

Nº 03 | 2023 | ISSN 2965-3312

ANAIS SEPHA UERJ

TRAJETÓRIAS PLURAIS

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/

s471 Seminário de Pesquisadores de História da Arte

(3. : 2023 : Rio de Janeiro)

Anais SEPHA UERJ: trajetórias plurais. – Rio de Janeiro: UERJ,
PPGHA, 2023.

350 p.

Informações retiradas da capa: v.1, n.3.

Periodicidade anual.

ISSN 2965-3312.


1. Arte – História – Congressos. I. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História da
Arte. II. Título.

CDU 7(091)

Bibliotecária: Cristina da Cruz de Oliveira – CRB-7 4342

GT 6

**Trajetórias
Plurais:
Arte e
Moderni-
dade**



Autonomia, política, representação: desafios do realismo alemão nos anos 1920 e 1930

Lara C. Casares Rivetti (PPGAV-ECA/USP)¹

Resumo: Este texto pretende analisar o realismo nas artes plásticas na Alemanha nos anos 1920 e 30, com foco em entender como o termo *Neue Sachlichkeit* estabeleceu-se à época e foi posteriormente sedimentado pela crítica e teoria de arte, passando a designar, até os dias atuais, e em tom unificador, um conjunto heterogêneo de obras e práticas artísticas. Serão abordadas as motivações históricas que levaram ao seu surgimento, assim como as limitações dessa nomenclatura e as dificuldades que seu uso impõe ao entendimento de uma produção tão variada, tanto do ponto de vista formal quanto ideológico. Em seguida, serão avaliadas as consequências que o emprego e a consolidação do termo legaram à obra de artistas do período no que diz respeito ao seu tratamento na história da arte. Finalmente, a partir de uma breve

¹ Bacharel em Letras pela Universidade de São Paulo, mestre em História, Teoria e Crítica de arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição, no qual realiza pesquisa de doutorado sobre a Nova objetividade na Alemanha da República de Weimar com apoio da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0128981927430079>. E-mail: lara.rivetti@usp.br.

análise centrada em uma pintura do artista Christian Schad, pretende-se apresentar uma alternativa metodológica para lidar com as ambiguidades impostas pela rubrica “*Neue Sachlichkeit*”.

Palavras-chave: Realismo; *Neue Sachlichkeit*; Arte alemã; República de Weimar

“A terminologia, na realidade, nunca é acidental”². A frase, livremente traduzida para o português, foi retirada do texto “Tendenz oder Parteilichkeit” (“Tendência ou partidarismo”, em tradução livre), publicado por Georg Lukács em 1932 na revista *Die Linkskurve* (vol. IV, n. 6, 1932, p. 13-21). A afirmação se pronuncia em sua contundência, em primeiro lugar, pelo modo exemplar e sintético com que comunica um problema que se impõe à tarefa de determinação terminológica no exercício intelectual – um problema que diz respeito às dificuldades suscitadas a partir do cruzamento entre duas linguagens, a linguagem verbal e a arte, e que está na base do trabalho crítico e teórico.³ Mas ela também é significativa por outro motivo: a frase acena para um debate sobre a questão do realismo que ocupava parte importante da intelectualidade e do meio artístico da Alemanha da República de Weimar e revela que a complexidade desse panorama principiava com as dificuldades de designação dos fenômenos artísticos que assolavam naquele contexto.

Os textos publicados por Lukács nos anos 1930, dentre os quais se encontra “Tendência e partidarismo”, compõem sua incursão pelo tema do realismo nas artes, assunto ao qual o autor irá se dedicar pelo menos até o final da década de 1950. Longe de se caracterizar iniciativa isolada, a reflexão de Lukács sobre o realismo integra o debate, anteriormente mencionado, que desponta no cenário alemão nas primeiras décadas do século XX e mobiliza alguns dos principais artistas, autores e críticos do período.⁴ O assunto instaura-se como problema mais ou menos disseminado pela esfera intelectual e cultural da Alemanha, adquirindo proemi-

2 Lukács, 1980, p. 43, tradução minha.

3 Para as relações entre história e história dos conceitos, cf. Koselleck (2006).

4 Uma definição mais precisa da noção de realismo, que contemple o processo histórico de sua construção e seus variados sentidos, ultrapassa os limites deste texto. Assim, o termo será usado de modo mais abrangente em referência a obras que, surgidas entre os anos 1920 e 1930 no contexto alemão, revelam uma matriz comum, que assume traços da realidade cotidiana mais imediata como matéria para a criação artística.

nência pela generalidade com que se projetava sobre diferentes núcleos do pensamento e da produção artística do país – grupos dedicados ao escrutínio de áreas diversas (não só as artes plásticas, mas também a literatura, o teatro e o cinema) e pulverizados pelo território nacional. Desse modo, o alcance adquirido pela questão do realismo no contexto alemão ao longo dos anos 1920 e 1930 permite pensá-la, sem risco de incorrer-se em exageros, como um dos grandes temas que mobilizava o meio cultural do país à época.

Trata-se de um debate que energizava a esfera pública alemã dos anos 1920 e início dos 1930, uma vez que tais trocas intelectuais não eram instauradas exclusivamente no âmbito de instituições formais de ensino ou entre núcleos restritos da intelectualidade alemã, mas ocupavam um campo mais amplo e acessível. Assim, boa parte da discussão sobre o realismo era veiculada em publicações – jornais, revistas e impressos variados – que circulavam na Alemanha no período e integravam o vigoroso cenário dos meios de comunicação de massas que se desenhava no país.⁵

Naturalmente, a dimensão pública alcançada pela mídia tinha seus limites, mas tal fato não deixa de ser significativo, sobretudo se lembrarmos que muitos dos periódicos que publicizavam tais ideias eram dotados de posições político-ideológicas muito claras e não raro estavam diretamente vinculados a partidos ou grupos sociais organizados. Esse dado assinala um aspecto fundamental do debate sobre o realismo, que é o fato dele constituir, na Alemanha dos anos 1920 e 1930, um assunto que se reveste de evidente caráter político, conforme apontado por Carlos Eduardo Jordão Machado,⁶ constituindo um campo conflagrado, marcado por constantes disputas na esfera estética que não raro apareciam eivadas de conteúdos ideológicos.

5 Cf. Kaes; Jay; Dimendberg, 1995, p. 641.

6 Cf. Machado, 2016. realidade cotidiana mais imediata como matéria para a criação artística.

Em parte, tais condições se devem ao tumultuado meio social da República de Weimar. Não podemos ignorar que boa parte do debate sobre o realismo se estabeleceu nos anos que antecederam a ascensão do nazismo, quando já se faziam sentir os efeitos do crescimento progressivo, a partir do final dos anos 1920, da representatividade da extrema-direita no parlamento alemão.⁷ Mesmo antes disso, o cenário da Alemanha após a primeira guerra mundial era marcado por complexas disputas de caráter político e social que haviam se originado nos percalços atravessados pela nação num passado recente – não só a derrota na primeira guerra, que trouxera uma série de consequências (de ordem social, política e econômica) para o país, mas também os desdobramentos de uma revolução frustrada, que concedeu espaço à conciliação de classes. Ao lado do fortalecimento progressivo da extrema-direita, portanto, esses aspectos da conjuntura alemã pareciam tangenciar todas as esferas da sociedade do país, incluindo a cultura e a arte, de tal modo que estas se viam muito organicamente imiscuídas às contendas que se processavam no campo político e social do país à época.

No caso das artes plásticas, a questão do realismo descreve um quadro amplo de práticas, que compreende pesquisas em meios diversos, como a fotografia, a colagem e a fotomontagem. O foco de análise deste texto recai sobre uma produção especificamente em pintura que começou a surgir no final dos anos 1910 e início da década seguinte; tais obras integram um conjunto mais amplo de trabalhos que foi prontamente reunido em torno do termo *Neue Sachlichkeit*, comumente traduzido para o português como “nova objetividade”. A decisão por examinar esses trabalhos deve-se ao fato, em primeiro lugar, de que esse núcleo apresenta de modo mais evidente uma série de ambiguidades que, conforme pretendemos demonstrar, perpassa a arte moderna alemã do início do século XX. Além disso,

⁷ O Partido Nacional Socialista (Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei) foi fundado em 1919 como Deutsche Arbeiterpartei, tendo sido renomeado no ano seguinte. Dispôs de pouca influência parlamentar até 1929, quando passou a adquirir importância entre os eleitores. Cf. Kolb (1986, p. 10).

trata-se de obras menos conhecidas do público brasileiro, que parecem ter sido ofuscadas na história da arte, de um lado, pelo vigor com que o expressionismo alemão dos anos 1910 se projetou e, de outro lado, por manifestações artísticas também dos anos 1920 e 1930, como o dadaísmo berlinense e a produção da Bauhaus, que acabaram por se tornar assuntos mais recorrentes quando se fala da Alemanha da República de Weimar.

A dimensão pública do debate sobre o realismo, anteriormente mencionada, passa, no que diz respeito ao domínio específico das artes plásticas, pelo processo de institucionalização da pintura alemã daquele período. Já em 1925, muitos dos nomes vinculados a essa produção foram reunidos numa mostra realizada na Kunsthalle Mannheim, na cidade de mesmo nome, e organizada pelo diretor da instituição, Gustav Hartlaub. Tal iniciativa legou consequências duradouras para a recepção dessas obras: em primeiro lugar, a mostra, que recebeu o título “*Neue Sachlichkeit: Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*” (“Nova objetividade: pintura alemã desde o expressionismo”, em tradução livre), lançou o termo “nova objetividade” enquanto nomenclatura específica aplicada àquela produção. Alguns autores destacam, inclusive, a prontidão do meio artístico em adotar a expressão tão logo ela começara a circular no meio artístico e a existência de uma espécie de demanda naquele contexto para se criar um termo que pudesse conferir forma e atribuir coesão àquelas obras.⁸

A expressão *Neue Sachlichkeit* acabou por preencher uma lacuna que se criara com a dissolução do expressionismo enquanto estilo, que havia vigorado desde o princípio do século XX. Mas a reunião daquelas pinturas em torno da ideia de “nova objetividade” foi responsável por imputar-lhes uma contradição que se instaura na fricção entre sua produção e recepção: quer dizer, trata-se um conjunto de obras que, apesar de se

8 Cf. Hermand (1977, p. 168) e Schmalenbach (1940).

destacar pela sua diversidade, o que impõe uma primeira complexidade à sua leitura, passou por um processo de homogeneização quando do estabelecimento daquele termo, o que lhe legou uma falsa aparência de unidade que se perpetuou ao longo das décadas.

O reforço a essa interpretação da pintura alemã de Weimar como conjunto homogêneo veio no mesmo ano de 1925 com a publicação de *Nach-expressionismus (Magischer Realismus): Probleme der neuesten europäischen Malerei* (“Pós-expressionismo (realismo mágico): problemas da nova pintura europeia”), do historiador de arte Franz Roh, que constitui a primeira incursão teórica de fôlego sobre a pintura do período. Embora o autor prefira o termo “realismo mágico” em detrimento de “nova objetividade”, ele reforça o sentido de unidade atribuído a essa produção e oferece um retrato dessa pintura como fenômeno coeso e expressão de pura racionalidade iluminista: uma pintura contida, estática, distanciada, cuja superfície é polida, bem-acabada e destituída de marcas da gestualidade do artista, o que lhe imprime os sentidos de clareza e transparência.⁹

Ao longo desse processo de institucionalização e inscrição da pintura alemã de Weimar no discurso da história da arte, essa produção precisou ser depurada de suas antinomias fundamentais, incorporando uma regularidade que lhe era alheia. Nos casos das iniciativas de Hartlaub e Roh, o que mais chama a atenção é o fato de que elas parecem aderir a uma espécie de lógica dualista, como se os trabalhos fossem a manifestação de categorias puras: ou a pura objetividade ou a pura subjetividade, por exemplo; autonomia ou participação, totalidade ou fragmentação. Tal raciocínio dicotômico é necessário para uma concepção da história das formas artísticas enquanto linearidade, mas torna impossível concebê-la em sua real faceta, como percurso acidentado, marcado por saltos,

9 Cf. Kaes, Jay, Dimendberg, 1995, p. 493.

desvios e sobreposições temporais. Contrariamente, o que pretendemos defender é que a arte moderna alemã abre espaço na tessitura da história da arte para a coexistência de regimes temporais e visuais concorrentes e, muitas vezes, contraditórios.

Antes de esmiuçarmos tal argumento, cabe sinalizar o efeito marcante que essa primeira interpretação legou a análises posteriores. Em 1981, o historiador da arte Benjamin Buchloh ofereceu uma leitura da pintura de Weimar pautada na equalização entre regime pictórico representativo e a manifestação de compromissos ideológicos conservadores. O autor argumenta que aquela produção, entendida como um “retorno a modos tradicionais de representação na pintura”¹⁰, estaria comprometida com a preservação de todo um ideário conservador por meio da reafirmação de seus valores e que, ao prescindir do vocabulário abstrato, a pintura da nova objetividade alemã representaria, em última instância, a recusa aos pressupostos ideológicos antiburgueses e à radicalidade das vanguardas históricas do início do século XX.

A esse respeito, é necessário ter em mente que, anos depois do surgimento dessa pintura a que nos referimos, um aceno à tradição pictórica foi de fato colocado em prática por artistas cooptados pelo regime nazista, que buscava arregimentar obras que mobilizassem o repertório das formas clássicas em nome da criação de retratos heroicos e apologéticos do regime autoritário e da criação de imagens que pudessem fundamentar uma concepção específica da nação alemã enquanto reservatório de pureza e superioridade.

Na confluência entre esses aspectos, portanto, estabeleceu-se uma visão algo duradoura de que qualquer referência ao repertório pictórico extraído de uma tradição clássica, e que abdicasse do regime abstrato em

10 Buchloh, 1981, p. 39, tradução minha.

nome de formas aproximadas de uma linguagem realista, constituiria necessariamente um aceno a um alinhamento ideológico regressivo. Tal fato deixou marcas na recepção e compreensão da pintura de Weimar, como é o caso do artista Christian Schad, cujo trabalho foi exibido na *Große Deutsche Kunstausstellung* (Grande exposição de arte alemã, de 1937¹¹), paralela à exposição *Entartete Kunst* (Exposição de arte degenerada), ambas ocorridas em Munique, e que compreendia os trabalhos enaltecidos pelo regime – decisão tomada a despeito do artista nunca ter demonstrado alinhamento com a extrema-direita e de seu trabalho ser em muitos momentos evidentemente refratário a qualquer presunção de conservadorismo ou moralidade.

No entanto, o que torna o trabalho de Schad interessante, e que é revelador de traços mais gerais da arte moderna alemã das primeiras décadas do século XX, é que ele não se resolve na pura rememoração de códigos tradicionais da pintura, mas se apropria da tradição clássica com vistas à sua reformulação. Ou seja, Schad busca, no reservatório de formas artísticas do passado, técnicas, procedimentos e temáticas que, longe de serem manejados de modo literal, são colocados em movimento a partir das questões mais candentes que se apresentam aos artistas de toda sua geração.

É o caso, por exemplo, de *Operation*, de 1929. A obra posiciona o espectador no ponto de vista que se intui ser o do observador que presencia o procedimento médico (que coincide, ainda, com aquele do artista). A cena criada é permeada por um insólito teor de fascínio, já que a visão escrutinadora do espectador não se coaduna à postura mais reservada que se espera nesse contexto – disjunção enfatizada pelo registro explícito com que o acontecimento é representado na tela.

A obra de Schad revela um traço mais geral da cultura alemã dos anos 1920 e 1930, que diz respeito à proeminência com que as ciências médicas

11 Cf. Lloyd, 2002.



Figura 1. Christian Schad, *Operation* (1929)
 Pintura sobre tela, 125,4 cm x 95,5 cm
 Fonte: Städtische Galerie im Lenbachhaus und
 Kunstbau München,
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018

e biológicas – e os avanços tecnológicos nessas áreas – se projetavam sobre a esfera pública e cotidiana da República de Weimar, transpondo o discurso especializado desses campos para adentrar o domínio da vida banal. Tais temas, que incluíam uma compartilhada preocupação com a integridade da forma física e com a realização de atividades esportivas,¹² além de assuntos particulares ao âmbito médico e científico (como as então recentes pesquisas que buscavam verificar possíveis bases fisiológicas para comportamentos sexuais que contrariavam a norma vigente à época)¹³ ocupavam as páginas da mídia impressa alemã, passando a integrar o cotidiano de milhares de leitores.

Fato é que essa intersecção entre cultura de massas, meios de comunicação e o registro particular das ciências médicas e biológicas informava também a obra de outros artistas do período, como é o caso de Otto Dix – e tal fato sinaliza que, longe de constituir uma especificidade, a conjunção entre aquelas esferas revela-se um dado de época, amplamente explorado na Alemanha de Weimar.

Embora não seja possível, no espaço deste texto, analisar comparativamente os trabalhos desses dois artistas, cabe pontuar que ambos recor-

¹² Cf. Meskimmon, 1999.

¹³ Cf. Makela, 2015.



Figura 2. Otto Dix, *Dr. Mayer-Hermann* (1926)
Óleo e têmpera sobre madeira, 149,2 x 99,1 cm
Fonte: Museum of Modern Art New York (MoMA),
Nova York. © 2023 Artists Rights Society (ARS),
New York / VG Bild-Kunst, Bonn

rerem à mesma espécie de recurso fundamental, qual seja, a apropriação e reformulação da tradição clássica da pintura em seus temas e métodos, conforme mencionado anteriormente. No caso da obra de Schad, parece haver um diálogo estreito entre a construção da cena da cirurgia e todo um repositório de imagens dedicado a temáticas religiosas que permeia a tradição do Renascimento italiano na pintura. Tal vínculo fica sugerido, de início, pela perspectiva de representação adotada pelo artista, que rememora a *Lamentação sobre o Cristo Morto*, de Andrea Mantegna.

Outros componentes do quadro reforçam essa leitura, sobretudo o tratamento conferido às personagens que assistem o enfermo: a presença das



Figura 3. Andrea Mantegna, *Lamentação sobre o Cristo Morto*, c. 1483.
Têmpera sobre tela, 68 x 81 cm.
Pinacoteca di Brena, Milão.

freiras que auxiliam na cirurgia evoca diretamente o domínio das imagens religiosas. Ao mesmo tempo, à figura que ocupa a cabeceira da maca é concedida uma fisionomia particularmente sagrada; ela parece emanar o feixe de luz central da composição, que se projeta sobre a mesa de operação em eixos diagonais, numa construção visual que sugere tratar-se de uma figura santificada, à semelhança de uma representação de Nossa Senhora que sustenta o corpo já quase desfalecido de Cristo.

Longe de aceder à replicação simplificada de um repertório da pintura clássica conforme mobilizado pela arte renascentista, a obra de Schad explora o acúmulo histórico das formas artísticas para então expor (e não camuflar) as incongruências que assomam nesse processo. Nesse sentido, a pintura aqui examinada enseja uma reflexão a respeito das contradições colocadas a toda uma geração, que se via enredada ao recrudescimento do processo de modernização e ao avanço tecnológico, que assumia um ritmo cada vez mais vertiginoso.

Assim, o que se pretende argumentar é que a pintura alemã de Weimar, refratária a categorias inerentes a um pensamento teleológico no campo da história da arte, é capaz de oferecer perspectivas de interpretação renovadas a respeito da arte moderna europeia das primeiras décadas do século XX. Naturalmente, as leituras sedimentadas ao longo do tempo nesse campo de estudos têm sua razão de ser e pertinência. No entanto, o ensejo por uma revisão da disciplina à luz de novas exigências epistemológicas torna oportuno também reconsiderar a arte moderna do continente europeu enquanto espaço conflagrado, permeado por disputas e discursos concorrentes, que nem sempre respondem a princípios de linearidade e regularidade, mas que tornam o alcance das reflexões no domínio da história da arte mais amplo e complexificado.

Referências bibliográficas:

BUCHLOH, Benjamin. Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting. **October**, vol. 16, p. 39-68, Art World Follies (primavera, 1981).

KAES, Anton; JAY, Martin; DIMENDBERG, Edward. **The Weimar Republic Sourcebook**. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 1995.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos** / Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução César Benjamin. 3^a reimpressão. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

KOLB, Eberhard. A República de Weimar: condições iniciais, crises e fracasso da primeira democracia alemã. *In*: ROTERS, Eberhard, SCHMIED, Wieland. **Gráfica crítica na época de Weimar**. Catálogo de exposição realizada pelo Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart. Trad. Gisela Edith Schmidt. Stuttgart: Heinrich Fink GmbH & Co, 1986, p. 6-13.

HERMAND, Jost. Unity Within Diversity? The History of the Concept Neue Sachlichkeit. *In*: BULLIVANT, Keith (ed.). **Culture and Society in the Weimar Republic**. Manchester, UK: Manchester University Press, 1977, p. 166-182.

LLOYD, Jill. Christian Schad: Realität und Illusion. *In*: LLOYD, Jill; PEPPIATT (ed). **Christian Schad, das Frühwerk 1915-1935: Gemälde, Zeichnungen, Schadographien**. Catálogo de exposição realizada entre 6 nov. 2002 e 14 fev. 2003 no Musée Maillol, Paris, e entre 14 mar. e 9 jun. 2003 na Neue Galerie, Nova York. München: Schirmer/Mosel, 2002, p. 11-25.

LUKÁCS, Georg. **Essays on Realism** / Organização e introdução Rodney Livingstone, trad. David Fernbach. Londres: Lawrence and Wishart, 1980.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. 2. Ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MAKELA, Maria. New Women, New Men, New Objectivity. *In*: BARRON, Stephanie; ECKMANN, Sabine (org.). **New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic, 1919-1933**. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 2015, p. 51-63.

MESKIMMON, Marsha. The neue Frau: Icons, Myths and Realities. *In*: **We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1999, p. 163-196.

SCHMALENBACH, Fritz. The Term Neue Sachlichkeit. **The Art Bulletin**, vol. 22, no. 3, p. 161-165 (set., 1940).

