

“My art is not an answer, it is a question”



Lidia Zuin

Mestranda em Comunicação e Semiótica na PUC-SP
E-mail: lidiazuin@gmail.com

Resumo: Gottfried Helnwein é um artista austríaco conhecido por suas pinturas hiperrealistas de crianças, nas quais utiliza uma estética obscura e discute as temáticas da violência e do nazismo. O artigo busca compreender como suas imagens atuam na sociedade, despertando o debate sobre tais assuntos. Para isso, são analisados os casos da aquarela *Life not worth living* (1979) e da instalação *Selektion (Ninth November Night)*, em Colônia, na Alemanha, no ano de 1988.

Palavras-chave: Gottfried Helnwein, nazismo, arte, imagem, arquétipo da sombra.

“My art is not an answer, it is a question”.

Abstract: Gottfried Helnwein is an Austrian artist known for his hyperrealistic paintings of children, in which he utilizes an obscure aesthetics and discusses the themes of violence and Nazism. This article intends to understand how these images act in society, arousing the debate about such subjects. For that, the cases of the watercolor *Life not worth living* (1979) and the installation *Selektion (Ninth November Night)*, placed in Cologne, Germany, in the year of 1988, will be analyzed.

Keywords: Gottfried Helnwein, Nazism, art, image, shadow archetype.

“My art is not an answer, it is a question”.

Resumé: Gottfried Helnwein est un artiste autrichien, connu par ses peintures hyperréalistes des enfants, dans lesquelles il emploie une esthétique obscure et discute les thématiques de la violence et du nazisme. Le but de cet article est comprendre comment ses images se propagent dans la société, incitant le débat sur ses sujets. A fin de le faire, je propose une analyse de l'aquarelle *Life not worth living* (1979) et aussi de l'installation *Selektion (Ninth November Night)*, réalisée à Cologne, Allemagne, 1988.

Mots-clés: Gottfried helnwein, nazisme, art, images, l'archétype de l'ombre.

Nascido em 1948, em Viena, Áustria, Gottfried Helnwein é conhecido por suas fotografias e pinturas em estilo hiperrealista, movimento artístico criado no fim dos anos 1960 e que se desenvolveu ao longo da década seguinte em países como a Inglaterra e Estados Unidos. O gênero traz esse nome por ser extremamente minucioso, a ponto de fazer com que uma pintura seja tão rica em detalhes quanto uma fotografia, o que pede por, justamente, uma base fotográfica para que esta seja feita – isto é, não existe pintura hiperrealista sem uma (ou mais) fotografia como referência (Meisel, 1980).

Nos anos 1970, Helnwein estudou arte na Akademie der Bildenden Künste em Viena. Foi nesse mesmo período em que começou a fazer suas primeiras aquarelas realistas e ações (*Aktions*) com bandagens e instrumentos cirúrgicos. Incluiu nesse momento também a figura da criança, personagem importante na sua obra e imagética, já que desde muito cedo criou interesse pelo universo infantil e pela violência causada contra a criança ou mais especificamente contra os mais fracos (Jermann, 2008).

Essa sensibilidade tem origem na sua própria infância, quando via sua cidade natal destruída pela guerra recém terminada. Ele queria saber o que havia acontecido, o que havia sido o nazismo e o Holocausto, mas ninguém desejava falar sobre aquilo. Em Konno (2003), Helnwein comenta que suas perguntas a respeito de uma foto de seus parentes vestindo uniformes do exército de Hitler não eram respondidas – como se ele estivesse falando em outra língua. Então, com dezoito anos passou a desenhar e a estudar arte e assim, finalmente encontrou, de modo literal, uma nova linguagem para poder refazer suas questões, ou como ele próprio põe: “Minha arte não é uma resposta, é uma pergunta” (Idem).

Alguns exemplos de recepção mais ilustrativos são os casos da aquarela *Life not worth living* (1979) e da instalação *Selektion (Ninth November Night)*, realizada em Colônia, na Alemanha, em 1988. A primeira foi feita depois que Helnwein observou a comoção gerada por um apresentador de TV austríaco que apareceu ao vivo sem usar uma gravata. Por conta disso, a emissora recebeu centenas de cartas enquanto, ao mesmo tempo, um jornal impresso havia publicado uma entrevista com o psiquiatra Dr. Heinrich Gross que, durante a guerra, teria matado envenenadas cerca de oitocentas crianças na unidade pediátrica do hospital Am Spielgrund. Mas ninguém havia se manifestado diante daquela notícia. Perplexo, Helnwein pediu espaço à revista *Profil* e publicou uma carta aberta e a aquarela *Life not worth living*, na qual uma garota “dorme” sobre um prato de comida.



Figura 1: *Life not worth living* (1979), aquarela em papel cartão, 72 cm x 72 cm

A comoção com a imagem foi tão grande que ela não só foi capaz de fazer as pessoas discutirem sobre o crime como, conforme Helnwein conta em Connolly (2000), quando ele foi ao julgamento de Gross, encontrou parentes das vítimas segurando fotografias das crianças com suas barrigas distendidas por conta de terem sido submetidas a experimentações, e outras em que seus crânios apareciam encaixados a instrumentos de medição.



Figura 2: Instalação *Selektion (Ninth November Night)*. Colônia, Alemanha, 1988

Já no caso da instalação em Colônia, Helnwein expôs dezessete fotografias de crianças locais que tiveram seus rostos pintados de branco. Seus retratos, medindo quatro metros de altura e cem de comprimento, foram postos em frente a uma estação de trem localizada entre a Catedral de Colônia e o museu Ludwig, justamente uma ferrovia que, durante a Segunda Guerra Mundial, era usada para deportar os judeus para os campos de concentração. Isso fazia ainda mais sentido para sua instalação que recebia o nome de *Selektion (Ninth November Night)*, porque esta era um memorial pelo quinquagésimo aniversário da Noite dos Cristais (*Kristallnacht*), ocorrida no dia 9 de novembro de 1938, na Alemanha e na Áustria. Trata-se da noite em que os nazistas destruíram sinagogas, lojas e habitações de judeus, agredindo-os e perseguindo-os. Em entrevista, Helnwein comenta sobre a ideia do memorial:

Para mim, esse foi o verdadeiro começo do Holocausto... Eu fotografei os rostos de crianças e então os coloquei [próximos]

dessa palavra mágica *Selektion*, que significa seleção: porque era isso o que eles estavam fazendo. Selecionar quem deveria viver e quem deveria ir à câmara de gás... Eu sempre pensei que, quando você olha para a essência desse horrível pesadelo, acho que é realmente a ideia de um pequeno grupo de pessoas que podem decidir e brincar de Deus, decidir quem tem o direito de viver e quem não tem (*apud* O'Donoghue, 2008).

Além do significado histórico da estação, ela ainda fica na região central de Colônia, por onde milhares de pessoas passam diariamente. Vários transeuntes conferiram as imagens dos rostos enormes e fúnebres das crianças: “Pintadas de branco, elas pareciam quase mortas, postas numa fileira aparentemente interminável, como se fosse um campo de concentração” (O'Donoghue, 2008). A mídia local também ficou intrigada com as imagens, o que fez o debate ainda maior. Assim, dois dias depois de a instalação ter sido inaugurada, os painéis foram vandalizados com cortes à altura da garganta das personagens fotografadas. No entanto, Helnwein achou importante essa manifestação. Além do fato de os painéis estarem em um espaço público, portanto sujeitos a esse tipo de ação, o artista comenta em O'Donoghue (2008) que, na realidade, os cortes fizeram com que a obra ficasse ainda mais poderosa. E, afinal de contas, seu trabalho não foi feito “para consolar, mas para provocar; não para permanecer fixo, mas para mudar e para demandar interação com o espectador” (Idem).

Esta é a chave. Se quando criança suas palavras não eram suficientes para quebrar o silêncio da culpa e da vergonha criados pela guerra e a cumplicidade com um regime tal qual o nazista, através de suas imagens Helnwein foi capaz de mover as pessoas. Isto porque as imagens têm o poder de comover, o que Aby Warburg chamava de fórmula de *pathos* (*Pathosformel*) e de pós-vida (*Nachleben*). Significa que as imagens continuam vivas no imaginário das pessoas, tanto na forma de sofrimento quanto de paixão (*pathos*, em grego, significa tanto paixão quanto sofrimento).

E essas imagens não sobrevivem apenas em nós, mas fazem parte da história: “o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos procederam – que parecia em si selado e inacessível, põe-se de novo, para nós, em movimento, volta a ser possível” (Agamben, 2010, p. 27). Elas permanecem na memória coletiva, na noosfera (Morin, 2002), e invariavelmente nos retornam como imagens exógenas veiculadas ora pela mídia, ora pelas artes ou então permanecem no âmbito das ideias particulares, como imagens endógenas, arquetípicas.

Assim, havendo esse estímulo causado externamente, por exemplo, por um quadro ou fotografia que se utilize de algum motivo tocante ou reconhecido pelo observador, gera-se uma reação quase fóbica, como explica Efal (2000) ao citar um trecho de *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, de Ernst Gombrich (1970):

É característico da mentalidade mitopoética (cf. Vignoli, Mito e Ciência) que para qualquer estímulo, seja este visual ou auditivo, uma causa biomórfica de uma definida e inteligível natureza seja projetada, a qual permite que a mente tome medidas defensivas (...) Esse tipo de reação defensiva, que tenta estabelecer uma conexão entre tanto o sujeito quanto o objeto com os seres de máximo poder, os quais podem ainda ser apreendidos em sua extensão, é o fundamental ato da luta pela existência (...) Isso deve ser entendido como uma medida defensiva na luta pela existência contra inimigos vivos cuja memória, no estado de despertar fóbico, tenta compreender em sua mais distinta e lúcida forma ao mesmo tempo em que também acessa seu máximo poder, de modo a tomar as mais efetivas medidas de defesa. Essas são tendências que estão abaixo do limiar da consciência. As imagens substituídas objetivam o estímulo, causando a impressão e criam uma entidade contra qual as defesas podem ser mobilizadas (*apud* Efal, 2000, p. 222).

Causando-se tal “traumático encontro com a ameaçadora força externa: a imagem” (Efal, 2000, p.222), Helnwein não só faz seus

espectadores pensarem sobre os assuntos abordados em suas imagens, mas se utiliza dessa iconografia para tratar, metaforicamente, de uma temática mais ampla a partir de uma poética própria. Ao tratar do nazismo, ele não apenas discute o fator histórico, mas o toma como exemplo mais próximo, já que nasceu no fim da Segunda Guerra Mundial, para representar algo maior à sua sensibilidade como artista.

Helnwein usa referências pontuais que tratam de algo literal para abordar algo maior que faz parte de sua metáfora artística. Ao mesmo tempo em que usa crianças por se preocupar com os abusos cometidos contra elas, também as toma como representantes de uma poética. No documentário *Der Künstler Gottfried Helnwein – Die Stille der Unschuld* (2009), Helnwein comenta que uma criança representa, para ele, “uma oportunidade para um diferente tipo de humanidade. Ver uma criança significa esperança. Você sabe que esse ser é, em princípio, capaz de criar, de compreender”. Em entrevista feita com Helnwein, em 22 de maio de 2013, ele também explicou:

Crianças, para mim, eram os seres mais preciosos que existiam. Eu sempre as tive como algo especial. Crianças têm uma essência, têm tantas possibilidades. Você olha para uma criança e há todo um potencial utópico. Tudo é possível quando você olha para uma criança. E então, de alguma forma, eu comecei a ficar surpreso em como a sociedade destrói isso, em vários níveis, através da educação, de manipulação. As crianças perdem o brilho que elas tinham no começo. Elas perdem e quando você vê a maioria dos adultos, não há muito mais da esperança, daquele calor que há nos olhos das crianças. Elas têm imaginação, contam histórias, inventam coisas. Seu universo é infinito. Mas para os adultos, tudo é limitado. Eles têm medo das coisas, são ansiosos. Eles perderam o próprio universo. Para mim, crianças são algo sagrado, algo como seres espirituais, acima de tudo. E, ao mesmo tempo, quando eu vi como esse mundo é algo brutal, como ele abusa das crianças geralmente de várias maneiras, eu

vejo isso como um tipo de metáfora para o conflito que está ocorrendo na história da humanidade. Como se a força brutal e física do universo material estivesse contra os espíritos, que são sensíveis, sutis, o oposto. Luz. Eu sempre pensei que crianças são as coisas mais lindas e saber que elas são violentadas e punidas e que elas estão sofrendo... isso sempre foi algo que me assustou. Eu sempre estive pensando nisso e esta foi a razão pela qual eu comecei a pintar, porque este era o assunto. Eu não sabia como lidar com isso. Ninguém falava sobre isso. Então eu pensei, talvez eu desenhe. Então eu comecei a desenhar e a pintar e essa foi a verdadeira motivação e razão de eu ter começado a pintar.

Isto é, Helnwein está preocupado com os abusos cometidos contra as crianças, por exemplo aqueles empreendidos pelo Dr. Heinrich Gross, mas também se sensibiliza por qualquer outro tipo de violência e injustiça, como aquelas ocorridas durante a guerra e que ele fez questão de remeter em um memorial, na instalação *Selektion*. Contudo, Helnwein vê além dos fatos, dos casos, dos eventos históricos. Estes são símbolos, metáforas de algo que o artista consegue captar além dos uniformes, dos ícones, das nomenclaturas e das ideologias – essa força brutal do universo contra a luz representada pelas crianças.

Carl Gustav Jung em seu ensaio *Wotan*, publicado em 1936, propõe entender o nazismo a partir da figura do deus germânico Wotan. Apesar de parecer uma comparação fantasiosa, se for pensar em deuses como superstições, Jung (1988, p. 8) explica que o paralelo feito entre “Wotan redivivo e a corrente social, política e psíquica” da Alemanha à época “pode valer, ao menos, como semelhança ou como um ‘como se’. Na verdade, os deuses constituem personificações de forças psíquicas”.

Nesse caso, *Wotan* está ligado à fúria, à figura do andarilho, ao vento que sopra e provoca a tempestade, à irracionalidade que assombra e avassala mesmo aqueles que prezam pelo lado racional. É o incons-

ciente tão bem guardado que, quando revelado, pede para ser refreado por conta de suas consequências arrebatadoras: “O que ocorre realmente é que os alemães dispõem agora de uma oportunidade histórica única para aprender a ver no mais íntimo de si de que labirintos obscuros da alma o cristianismo pretendia salvar o homem” (Jung, 1988, p. 10).

Ainda neste mesmo ensaio, Jung menciona que Wotan está para os romanos sob o nome de Mercúrio, o qual é personagem e elemento caro às ideias que o psicanalista desenvolve em sua obra *Estudos alquímicos* (2011). Neste livro, Jung explica melhor sobre esse encontro com o inconsciente tão obscuro, tido como arquétipo da sombra e que, enfim, também é Wotan e Mercúrio:

A confrontação com o inconsciente começa na maioria das vezes com o inconsciente pessoal, isto é, com conteúdos adquiridos pessoalmente que constituem a sombra (“moral”) e prossegue através dos símbolos arquetípicos, que representam o consciente coletivo. A confrontação tem por meta fazer cessar a dissociação. Para atingir esta meta terapêutica, a própria natureza, às vezes com ajuda e a arte do médico, provoca o choque e conflito dos opostos, sem os quais uma unificação não é possível. Isto não significa apenas uma tomada de consciência da oposição, mas também uma experiência de natureza peculiar, a saber, o reconhecimento de um outro, de um ser cujo vontade é diferente, objetivamente presente, entidade da natureza dificilmente compreensível. Os alquimistas a designaram, com espantosa justeza, com o nome de Mercúrio. Este inclui, em seu conceito, o conjunto de manifestações tanto mitológicas como científicas, formuladas a seu respeito: ele é deus, gênio, pessoa, coisa e o eu se oculta no mais íntimo do ser humano, tanto psiquicamente como somaticamente. Ele é a fonte de todos os opostos, ele é duplex et utriusque capax. Este fator fugitivo representa em cada um de seus traços o inconsciente, cujo confronto leva a uma concepção correta dos símbolos (Jung, 2011, p. 373).

A citação aborda o conceito da confrontação com o inconsciente como método terapêutico, reconhecendo nesse processo a presença de uma alteridade em si próprio, a qual se multiplica em arquétipos que são organizados conforme mitos, uma vez que deuses podem ser interpretados como metáforas ou representações de “forças psíquicas” (Jung, 1988, p. 8). Portanto, ao tornar-se consciente da oposição, o indivíduo acabaria descobrindo a sombra, que é Mercúrio e também *Wotan*.



Arte é um produto bipolar, ela é 50% o artista e 50% o público, e o que acontece entre esses dois polos, é algo como eletricidade, isso é arte

No entanto, propõe-se aqui que essa insurgência poderia acontecer a partir das obras de Helnwein, uma vez que elas provocam esse conflito com a (própria) sombra. As imagens exógenas do artista austríaco entram em choque com as imagens endógenas dos observadores, estimulando a reflexão. Esse processo pode tanto repercutir em reações agressivas, em que pessoas rasgam as fotografias, ou então que se deleitam com a obra, como é o caso do colecionador de arte Peter Ludwig, do Museu Ludwig, que mais tarde doou 53 obras de Helnwein ao Museu Estatal Russo de São Petersburgo, ou de artistas como William Burroughs, que disse: “É função do artista evocar a experiência do reconhecimento-surpresa: mostrar ao observador o que ele sabe, mas não sabe que sabe. Helnwein é o mestre do reconhecimento-surpresa”.

Independentemente de como se dá essa reação, a arte de Helnwein é uma importante fer-

ramenta para manter viva a discussão sobre os temas inseridos em suas imagens – sejam aqueles explícitos ou que são suscitados a partir da observação. Em suas entrevistas, ele costuma citar a concepção de arte segundo Marcel Duchamp: “A arte é um produto bipolar, ela é 50% o artista e 50% o público (...) E o que acontece entre esses dois polos, algo como eletricidade, isso é arte” (apud O’Donoghue, 2008).

No momento em que Helnwein expõe suas obras, ele faz com que as pessoas fiquem “emocionalmente afetadas, elas falam a respeito, ficam encantadas ou ultrajadas e pro-

testam” (Jermann, 2008) e quando o choque acontece, Helnwein acredita que este normalmente ocorra por conta de valores e regras extremamente enraizadas nas sociedades e, portanto, “a única coisa que uma obra de arte possa fazer é tocar ou desafiar algumas estúpidas e arbitrárias regras” (O’Donoghue, 2008). Seu desafio é fazer com que as pessoas pensem e justamente tomando os caminhos mais difíceis, os da sombra, assim como o próprio Jung (2011, p. 280) escreveu: “Não se chega à clareza pela representação da luz, mas tornando consciente aquilo que é obscuro”.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- BELTING, Hans. Image, Medium, Body: a new approach to iconology. **Revista Ghrebh**, n. 8, 2006. Disponível em: http://revista.cisc.org.br/ghrebh8/artigo.php?dir=artigos&id=belting_2. Acesso em: 24 out. 2013.
- CONNOLLY, Kate. Gottfried Helnwein, the man who used his own blood to paint Hitler. **The Guardian**, 2000. Disponível em: http://www.helnwein-archive.com/39/one-man_show_at_the_robert_sandelson_gallery_london_2000.html?section=>. Acesso em: 24 out. 2013.
- EFAL, Adi. Warburg’s “Pathos Formula”. Psychoanalytic and Benjaminian Contexts. **Assaph** 5, p. 221-237. 2000. Disponível em: <http://arts.tau.ac.il/departments/images/stories/journals/arhistory/Assaph5/13adiefal.pdf>. Acesso em: 24 out. 2013.
- GEMÜNDEN, Gerd. **Framed Visions: Popular Culture, Americanization, and the Contemporary German and Austrian Imagination**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
- HELNWEIN, Gottfried. Memories of Duckburg. **ZeitMagazin**, Hamburg, 1989. Disponível em: http://www.gottfriedhelnwein.com/texte/helnweintexts/artikel_398.html. Acesso em: 24 out. 2013.
- JERMANN, Stefan. Stefan Jermann talks with Gottfried Helnwein. **Truce Magazine**, Zurique, dez. 2008. Disponível em: http://www.gottfriedhelnwein.ie/press/interviews/article_3871-MEET-GOTTFRIED-HELNWEIN-MEET-GOTTFRIED-HELNWEIN. Acesso em: 24 out. 2013.
- JUNG, Carl Gustav. **Estudos alquímicos**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.
- _____. Aspectos do Drama Contemporâneo. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.
- KONNO, Yuichi. **My art is not an answer: it is a question**, Yaso, 2003. Disponível em: http://www.helnwein.info/Press_and_Media/495/my_art_is_not_an_answer-it_is_a_question.html. Acesso em: 24 out. 2013.
- MAHER, Brendan. Interview with Gottfried Helnwein. **Start Magazine: Arts and Culture of the South East**, nov. 2004. Disponível em: http://www.gottfried-helnwein-interview.com/brendan_maher.html. Acesso em: 24 out. 2013.
- MEISEL, Louis K. **Photorealism**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1980.
- MORIN, Edgar. **O método 4: habitat, vida, costumes, organização**. Porto Alegre: Sulina, 2002.
- O’DONOGHUE, Katy. **Memorializing the Holocaust**. 2008. Disponível em: <http://www.gottfried-helnwein-essays.com/Dissertation.htm>. Acesso em: 24 out. 2013.
- SCHMID, Claudia. **Der Künstler Gottfried Helnwein: Die Stille der Unschuld**. Documentário. 116 min. Alemanha: WDR / 3sat, 2010.
- Sobre o conceito de imagens endógenas e exógenas, ver Belting (2006).