

## Considerações finais

Anselm Kiefer e Georg Baselitz se mantêm até hoje atuantes, radicais e surpreendentes, a despeito de sua ampla absorção e valorização no mercado de arte internacional. Seus trabalhos permanecem em transformação contínua e, talvez pela proximidade temporal, seja ainda difícil compreendê-los. Por estas e outras razões, as considerações finais desta dissertação de Mestrado em História da Cultura na PUC, RJ, não têm, obviamente, caráter de conclusão. Apenas procuram oferecer ao leitor um sentido para o volume de informações recolhidas nas pesquisas bibliográficas (a maioria delas coletadas em publicações ainda não traduzidas ou editadas no Brasil ou a partir de entrevistas em vídeos publicados na web), bem como observar a atuação desses artistas no panorama da arte hoje.

Os comentários vêm penetrados pelo afeto dedicado a ambos, que comecei a admirar ainda na década de 1980, quando deles tive notícia por frequentar o curso de Pintura da Academia de Artes de Berlim (H.D.K. Hochschule der Künste). Ali tive a chance de conviver mais proximamente com os rumos da pintura na Alemanha e passei a me indagar a respeito das razões sociais que determinaram o seu percurso. A admiração e o respeito pela obra e postura política desses artistas permanecem os mesmos e mais que isso, cresce, à medida que nos aprofundamos em suas “estórias de vida”.

Viveram em um momento histórico singular, logo após a segunda guerra mundial o que significa, segundo Baselitz, um acaso numa existência vivida de cada ser humano. Casualidade que ele vê como determinante na escolha de um motivo que deflagra uma obra, um quadro, uma instalação ou performance, ou qualquer outra forma de expressão do artista, mas que não impediu a emergência da força do **motivo** assim como da elaboração de um discurso visual onde ambos, ‘filósofos humanistas revoltados’, bradaram contra os horrores praticados por sua pátria contra a humanidade como um todo, e alguns grupos em especial: judeus, comunistas, homossexuais, artistas e todos os que defendiam a igualdade. Tudo em nome da supremacia da cultura e da raça germânicas. Mas esse acaso aparentemente gratuito na história social e econômica de um povo e nas biografias humanas têm, na verdade, um fundamento mais profundo na

personalidade social gerada pelo autoritarismo ou pelo espírito democrático, cultivado diferentemente por determinadas sociedades, umas mais e outras menos lúcidas a respeito da história humana. É isto que leva Kiefer a perguntar-se, ao examinar os traços da própria personalidade: **serei eu um fascista?** Isto explica suas performances onde critica e ridiculariza a figura do ditador Hitler. Representando-o mesmo em atitudes grotescas. Mas isto talvez não seja suficiente para responder sua pergunta.

Baselitz, também preocupado com estas questões, erige enormes e grotescas estátuas de madeira (que também são ele mesmo) com um papel pregado na frente onde aparece inscrito **ZERO**, significando a falência mental da sociedade alemã da qual é herdeiro. Assim, a história, entrecruzando com a estória de vida é a questão central que impulsiona a obra destes dois artistas, traduzindo-se concretamente nos motivos que, soterrados e aparentemente vagos e inconscientes, vão desabrochar nos temas da pintura ou qualquer outra expressão utilizada, sempre eivados da crítica irônica, mordaz ou violenta a essa história. Uma crítica que se estende às gerações pós-guerra que tentaram ocultar e enterrar o seu passado recente, inclusive na arte.

Essa transposição temporal em conexão com a história é a característica principal de suas obras que, no entanto também se aproximam em outros aspectos, seja nas heranças recebidas e eleitas como paradigmas (o paideuma romântico) seja na própria história de vida de ambos, suas dificuldades em aceitar o próprio local de origem como pátria (Baselitz chegando a assumir como sobrenome o nome da cidade onde nasceu, na Alemanha originalmente eslava, mas invadida por este país), ou nos diálogos que estabeleceram com pintores de outros países, como Pollock na América por ex. que buscaram a liberdade de expressão sem desistirem da pintura como expressão artística. Creio que esses e mais outros aspectos da analogia possível entre esses dois artistas foram contemplados nessa dissertação. Por este motivo, considero esta dissertação *work in progress*. E solicito, modestamente, que assim seja considerado.

Observando seus percursos ao longo dos anos posteriores àqueles do ápice de sua repercussão no meio artístico até a atualidade, constatamos algumas diferenças marcantes de posturas e linguagens. Distinções e especificidades que não necessariamente contradizem suas afinidades.

Para Kiefer, o padrão de monumentalidade sobre-humana permanece uma constante e o aspecto cenográfico de suas configurações é intensificado na medida em que a obra se expande. Embora também muito grandes, as proporções das obras de Baselitz, que se orgulha de seu trabalho artesanal onde é o senhor do todo da produção, se mantém dentro de padrões habituais do ser humano.

Neste progressivo avanço da monumentalidade em sua obra, Kiefer abandona Barjac (a obra de arte total e utópica) e se instala em Croissy-Beaubourg, um armazém tão grande que seus assistentes o percorrem de bicicleta. O espaço se assemelha à caverna de um gigante. O artista o descreve como um labirinto infinito. Quando ofereceu sua propriedade em Barjac para o estado francês, ressaltou que gostaria de também oferecê-la à Alemanha e assim unir os dois países em torno dela. Na usina de arte de Barjac, como neste enorme armazém, nos arredores de Paris, Kiefer evolui no sentido da *factory*. Lá o artista mantém um processo de produção que beira o nível industrial, com assistentes e métodos específicos. Talvez por influência de Beuys, compara o ambiente de trabalho com o interior do cérebro humano. A constituição do cérebro, suas dobras infinitas contêm todo o percurso de uma vida, a começar bem antes do nascimento. Da mesma forma que seu atelier guarda suas obras em infinitas voltas que se desdobram e se recriam no tempo e no espaço. Tais reflexões frequentemente germinam novos trabalhos e novos horizontes. Neste ambiente espetacular, as centenas de obras, antigas e novas, muitas delas pesando centenas de quilos, mas sempre “*in progress*”, são variações da gramática de Kiefer, formadas por folhas de chumbo, torres de concreto, tijolos mesopotâmicos, flores secas, campos de neve, troncos de palmeira, esculturas de mulheres sem cabeça, etc. O peso dos materiais intensifica a densidade de suas produções. Kiefer não se afasta do ‘fazer’ direto e primitivo, mas esse contato acontece em moldes cada vez mais grandiosos, intermediado por procedimentos que se padronizam. Com auxílio de seus assistentes, operários de sua fábrica, reproduz os elementos constitutivos de sua obra em tal dimensão que se assemelha à produção em série.

Seus motivos tornam-se mais universais e a história geológica, natural e até cósmica passam a integrar cada vez mais a sua narrativa, em uma busca permanente de contato com o infinito, com enigmas e mistérios que o mantém vinculado à necessidade romântica de transcrição do inefável. A

influência de Beuys está presente, sobretudo em sua concepção da matéria enquanto envoltório do espírito. A espiritualidade se estende a conexões universais e abrangentes como na afirmação de que cada planta possui uma estrela correspondente no céu a conectar o macrocosmo e microcosmo. Para Kiefer, somos de fato dependentes do cosmos. Todos os nossos elementos derivam da poeira e dos meteoritos. Ele transita no interior da tensão entre ordem e caos afirmando a constituição contraditória dos seres humanos, a oposição entre a sensibilidade e a geometria como contradição básica que ocupa os artistas.



**Figura 41 - Anselm Kiefer , " Andromeda", 2001.**

Tais questionamentos figuram na pintura “Andrômeda” (Figura 41) de 2001. As linhas retas partem das constelações, encontram a superfície da água do mar e se prolongam, demarcando a relação entre elas e as galáxias, como se tivessem o poder de transcrever o movimento e o tumulto das ondas segundo uma ordem geométrica. A tensão oscila entre a abstração e a dissolução.

“Colocar um diagrama euclidiano sobre uma paisagem marinha explicita a impossibilidade de capturar a fluidez do mar. É o mesmo que fazemos ao impor constelações ao céu, as quais com certeza não têm nada a ver com as estrelas. Fazemos assim apenas para que nos sintamos mais confortáveis. Construímos, desta maneira para nós uma ilusão de que trouxemos ordem para o caos. Não trouxemos. Eu devo ter nascido em

um sentido bem literal de caos, mas de fato esse estado é comum a todos nós!”<sup>100</sup>

A monumentalidade de suas idéias é transferida para os temas que aborda, por exemplo, a série de pinturas sobre os Alpes. A configuração do ambiente do enorme atelier de Croissy Beaubourg transporta o espectador para a realidade dos Alpes, ao mesmo tempo em que a realidade do atelier transfigura-se em um sonho distante. Recentemente, em um seminário que ofereceu no atelier, Kiefer apresentou o processo de criação dessas pinturas monumentais e tridimensionais. São telas de 12 metros de comprimento por 3 metros de altura, nas tonalidades usuais de brancos, cinzas, beges e pretos, com skis, pinças enormes, estetoscópios, pequenos navios de guerra e barcos, e outros objetos, todos acoplados a elas. Sua afirmação de que “*os Alpes são os Alpes e nada mais...*”, sugere a pretensa banalidade do tema. Kiefer propõe um paradoxo, pois é sabida a gravidade da questão do degelo acelerado e suas consequências para o meio ambiente. Ele observa que não tem uma intensão moral. Seu procedimento é imparcial, integrando fotografias e componentes minerais a ferramentas e objetos de diversas origens, submetendo o todo da obra à deterioração e envelhecimento para, no final, empreender sua total destruição. Busca descobrir o que os Alpes representam para ele e porque os pintou. Ao realizar essas gigantescas pinturas com auxílio de máquinas, que destroem rochas e pedras, revela a sua intenção de construir aquelas enormes montanhas dos Alpes para depois destruí-las e torná-las planas. Essa obra sugere uma atualização das ‘ocupações’, só que numa dimensão globalizada. Kiefer incorpora o papel do ‘Mal’ no mundo. Nessa entrega amorala, onde releva o prestígio que já atingiu com sua arte e se põe novamente em um lugar controverso e vulnerável, pode atrair todas as críticas do mundo para si. Reintera a fé na pulsão romântica de entrega integral aos mistérios e abismos do desconhecido, deixando que a obra, em sua autonomia, dirija seu próprio desenvolvimento.

Em recente palestra no “Collège de France”, onde Kiefer foi o primeiro artista plástico a lecionar, ele nos surpreende com observações cada vez mais provocantes. Desde os anos 1970, quando se inspirou no escritor Jean Genet, o trabalho de metamorfose da vida em arte lhe atrai. Sobre tal conexão arte/vida, além de Genet, Kiefer alude a Nietzsche e até a Osama Bin Laden. Relacionando-

o ao tema da violência das imagens na arte, ele afirma que nenhum tema é tão repugnante que não deva ser utilizado. Nenhum abismo é tão profundo que não possa ser alcançado, superado, escondido e recalcado, mantido em segredo ou sacralizado. “A arte deve ser criada a partir de cada matéria da vida, mesmo a mais repugnante”.<sup>101</sup> Afirmações que não param de surpreender. Na mesma palestra declara:

“As imagens reais da destruição das torres gêmeas, difundidas mundialmente em 11 de setembro, foram de uma beleza e simplicidade tão marcantes como a prosa de Genet. Osama Bin Laden realizou a imagem mais perfeita já vista, desde os passos do primeiro homem na lua. O que ele fez não foi apenas um ato de terrorismo. Ele criou uma imagem. Ele aprendeu com o ocidente como as imagens funcionam como as pessoas constroem as imagens. Com essa imagem simbólica ele queria provar algo, mostrar algo. Eu não posso responder se ele é um artista ou não, mas essa imagem preenche os parâmetros necessários para ser válida como arte.”<sup>102</sup>

Quando menciona a imagem da destruição das torres gêmeas Kiefer questiona o poder simbólico da imagem na mente humana. Não é um ato descolado de interpretações culturais. Depois de Beuys, que expande os limites da arte, e de Duchamp que levou um mictório para o museu, julgar e definir o que deva ser considerado arte é uma tarefa bastante abrangente. Para Kiefer, aquela imagem preenche todas as premissas necessárias para ser considerada arte, quais sejam: beleza, unicidade, simplicidade, especialidade, homogeneidade, diversidade, interação com o espectador e por último, naturalmente, o poder provocativo (com o qual Kiefer sente-se bem à vontade). Kiefer entende muito bem de provocações, sua arte só se completa no espectador (o provocado) e essa interação só pode acontecer na contemporaneidade. A alusão de Kiefer ao acontecimento de 11 de setembro remete às suas ações do início de sua carreira, às *Ocupações* quando sua preocupação era a de se mostrar responsável pela História, fazer parte dela. Como uma espécie de *remake* atualizado, Kiefer choca e provoca mais uma vez. Mantém-se assim fiel a seu ideal de juventude.

Kiefer mistura imagens da memória humana desde a cabala até as estrelas. Conservou o interesse em poesias e mitos de diferentes culturas, não apenas na busca de solução para questões como o porquê de estarmos aqui e o que fazemos, mas para explorar o empenho filosófico humano em face ao processo natural de entropia e decadência. Após trabalhar temporariamente com Beuys, e com a questão da possibilidade de ser um artista alemão depois do nazismo e do

Shoah, a disposição de se engajar com a mitologia germânica, contaminada por sua associação ao nazismo, lhe propiciou notoriedade nos anos 1970 e 1980. Citou Wagner em fotografias, pinturas e esculturas, incorporou a elas materiais alquímicos do fogo e metais derretidos e envolveu-se totalmente com mitos judaicos e crenças que os nazistas tentaram erradicar. Trabalhou com ecos das paisagens românticas e o simbolismo de suas escuras florestas. Não aquele romantismo guerreiro de Guilherme II, mas o romantismo filosófico de Caspar David Friedrich e a idéia de que tudo está conectado no universo. “*Va à travers Le monde et reviens*”, diz o poeta. “*Nós não criamos nada, somos atravessados de pensamentos e de emoções diversas pelo mundo, que transformamos e que nos transforma.*”<sup>103</sup> Seu trabalho é feito de extratos de camadas de materiais: pinturas, terras, pedras, papéis carbonizados, camadas de chumbo, grãos de plantas, potes de argila. Um trabalho arqueológico ao inverso que articula e forma a espessura.

“As ruínas, como as catástrofes e os desabamentos, são momentos onde alguma coisa pode recomeçar. A cada instante no universo, uma estrela nasce ou morre. Mesmo os meus quadros perdem matéria quando são transportados. É um processo sem fim. Tudo evolui sem cessar”.<sup>104</sup>

Uma obra sombria, trágica, marcada pela culpa germânica, simbólica, mas fascinante, pois envolve camadas ambíguas de nosso passado pessoal e coletivo. Avesso a catalogações “*O filósofo showman*”, como insiste em chamá-lo o New York Times, sente todo o passado do mundo em si, desde o tempo dos dinossauros e não mais se autodenomina como artista contemporâneo e as possíveis significações que tal denominação pode conter, independentemente da presumível imparcialidade simbólica do termo ‘contemporâneo’. – “*Eu me mantenho fora disto!*”, brada Kiefer.

Como Kiefer, Baselitz também não se acomodou ao sucesso e sustenta sua postura provocativa. O pintor lança mão da força de impacto que uma imagem pode causar e ao mesmo tempo a contradiz. Esse recurso tornou-se mais explícito em suas pinturas Remix, nas quais retrabalha, segundo novas orientações, imagens que se tornaram emblemáticas de sua obra. Suas obras mais chocantes, que provocaram imensa revolta e repugnância, hoje totalmente aceitas e absorvidas pelo público, são reinterpretadas, revigorando o impacto provocativo. Fiel à filosofia da dissonância e da desarmonia, com obras que sempre foram

consideradas anacrônicas, ao retomar as próprias obras antigas, Baselitz parece à crítica, um provocador.<sup>105</sup>

“Se você remixa uma música pop, apenas muda o ritmo ou o som. O que eu faço é algo inteiramente diferente. Eu pensei muito sobre como chamar isso que eu faço e gostei da palavra “Remix” porque vem de uma cultura jovem. Os mais velhos não sabem exatamente o que a palavra “Remix” significa, talvez pensem que é um tipo de spray contra insetos...”<sup>106</sup>

Baselitz não dá satisfações ao observador. Contradiz o imaginário ocidental que concebe as ‘obras primas’ enquanto relíquias intocáveis, que devem ser veneradas indefinidamente pela posteridade. Suas obras, já inteiramente aceitas e valorizadas mercadologicamente, são retiradas de seu pedestal confortável, o que prolonga sua força vital. Um artista que, aos setenta e dois anos, poderia estar satisfeito com a glória adquirida, recusa uma *‘eternidade vitrificada pela história da arte’* e abre mão de tal condição, reagindo à dinâmica cultural contemporânea. Assim, suas pinturas tornam-se mais líricas, rápidas e fluídas, ao mesmo tempo mais ácidas e irônicas. Ele já não se detém em ornamentos e detalhes. Estampa uma ‘action-painting’ cada vez mais veloz. A pintura é objetiva, direta, econômica e não-harmônica, mas o resultado é o belo. A paleta, a pintura e o atelier tornam-se uma coisa só, uma é o prolongamento da outra. A presença do pintor é total, a dispersão é nenhuma. O mínimo é importante, nada de supérfluo, apenas flagrantes fluidos do tremor do gesto. As obras recentes evocam as antigas com uma urgência que surpreende e vivifica. Toda uma história se põe em movimento e é perturbada, atualizada. A produção do artista ganha um novo ritmo, encontra nova energia, dentro de um novo princípio. Seu diálogo reflete os vários tempos de sua história. Sua incansável juventude de espírito é motivada pela busca idealista da ‘nova obra’. Na conversa do Baselitz de hoje com o de ontem revela-se uma revolta insubmissa à chegada do futuro, que nos leva a todos para o mesmo lugar.

Baselitz, que sempre foi considerado impulsivo, intuitivo e provocador é acima de tudo um espírito aventureiro, que visualiza as possibilidades, pesa os riscos, pensa a lógica de seu trabalho sem, entretanto, programá-lo. Ao retrabalhar motivos antigos, não está interessado em recriar as pinturas existentes e sim em trazer temas passados para um foco presente. Decisão meditada e irreversível. Fruto da coragem de colocar novamente em jogo uma

estabilidade adquirida. Os resultados demonstram que esta foi a decisão mais audaciosa do artista desde virou seus quadros de cabeça para baixo em 1969. As pinturas Remix conquistam autonomia com relação às suas referências, não são mero subprodutos das anteriores, ao contrário, impõem uma nova dinâmica, novo ritmo, em uma velocidade muito mais radical e premente. Elas modificam tudo da pintura original menos o essencial. Seu efeito suspende a formação de sentido, cria uma polaridade que ativa a intensidade pictórica, joga com o passado e o tranforma.



**Figura 42 - Georg Baselitz, *Die grosse Nacht von damals (Remix)*, (A grande noite de antigamente, remix), 2008. Óleo sobre tela.**

Tudo começa com a retomada do “Die Grosse Nacht im Eimer”. Em reinterpretação, o personagem bestializado, brandindo seu sexo, traz agora um

bigode e um penteado repartido ao lado que o transforma em Adolf Hitler, ou talvez ele sempre o tenha sido, mas antes não era visível.<sup>107</sup> (Figura 42)

A reinterpretação de uma imagem conhecida impõe ao observador uma nova percepção dos aspectos formais da pintura. Assim como a inversão da imagem de cabeça para baixo forçava a percepção das qualidades pictóricas antes de seu objeto. O olhar retrospectivo que gera os novos quadros provoca uma manifestação mais atual da sua lógica da inversão. O pintor foge a estereótipos e transcende seus próprios limites buscando novas soluções para diferentes problemas formais. “Manter uma linha é como andar para trás”, diz Baselitz.<sup>108</sup> Acima de tudo, ele viabiliza um diálogo emocional com a sua história de vida enquanto pintor e como homem.



**Figura 43 - Georg Baselitz, *Der moderne Maler* (O pintor moderno) 2008. Óleo sobre tela.**

As pinturas Remix aludem a várias questões da história da pintura moderna. Na obra “O pintor moderno” (Figura 43), por exemplo, Baselitz associa a planaridade do neo-plasticismo de Mondrian com sua representação do herói germânico. A gestualidade das pinceladas no interior do corpo do pintor moderno pendem e respingam sobre a composição geométrica de Mondrian. A expressão de seu herói demonstra o cansaço de conviver com esse conflito entre caos e ordem. Assim como Kiefer, Baselitz também transita no interior desta questão básica de contrários que não necessariamente se anulam, mas que submete o sensível à ditadura da reta. A figura do pintor moderno aparece sobre um fundo mondrianesco onde as linhas pretas que cercam as zonas de cores primárias se assemelham à forma de uma suástica. Esse mesmo personagem, ao mesmo tempo remete à Pollock e a action painting em sua afirmação da ação libertadora. Remixando momentos da história da arte Baselitz examina a pintura onde ela alcançou maior intensidade (Mondrian, Dix) ou onde foi completamente recusada (Duchamp). O vai e vem dos elementos formais, o senso de humor, a justaposição de contrários, a velocidade voluntária, tudo isso imprime peso, permanência e leveza em um movimento contínuo. Baselitz resiste à fatalidade do peso da história. Suas pinturas tornam-se leves e velozes.<sup>109</sup>

As figuras pesadas e densas dos trabalhos antigos ganham tons atenuados em formas definidas e vivas. Baselitz reelabora as referências do passado no contexto atual, com a espontaneidade e leveza das novas pinturas, que, contudo são contrariadas, pelo peso da história e pela questão sempre presente de ser um artista alemão.<sup>110</sup> Sensibilizado pela reunificação da Alemanha e pela derrubada do muro, em um processo autobiográfico e arqueológico, o pintor escava seu passado familiar, fazendo desenhos a partir de antigos retratos dos pais dos irmãos, etc. No período em que realizou suas pinturas russas, retoma contato com o realismo socialista cujos fundamentos eram totalmente negativos para o artista quando jovem. No entanto, deveria respeitá-los como modelo, o que não aconteceu, provocando sua expulsão da academia de artes. Nas pinturas russas, Stalin é virado de cabeça para baixo e submetido às leis formais vanguardistas, que nos anos 1980 na Rússia eram completamente ignoradas e rejeitadas. Personalidades emblemáticas, outrora pilares indestrutíveis do comunismo, são representadas em aguadas, ou com pontilhismos, de forma que essas figuras emergem como fantasmas flanando, lembranças longínquas de outra época.

Georg Baselitz interage com o espaço do comum se mantém perto da notícia. Por ocasião da comemoração dos vinte anos da derrubada do muro de Berlim, foi convidado pelo jornal ‘Die Welt’ a produzir obras para participar de uma edição do jornal que seria inteiramente ilustrado com elas. Ele comenta que sem o muro, a visão da paisagem para a liberdade é hoje um fato, principalmente para ele que foi diretamente atingido pela divisão da Alemanha. Baselitz utilizou imagens de obras que são emblemáticas em sua carreira, a águia, o tema do cachorro, que descreve como neutro. Na redação do jornal, enquanto dá uma entrevista, executa uma obra, com um balde do escritório emborcado sobre um jornal, em torno do qual derrama tinta preta e deixa pingar. Ele utiliza a pena de nanquim sobre o papel riscando, arranhando e arrancando ruídos estridentes e irritantes, ao mesmo tempo em que conversa com os jornalistas informalmente. E se vangloria de que suas pinturas não são comentários sobre os textos do jornal, mas inteiramente independentes destes. O repórter relata que Baselitz sempre demonstrava disposição e compreensão, se eles quisessem desistir do projeto, pois poderiam chocar os leitores. Ele demonstraria total compreensão se desistissem do projeto. Baselitz qualifica o trabalho que desenvolveu para o ‘Die Welt’, bem como o resto de sua obra, de tipicamente alemão, ou seja, brutal. A brutalidade na Alemanha tornou-se cada vez mais visível como marca do estilo alemão internacionalmente.

Na recente pintura de 2010, *Oh, Mädchen, ach* (Oh, menina, ah), (Figura 44) o título delata o gozo, a tinta é quase uma ejaculação. Não se observam preocupações de cunho formal. É quase pura paixão e espontaneidade na aventura de se deixar apenas Ser, sem explicação ou sentido. O modelo é pretexto, contudo extremamente presente. Certa ironia nos sapatos, nas linhas oscilantes e fraquejantes atuam como um último suspiro. O corte radical da cabeça, uma recusa declarada da racionalidade. O fundo negro é seu negativo.

O efêmero é a única possibilidade expressiva. As tintas escorrem para cima e para baixo, a velha questão sempre renovada. O contraste da linha do desenho feita a bico de pena, pela própria característica do material deveria proporcionar exatidão e definição, mas nas mãos trêmulas e oscilantes de Baselitz registram a sofreguidão quase desesperada em uma rasura. Exibe assim o grotesco. Podemos ouvir o barulho estridente da ponta da pena arrastando ferindo a superfície da tela provocando arrepio horripilante. Graças a pinceladas largas e

toscas, respingos, jorros, Baselitz não cansa de buscar a nova pintura na desarmonia ofegante. Envolvimento sensual e pulsional com o ato, o ataque, a dinâmica da atividade da pintura enquanto exercício orgânico e visceral, onde a imersão apaixonada direciona cada gesto.



**Figura 44 - Georg Baselitz – *Oh, Mädchen, ach* (Oh, menina, ah), óleo sobre tela 250 cm x 200cm, 2010.**

O movimento em transe e a unicidade com a matéria da pintura do modelo e do artista transformam-se em uma festa, em um movimento autônomo. O registro da sensação é instantâneo e o enlace do instante fugidio se imobiliza e eterniza no registro do movimento. A emoção irreprimida quase o impede de resgatar a imagem deixando marcas de suas oscilações e arrebatos. O domínio da técnica entra em confronto com sua tendência a desrespeitar convenções em contato com o caos e o incontrolável. A pulsão de suas pinturas tem intesidade orgânica, a tal ponto que as figuras perdem a cabeça, já que estão para baixo...

Na concepção de ambos os artistas, a criação de uma imagem é mais importante do que a matéria de que essa imagem é constituída, mas suas obras podem ser tudo, menos imateriais. A imagem se forma na mente e sua duração é tão longa quanto for a sua intensidade. Com ênfase na matéria e suas transmutações, no peso e capacidade de deteriorização, Kiefer, ainda assim, prioriza a imagem sobre a matéria. Baselitz faz isso ainda mais explicitamente ao se manter fiel aos instrumentos da pintura, a mancha, a tinta, o bico de pena, a linha sinuosa do desenho, o gesto, elementos visuais básicos e estruturais da própria linguagem pictórica.

Todo esse panorama, rapidamente descrito, da vida e obra dos artistas escolhidos pretende demonstrar a atualidade produtiva em incessante transformação que caracteriza uma trajetória iniciada sob o símbolo da revolta contra o crime nazista cometido pela pátria rejeitada, mas latente nas próprias entranhas da arte que produziram. Entretanto essa dimensão não se reduz apenas a atitude crítica dos artistas, pois revoluciona e derruba os baluartes mesmos que sustentam o próprio conceito da validade da obra de arte, questionando-a em princípios básicos, tais como o da “perenidade da verdadeira obra”. Isto se dá quando em gesto iconoclasta interferem em suas obras consideradas “concluídas” com alterações revivificantes, a transformar as antigas obras em manifestações reatualizadas, dotadas de novos simbolismos e significantes de um poder estético novo. Tudo acontece como resultado de um incessante movimento em direção a um futuro incerto, para a arte e para a própria humanidade.