



Douane-Zoll*

Jean-Claude Lebensztejn*

Tradução Glória Ferreira
Revisão Antonio Guimarães

O autor analisa as clivagens nacionalistas que favoreceram a associação do expressionismo ao caráter trans-histórico da arte alemã, questionando a tendência a considerar, sem exame prévio, o expressionismo como designação da vanguarda alemã entre 1905 e 1920-1923. O próprio do expressionismo, englobando diferentes tendências sem fronteiras geográficas precisas, caracteriza-se pelo distanciamento formal, espacial e temporal de arte e natureza, opondo-se à imediatez do impressionismo.

Palavras-chave: expressionismo; arte moderna; arte alemã.

Muitos historiadores da arte, sem exame prévio, aceitam considerar o expressionismo a arte alemã de vanguarda entre 1905 e 1920-1923 aproximadamente ("desde a fundação da 'Brücke' até o fim da crise e da inflação"¹) – os pintores da Brücke e do Blaue Reiter, Nolde, Meidner, Beckmann, Dix e alguns outros, entre os quais Kokoschka, austríaco que viveu durante algum tempo em Berlim. As fronteiras do expressionismo, históricas e sobretudo geográficas, parecem traçadas de uma vez por todas.

O mérito das pesquisas de Donald E. Gordon sobre a palavra «expressionismo»² é ter mostrado que nem sempre foi assim. As primeiras ocorrências das palavras "impressionista" e "expressionista" são curiosas: na Inglaterra, *impressionist* designava, por volta de 1850, um imitador – no sentido do *music-hall* –; *expressionist*, um dissidente, alguém que expresa a si próprio. Na França, o pintor amador Julien-Auguste Hervé expôs pinturas que denominava *Expressionismes* nos Salons des Indépendants, de 1901 a 1908 e de 1911 a 1914.

Em 1901, Hervé expõe nove quadros que intitula *Expressionisme, Libertaire; Expressionisme, Pompette, Expressionisme, Décoré; Expressionisme, Rôdeur; Expressionisme, Hargneux; Expressionisme,*

Éffrontée; Expressionisme, Matin; Expressionisme, Soleil couchant; Expressionisme, Clair de lune. Em 1903, as paisagens não são mais intituladas *Expressionisme*, mas *Au Croisic, Soleil couchant; Au Croisic, Lever de lune*, etc. Em 1906, os títulos são *Buveur d'eau (expressionisme); Le choc en retour (expressionisme); Clair de lune (marine); Pluie (marine)*, etc. (havendo também, com o subtítulo *expressionisme*, uma cena tirada dos *Mystères de Paris*). Em 1907, encontramos *Joseph et la femme à Putiphar (expressionisme)*. Em 1908, nova caracterização: *Expressionisme (budgétivore); Expressionisme (contribuable); Caractérisme (ententes cordiales); Caractérisme (peintre indépendant)* (duas vezes); *Clair de lune (Croisic, Loire-Inférieure)*³. Seria interessante localizar um ou dois desses quadros; os títulos sugerem um espírito *bon enfant*, meio pintor de domingo, meio incoerente, e o uso dos *ismos* faz pensar no excessivismo de Bononali.⁴

Segundo o poeta e crítico Theodor Däubler, o termo *expressionisme*, enquanto movimento de vanguarda, teria inicialmente sido empregado na França por Matisse e pelo crítico Louis Vauxcelles,⁵ mas, dessa pista, nada resultou. De qualquer maneira, a palavra *impressionisme* fatalmente evocava

seu contrário, haja vista a evolução da arte na França. O primeiro emprego conhecido dos vocábulos expressionismo e expressionista é de 1910: em Praga, um historiador da arte de 22 anos, Antonín Matejcek, publicou um ensaio por ocasião de uma exposição dos Indépendants franceses, datado «Paris, janeiro de 1910». Segundo Matejcek, o expressionismo opunha-se ao impressionismo; seu pai espiritual era Cézanne, seus pioneiros, Gauguin e van Gogh, seus integrantes, Bonnard, Redon, Girieud, Matisse, assim como outros *fauves*, e Braque.⁶ No mesmo ano, um artigo anônimo do *Times* de 11 de julho de 1910 propunha a designação "expressionismo" para a pintura dos franceses então expostos em Brighton (Cézanne, Gauguin, Friesz, Denis, Cross, Signac, Derain, Matisse).⁷

Um ano mais tarde, a mesma expressão foi utilizada em Londres e em Estocolmo para designar os pintores expostos por Roger Fry sob o nome de pós-impressionistas⁸ (além de Manet, estavam, entre outros, Cézanne, Denis, Derain, Gauguin, Girieud, van Gogh, Marquet, Matisse, Picasso, Redon, Sérusier, Seurat, Signac, Valloton, Valtat e Vlaminck). Nesse ano de 1911, a Secessão de Berlim, que, no ano precedente, havia excluído os artistas da Brücke, expôs em separado "um certo número de obras de jovens artistas franceses, os expressionistas" (catálogo da 22ª Secessão, p. 11): tratava-se, no essencial, de pintores que chamamos de *fauves* e cubistas: Manguin, Marquet, Derain, Puy, Braque, Friesz, van Dongen, Vlaminck, Picasso (cujo quadro reproduzido é *La Coiffure*, de 1906, hoje no Metropolitan). Ainda em 1911, um artigo de Wilhelm Worringer associava os novos artistas alemães aos "jovens parisienses sintetistas e expressionistas"; no mesmo ano, Walter Heymann e Paul Ferdinand Schmidt relacionavam também aos expressionistas franceses pintores alemães, como Pechstein, Melzer, Nolde, Rohfs...⁹

Foi em 1912 que o termo começou a designar, juntamente com os franceses, os futuristas italianos, além da vanguarda dos países germânicos (como os artistas da

Brücke e do Blaue Reiter) caracterizada por sua oposição ao impressionismo e exposta no Sonderbund de Colônia: lá estavam, entre outros, Amiet, Barlach, Bonnard, Braque, Cézanne (26 obras), Cross, Denis, Derain, van Dongen, Erbslöh, Friesz, Gauguin (25 obras), Giovanni Giacometti, Girieud, Heckel, Holdler, Jawlensky, Kandinsky, Kirchner, Klee, Kokoschka, Kubiöta, Laurencin, Lehmbruck, A. e H. Macke, Maillol, Manguin, Marc, Marquet, Matisse, Minne, Modersohn-Becker, Mondrian (um desenho de flores), Morgner, Mueller, Munch, Nolde, Pascin, Pechstein, Picasso (obras de 1903 a 1911), Schiele, Schmidt-Rottluff, Signac, Vlaminck, Vuillard e 125 obras de van Gogh¹⁰ (nota-se a ausência dos futuristas que, nesse mesmo ano, expunham coletivamente em Paris, Londres, Berlim, Bruxelas, Viena e na Holanda 11). Em julho – agosto de 1913, foi apresentada em Bonn uma exposição organizada por Macke e intitulada *Expressionistas renanos*: esse grupo compreendia Heinrich Campendonk, Max Ernst, August Macke, seu primo Helmuth Macke, Heinrich Nauen, P. A. Seehaus e outros.

Max Ernst, autor provável da resenha publicada no *Volksmund*, de Bonn, escreveu: "A exposição mostra como, na grande corrente do expressionismo, age uma série de forças que não têm entre elas qualquer semelhança externa, mas apenas a «direção» comum da força, ou seja, a intenção de dar expressão ao espiritual [*Ausdruck für ein Seelisches*] unicamente pela forma. O objetivo é a pintura absoluta."¹² O autor aproximava essa tendência do orfismo, do cubismo e do futurismo.

O primeiro crítico a utilizar a palavra "expressionismo" para designar uma tendência da arte alemã foi Paul Fechter, amigo de Pechstein, em seu livro *Der Expressionismus*, publicado em Munique em 1914. Segundo Fechter, o expressionismo não tem "no fundo nada de novo; é o mesmo impulso que desde sempre tem agido no mundo germânico, é a velha alma gótica que sobrevive, apesar da Renascença e do naturalismo (...), a clássica necessidade metafísica dos alemães". Atribui ainda esse

espírito ao período negro do cubismo e ao futurismo, e, de maneira geral, a todas as correntes modernas, pois "a direção [Führung] foi aos poucos repassada para o lado germânico"¹³ Na realidade, o expressionismo, para Fechter, é uma encarnação do espírito da época.

As clivagens nacionalistas favorecidas pela guerra tiveram relevante papel nessa inflexão, como reconheceu Marit Werenskiöld. Os anos de guerra e sobretudo os do pós-guerra, marcados na arte pelo espírito de reação classicizante e nacionalista, foi o que assegurou a equação expressionista = alemão, que permitia aos artistas e críticos alemães construir para si uma identidade que não devesse mais grande coisa à França. Já em dezembro de 1914, Adolf Behne declarava em uma conferência publicada pelo *Sturm*: "Os arquitetos, os escultores, os pintores e desenhistas do gótico eram expressionistas, como o foram os egípcios, os gregos da época pré-clássica"¹⁴; são, contudo, os anos do pós-guerra que vão dissociar o expressionismo do *Zeitgeist* para fazer dele um caráter trans-histórico da arte alemã: Max Deri, por exemplo, declara em 1919 que Grünewald é "o mais forte, o maior interiormente e o mais afetado dos expressionistas no passado europeu"¹⁵. O expressionismo fica então associado ao pólo gótico, abstrato e setentrional de Worringer: "Se se quiser definir a arte do século 19, incluído o impressionismo, como o período da *Einführung*, pode-se dizer que o período expressionista é o da arte abstrata. O realismo mágico pode ser considerado, por assim dizer, a interpenetração das duas possibilidades..."¹⁶ O próprio Worringer, em 1919, reconhece "certo ar de família" entre um quadro expressionista, um santo gótico, uma esfinge egípcia e uma escultura negra.¹⁷

Quanto aos críticos franceses, que já haviam tentado durante a guerra rejeitar o cubismo como alemão¹⁸, apressaram-se, depois de 1920, a seguir os passos dessa identificação do expressionismo com a Alemanha.

A concepção do expressionismo como expressão artística da alma alemã apoiava-se

na ideologia do espírito das raças formulada por Worringer em sua tese, publicada em 1908, *Abstraktion und Einführung* (Abstração e empatia), e em seu livro *Formprobleme der Gotik* (1911). O próprio Worringer, contudo, em artigo de 1911 integrante de um protesto coletivo contra um panfleto antifrancês e antimodernista do pintor Carl Vinnen, quando menciona "sintetistas e expressionistas", designa, como vimos, "os jovens parisienses".

A conclusão que se impõe é a seguinte: o termo expressionismo, embora tenha inicialmente denotado a vanguarda francesa, apareceu fora da França e se implantou na Alemanha. Seu primeiro conteúdo, por volta de 1911 - 1912, é francês, mas, sobretudo, histórico: o "expressionismo" significa o espírito moderno, antinaturalista, que sopra da França, como registra Marc em sua resposta a Vinnen; mas também da Rússia, porque "o vento sopra onde quer". A definição de Fechter é crucial: atribui-se como tarefa associar o eixo histórico do *Zeitgeist* ao eixo etnogeográfico do espírito nórdico, germânico ou ariano.

Depois da guerra, a tendência histórica será evitar o eixo histórico e favorecer o geográfico. Prevalecerá a tradição nacional sobre o modernismo internacional, acompanhando-se Christian Schad na conhecida cantiga: "A velha arte é muitas vezes mais nova do que a nova".¹⁹ Da esquerda à direita - de Grosz a Hitler -, pretender-se-á "reatar com nossos ancestrais e prosseguir uma tradição alemã",²⁰ "construir um templo não a uma suposta arte moderna, mas a uma arte germânica verdadeira e eterna".²¹

A maioria dos livros modernos sobre o expressionismo, incluindo o de Gordon, perpetua a concepção de "entre-duas-guerras" simplesmente porque aceita como fato a idéia de que o expressionismo é, no essencial, alemão ou germânico. E, se essa concepção pôde durar tantas décadas, é preciso que haja, na realidade do expressionismo na Alemanha, alguma coisa que a autorize, como é, de fato, o caso: primeiro, porque os artistas alemães

estavam impregnados de experiências, de ensinamentos, de uma língua, de tudo aquilo que se acumula na cultura comum de um país; em seguida, porque a ideologia do homem germânico era mais ou menos incorporada pelos artistas. A germanidade do expressionismo torna-se rapidamente um dado ideológico do próprio expressionismo, como a teosofia para Kandinsky ou Mondrian: o Espírito é apenas vento, mas, encarnando-se na produção artística, a ela se incorpora indissolúvelmente.

Seria necessário escrever uma história da idéia de germanidade ou de setentrionalidade, de Herder a Hitler e mais além, até porque a "tradição nórdica" autônoma tende a voltar a ser um princípio de explicação na história da arte. Convém, todavia, vislumbrar essa idéia como uma variável histórica, não como uma constante natural. A rápida metamorfose da própria idéia de expressionismo que se produz entre 1910 e 1914 dá testemunho disso. Em 1911, críticos e artistas vêem-se como parte integrante de um movimento internacional moderno; em 1913, Kirchner declara que a arte da Brücke acha suas raízes nos mestres da Idade Média alemã, nas esculturas da África e da Oceania, e na arte etrusca, mas não reconhece a influência dos movimentos contemporâneos, cubismo, futurismo, etc.;²² em 1934, Nolde, que permaneceu apenas um ano e meio filiado à Brücke, recusava até mesmo ser chamado de expressionista, considerando estreita essa denominação: "Um artista alemão, eis o que sou."²³

Essas posições ajudam a compreender as relações ambivalentes entre o expressionismo e o poder nazista. Partidário do nazismo desde sua fundação, Nolde foi em seguida uma de suas principais vítimas artísticas (em 1937, 1052 de suas obras foram confiscadas a museus alemães); com respeito ao expressionismo, o nazismo assumiu posição flutuante durante algum tempo, antes de fazer dele o representante por excelência da arte degenerada. Isso porque o racismo expressionista, de tipo worringeriano, era incompatível com o racismo nazista: enfatizava o conflito das relações do homem do norte com o mundo

e amalgamava o homem germânico, o homem oriental e o homem primitivo, cujo paradigma artístico era o negro. O nazismo fabricou para si e de acordo com sua medida uma imagem do homem germânico purificado desses miasmas.

Definir o expressionismo pela germanidade, como faz implicitamente a maioria de seus historiadores, é triplamente insatisfatório: porque tal noção não autoriza a integração dos russos de Munique ao expressionismo; porque esse elemento ideológico não é o mais importante dos constituintes da arte expressionista; e porque se encontram traços análogos fora da Alemanha na mesma época: os futuristas, na Itália, Larionov e Gontcharova, na Rússia, rivalizam em nacionalismo com os alemães. Na França, um pouco mais tarde, Vlaminck ostentava uma ideologia um pouco diferente da de Nolde (apego à terra, anti-intelectualismo – que se traduz, esteticamente, por ódio obsessivo ao cubismo –, anti-semitismo, etc., e, em 1943, explicava seu apreço por van Gogh pelas "mesmas afinidades nórdicas").²⁴

Caso se faça o inventário dos outros grandes traços do expressionismo alemão, não será difícil reencontrá-los em quase toda a vanguarda ocidental entre 1905 e 1914, de Moscou a Nova York: a crença no *Zeitgeist*, o anticlassicismo, o gosto por todas as formas de arte primitiva (arte etnográfica, arte folclórica, desenhos de crianças), a intensificação expressiva dos constituintes artísticos, cor e/ou desenho, a violência agressiva contra o gosto mediano, uma estética da expressão como projeção do interno no externo. A ubiquidade dessas características atravessa as fronteiras nacionais, explica a frenética multiplicação das revistas e das exposições. Por toda parte, tenta-se definir os traços comuns de uma estética nova, procura-se reencontrá-los e identificar, como fazem Marc e Bourliuk, os "fauves" ou os "selvagens" da Alemanha ou da Rússia.²⁵ O *Almanach du Blaue Reiter* talvez seja a mais completa tentativa de caracterizar o novo estilo em sua maior extensão possível.



Decerto, os artistas alemães têm traços que lhes são próprios, uma mistura específica de especulação e morbidez. O que é terreno em Vlaininck torna-se telúrico em Nolde, e os cataclismos urbanos de Robert Delaunay não têm a complacência obsessiva dos de Ludwig Meidner; são mais catástrofes da arte do que do mundo – ainda que o próprio Delaunay tenha visto em suas *Tours* "a síntese de toda esta época de destruição: uma visão profética".²⁶ A visão apocalíptica de Kandinsky, a empatia animal de Marc não têm equivalentes em outros lugares, mas prendem-se a formações mentais – a teosofia, o romantismo alemão – das quais a teoria worringeriana do espírito nórdico abstrato não basta para dar conta.

Constatam-se entre o expressionismo da Alemanha e o de outros países as mesmas diferenças existentes entre o romantismo alemão e suas edições inglesa e francesa; no entanto, ninguém ousaria dizer hoje que o romantismo em essência é um fenômeno alemão, mesmo que se encontrem na Alemanha alguns de seus traços mais característicos.

Se é que se deve salvaguardar o termo expressionismo – e certamente se deve –, isso só é possível devolvendo-lhe a mais vasta extensão geográfica: retornando à definição de expressionismo vigente em 1912 (é preferível, no entanto, limitá-lo em sua origem, recolocando van Gogh, Redon, Ensor, Munch e Hodler em sua geração, que é a do pós-impressionismo e do simbolismo). Porque os expressionistas de 1912 compreenderam muito bem sua questão, aquela subversão da imitação clássica que acelerava até a vertigem uma evolução iniciada no século 19 e cujo termo já próximo viria ser a arte abstrata.

Nesse ano, um texto de Klee – resenha da exposição do *Moderne Bund* em Zurique²⁷ – colocava a questão do expressionismo em seu maior rigor. Como todo mundo, Klee opunha o expressionismo ao impressionismo, "os dois maiores ismos da época, profissões de fé formal fundamentais" (*die hauptsächlichen aller neueren Ismen, fundamentale Formbekenntnisse*), mas fundava

essa oposição em critérios específicos: gênese e temporalidade. "Um e outro designam um momento decisivo na gênese da obra: o impressionismo, o momento da recepção da impressão natural; o expressionismo, o momento ulterior da restituição (...). No expressionismo, podem passar vários anos entre a recepção e a restituição, fragmentos de impressão diversos podem reaparecer em uma combinação modificada ou velhas impressões podem ser despertadas por outras, mais recentes, após um longo período de latência."

O próprio do expressionismo é, portanto, o afastamento de arte e natureza – um afastamento formal, espacial, temporal (poderíamos escrever uma diferença) –, que se opõe à imediatez característica do impressionismo. O afastamento temporal provoca um processo interiorizante – exteriorizante que transforma o motivo ou suas combinações. Klee observa que a pintura a partir do motivo deixa de ser a norma: uma construção se elabora, longe da natureza (*fern von der Natur*). É um princípio que se observa em todo lugar: na França, por exemplo, tanto no fauvismo como no cubismo. Matisse declara em 1908: "O que persigo, acima de tudo, é a expressão. (...) Quero chegar a esse estado de condensação das sensações que faz o quadro. Poderia contentar-me com uma obra de primeiro impulso, mas ela me cansaria em seguida, e prefiro retocá-la para poder reconhecê-la mais tarde como uma representação de meu espírito".²⁸ No entanto, Matisse se mantém pintor do motivo; é por isso que, segundo Kandinsky, "ele nem sempre soube se libertar da Beleza convencional: ele tem o impressionismo no sangue".²⁹ É o cubismo que retorna à idéia de uma pintura mental, feita em ateliê, longe do modelo. Em 1906, após 80 ou 90 sessões de pose com Gertrude Stein, Picasso, impaciente, apagou a cabeça: "Eu não a vejo mais quando a olho", disse ele, encolerizado.³⁰ Alguns meses mais tarde, após retornar de Gosol, Picasso terminou o retrato de memória em uma única sessão, dando ao rosto seu

aspecto de máscara ibérica. Igualmente, no início de 1908, Braque retomou de memória, em Paris, seu *Viaduc à l'Éstaque*, que pintara *sur place* no outono: foi sua primeira tela tipicamente cubista.

Todos os críticos da época estão de acordo ao definir o cubismo como uma arte de expressão e de concepção. O próprio Picasso, em 1923, declarou a Marius de Zayas: "Pela arte, exprimimos nossa idéia a respeito do que a natureza não é". Em função disso, os críticos alemães de antes de 1914 situaram o cubismo, e particularmente Picasso, no expressionismo.³¹ Klee também entendia o cubismo como "um ramo particular do expressionismo". Essa concepção pode nos parecer chocante, mas, pensando melhor, seu critério decisivo, que é a relação da arte com a natureza, bem vale a alma germânica. Enquanto estudante, em 1899, da escola de verão de Holzeln, Nolde afirmava que "Quanto mais nos afastamos da natureza, permanecendo, no entanto, naturais, mais a arte é grande"³². A proporção entre o natural e o afastamento pode variar segundo a época e os artistas. Kandinsky escrevia em 1913, em *Regards en arrière*: "Mais tarde, ouvi dizerem a um artista muito conhecido (já não sei quem era): "Ao pintar, uma olhadela na tela, meia na paleta e 10 no modelo". Isso soava muito bem, mas logo descobri que, para mim, deveria ser o inverso: 10 olhadelas na tela, uma na paleta e meia na natureza".³³

Não era simplesmente uma questão de proporções e de distância: para Kandinsky, a diferença entre a arte e a natureza é essencial e *natural*. "(...) Os objetivos (e, portanto, também os meios) da natureza e da arte se diferenciam essencial e organicamente, e segundo as próprias leis do mundo."³⁴ A idéia recorrente – de Goethe e Novalis a Webem, Malevitch e Pollock – de que a arte (ou o artista) seja natureza é uma das idéias-mestra do expressionismo.

A função da arte não será mais, portanto, a de representar a aparência das coisas, mas, sim, sua realidade interna. Esse tema remonta às teorias da arte neoclássicas e

românticas. Do romantismo ao expressionismo, porém, aprofundou-se o afastamento não só entre a arte e a natureza, mas entre a aparência e a realidade das coisas. Marc escreveu em 1912: "Hoje, procuramos, sob o véu das aparências, as coisas ocultas na natureza, que nos parecem mais importantes do que as descobertas dos impressionistas (...). Procuramos pintar o aspecto interno, espiritual, da natureza, e não por capricho ou desejo de novidade, mas porque vemos esse aspecto, como anteriormente "viram-se de repente as sombras violetas e a atmosfera envolvendo as coisas". E em 1914: "Começo a ver mais e mais atrás ou, para melhor dizer, através das coisas, a ver atrás delas algo que elas nos escondem, em geral astuciosamente, em sua aparência externa, dando ao homem troco por uma fachada que é totalmente diferente do que de fato ela recobre".³⁵ Essa concepção da aparência como véu interposto diante da realidade das coisas será a armadura ideológica da primeira abstração. A pintura abstrata, "essa faculdade em aparência nova", está ligada, para Kandinsky, "àquela faculdade em aparência nova que permite ao homem tocar, sob a pele da natureza, sua essência, seu 'conteúdo'".³⁶ O argumento do véu persegue particularmente o pensamento de Mondrian: "Essa forma natural vela a expressão plástica direta do universal (...)". "As leis que, na cultura artística, se tornaram crescentemente determinadas são as grandes leis ocultas da natureza que a arte estabeleceu segundo sua própria maneira. É necessário sublinhar o fato de que essas leis estão mais ou menos encobertas sob o aspecto superficial das coisas"³⁷. A arte abstrata leva a termo essa oposição entre a aparência e a essência das coisas, que se faz presente já muito cedo na mentalidade artística expressionista. Derain, de férias em Pornic, escreve a Vlaminck em 1901: "Esses fios telegráficos, seria preciso fazê-los enormes: passa tanta coisa lá dentro"³⁸. Mais tarde Bacon retomou, transformando-a, a idéia de uma distorsão que aproxima.³⁹

Tal concepção deriva da estética simbolista, que deseja, em oposição à estética

naturalista, "objetivar o subjetivo",⁴⁰ exprimir unicamente a idéia por formas sintéticas.⁴¹ Há, entre o expressionismo e o simbolismo – Moreau/Matisse, Munch/Schmidt-Rottluff, Thorn-Prikker/Campendonk, Klimt/Schiele... –, uma relação filial com todas as ambivalências e os conflitos que isso comporta. O que é novo ou, pelo menos, mais acentuado no expressionismo é o abandono dos motivos alegóricos ou ideístas e dos refinamentos literários, a selvageria, a vontade primitiva, a agressividade e a intensificação dos meios empregados, o insulto deliberado ao gosto burguês, a mistura de combate e retraimento sobre si mesmo.

Em sua resenha de 1912, Klee distingue duas investidas à essência do expressionismo, levando ambas à abstração (*Weglassung des Gegenstandes*, a dispensa do objeto): o ramo cubista e o expressionismo não cubista, cujo representante extremo é Kandinsky. De fato, os movimentos expressionistas adotaram duas estratégias: em primeiro lugar, a expressão pela cor (os *fauves*, o *Cavalier Bleu*; até por volta de 1911, a *Brücke*, Mondrian, Malevitch), depois a expressão pela forma (o cubismo; depois de 1911, o futurismo, a *Brücke*, o raionismo, Mondrian) ou a combinação de uma e outra. No primeiro caso, o trabalho formal limita-se à simplificação e à deformação característica, técnicas tomadas de empréstimo à caricatura, o que permite não serem criados obstáculos à intensificação do trabalho cromático. No segundo caso, ao contrário, a cor se apaga para não opor obstáculo ao trabalho formal.

É interessante o fato de o trabalho expressivo passar antes pela cor. Na teoria clássica das belas-artes (a de Kant, por exemplo), a imitação está associada essencialmente ao desenho e acessoriamente à cor, que será então o elo mais fraco da representação clássica e sua primeira porta de saída. Alguns artistas, Braque ou Mondrian, utilizaram sucessivamente as duas vias, abandonando por um tempo o trabalho com a cor e concentrando-se na forma. Essa dissociação dos meios artísticos é um aspecto relevante do expressionismo. No cubismo, a cor freia o elã da forma; no

fauvismo, acontece o contrário. Ora, é marcante o fato de que o mesmo fenômeno se observe, na mesma época, no expressionismo musical: "De fato, pode-se constatar, no início do século 20, uma curiosa dissociação entre a evolução do ritmo e a evolução do material sonoro: de uma parte, Schönberg, Berg, Webern, ponto de partida de morfologia e sintaxe novas, mas relacionadas a uma sobrevivência rítmica (...); de outra parte, Stravinsky. A meio caminho, apenas Bartók, cujas pesquisas sonoras não seguem jamais as trilhas de Stravinsky, estando bastante longe de atingir o nível dos vienenses, e cujas pesquisas rítmicas, embora não iguaem as de Stravinsky, ficando por sinal bastante aquém destas, são por outro lado, graças aos planos de fundo folclóricos, superiores em geral às dos vienenses."⁴² É preciso denunciar as posições de Boulez nos anos 1950: valorização da novidade, desvalorização da "sobrevivência", identificação serialista da linguagem musical com o parâmetro alturas; sua afirmação não é menos justa não apenas no que diz respeito à música, mas também à pintura. O expressionismo musical e o expressionismo pictórico valem-se das mesmas estratégias dissociativas, autorizando os paralelos já clássicos entre Schönberg e Kandinsky, Stravinsky e Picasso – que não são apenas biográficos e estilísticos, mas estruturais. Até mesmo a posição "mediana" de Bartók encontra um equivalente pictórico em Marc ou em grau menor em Delaunay.

Em pintura, essa renovação parcial da linguagem artística é um elemento do próprio conceito de expressionismo, que insiste em manter uma ligação, longínqua, mas vital, com a natureza. (Peio menos em parte Delaunay e Marc chegam à abstração combinando, justamente, uma concepção *fauve* da cor e uma concepção cubista da forma. Já Kandinsky não passa pelo cubismo, mas dissocia cor e linha.) Como observa Gordon, "os próprios expressionistas viam sua arte como uma arte de transição entre os grandes estilos do passado e os que estavam por vir"⁴³ (esse é um dos sentidos da designação *Die Brücke*, "a ponte"). A

estética expressionista comporta um movimento em direção à abstração e uma resistência a esse movimento: seu espaço próprio é esse *entre-deux*. O espaço expressionista típico nunca é claro: nem realista, nem abstrato, nem plano, nem profundo, mas amassado ou comprimido no cubismo "analítico", piranesiano no futurismo, distorcido na Brücke berlinense, insituável no Kandinsky de 1910. Todo um aspecto de Matisse, nos anos 1913-1916, precisa ser associado a esse trabalho do espaço: *La Porte de la Casbach, Poissons rouges et palette, Le Peintre dans son atelier, Auguste Pellerin II, La Leçon de piano* mostram espaços conflituados e que perturbam o olhar, deslizando do significativo ao significado pictórico e vice-versa

(pode-se fazer a mesma observação a propósito de *La Vache*, de Kandinsky) ou de um nível de representação a outro. É o aspecto mais atual da arte expressionista, e é por meio disso, mais do que pela pincelada agitada, que Bacon, de Kooning ou Morley se ligam ao expressionismo histórico. O expressionismo de antes de 1914, como o romantismo de 1800, tinha uma energia irradiante que ultrapassava as fronteiras nacionais. Para compreendê-lo, é preciso retornar a sua definição de 1912: a mais ambiciosa, a mais européia (senão ocidental, embora o expressionismo norte-americano de antes de 1914 possa ser considerado expressionismo colonial no sentido em que Stuart Davis falava sobre cubismo colonial).



Quanto ao alemão... "Não existe expressionismo alemão, existem apenas diversas formas de expressionismo na Alemanha."⁴⁴

Catálogo Figures du Moderne 1905-1914. L'expressionisme en Allemagne. Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1993, pp. 50-56.

* Professor de História da Arte na Universidade de Paris Publicou, entre outros, Zigzag, 1981; Chahut, 1989; L'art de la tâche, 1990; Jacopo de Pontormo, 1992; Ecrits sur l'art récent: Marden, Morley, Sharits, 1995; "De l'imitation dans les beaux-arts, 1996, Annexes-de l'oeuvre d'art, 1999; além de vasta obra crítica.

* Douane-Zoll (douane e zoll, em francês e em alemão, respectivamente, significam "alfândega". Mantivemos o título original pela alusão feita ao sinal alfandegário existente nas fronteiras entre a França e a Alemanha, e entre a França e a Suíça. (N.T.)

Referências bibliográficas dos livros frequentemente citados

Gordon (1974): Donald E. Gordon, Modern Art Exhibitions, 1900-1916, Munique, Prestel, 1974.

Gordon (1987): Donald E. Gordon, Expressionism: Art and Idea, New Haven e Londres, Yale University Press, 1987.

Perkins (1974): Geoffrey Perkins, Contemporary Theory of Expressionism, Berna e Francfort, Lang, 1974.

Selz (1957): Peter Selz, German Expressionist Painting, Berkeley e Los Angeles, University of California Press, 1957.

Werenskiold (1984): Marit Werenskiold, The Concept of Expressionism: Origin and Metamorphoses, Oslo, Universitetsforlaget, 1984.

Notas

¹ Wolf-Dieter Dube, *Journal de l'expressionisme*, Genebra, Skira, 1983, p. 7.

² Donald E. Gordon, On the Origin of the Word «Expressionism», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1966, pp. 368-385 (em particular 371-377); Gordon (1987), pp. 174-177. A tese de Gordon é criticada na introdução de Perkins (1974). Ver também Selz (1957), pp. 255-258. O estudo da questão mais completo que conheço é o livro de Werenskiold (1984), que, no entanto, ignora o ensaio de Matejcek de 1910.

³ Catálogos anuais dos Indépendants; ver também Gordon (1974), t. II, pp. 30, 46, 66, 87, etc.

⁴ Perkins (1974, p. 15) faz alusão à escola do excessivismo, que chama de um "obscure, short, lived, one-man movement in modern art" sem parecer se dar conta de que esse homem era um asno. Daniel Henry [Kahnweiler] (*Das Kunsblatt*, 1919, p. 351) diz que "o bravo Julien-Auguste Hervé

não era de modo algum um pintor de profissão, mas um porteiro ou alguma coisa parecida" e descreve seus títulos como "trocadilhos pueris", suas telas como nada ingênuas, mas um pouco kitsch", e próprio autor como "um amador acadêmico-kitsch"

⁵ Theodor Däubler, *Im Kampf um die moderne Kunst*, Berlin, Reiss, 1919, pp. 41-42; ver Selz (1957), p. 256; Perkins (1974), pp. 13-14. Werenskiold (1984), pp. 6-7, 63-64 e notas.

⁶ Gordon (1987), p. 175.

⁷ Artigo reproduzido em Werenskiold (1984), pp. 218-219; o autor atribui esse artigo a Roger Fry (pp. 315-217).

⁸ Arthur Clutton-Brock, "The Post-Impressionists", *Burlington Magazine*, janeiro 1911; Carl David Moselius, "Impressionism och expressionism", *Dagens Nyheter*, Estocolmo, 20 de março de 1911. Ver Werenskiold (1984), que assinala outros exemplos (pp. 7-13).

⁹ Wilhelm Worringer, "Entwicklungsgeschichtliches zue modernsten Kunst", *Im Kampf und die Kunst: Die Antwort auf den "Protest deutscher Künstler*, Piper, 1911, p. 94 (reeditado em *Der Sturm*, II, 68 (15 de julho de 1911), p. 543; P. F. Schmidt, "Über die Expressionisten", *Die Rheinlande*, XI, dez. 1911, pp. 427-428 (reeditado em *Sturm*, II, 92, janeiro de 1912, pp. 734-736). Ver Werenskiold (1984), pp. 35-37.

¹⁰ Ver Gordon (1974), t. II, pp. 587-596.

¹¹ Os futuristas reivindicam sua autonomia e recusam ser amalgamados aos expressionistas (ver carta de Marinetti a Walden de 15 novembro de 1912, citada no número de *Obliques* dedicado ao expressionismo alemão, 1981, pp. 194-195). Participaram, no entanto, do Salão de Outono organizado pelo Sturm em Berlim, em setembro de 1913 (ver a lista de artistas e das obras no Gordon (1974), II, pp. 738-742).

¹² "Ausstellung rheinischer Expressionisten", *Volksmund* de 12 de julho de 1913; reed. in: catálogo. *Die Rheinischen Expressionisten*, August Macke und seine Malerfreunde, Bonn, Krefeld, Wuppertal, 1979, p. 54. A exposição não é registrada por Gordon.

¹³ Paul Fechter, *Der Expressionismus*, Munique, Piper, 1914; nova edição, 1920, pp. 13, 33.

¹⁴ Adolf Behne, "Deutsche Expressionisten", *Der Sturm*, V, 17/18 (dez.; 1914), p. 114; citado em Perkins (1974), p. 80.

¹⁵ Max Deri, *Naturalismus, Idealismus, Expressionismus*, Leipzig Seemann, 1919, p. 73; citado em Selz (1957), p. 17.

¹⁶ Franz Roh, *Nach-Expressionismus, magischer Realismus: probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig, Klinckschardt & Biermann, 1925, p. 40; passagem traduzida no catálogo. *Les Réalismes, 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, 1980-1981, p. 148.

¹⁷ Wilhelm Worringer, "Kritische Gedanken zur neuen Kunst", *Genius*, I, 1919, vol. 2, p. 226; ver Perkins

- (1974, p. 58), cuja cronologia é, no entanto, bastante tendenciosa e visa a anular as diferenças entre 1911 e 1919. Perkins (pp. 79-80) cita outros textos, no mesmo sentido de Max Deri (1918), Edschmid (1919), e Blunck (1921).
- ¹⁸ Ver Kenneth E. Silver, *Vers le retour à l'ordre*, trad. francesa: Paris, Flammarion, 1991. No original, boche, que, na França, é expressão pejorativa para designar os alemães (N.T.)
- ¹⁹ Christian Schad, catálogo da exposição Christian Schad, Viena, Galerie Wurthle, 1927; tradução no catálogo. *Les Réalismes, 1919-1939*, p. 150.
- ²⁰ George Grosz, "Entre autres choses: un mot en faveur de la tradition allemande" (*Das Kunstblatt*, XV, 3, 1931, p. 84), tradução no catálogo. *Les Réalismes, 1919-1939*, p. 160.
- ²¹ Adolf Hitler, discurso inaugural da Grande Exposição de Arte Alemã de 1937 (cuja vertente negativa era a exposição de arte degenerada); *Nationalsozialismus und 'Entartete' Kunst* (Peter-Klaus Schuster, org.), Munique, Prestel, 1987, pp. 245-246.
- ²² E. L. Kirchner, "Chronique de la Brücke", 1913; tradução francesa no catálogo. Paris-Berlin, 1900-1933, Centre Georges Pompidou, 1978, p. 108. Essa crônica foi julgada inexistente pelos outros membros da Brücke e provocou a dissolução do grupo.
- ²³ Emil Nolde, *Jahre der Kämpfe*, Berlim, Rembrandt-Verlag, 1934, p. 182; citada in Selz (1957), p. 120. A frase "Deutscher Künstler, das bin ich" desapareceu das edições seguintes (ver edição de 1967, p. 186).
- ²⁴ Vlaminck, *Portraits avant décès*, Paris, Flammarion, 1943, p. 31.
- ²⁵ Franz Marc, "Die 'Wilden' Deutschlands"; David Bourliouk, "Die 'Wilden' Russlands"; *Almanach du Blaue Reiter*, Munique, 1912. Como observa Werenskiöld (1984, p. 45), a palavra expressionismo está ausente do Almanach.
- ²⁶ Robert Delaunay, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, SEVPEN, 1957, p. 62.
- ²⁷ Paul Klee, "Die Ausstellung des Modernen Bundes im Kunsthaus Zürich", *Die Alpen*, agosto 1912; reedição em *Schriften, Rezensionen und Aufsätze*, Colônia, DuMont, 1976, pp. 105-111, trad. francesa parcial em *Théorie de l'art moderne*, Genebra, Gonthier, 1964, com o título "Approches de l'art moderne". A exposição de Zurique comportava obras de Amiet, Arp, Baranoff-Rossiné, Delaunay, Giovanni Giacometti, Helbig, Huber, Kandinsky, Klee, Kündig, Le Fauconnier, Lüth, Marc, Matisse e Münter (ver Gordon (1974), II, pp. 606-607).
- ²⁸ Henri Matisse, "Notes d'un peintre", *Ecrits et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1972, pp. 42-43.
- ²⁹ Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, cap. 3.
- ³⁰ Gertrude Stein, *Autobiographie d'Alice Toklas*, Paris, Gallimard, 1934, p. 72.
- ³¹ Ver por exemplo a resenha da exposição Picasso na galeria Thannhauser de Munique (fevereiro de 1913) por M. K. Rohe, para quem o *Garçon à la pipe* de 1905 é obra de um artista já completamente expressionista (A *Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences* [Marilyn McCully, org.], Princeton University Press, 1982, p. 99).
- ³² Emil Nolde, *Das eigene Leben*, Berlim, 1931, p. 207; ver o comentário de Selz (1957), pp. 334-335.
- ³³ Kandinsky, *Regards sur le passé*, Paris, Hermann, 1974, p. 115.
- ³⁴ *Regards sur le passé*, p. 92.
- ³⁵ Franz Marc, "Die neue Malerei", *Pan*, II, 7 de março de 1912, p. 469 (*Schriften*, Colônia, DuMont, 1978, 102); carta a Maria Marc, 24 dez. 1914 (*Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen*, Berlim, Cassirer, 1920, t. I, p. 32).
- ³⁶ Kandinsky, "Réflexions sur l'art abstrait" (1931), *Ecrits complets*, Paris, Denoël-Gonthier, t. II, p. 334.
- ³⁷ Piet Mondrian, *Le Néo-Plasticisme* (1920); "Plastic Art and Pure Plastic Art"; *The New Art - The New Life: The Collected Writings of Piet Mondrian*, Thames and Hudson, 1987, pp. 135, 293.
- ³⁸ Vlaminck, *Portraits avant décès*, 1943, p. 33; citada e comentada in Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris, sa vie, son oeuvre, ses écrits* (1946), nova edição, Gallimard, 1990, p. 376.
- ³⁹ David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon, 1962-1979*, Thames and Hudson, 1980, p. 40.
- ⁴⁰ Gustave Kahn, "Réponse des symbolistes", *L'Événement*, 28 de setembro de 1886.
- ⁴¹ G.-Albert Aurier, *Le symbolisme en peinture*, 1891, reedição L'Échoppe, Caen, 1991, p. 26.
- ⁴² Pierre Boulez, "Stravinsky demeure", 1951-1953, *Relevés d'apprenti*, Paris, Editions du Seuil, 1966, p. 143. Há observações análogas pp. 78, 151, 223.
- ⁴³ Gordon (1987), p. 69.
- ⁴⁴ Eduard Beaucamp, "L'art et la vie: métamorphoses de l'expressionnisme", catálogo Paris-Berlin 1900-1933, op. cit. p. 58.