

caiana

Allan André Lourenço

UNICAMP, Brasil

Sobre alguns aspectos das naturezas-mortas de
Emil Nolde (1911-1912)

Sobre alguns aspectos das naturezas-mortas de Emil Nolde (1911-1912).

Allan André Lourenço

UNICAMP, Brasil

A contar do final do século XIX até o início do século XX, o termo expressionismo foi empregado por inúmeros autores para descrever boa parte da produção no campo das artes. Muitas vezes, a história desse termo situou a obra de Wilhelm Worringer, autor de *Abstraction and Empathy* (1907) como um dos primeiros usos, embora ele apareça simultaneamente em diversos trabalhos teóricos e em artigos de jornais, tornando a palavra deveras conhecida dentro dos círculos artísticos europeus.¹ Ainda assim, sempre que o termo expressionismo era utilizado, uma característica em comum se conservava: tratavam-se de artistas cujas técnicas foram herdadas de grandes personalidades do mundo da arte, a exemplo de Vincent van Gogh, Paul Cézanne e Paul Gauguin, artistas que visivelmente romperam com o impressionismo.² Desse modo, designava-se como expressionista todo artista que representasse uma reação contra a arte impressionista independente da discrepância entre os estilos individuais, desde que todos rejeitassem a imitação da natureza. Distorções, deformações, exaltações ou qualquer forma de expressão intensiva geralmente carregavam a marca do expressionismo, que passou a definir a criação artística em termos de uma introspecção profunda e subjetiva.

Cada vez mais a caracterização do expressionismo em termos de uma exteriorização dos impulsos ocultos do artista foi incorporada pelo discurso oficial do movimento, construindo a imagem desses pintores como personagens espontâneos, criadores de uma arte que transparece suas

neuroses, ansiedades e temas apocalípticos.³ De modo similar operavam as interpretações acerca da arte considerada primitiva, comumente descrita como uma produção ignorante e inspirada no medo, rejeitando qualquer contextualização histórico-cultural destas.⁴ Em consequência, a arte primitiva cada vez mais era incorporada no processo de renovação estética empregada não apenas pelos expressionistas alemães, como também pelos demais artistas de vanguarda europeus.

Para além da renovação estética, o expressionismo alemão também ficou conhecido pela ampliação dos seus ideais para fora do campo artístico, tangenciando todas as esferas da vida humana: “diante das atrocidades, o idealismo utópico parecia, para muitos, a base para uma possível solução. A salvação não foi vista no contexto de uma luta social coletiva, em uma transformação econômica e política da sociedade, mas em uma renovação interna do homem”.⁵ A criação de um novo homem pelos expressionistas, inspirado em uma reflexão ética proveniente do pensamento de Friedrich Nietzsche, se tornaria o extremo oposto do projeto arquitetado pelos nacional-socialistas. O filósofo alemão assumiu em seus escritos uma postura muito diversa daquelas encontradas nos tratados de filosofia tradicionais do ocidente. Há uma forte presença subjetiva na sua linguagem que dita uma maneira inovadora na forma de conceber sua filosofia, como gostava de dizer: a golpes de martelo. Procurou libertar em seu texto “as energias vitais aprisionadas ao longo de séculos de escrúpulos racionalistas e moralizantes”.⁶ O novo homem, o super-homem, é aquele que se recusa a depreciar sua existência:

Tudo isso deve ser considerado como um simples recenseamento de textos. Esses textos só serão elucidados em função dos seguintes pontos: a relação das duas qualidades da vontade de poder –a negação e a afirmação; a relação da própria vontade de poder com o eterno retorno; a possibilidade de uma transmutação como nova maneira de sentir, de pensar e, sobretudo, como nova maneira de ser (o super-homem). Na terminologia de Nietzsche, inversão dos valores significa o ativo no lugar do reativo (na verdade é a inversão de uma inversão, visto que reativo havia começado por tomar lugar da ação);

mas a transmutação dos valores ou transvalorização significa afirmação em lugar da negação, e mais ainda, a negação transformada em poder de afirmação, suprema metamorfose dionisíaca.⁷

Enquanto os artistas expressionistas distinguiam-se das outras correntes artísticas por sua revolta política, moral e intelectual; os nazistas privilegiavam a noção de pureza do sangue e a valorização biológica do corpo nariano. Embora fossem tendências contrastantes, houve um número considerável de artistas e teóricos expressionistas simpáticos ao movimento volkish e ao nacional-socialismo.⁸ Nas artes visuais, Emil Nolde (1867-1956) tornou-se o caso mais conhecido.

Da mesma maneira que os expressionistas alemães e muitos artistas de vanguarda, Emil Nolde também se envolveu em uma identificação do moderno com a recuperação da produção estética da África, do Pacífico e de tudo mais que fosse classificado como primitivo. No entanto, diferentemente da maioria dos artistas de vanguarda ligados ao primitivismo, Nolde envolveu-se em um empreendimento colonial entre os anos de 1913-1914. Com destino à colônia alemã da Nova Guiné, o artista foi um dos integrantes de uma expedição médica com o intuito de estudar as causas do declínio populacional nesta colônia.⁹ Antes de realizar essa expedição, Nolde já assimilou a estética “primitiva” em seu trabalho a partir das constantes visitas realizadas aos museus etnológicos da Alemanha –que somavam um volumoso número de objetos de arte não-europeia devido ao contexto colonialista que se desenvolveu a partir do século XIX. Esse é o caso, por exemplo, de uma série de pinturas realizadas entre os anos de 1911-1912, conhecidas como *Mask Still Life*, que representam a partir de um estilo moderno objetos de diversas procedências encontrados no Museu Etnológico de Berlim. Neste trabalho, portanto, pretende-se realizar uma revisão crítica sobre a literatura existente acerca dessa série em específico, empenhando-nos em demonstrar como essas pinturas podem ser interpretadas a partir das muitas contradições que revestem a trajetória de Nolde.

1. Moderno e realista, caricatura e emoção

A série de naturezas-mortas com máscaras produzidas por Nolde são uma das obras mais estudadas e comentadas do artista junto de suas primeiras pinturas religiosas, destacando-se tanto em ensaios teóricos sobre sua trajetória, como também em importantes catálogos de exposições.¹⁰ De tudo que se escreveu sobre sua poética visual, observou-se que muito foi dito sobre o caráter contraditório tanto de seu trabalho, como também de suas próprias ideias. A falta de clareza com que Nolde pensava determinados aspectos da arte e da vida social abriram caminho para inúmeros contrassensos ao longo de sua carreira como artista e que, como veremos adiante, refletem-se em suas várias composições de referência primitivista ao longo de seus anos de atividade. Apesar das incoerências na produção artística de Nolde serem defendidas pela literatura especializada sobre o artista, não se encontra, no entanto, um consenso acerca de quais são, justamente, os elementos contraditórios em suas obras. Por esse motivo, retornamos às principais referências a seu respeito, procurando estabelecer os critérios que cada um dos autores elencara como chave de leitura dessas obras.

A primeira grande referência sobre a obra de Nolde encontra-se nos inúmeros estudos da curadora Jill Lloyd, especializada em arte moderna alemã. Um de seus primeiros textos, inclusive, refere-se justamente às naturezas-mortas do artista, publicado em 1985. Nele, a autora iniciou uma importante discussão a respeito das inúmeras divergências sobre o movimento expressionista, tanto entre os próprios artistas participantes, como também entre teóricos críticos e defensores dessa nova arte. O impasse entre Ernst Bloch e Georg Lukács a respeito do expressionismo apareceu como ponto de partida para a interpretação do trabalho de Nolde: ambos os pensadores concordavam com a necessidade de haver uma responsabilidade política no fazer artístico, contudo, divergiam quanto ao caminho que deveriam seguir para alcançar tal politização. Segundo Lukács, a arte moderna, ao apropriar os elementos “místicos” do mundo primitivo, resgatou o individualismo romântico de outrora, classificando essa arte como reflexo da decadência do imperialismo burguês; ao passo que Bloch encarou a incorporação da arte

primitiva pelos artistas ocidentais como uma força opositiva.¹¹ Enquanto o primeiro caminhou para a defesa do realismo, o segundo insistiu na potencialidade do modernismo.¹² A partir dessa evidente contradição entre modernismo, de um lado, e realismo, do outro, Lloyd situou as naturezas-mortas de Nolde como uma das consequências da assimilação de ambos os lados desse debate:

Isso resulta em uma série de pinturas fortemente contraditórias que se mostraram elusivas porque ocupam um espaço onde os modos alternativos de representação se cruzam: realismo e modernismo, por um lado, porque são cópias primitivas de artefatos tribais, e também tradições ocidentais e não-ocidentais de representação. Por esta razão, eles estão no coração do debate; e deveriam, portanto, nos ajudar a agenciar mais precisamente a natureza dessa relação entre a crise e a ruptura na tradição ocidental no início da arte modernista e a reação a artefatos não europeus.¹³

A intersecção aparente entre tradição e modernidade em suas naturezas-mortas refletiu, segundo a autora, um momento de transição em sua trajetória, entre suas pinturas religiosas e seus retratos de cenas urbanas do cotidiano. Da mesma forma, ela manteve essa chave de leitura em uma nova versão desse artigo, publicada vinte anos depois.¹⁴ Nessa versão ampliada, apesar dos argumentos centrais se manterem os mesmos, a motivação em escrevê-lo mudou ao tentar introduzir o trabalho de Nolde como um dos exemplos das forças conservadoras que existiram durante a fase do modernismo, cujo cânone se legitimou sob o discurso de um movimento revolucionário e unitário. O primitivismo se tornou, portanto, o espaço de disputas dessas diferentes formas de documentação do período: ora daquelas que alimentaram a visão canônica sobre o movimento, ora daquelas que examinaram criticamente os termos do discurso modernista.¹⁵

A primeira pintura da série de naturezas-mortas destoou, conforme apontou Lloyd, das pinturas posteriores. Nessa primeira tela de 1911 não se encontram referências diretas às máscaras produzidas por escultores não-europeus, pelo contrário, ela é antes de tudo o resultado do

encontro de Nolde com o artista James Ensor (em uma de suas viagens para a Bélgica) que fez uso corrente das máscaras em sua obra como uma alegoria da realidade grotesca do comportamento humano (**Fig. 1**).



Fig. 1. Emil Nolde, *Maskenstilleben I*, óleo sobre tela, 64 x 78,5 cm, 1911. Coleção Ada e Emil Nolde, Seebüll. © Nolde Stiftung Seebüll.

Todavia, a diferença radical no uso das máscaras entre Ensor e Nolde esteve no fato de que, enquanto na obra do primeiro as máscaras eram vestidas por pessoas, no segundo elas apareceram como objetos avulsos e pendurados, sem a presença de nenhum corpo: “na ‘Natureza-morta com máscaras I’ as máscaras são objetos, penduradas em um fundo azul pictórico; mas são objetos paradoxalmente animados por emoções humanas –rindo, exclamando, pensativas”.¹⁶O mesmo comentário se aplica às demais pinturas da série, com a expressiva diferença de que, a partir da segunda natureza-morta, as referências para a produção das máscaras advêm dos inúmeros desenhos que Nolde realizou ao visitar as coleções do Museu Etnológico de Berlim entre os anos de 1911 e 1912 (**Fig. 2**).

Os desenhos elaborados a partir das coleções etnológicas disponíveis na Alemanha revelaram outra importante característica da assimilação do primitivismo por Nolde. De acordo com Lloyd, houve um empenho nos traços do artista para que seus desenhos parecessem de aspecto infantil. No imaginário europeu e, conseqüentemente, do artista, a infância sempre esteve associada às noções de espontaneidade e autenticidade, assim como houve uma constante associação dos povos não-europeus como a

infância da história da humanidade. Na obra de Nolde, esse pressuposto foi levado às últimas consequências, no qual alguns trabalhos de sua autoria representam figuras negras em estágio de “regressão”, assemelhando-se à macacos.



Fig. 2. Emil Nolde, *Maskenstilleben II*, óleo sobre tela, 65,5 x 78 cm, 1911. Coleção Ada e Emil Nolde, Seebüll. © Nolde Stiftung Seebüll.

Enquanto Lloyd dedicou-se em situar as contradições das naturezas-mortas a partir dos contrastes e dos debates envolvendo a arte expressionista, outros autores ressaltaram o efeito contraditório que a própria composição plástica da pintura transparece. Foi o caso dos comentários a obra de Nolde encontrados no catálogo da exposição do MoMA dedicada a uma retrospectiva da incorporação da arte “primitiva” pelos artistas de vanguarda europeus: “Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern. Exposição que passou, nos últimos anos, por inúmeras revisões quanto ao seu propósito. Dentre suas críticas, pode-se mencionar aquelas expressas pelo antropólogo James Clifford:

O fato de que, de forma bastante abrupta, no espaço de algumas décadas, uma grande classe de artefatos não ocidentais foi redefinida como arte é uma mudança taxonômica que requer discussão histórica crítica, e não celebração. Que essa construção de uma categoria generosa de arte lançada em escala global ocorreu exatamente quando os povos tribais do planeta estavam maciçamente sob o domínio político, econômico e

*evangélico europeu, não pode ser irrelevante. Mas não há espaço para tais complexidades na exibição do MoMA.*¹⁷

Na seção do catálogo dedicada ao expressionismo alemão, o historiador Donald E. Gordon também mencionou a existência de uma contradição nas obras de Nolde desse período nos seguintes termos:

*A contradição é entre caricatura e intensidade emocional e o efeito é de sentimentos dirigidos às máscaras e também delas emanadas. A caricatura é uma história antiga no trabalho de Nolde, encontrada em uma grande quantidade de cartões-postais de fantásticas fachadas montanhosas (o Matterborn como o sorridente gnomo, o Jungfrau como “virgem”), que foram sucessos populares entre 1897-98. E a intensidade emocional era o objetivo das primeiras pinturas religiosas, como a Última Ceia ou Pentecostes de 1909 ou o Cristo entre os Filhos de 1910, em que o observador deve experimentar a bem-aventurança ou fortaleza expressa pelos santos pintados.*¹⁸

O recurso à caricatura como forma de representação das máscaras não-europeias inseriu o trabalho do artista em uma esfera singular dentre as demais produções expressionistas da primeira geração na Alemanha.¹⁹ Isso porque, segundo o autor, a caricatura em si como um processo criativo apelou para uma agressão visual tanto artística, contra o objeto representado, quanto psíquica, ao apresentá-la em traços infantis. De qualquer forma, as duas interpretações mencionadas nesse momento concordam em alguns aspectos; o primeiro deles que as naturezas-mortas com máscaras são de uma carga profundamente emocional e assumem estados de ânimo mesmo despojadas dos corpos que deveriam vesti-las; e segundo que o aspecto infantilizado foi uma característica corrente na preparação de seus trabalhos da época. Todavia, as contradições pelas quais cada autor se apegou para compreender a produção desse artista destoaram entre si. A partir de um debate

acalorado sobre o expressionismo na Alemanha envolvendo inúmeros artistas e teóricos, Lloyd acreditou que as naturezas-mortas fossem a síntese entre todas as diversas tomadas de posição acerca do movimento, incorporando seus inúmeros contrastes. Por outro lado, Gordon não relacionou o contexto teórico maior – e as repercussões desse debate – às produções do artista, estabelecendo uma compreensão mais individual sobre o caráter ambíguo da produção de Nolde.

2. Colonialismo e nazismo

As ambiguidades existentes na trajetória de Nolde não se restringiam, contudo, apenas às suas inúmeras produções artísticas. Suas posições pessoais e teóricas a respeito da arte e da cultura não-europeia também divergiam de suas atitudes durante a ascensão do partido nazista ao poder. A esse respeito, ficou bastante conhecido um excerto publicado no segundo volume de sua autobiografia entre os anos de 1902 a 1914.²⁰ Nele, encontra-se um artista profundamente preocupado e demasiadamente crítico para com o colonialismo alemão, ao mesmo tempo em que o texto é interrompido constantemente por exaltações da arte genuinamente alemã, conduta essa que será levada às últimas consequências após realizar sua expedição na colônia da Nova Guiné.

Nesse excerto, Nolde começou uma breve discussão sobre suas primeiras pinturas religiosas, como Ceia e Pentecostes. Para ele, essas telas representaram um marco importante em sua trajetória, visto que inauguraram uma pintura mais intimista e profundamente carregada de um forte impulso sentimental e religioso, este último um tema pouco palatável para alguns grupos expressionistas de então. Apesar da importância conferida aos trabalhos mencionados, ele sentiu a necessidade de superar os dogmas e motivos religiosos e partir para uma pintura que fosse ainda mais aberta e intuitiva, por essa razão o texto é interrompido por uma sequência de passagens sobre um livro que pretendia publicar, intitulado *Kunstäusserungen der Naturvölker – Manifestações artísticas dos povos primitivos* – no qual lê-se:

Não há muito tempo, apenas a arte de alguns períodos era considerada suficientemente madura para ser exposta em museus. Mas a elas veio acrescentar-se a arte dos copistas, a arte dos primeiros períodos do cristianismo, cerâmica e vasos gregos, arte islâmica e persa. No entanto, por que as artes indianas, chinesa e javanesa continuam a ser atribuídas ao âmbito da ciência e da tecnologia? E por que não é devidamente valorizada como tal a arte dos povos primitivos?²¹

Nolde fez referência à forma como os objetos de arte não-europeia eram expostos nos principais museus da Alemanha e criticou o fato de que as peças em exibição denotavam muito mais um aspecto científico do que propriamente artístico, como era o caso do Museu Etnológico de Berlim. As aspirações científicas desse museu divergiam, no entanto, daquelas encontradas no Museu Folkwang, em Hagen. Dirigido na época pelo colecionador Karl Ernst Osthaus, o Museu Folkwang foi o responsável pelo primeiro contato de Nolde com os objetos de arte não-europeus, onde também realizou algumas exposições. Nessa perspectiva, tanto Nolde como Osthaus compartilhavam do mesmo ponto de vista sobre a arte primitiva, no sentido em que ambos a consideravam digna de apreciação estética tal como as demais produções de artistas europeus.

As críticas de Nolde ultrapassaram o domínio estético, tangenciando também as relações coloniais estabelecidas entre a civilização e os povos “primitivos”: “nós, pessoas ‘instruídas’, não progredimos tanto quanto se costuma dizer. Nós, os europeus, há séculos tratamos os povos primitivos com uma cobiça barbaramente irresponsável, exterminando raças e povos inteiros, sempre sobre o pretexto hipócrita das boas intenções”.²² Nesse mesmo período, contudo, o próprio artista se lançou em uma expedição médica à colônia alemã na Nova Guiné, com a intenção de descobrir as causas do declínio da natalidade dos povos na colônia. Seu trabalho artístico desenvolvido in loco resultou, na maioria das vezes, em retratos individuais dos habitantes, como também em algumas paisagens em aquarela. Tais produções inserem-se também no contexto de celebração da arte primitiva contra a arte europeia clássica e contra o cientificismo etnográfico presente nas

exibições de objetos de arte não-europeia em museus.²³

As experiências extra europeias provocaram no pensamento de Nolde uma grande reviravolta que pode ser percebida tanto em suas anotações sobre o primitivismo, como também em suas tomadas de posição posteriores:

Emil Nolde retornara de uma viagem ao Oriente convencido da superioridade da ‘raça ariana’ e imaginando que o Expressionismo pudesse ser tomado como modelo estético para a revolução nacional-socialista; desiludido, continuou desfrutando do patrocínio de Goebbels até ser denunciado, em 1937, como ‘degenerado’; mais de mil obras suas foram retiradas dos museus e confiscadas; proibido de trabalhar, passou a guerra pintando clandestinamente, usando aquarelas (para que os vizinhos não sentissem o cheiro de óleo e o denunciassem à Gestapo) na série de Pinturas Não-Pintadas.²⁴

A falta de clareza com que lidou com suas visões sobre arte e sociedade criaram, realmente, enormes contradições tanto em sua vida, como também entre seus trabalhos. Sua postura progressista –para a época– em relação à arte primitiva se intercalava constantemente com seu nacionalismo: “louvada seja nossa forte e sadia arte alemã [...] nossos respeitos à arte dos povos latinos; à arte alemã, nosso amor”.²⁵ Suas viagens para a China, Sibéria, Japão e demais localidades, ao mesmo tempo que forneceram assuntos para seu desenvolvimento artístico, também nutriram seu repertório conservador a respeito da superioridade racial nórdica. Nolde acreditava fielmente nas noções de raça, assim, a arte dos primitivos era exaltada na medida em que representava os sinônimos de força e pureza. Contrário ao colonialismo, suspeitava que a presença estrangeira nas colônias influía negativamente no desenvolvimento cultural e na manutenção das crenças e dos costumes indígenas. A esse respeito, produziu uma pintura intitulada O missionário, em 1912, na qual é possível visualizar a caricatura de um ídolo coreano em meio a dois objetos africanos, sugerindo a impertinência religiosa da presença ádvena em outras culturas.²⁶

Sua avaliação negativa quanto ao colonialismo europeu não o impediu de assimilar caracteres racistas nem de se juntar oficialmente, em 1920, a agrupamentos políticos nazistas que tinham uma propaganda colonial declarada; acreditavam que a raça ariana tinha direito a seu espaço vital e que esse espaço só seria assegurado mediante uma guerra eterna e cotidiana, um plano estratégico e ideológico que incluía a manutenção das colônias, a unificação dos territórios germânicos, a anexação da Áustria e a conquista da Polônia, por exemplo. Mais tarde, em 1933, teve algumas de suas obras compradas por Joseph Goebbels, futuro ministro de propaganda do Reich. Suas intenções em unir sua arte à ideologia nacional-socialista eram claras, por exemplo, quando em 1933 suas pinturas foram incluídas em uma exposição patrocinada pela Nationalsozialistischer Deutscher Studentenbund (Liga nacional-socialista de estudantes alemães). As relações entre arte moderna e nazismo aqueceram o debate na época entre seus defensores e seus opositores, como foi o caso da Kampfbund für deutsche Kultur (Liga de combate para a cultura alemã).²⁷ O resultado, como conhecemos hoje, foi a rejeição da arte moderna dentro dos círculos nacional-socialistas e, conseqüentemente, da própria produção de Nolde, taxada como degenerada, primitiva e negroide.²⁸ Apesar disso, esses eventos não o impediram de manter sua lealdade ao Führer mesmo quando, em 1941, fora proibido de pintar e removido da Câmara de Artes Visuais do Reich.

3. Problemas do primitivismo



Fig. 3. Autor desconhecido, *Ausstellungsraum Expressionisten und Exoten. Zeitgenössisches Malerei und Stammeskunst*, fotografia, dimensões desconhecidas, c. 1921. Karl Ernst Osthaus Archiv. © Bildarchiv Foto Marburg.

Para a história da arte do século XX, o primitivismo foi uma consequência direta do intenso contato entre ocidente e não ocidente promovido pelo colonialismo. Recentemente, encontra-se disponível uma vasta literatura sobre o tema, mas muito do que se escreveu a esse respeito repousa, ainda, sobre uma postura celebrativa do contato entre o civilizado e o “não-civilizado”. Tanto entre os artistas de vanguarda, como também entre seus estudiosos, conservou-se o discurso oficial a respeito da arte não-europeia, que a compreende como fruto de espontaneidade e cuja agência dos objetos e de seus criadores são suspensas, ocultadas ou mesmo esquecidas.

A arte das culturas não ocidentais não é essencialmente diferente da nossa, uma vez que é produzida por artistas com características individuais próprias, talentosos e engenhosos, que deveriam contar com o mesmo nível de reconhecimento de que gozam os artistas ocidentais, e não serem vistos como filhos da natureza “tomados pelo instinto” que expressam espontaneamente seus impulsos primitivos ou, quando não, como expoentes servís de um rígido estilo “tribal”.²⁹

No âmbito de uma interpretação crítica a respeito do primitivismo, bem como do conceito tão pouco questionado de arte primitiva, a publicação de Sally Price se destacou como uma das mais pertinentes.³⁰ Nela, pode-se visualizar a forma com que Nolde, assim como muitos dos artistas de vanguarda, compreenderam a arte produzida pelos povos não-europeus, que ora eram seus irmãos, ora eram um outro radical. Tal arte era fruto de uma cultura vista “com o carinho dispensado aos irmãos menores, geneticamente correlatos e genealogicamente iguais, mas que ainda não aprenderam a controlar seus impulsos naturais em conformidade com as regras do comportamento civilizado”.³¹ Noções como espontaneidade, impulsividade e autenticidade erigiram-se como a narrativa canônica a respeito dessas produções, uma vez que opõem-se abertamente aos valores atribuídos à história do ocidente, objeto de descrédito por parte de muitos artistas modernos.³² Quando as obras de um expressionista, como Nolde, são expostas acompanhadas dos objetos de arte não-

europeias, o que se opera é a construção de um discurso de superioridade da derivação em detrimento de seu próprio modelo, como se a imagem de Nolde fosse colocada no papel de “original”, com que as peças africanas representando apenas um segundo lugar muito próximo, cuja legitimidade depende de sua afinidade com a obra prima reconhecida ³³ (Fig. 3).

Visto por esse ângulo e considerando todas as pontuações colocadas sobre a trajetória de Nolde e de seu contexto mediador, a contradição pujante em suas naturezas-mortas esteve na incorporação da estética “primitiva” tanto como renovação artística, como também enquanto iconoclastia. Ao mesmo tempo que se pôde observar em sua arte uma integração entre ocidente e não ocidente, essa relação criou uma caricatura e um estereótipo do outro que condizia, inconscientemente, com sua postura política conservadora. A noção de iconoclastia, tal como é empregada nesse texto, baseou-se nos estudos visuais de W. J. T. Mitchell,³⁴ que compreendeu a relação entre idolatria e iconoclastia a partir de algumas leis específicas. Para o autor, a iconoclastia opera a partir de uma estrutura de crenças, denominada de crença secundária, isto é, uma crença sobre a crença dos outros. A ação de difamar as imagens do outro repousa sobre a crença de que o outro crê que suas imagens são vivas, sagradas e poderosas. O funcionamento da iconoclastia depende, ainda, de outros dois elementos: o estereótipo e a caricatura. Enquanto o estereótipo estabelece o conjunto de crenças e comportamentos atribuídos aos outros, a caricatura,

[...] por outro lado, pega o estereótipo e o deforma ou desfigura, exagerando algumas características ou transformando a figura do Outro em termos de algum objeto sub-humano, a fim de ridicularizar e humilhar (todos os homens são amaldiçoados, todas as mulheres são cadelas, e todas as crianças são macacos travessos) uma estratégia típica da caricatura é transformar as características humanas em termos de alguma forma de vida mais baixa, geralmente animal.³⁵

A partir da caricatura dos objetos de arte não-europeus, as naturezas-mortas com máscaras de Nolde desejam nos passar a impressão de se

tratarem de produções não-civilizadas, próximas ao estágio de barbárie devido a forma como foram compostas nas pinturas. Simultaneamente, esse processo de inferiorizar o outro como bárbaro, sub-humano, ou primitivo, sustentou-se numa série de estereótipos defendidos não apenas por Nolde, como também pela maioria de seus contemporâneos, tais como infantilidade, espontaneidade, impulsividade e emotividade. Se por um lado essas pinturas criticaram, em algum momento, o academicismo na arte e a civilização ocidental, elas também serviram, ao mesmo tempo, para reiterar a convicção de superioridade racial caucasiana sobre os demais grupos étnicos (Fig. 4).

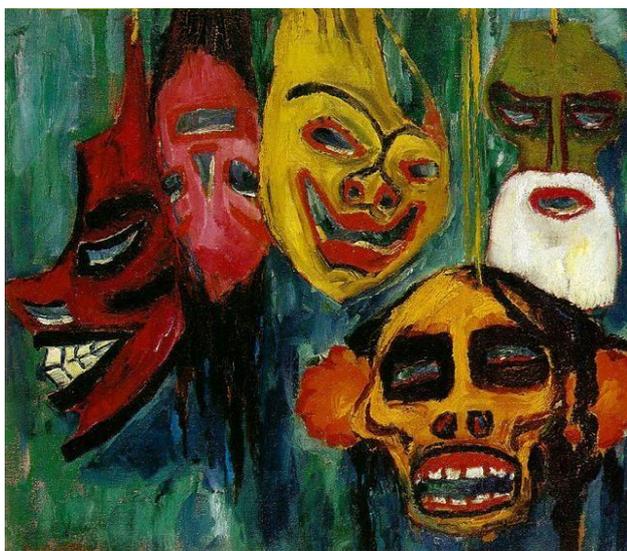


Fig. 4. Emil Nolde, *Maskenstilleben III*, óleo sobre tela, 74 x 78 cm, 1911. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City. © Nolde Stiftung Seebüll.

Considerações finais

A literatura especializada na obra de Nolde, com especial atenção às naturezas-mortas, demonstraram atingir pontos importantes na compreensão de seu papel na história da arte alemã. Em todos os casos, a interpretação de suas pinturas a partir de seus contrassensos foi um dos aspectos que ambos os estudiosos tocaram em suas análises. No entanto, divergiram quanto ao teor dessas ambiguidades. A divergência de ambos os lados indicou, a partir de uma abordagem crítica sobre as posições e tomadas de posições do artista, que ambos os diagnósticos alcançaram, com ressalvas, o real problema dessas composições com máscaras. Apesar de evidenciarem o

caráter sentimental, primitivista e caricato das imagens, não deixaram em evidência, contudo, o sentimento iconoclasta que veste toda a série de trabalhos.

A contradição não pode traduzir-se entre realismo e modernismo, visto que as máscaras são caricaturas e não diretamente cópias –o processo da caricatura indica uma deformação e um exagero a partir de estereótipos que não podem ser encontrados no objeto-modelo em si–. Na outra mão, a contradição entre caricatura e sentimento não faz sentido, uma vez que ambas fazem parte da mesma intencionalidade do artista –que é, justamente, estabelecer uma correlação entre o primitivo e o sentimental–. Nesse sentido, pareceu-nos mais pertinente enxergar a contradição nessas pinturas a partir da incongruência entre vanguarda e iconoclastia. A primeira, agressiva desde sua origem, via-se como a desbravadora do futuro e determinada a atacar todos os alicerces da civilização ocidental que julgava pertinente destruir, tais como os modelos tradicionais, acadêmicos e mesmo eruditos. A segunda, por outro lado, constrói imagens do outro como criadores de imagens, a quem deve-se punir por suas falsas crenças, deformando ou destruindo suas imagens.

Notas

¹ Lionel Richard, *The Concise Encyclopedia of Expressionism*, New Jersey, Chartwell Books, 1987, p. 7.

² *Ibidem*, p. 9.

³ *Ibidem*, p. 15.

⁴ Sally Price, *Arte primitiva em centros civilizados*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2000, p. 64.

⁵ “...faced with atrocities, utopian idealism seemed to many to be the basis for a possible solution. Salvation was not seen in the context of a collective social struggle, in an economic and political transformation of society, but in an inner renewal of Man”. Richard, *op. cit.*, p. 20.

⁶ Ricardo Timm de Souza, “Filosofia e expressionismo”, em Jacó Guinsburg (dir.), *O expressionismo*, São Paulo, Perspectiva, 2002, pp. 83-101.

⁷ Gilles Deleuze, *Nietzsche e a filosofia*, Rio de Janeiro, Rio, 1976, p. 58.

⁸ Luiz Nazário, “Expressionismo e nazismo”, em Guinsburg (dir.), *op. cit.*, pp. 652-653.

⁹ Andrew Zimmerman, “Primitive Art, Primitive accumulation, and the origin of the work of art in German

New Guinea”, *History of the Present: A Journal of Critical History*, vol. I, nº 1, Champaign, 2011, pp. 5-30.

¹⁰ Cf. William Rubin (dir.), *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, New York, Museum of Modern Art, 1984.

¹¹ Jill Lloyd, “Emil Nolde Still Lifes, 1911-1912: Modernism, Myth and Gesture”, *Antropology and Aesthetics*, nº 9, 1985, pp. 36-52.

¹² “Where they parted company was in their attitude as to how this could best be achieved: through realism or through modernism? As such, they were engaging with the ongoing problems provoked by the rupture in Western traditions of representation that have been recognized as the prerequisite for Western artists responses to ‘primitive’ art at the beginning of the modern period”. *Ibidem*, p. 38.

¹³ “This results in a series of powerfully contradictory paintings that have proved elusive because they occupy a space where alternative modes of representation cross: realism and modernism in the other hand and, because they are primitivizing copies of tribal artifacts, Western and non-Western traditions of representations, too. For this reason they lie very much at the heart of the matter; and they should thus help us to negotiate more precisely the nature of this relationship between the crisis and rupture in Western tradition in early modernist art and the response to non-European artifacts”. *Ibidem*, p. 38.

¹⁴ Jill Lloyd, “Emil Nolde’s ‘Ethnographic’ Still Lifes: Primitivism, Tradition, and Modernity”, en Susan Hiller (dir.), *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, London, Routledge, 2005, pp. 69-89, afirma: “They are modernist and primitivist, redeploing fragments of non-European cultures in formally experimental and subjectively arranged compositions, but they are also copies of objects and refer in this sense to a realist aesthetic. This results in a series of powerfully contradictory paintings which have proved elusive because they occupy a space where alternative modes of representation cross: realism and modernism on the one hand and, because they are primitivizing copies of tribal artefacts, western and non-western traditions of representation too” (p. 71).

¹⁵ *Ibidem*, p. 69.

¹⁶ “In Mask Still Life I the masks are objects, hung against a painterly blue background; but they are objects paradoxically animated by human emotions-laughing, exclaiming, pensive in Mask Still Life I the masks are objects, hung against a painterly blue background; but they are objects paradoxically animated by human emotions-laughing, exclaiming, pensive”. *Ibidem*, p. 76.

¹⁷ “The fact that rather abruptly, in the space of a few decades, a large class of non-Western artifacts came to be redefined as art is a taxonomic shift that requires critical historical discussion, not celebration. That this construction of a generous category of art pitched at a global scale occurred just as the planet’s tribal peoples came massively under European political, economic, and evangelical dominion cannot be irrelevant. But there is no room for such complexities at the MoMA show”. James Clifford, “Histories of the tribal and the modern”, en *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography,*

Literature, and Art, Cambridge, Harvard University Press, 1988, pp. 196-197.

¹⁸ “The contradiction is between caricature and emotional intensity and the effect is of feelings directed at the masks and also emanating from them. Caricature is an old story in Nolde’s work, finding early outlet in postcards of fantastic mountain faces (the Matterhorn as smiling gnome, the Jungfrau as veiled “virgin”), which were a popular success in 1897-98. And emotional intensity was the goal of the early religious paintings, such as the 1909 Last Supper or Pentecost or the 1910 Christ among the Children, where the observer is meant to experience the beatitude or fortitude expressed by the painted saints”. Donald E. Gordon, “German Expressionism”, en Rubin (dir.), *op. cit.* p. 380.

¹⁹ A maior parte das naturezas mortas dos demais artistas da primeira geração expressionista ligava-se intensamente com um tipo de pintura desenvolvido pelos fauvistas na França. Predominavam de forma acentuada a separação dos componentes por grossas linhas de contorno pretas, mas não denotavam, aparentemente, se tratarem de caricaturas.

²⁰ Emil Nolde, “Anos de luta”, en Herschel Browning Chipp (dir.), *Teorias da arte moderna*, 2º ed., São Paulo, Martins Fontes, 1999.

²¹ *Ibidem*, p. 148.

²² *Ibidem*, p. 149.

²³ Zimmerman, *op. cit.*, p. 17.

²⁴ Nazário, *op. cit.*, p. 654.

²⁵ Nolde, *op. cit.*, p. 149.

²⁶ L. D. Ettlinger, “German expressionism and primitive art”, *The Burlington Magazine*, vol. 110, nº 781, London, 1968, pp. 191-201.

²⁷ “Emil Nolde”, en Stephanie Barron (dir.), *Degenerate art: the fate of the avant-garde in nazy Germany*, Los Angeles, County Museum of Art, 1991, pp. 314-325.

²⁸ Na famosa exposição *Entartete Kunst*, de 1937, Nolde foi um dos artistas com o maior número de obras expostas, totalizando 36 trabalhos entre pinturas, gravuras, desenhos e aquarelas.

²⁹ Alfred Gell, *Arte e agência: uma teoria antropológica*, São Paulo, Ubu, 2018, p. 24.

³⁰ Price, *op. cit.*

³¹ *Ibidem*, pp. 20-21.

³² *Ibidem*, p. 57: “[...] a arte primitiva emerge direta e espontaneamente de impulsos psicológicos. Da mesma forma como uma criança chora quando tem fome e emite sons de contentamento quando está satisfeita, imagina-se que os artistas primitivos expressem seus sentimentos livres da capa impositiva do comportamento aprendido e das limitações conscientes que moldam o trabalho do artista civilizado. E esta é a qualidade mais frequentemente citada como catalisadora do entendimento entre ocidentais e artistas primitivos”.

³³ *Ibidem*, p. 138.

³⁴ W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want?*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

³⁵ “[...] on the other hand, takes the stereotype and deforms or disfigures it, exaggerating some features or rendering the figure of the Other in terms of some subhuman object in order to ridicule and humiliate (all the men are curs, all the women are bitches, and all the children are mischievous monkeys). A typical strategy of caricature is to render the human features in terms of some lower life-form, usually animal”. *Ibidem*, p. 20.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Allan André Lourenço; “Sobre alguns aspectos das naturezas-mortas de Emil Nolde (1911-1912)”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 15 | Segundo semestre 2019, pp. 18-27.

Recibido: 10 de diciembre de 2018

Aceptado: 27 de mayo de 2019