

Goethe

Im Vergleich dazu legendäre Scheißer

## EXORCIZAR O DEMÔNIO COM BELZEBUZINHOS - ADMINITRAÇÃO DO SINTOMA COMO TERAPIA

O presente ensaio, publicado originalmente no catálogo da exposição: "Deutschlandbilder - Kunst aus einem geteilten Land" (Imagens alemãs - A arte de um país dividido. 47º *Berliner Festwochen*. Berlim: Martin-Gropius-Bau, 1997, p. 364-371.), exemplifica o debate cultural da Alemanha posterior à reunificação política, reunindo elementos de Psicanálise, História e Crítica Social, sem negligenciar a discussão estética de trabalhos artísticos contemporâneos.

Para nós, respeitadas as especificidades contextuais, interessa como configuração de um paralelo capaz de balizar problemas recorrentes ao se pensar o binômio História da Arte/ Nacionalismo, cada vez mais emoldurado por um processo que se convencionou chamar de globalização.

Geraldo Souza Dias

Em 9 de novembro de 1988, o então presidente do parlamento alemão, Philipp Jenninger, fez um pronunciamento que lhe foi "fatal": suas considerações sobre o fato de grande parte dos alemães ter apoiado Hitler, pelo menos até 1938, foram interpretadas como uma apologia ao nacional-socialismo. No campo artístico, a entrada em cena de Kiefer e Baselitz no pavilhão alemão em Veneza, em 1981, bem como as exposições "A História no Trabalho - O Trabalho na História", de 1988, em Hamburgo, e "O fascínio estético do fascismo", de 1987, em Berlim, haviam provocado semelhantes mal-entendidos. Do mesmo modo, os artistas Federle, Merz e Förg tornaram-se, por causa de suas exposições nos anos oitenta, objetos de polêmica pública como Jenninger.

Ainda que exista uma diferença considerável entre as declarações públicas de artistas e curadores, e aquelas de representantes eleitos de instituições sociais, tanto Jenninger como os artistas usaram a mesma estratégia, denominada por Ignats Bubis de "meio estilístico de convivência representativa". Sempre que essa convivência representativa for eficaz - o que sempre souberam todos os dramaturgos desde os tempos de Eurípidés -, ela poderá fascinar o ouvinte, o espectador ou o observador. Podemos entender tal fascinação como uma "imunização ativa", embora a discussão sobre as representações de violência nos meios de comunicação de domínio público tenda a eliminar o efeito de imunização e a enfatizar o efeito de imitação.

O conceito de "fascínio" (pelo mal, pelo poder totalitário), empregado por Jenninger, surgiu no romantismo, no trabalho de contadores de histórias, literatos, compositores e artistas plásticos, para assinalar a ambivalência e a ambigüidade das comunicações passionais. Por meios estéticos, eles se esforçaram em manter esta delicada linha demarcatória, para além da qual o prazer pode transformar-se em nojo, a compaixão em cólera, a alegria em sobressalto.

Psicólogos do século XX sustentaram que as condições em que ocorre a comunicação afetiva valem para todo indivíduo, independentemente de classe ou formação, sendo que aquele que não estiver apto a admitir polivalências e duplos sentidos sujeita-se a graves danos psíquicos. A supostamente inofensiva negação ou recalque dos fascínios domina os indivíduos, mesmo quando estes não agem, mas tendem a considerar-se vítimas das ações dos outros. Devemos, contudo, considerar o duplo aspecto das figuras de linguagem e de pensamento não apenas na comunicação afetiva, mas também no desempenho cognitivo.

Os utopistas do social e do político fizeram disto um objeto de pesquisa. Desde que Platão com seus alunos em Siracusa tentou, em vão, formar um Estado ideal, os fundadores das cidades e das sociedades ideais comprovaram que modelos mentais não podem ser realizados explicitamente. Ou seja, mesmo quando modelos valorizados positivamente são apresentados a seres humanos, não se deve esperar que a ação destes exemplos limite-se apenas ao desejado efeito de imitação. Entre operações intrapsíquicas, operações, portanto, também cognitivas, e ações comunicativas, existe uma natural distinção primordial. A supressão da diferença entre “pensamento e ação”, “espírito e vida”, “retórica parlamentar e ação social” parece ser possível somente por meio do exercício de rígida censura, dogmatismo ou obediência cega. O poder torna-se totalitário quando tenta garantir cem por cento de concordância entre programa e ação. Atualmente, a intenção de criar-se uma identidade total entre pensamento e ação é preponderantemente caracterizada como fundamentalista, quer no âmbito da economia e da política, quer no das religiões.

Que Jenner, em seu discurso em memória à “noite de cristal do Reich”<sup>1</sup> no parlamento alemão, não tenha aludido expressamente ao mecanismo de política totalitária, fundamentalista, mas, indiretamente, assumido-o como algo óbvio, deveria ser entendido justamente por aquela parte da população alemã que perdoa ações deste tipo, e não apenas ritualmente. Pois a história alemã, mais fortemente que a dos franceses, ingleses ou americanos, produziu resultados desastrosos a partir da ação conjunta da crença numa idéia e da obediência cega, da fidelidade à letra e do serviço à prescrição. Heinrich Heine foi o primeiro a investigar esta peculiaridade dos alemães. Na sua opinião, as reais correlações de força teriam coagido os alemães, desde a Guerra dos Trinta Anos, a concentrarem sua capacidade criativa no desenvolvimento de visões especulativas na música, na filosofia, na literatura e na ciência, na construção de precários castelos de areia. Seus filósofos teriam sugerido a superioridade das idéias face à situação política de fato, de modo que, na Alemanha, projeções filosóficas e artísticas passaram a ser tomadas como realidade.

No século XX, esta “enfermidade alemã” espalhou-se por todo o mundo. E a terapia? Desde a invenção da vacina antivariólica e da homeopatia ela se chama justamente “imunização ativa”; desde Nietzsche ela se chama “terapia por meio de administração de sintoma”. Administração do sintoma como imunização ativa foi o que exerceu o antigo ministro do interior Höcherl, ao deixar claro para os alemães que não se pode literalmente fazer concordar todo

1. N. do T.: A noite de 10 de novembro de 1938, durante a qual sinagogas, casas e estabelecimentos comerciais de judeus foram depredados por integrantes do braço armado do partido nacional-socialista alemão.

fato social “com a constituição trazida debaixo do braço”, se não se quiser descambar para o dogmatismo totalitário.

Administração de sintoma como imunização contra a fuga para o mundo da ilusão foi o que exerceu Klaus Staeck, com seus cartazes satíricos que alertaram aos alemães “que o SPD<sup>2</sup> queria tomar dos trabalhadores as suas mansões em Tessin” ou que, a pretexto de auxílio desenvolvimentista, estaria financiando banheiras de ouro a déspotas africanos.

Administração de sintoma para imunização foi exercida pelo grupo de artistas de Düsseldorf “Die Langheimer”, ao anunciar a criação da comunidade ideal *Convento Lar Duradouro - Fonte de Vida Ltda.* Praticamente todas as reações a estas estratégias catárticas de convivência imaginada mostram como foi e é difícil lidar com a natureza da comunicação afetiva e com a biologia do conhecimento. Quem quiser fazer prevalecer a todo custo um estado social altamente desejável à revelia da realidade econômica terá de confiar demasiadamente no poder do desejo. Quem quiser forçar a unidade monetária européia em acordo literal com o Tratado de Maastrich fracassará. Aquele que atribuir valor real às promessas da propaganda descobrirá mais tarde, no balcão de crédito, que fantasia e realidade não podem ser convertidas numa única coisa por mágica das agências econômicas. Aquele que crê poder eliminar barreiras étnicas, religiosas, sociais ao decretar uma linguagem politicamente correta, estará colocando um bode para cuidar do jardim<sup>3</sup>.

## Os heróis espirituais da Alemanha

Anselm Kiefer reuniu problemas deste tipo, tais como os heróis espirituais alemães, num espaço destinado àquilo que é recalcado na casa burguesa: o sótão. Ali se guarda o que não pertence ao salão, aquilo que contém a história familiar sob a forma de antiguidades obsoletas. Sob a abóbada das vigas da cobertura, que preservam a mais autêntica expressão da construção, crianças e sábios vasculham com especial interesse, na esperança de descobrirem algum segredo: manuscritos de Hölderlin ou cartas de amor da vovó... Os sótãos tornaram-se o pavilhão da fama tanto do oculto como do ocultável. Sob a proteção de jogos rituais, as crianças ali escondem seu conhecimento sobre coisas que, de acordo com a vontade dos pais, ainda lhes deveriam ser inacessíveis. Sob estas vigas toscamente talhadas, os adultos ocultam suas melancolias e saudades proibidas.

Richard Wagner transformou em teatro este local de culto da imaginação burguesa. *Bayreuth* deveria ser uma construção em madeira rapidamente edificada; seus palcos, molduras de fantasia cuja cenografia seria mais excitante que os salões da classe dominante. Brincar com fogo em tais edifícios continuou a ser uma metáfora, não apenas até o surgimento da luz elétrica, que, aliás, Wagner já havia introduzido para fazer resplandecer magicamente o cálice sagrado na estréia de *Parsifal*. As piras com seus recipientes incandescentes mantiveram-se como elementos decorativos até mesmo nos jogos olímpicos

2. N. do T.: Partido Social-Democrata.

3. N. do T.: A expressão original “den Bock zum Gärtner machen”, literalmente “fazer do bode o jardineiro”, corresponde à nossa “pôr a raposa para tomar conta do galinheiro”. Optou-se aqui pela tradução literal para preservar-se a idéia de jardim (a nação alemã como um jardim) retomada mais adiante.

dos dias de hoje.

As comemorações anuais dos nazistas a nove de novembro encenam minuciosamente, com sublimes sinais luminosos, uma procissão do Edifício dos Oficiais Militares à Praça Real em Munique. Ali, diante dos túmulos neoclássicos (da Escola de Troost) e em cerimonial militar, eram evocados, pelas tropas de choque nazistas em formação, os nomes dos “heróis mortos em combate” na 1ª. Marcha sobre o Edifício dos Oficiais em 1923, confirmados num eco coletivo como presentes.

Tal processo de trazer ao presente os mortos é tão bem evocado por Kiefer em seu templo-celeiro teatral que o observador do quadro tem vontade de saltar para dentro dele, a fim de impedir que as labaredas crepitantes destruam todo o edifício.

A almejada proximidade entre recordação venerável e risco de aniquilamento não se ajusta, com exceção de Richard Wagner, a nenhum dos heróis trazidos de volta ao presente pela inscrição de seus nomes. Robert Musil ou até mesmo Adalbert Stifter, Joseph Weinheber ou Theodor Storm não escondem, com seus atos e obras, o vínculo entre criação e destruição, mas, na melhor das hipóteses, apenas aquele entre recordação esclarecedora e falsificação histórica. Teria Kiefer, em seu quadro de 1973, querido amenizar uma associação com Wagner, por meio do enunciado de nomes cujos portadores de modo algum poderiam ser interpretados como bodes guardiões de um jardim e, portanto, como heróis espirituais?

Em posteriores apresentações de grandes mortos (*Caminhos da Sabedoria Mundial*), despontam também, ao lado das almas puras de artistas, príncipes, comandantes de batalhas, guias filosóficos e heróis culturais do porte de Wagner, tais como Kleist ou Stefan Georg.

A explicação mais plausível é que Kiefer quis colocar a si próprio, como pintor, nesta conexão entre o fascínio pelo proibido e a apresentação inaugural dos tabus. Em tal conclusão nos leva a crer seu grandiloquente topos iconográfico *Pintura da Terra Destruída pelo Fogo*, que estabelece uma analogia, em linhas gerais, entre atos estatais instituidores e destruidores e o trabalho artístico.

É conseqüente, portanto, que Kiefer em outras séries temáticas alce pura e simplesmente o artista, ou seja, o artista desconhecido, à altura de honorárias memoriais, assim como no século XX foram erigidos monumentos não mais a determinados soldados, conhecidos nominalmente, mas sim ao soldado desconhecido, ao guerreiro genérico. Kiefer, ao substituir os sarcófagos dos mortos da marcha de 23 nas criptas do templo da Praça Real por uma paleta posta num pedestal, opera com ironia sutil. A prática cultural, com base na veneração dos grandes mestres e na competição, tem como pressuposto o fato de que inúmeros artistas pintores jamais alcançam a fama. Estes desconhecidos são, portanto, as vítimas necessárias que facultam a outros o renome.

No quadro *Kunesdorf*, Kiefer reúne todos os aspectos temáticos aqui mencionados. A superfície pictórica consiste numa folha de chumbo, que se

estende até uma área reservada bem no centro da metade inferior, cuja alusão simbólica torna imaginável a paisagem na qual Frederico, o Grande, sofreu sua pior derrota na Guerra dos Sete Anos. Neste espaço reservado da folha de chumbo foi colocada uma foto de um trabalho da série *Ocupações* de 1969. Locais de acontecimentos históricos foram ocupados e o contemporâneo Kiefer lembra-se deles para colocar a si próprio, e não apenas os atores históricos da violência, na apresentação memorial, sob a “forma de convivência imaginada”.

Também Georg Herold opera com a menção nominal de uma grandeza espiritual alemã e dos muitos desconhecidos. Seu *Sarrafo-Goethe*, em material propositadamente despretensioso, na forma mais prosaica possível, um simples sarrafo de telhado, torna-se, contudo, a medida dadaísta do “indivíduo-bostão”, o pequeno-burguês de outros tempos. Pois na Alemanha, com exceção do soldado desconhecido, jamais se louvara o papel dos anônimos mal-sucedidos, os portadores da cultura de massa. Em comparação com o brilho dos grandes, eles funcionam como fracassados ou como insignificantes “sabe-nadas”. O trabalhador, o cientista e o consumidor desconhecidos não são considerados dignos de monumentalização. Mulheres que trabalharam na remoção dos destroços provocados pela guerra, prisioneiros de campos de concentração e vítimas de bombardeios foram mais ou menos classificados de acordo com o potencial memorizável dos acontecimentos bélicos anônimos.

Com sua escultura de sarrafos *A lebre de Dürer*, Herold evidencia o fato de um animal totêmico como a lebre haver povoado o mundo vital alemão de Dürer a Joseph Beuys. Pode-se facilmente imaginar o efeito em nossa iconografia política que poderia ser novamente deflagrado se, por acaso, um movimento social reivindicasse que a “lebre de Dürer” passasse a fazer parte das armas nacionais e começássemos a erigir monumentos a este supra-sumo da auto-estima alemã (ver o conto da corrida entre a lebre e o ouriço<sup>4</sup>). Este símbolo representaria simultaneamente o espírito de aconchego sonhado pelos cultuadores dos “Schrebergarten”<sup>5</sup> e a arrogância característica de um povo que se crê naturalmente capaz de vencer o concorrente em qualquer corrida.

A mentalidade alemã caracteriza-se por uma fraca interioridade e um copioso domínio de si. Querer comover milhões com Beethoven e Schiller e, entretanto, reservar para si um papel especial como dirigente da orquestração mundial equivale à necessidade de reconhecer a grandeza espiritual de Beethoven e, ao mesmo tempo, consumi-lo na sala de estar, como tira-gosto musical.

Dieter Rot torna visível tal necessidade com sua escultura efêmera *Banheira para Ludwig van*, uma banheira repleta de bustos de Beethoven de chocolate maciço, numa drástica alusão às cerimônias de deglutição dos deuses em contexto religioso e cultural. Os cristãos e os moradores de Salzburg já sabem porque não devem dar às hóstias e às bolinhas de Mozart<sup>6</sup> a forma humana, mas contentar-se com a aplicação de uma imagem (na embalagem, GSD e FSC).

No tríptico de Lüpertz *Ditirâmico negro-vermelho-ouro* alude-se a uma estratégia segundo a qual, desde a Antiguidade, símbolos bélicos foram

4. N. do T.: Entre nós o conto equivalente é o da corrida entre a lebre e o jabuti.

5. N. do T.: Pequenos jardins urbanos nas periferias das cidades alemãs, idealizados pelo médico e educador social D. G. M. Schreber (1808-1861).

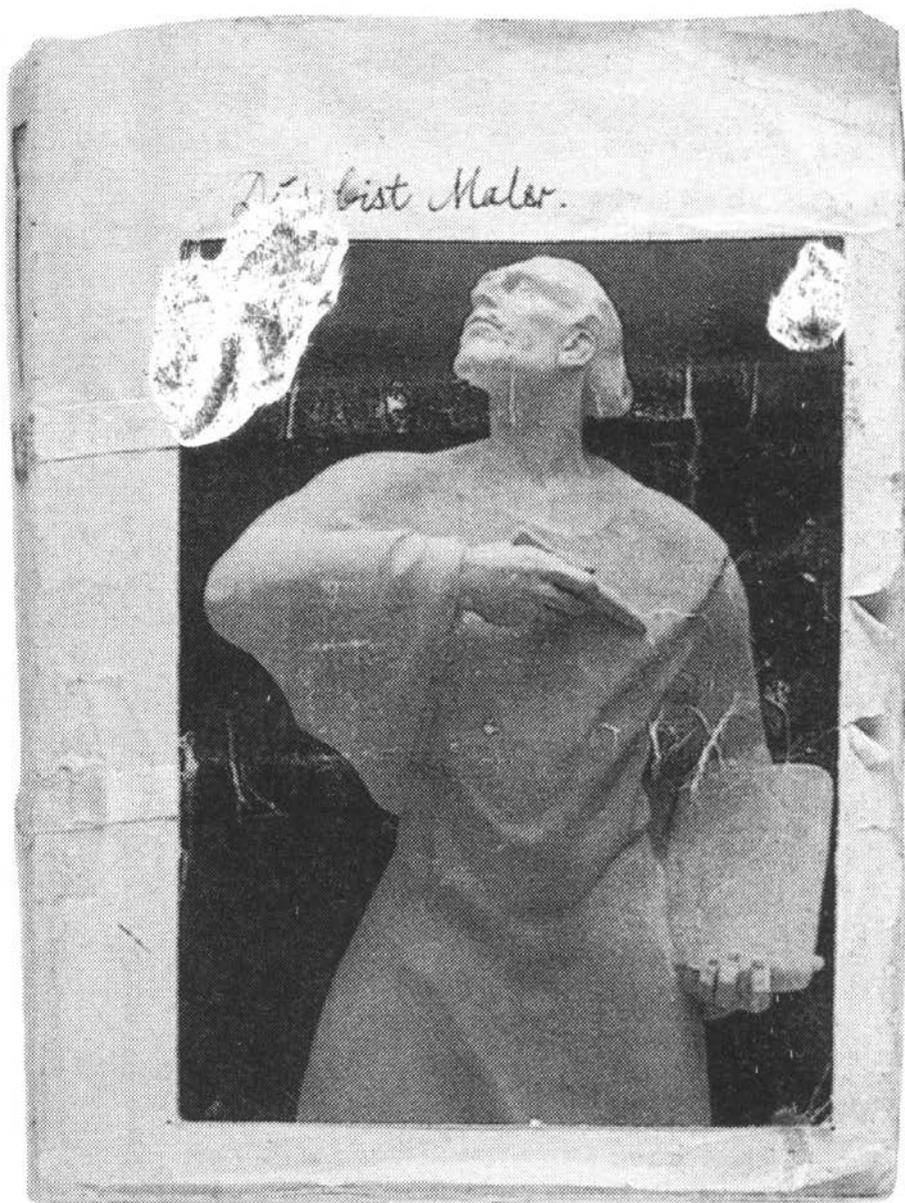
6. N. do T.: Em Salzburg, há uma fábrica de chocolates com a marca “Mozart”.

usados tanto como registros para recordação retrospectiva quanto como sinais de aviso prospectivo. Os romanos levavam para seus templos pedaços de armas, bandeiras, estandartes etc. que tomavam de seus inimigos. De tais troféus derivou-se o uso simbólico apotropéico (afinal, pinturas também são estruturas simbólicas), um desenvolvimento posterior ao escudo de Perseu, em cuja superfície polida a Medusa, dotada de olhar mortal, vê-se e aniquila-se.

O “*Apotropaion*” não apenas adverte o guerreiro de sua demasiada auto-estima. O emprego do *Apotropaion* deverá também impedir um eventual ataque, contra o qual devemos estar preparados. Desta maneira, a apresentação ditirâmbica e musical que Lüpertz faz dos símbolos bélicos para a República rubro-negro-dourada converte-se numa abóbada protetora, pois, não é verdade que, ao sairmos de casa, levamos conosco o guarda-chuva para termos a certeza de que não choverá? Lüpertz, ditirâmbicamente, reformulou até mesmo o apocalipse em *Apotropaion*. Na estupenda série de quadros dos *Ditirambos* de 1966 a 1974, Lüpertz ativou vitalismo e euforia espiritual em telhados e canteiros de aspargos. Em tal sublimidade esclarecida, os *Ditirambos* apresentam ainda o âmago banal do *páthos* social sem discriminá-lo: a nostalgia e a necessidade de finalmente poder dizer “sim” ao mundo, ainda que nenhum de seus componentes possa justificar uma aquiescência sem reservas.

*Bazon Brock nasceu em 1936 em Stolp (Pomerânia). Estudou Germanística, Filosofia e Ciências Políticas em Zurique, Hamburgo e Frankfurt. Escreveu para o teatro entre 1957 e 1961 e colaborou com o Movimento Fluxus. Professor de Estética em Hamburgo, Viena e, desde 1980, na Bergische Universität, Wuppertal. Em 1992 recebeu o título de Doutor Honoris Causa da ETH de Zurique. Publicação mais recente: Der Barbar als Kulturheld (O Bárbaro como Herói da Cultura), de 2002.*

Tradução de Geraldo de Souza Dias e Fernanda Silveira Correia



Anselm Kiefer, "Você é pintor", capa do livro, 1969. Tinta, fotografia e colagem. (25 X 19 X 1 cm).