

A arte feminina de Käthe Kollwitz

The feminine art of Käthe Kollwitz

*Christiane Meier*¹

*Márcio Luiz Fernandes*²

Resumo

Este artigo visa apresentar a artista plástica alemã, Käthe Kollwitz (1867-1945). Veremos que, apesar de contemporânea de movimentos artísticos como o Cavaleiro Azul e a Ponte, e tendo trabalhado com vários integrantes destes, ela não figura na lista de nenhum movimento e tampouco é lembrada por historiadores da arte. Observaremos, brevemente, sua biografia e algumas obras a fim de compreender sua interessante atuação como artista que não se deixa rotular por qualquer *ismo*; neste sentido, ressaltaremos sua produção feminina e não feminista. Notaremos seu ativismo social e político, sem, no entanto, filiar-se a um partido, mantendo-se independente para criar seu trabalho de forma livre. Por fim, veremos o respeito e a influência mútuos entre ela e Ernst Barlach (1870–1938), bem como a admiração que a artista brasileira, Fayga Ostrower (1920–2001), teve por ela. Nossa pesquisa baseou-se em visita in loco ao Museu Käthe Kollwitz em Colônia, Alemanha, e em bibliografia especializada. Constatamos assim que sua produção partiu, de fato, de um olhar feminino sobre a sociedade e verificamos sua intenção de não clamar por levante ou revolta, mas de provocar uma conscientização crítica da guerra, da fome e da solidão.

Palavras-chave: arte expressionista; arte feminina; Käthe Kollwitz.

Abstract

This paper aims to present the German artist Käthe Kollwitz (1867-1945). We will note that, despite being contemporary to art movements such as the Blue Rider/Blauer Reiter and the Bridge/Brücke, and although having worked with several members of the two movements, she does not appear on the list of any of them nor is she remembered by art historians. We will briefly observe her biography and some works, so to understand her interesting work as an artist

¹ Christiane Meier, mestrado em Ciências Humanas pela Universidade Santo Amaro – UNISA, São Paulo, Brasil. Doutorado em andamento na Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR, Curitiba, Brasil. Email cmeier@uol.com.br.

² Márcio Luiz Fernandes, doutorado em Psicologia pela Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, Brasil. Docente de Teologia na Pontifícia Universidade Católica do Paraná – PUCPR, Curitiba, Brasil. Email marcio.luiz@pucpr.br.

who does not allow herself to be marked by any *ism*; in this sense, we highlight her feminine and not feminist production. We will observe her social and political activism, without, however, having joined any party, remaining independent to create her work freely. Finally, we will see the mutual respect and influence between her and Ernst Barlach (1870–1938), as well as the admiration that the Brazilian artist, Fayga Ostrower (1920–2001), had for her. Our research was based on an on-site visit to the Käthe Kollwitz Museum in Cologne, Germany, and specialized bibliography. We thus see that her production came, in fact, from a female perspective on society and we see her intention not to call for an uprising or revolt, but to provoke a critical awareness of war, hunger and loneliness.

Keywords: expressionist art; feminine art; Käthe Kollwitz.

Introdução

Na contemporaneidade, os artistas têm se esforçado em mostrar a arte desde ângulos alternativos, como o decolonizador, o ambiental-ecológico, as questões feministas, entre outros. Encontramos na alemã Käthe Kollwitz (1867-1945) uma artista que trabalha a partir de um ângulo pouco explorado, o da arte feminina, isto é, vista através do olhar da mulher: esposa e mãe.

Apesar de ter sido contemporânea dos movimentos *Die Brücke*/A Ponte e *Blaue Reiter*/Cavaleiro Azul, e de ter se relacionado com artistas como Ernst Kirchner (1880-1938), Franz Marc (1880-1916) e Ernst Barlach (1870-1938), Kollwitz não aparece em nenhuma lista de artistas expressionistas. Ela permaneceu independente, não sendo rotulada e tampouco permitindo ser rotulada; manteve-se autônoma na forma e no estilo.

Contudo, no site do Museu Städel de Frankfurt, lê-se na aba de apresentação da artista:

Seu nome pode parecer familiar: Käthe Kollwitz (1867–1945), uma das artistas femininas mais famosas da história alemã, mas ela tem sido frequentemente rotulada. Seja como uma pioneira feminista, uma figura-propaganda da causa comunista, uma boa cidadã cristã ou um símbolo da reconstrução alemã do pós-guerra, a artista raramente foi julgada sem preconceitos e rótulos. No entanto, a procura de Kollwitz por novas formas de expressão artística numa época de grandes mudanças sociais faz dela uma

voz única na arte moderna.³ (sublinhado no original, livre tradução nossa).

Notamos então que há voz dissonante sobre a afirmação quase unânime de que ela sempre se manteve sem rótulos.

Já Simone (2004, p. 177) menciona um artigo no qual Thiem afirma que Kollwitz foi uma *outsider* e explica:

Com o termo *outsider* o autor se refere ao individualismo da obra da artista, à sua independência em relação às escolas ou tendências artísticas. De fato, Käthe Kollwitz nunca se engajou em grupos ou movimentos artísticos, a exemplo de seus contemporâneos expressionistas do *Die Brücke* ou do *Blaue Reiter*.

Apesar de Simone (2004) seguidas vezes afirmar que a obra de Kollwitz é mais ampla que o mero aspecto expressionista, ela escreve: “Se considerarmos a carga emocional e o *pathos* social, além do contundente modo de expressão da gravura em madeira, podemos, então, caracterizar sua obra [...] como ‘expressionista de primeira hora.’” (Simone, *op. cit.*, p. 186). Segundo a autora ainda, Mário de Andrade definiu-a como *pré-expressionista* (*ibidem*, p. 186).

Há que se ressaltar a atuação direta de Kollwitz sobre a sociedade de seu tempo, produzindo “cartazes para numerosas campanhas contra a guerra, a fome, as condições de miséria e injustiça social na Alemanha do início do século XX” (Simone, 2004, p. 17), e a indireta através de obras com temática social crítica.

³ “Her name may sound familiar: Käthe Kollwitz (1867–1945), one of the most famous female artists in German history, but she has all too often been pigeonholed. Whether as a feminist pioneer, a posterchild of the communist cause, a good Christian citizen, or symbol of German post-war reconstruction, the artist has rarely been judged without preconceptions and labels. Yet Kollwitz’s search for new forms of artistic expression at a time of great social change makes her a unique voice in modern art.” Disponível em https://kollwitz.staedelmuseum.de/en?_gl=1*183pfu7*_gcl_au*MTQzNTA1MDQzNS4xNzM2MDI3NDg5*_ga*NTYxOTYxMjk5LjE3MzYwMjc0ODk.*_ga_5XMYB9GXZ6*MTczNjAyNzQ0OS4xLjAuMTczNjAyNzQ0OS41Ni4wLjA.#one-goal-in-mind. Acesso em 04/01/2025.

A autora ensina que “[...] o cerne da obra da artista, que a projetou não só na arte alemã como também no cenário internacional, foi sem dúvida sua atividade no campo das artes gráficas⁴.” (*ibidem*, p. 53).

Quanto à definição de feminino, não entraremos em questões conceituais, dada a temática ser complexa e longa. Partimos do conceito de *feminino* como sendo o ponto de vista preferencial de Käthe Kollwitz - o da mulher, seja ela esposa ou mãe. Mulher que é arrimo de família ou que cria os filhos sozinha, muitos indesejados inclusive, e toda a sorte de miséria que isto pode acarretar. Nesse sentido é que entendemos a arte *feminina* de Käthe Kollwitz: uma *Weltanschauung*/visão de mundo a partir da mulher.

Sua obra não visa um levante contra a sociedade injusta, não incita à revolução, mas dá rosto e voz às mulheres. Em Kollwitz não observamos luta por uma causa, mas a explicitação da dor dos desvalidos, da perda e do desespero, mas sem qualquer sentimentalismo ou agressividade.

Em seu livro, Simone (2004, p. 131) explica que os críticos e historiadores tiveram e ainda tem dificuldade em compreender a arte feminina de Kollwitz e acabam masculinizando-a, já que não encontram as características estereotipadas da feminilidade, como graciosidade, delicadeza e pendor para o decorativo. A autora escreve ainda que “numa atitude inédita para a crítica de seu tempo, Mário Pedrosa descreve na obra de Käthe Kollwitz traços que a caracterizam como arte feminina: ‘É a artista da mulher proletária.’” (Simone, 2004, p. 191).

A própria Simone (*ibidem*, p. 118), ao analisar a obra completa de Kollwitz, declara:

Quando se observa o conjunto da obra de Käthe Kollwitz, um dado que não se pode deixar de ter em vista é o preponderante espaço dado à representação da mulher. Em todos os períodos de sua produção, nas diferentes técnicas a que se dedicou, a mulher sempre assumiu um papel principal em suas preocupações estéticas. [...] a preponderância da representação feminina é notável.

⁴ Conforme a autora explica, “Entende-se por artes gráficas a produção artística que abrange a xilogravura, as diferentes modalidades da gravura em metal, a litografia e o desenho.” (Simone, 2004, p. 53).

Vejamos, então, como se deu essa arte feminina em Käthe Kollwitz e como esta dialogou com o expressionismo do início do século XX.

1. O Expressionismo e a obra feminina de Käthe Kollwitz

Käthe Kollwitz nasceu no seio de uma família burguesa que “em muito se diferenciava dos padrões sociais de sua classe pelas tendências socialistas presentes há algumas gerações” (Simone, 2004, p. 22-23). Kollwitz foi assim próxima dos socialistas e teve simpatia pelos comunistas, contudo, nunca se filiou a qualquer partido político. Em outubro de 1988, Fayga Ostrower⁵ proferiu palestra na abertura de exposição da artista alemã no Paço Imperial, Rio de Janeiro, quando afirmou que “[...] desde moça ela [Kollwitz] se sentiu engajada social e politicamente. Sempre simpatizou com os comunistas e socialistas. E sempre se dispôs a trabalhar com eles. Mas ela nunca entrou para um partido político.” (Ostrower, 1988, s/p). Sua frase mais conhecida, no entanto, é política: “Quero atuar em meu tempo, no qual a humanidade está tão desorientada e precisando de ajuda.” (Kollwitz *in* Simone, 2004, p. 17).

Observando os traços do Expressionismo que pensamos estar presente na obra de Käthe Kollwitz, recordamos que este movimento está em oposição ao *modus operandi* dos impressionistas, que retratavam o mundo e a natureza como os viam. Os expressionistas, contudo, fazem um caminho diverso, partindo de seu mundo interior para a matéria, seja tela, madeira, barro etc. Kandinsky (2016, p. 95), contemporâneo de Kollwitz, resume essa questão ao afirmar que “na arte, o espírito é a fonte, a matéria (forma) é a expressão.” Argan (2016, p. 227) complementa o conceito: “Literalmente, *expressão* é o contrário de *impressão*.”; adiante alarga a questão:

O Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos *realistas*, que exigem a *dedicação* total do artista à questão da realidade, mesmo que o

⁵ Fayga Ostrower (1920-2001), artista brasileira nascida na Polônia.

primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação. (*ibidem*, p. 227).

Ostrower (1988, s/p) recorda a trajetória artística de Kollwitz e pontua que, sua “intensidade de sentimentos vai levá-la aos poucos [...] para o estilo expressionista. Quando chegar ao Expressionismo, ela vai ocupar uma posição toda particular.” As artes gráficas serão sua forma artística por excelência. “Do ponto de vista da técnica, a artista distingue-se na gravura como poucos de seus contemporâneos, além de inserir-se entre os melhores artistas na tradição da gravura alemã”, segundo Simone (2004, p. 21).

Como mencionado, Kollwitz adota, preferencialmente, os temas femininos, sem, contudo, ser feminista. Ela não quer reivindicar, mas simplesmente mostrar a dor e o sofrimento de mulheres que a comovem. Simone (2004, p. 21) relata que “não há dúvida de que a solidariedade com a dor humana é um ponto forte da obra da artista, mas isso não quer dizer que não apresenta outras faces.” Adiante, reforça a questão da mulher ao afirmar que “a mulher ocupa um papel central no universo artístico de Käthe Kollwitz; é o foco central de sua produção e a personagem principal de suas obras [...]. Note-se que Käthe Kollwitz produz uma imagem de ‘mulher forte’ [...]” (*ibidem*, p. 22).

Ostrower (1988, s/p) levanta um aspecto importante do trabalho de Kollwitz: dado ela não ter se filiado a nenhum partido e, por consequência, não ter sido panfletária, sua obra não é nem *datada* e nem *localizada*.

[...] no seu próprio trabalho ela ultrapassou qualquer nível panfletário. Se tivesse sido apenas porta-voz de um partido político, ela não teria a validade para nós que hoje tem. Sua obra seria vista como documentário de uma situação histórica. Mas, não teria validade em termos de arte. (Ostrower, 1988, s/p)

Amplia ainda a questão ao afirmar que

há na obra de Käthe Kollwitz certos aspectos que iluminam não só o que é arte, mas também algo muito raro, o que é arte de contestação. Porque, para fazer uma arte de contestação, é preciso ser um grande artista; senão fica sendo apenas uma

bandeira, um panfleto.[...] não pode ser um artista qualquer, com todas as boas intenções que talvez tenham. Porque, quando se faz arte de contestação, a própria contestação tem que ser feita em termos que enriqueçam a linguagem artística e a sensibilidade. Sem isto fica sendo apenas um manifesto. (*ibidem*, s/p).

“Käthe Kollwitz possui uma obra universal, independente de limites geográficos”, informa Simone (2004, p. 19) — e acrescentamos que é igualmente sem limites temporais. Seu cartaz de 1923, denominado *Guerra nunca mais*, foi usado nos anos 1970 em demonstrações pacifistas na Alemanha, e “No Brasil, [...] na década de 1970, o movimento clandestino Libelu (Liberdade e Luta) utilizou reproduções do mesmo cartaz para fins de mobilização política” (*ibidem*, p. 19).

Notamos então que o trabalho artístico de Kollwitz é fruto de seu engajamento social e político sem ser panfletário — e, ao mesmo tempo, subjetivo, pois brota de seu interior, de seus sentimentos e pensamentos, tornando-se assim universal e atemporal.

Pontuamos que, apesar de ser uma artista não vinculada a qualquer movimento artístico e nem a um partido político, ela é uma mulher do seu tempo, que vive o *Zeitgeist* de seu mundo; seu tema preferencial é o sofrimento feminino, da mãe e esposa. Escreve Schmalenbach (1990, p. 3, livre tradução nossa) a este respeito:

[...Kollwitz] sentia algo muito simples e queria algo muito simples. A miséria dos pobres e, além da miséria dos pobres, a miséria humana em geral tocou-lhe o coração e ela não se limitou a sentir pena, mas quis ajudar; ajudar com a arma que lhe foi dada, o lápis de desenho.⁶

O autor corrobora para a percepção de não-agressividade nas obras de Kollwitz ao descrever as suas duas séries, *A Revolta dos Tecelões* e *A Guerra dos Camponeses*, em que retrata, de forma cética, a questão da culpa pela miséria

⁶ „[...]Kollwitz] hat etwas sehr Einfaches gefühlt und etwas sehr Einfaches gewollt. Die Not der Armen und über die Not der Armen hinaus überhaupt menschliche Not hat ihr Herz gegriffen, und sie hat es bei dem Mitleiden nicht bewenden lassen, sondern helfen wollen; helfen mit der Waffe, die ihr verliehen war, dem Zeichenstift.“

humana. Em nenhuma das duas séries ela clama por indignação, mas fechou-as “com páginas que retratam a inutilidade da rebelião, um final sangrento”⁷ (*ibidem*, p. 3, livre tradução nossa). O autor pergunta então, qual o significado de sua obra e conclui que “ela não acusa e tampouco clama por luta, mas pede ajuda”⁸ (*ibidem*, p. 3, livre tradução nossa).

Schmalenbach (*ibidem*, p. 3, livre tradução nossa) acrescenta que uma das características marcantes da obra de Kollwitz é “a despedida sem esperança, a morte.”⁹ Todavia, as obras não são sentimentais, não há choro e lamento à vista, mas o sofrimento silencioso. Já Ostrower, em sua palestra de 1988, pontuou que a arte de Kollwitz tem o poder de “superar, além da dor pessoal, também o momento histórico, [...] transformar a expressão pessoal em obra para a humanidade, [isso] é prova de criação artística.” (Ostrower, 1988, s/d).

Nesse sentido, trazemos a reflexão de Jorge Pinheiro (2009, p. 19):

As obras de arte, a literatura e a poesia, a filosofia e a política são frutos não só da razão, mas também do espírito. São criações individuais, mas também universais da razão e do espírito. Em todo trabalho humano de relevo pode-se ver a profundidade do que é individual, a grandiosidade de algo único, que acontece, mas que não pode ser repetido, e que, não obstante, por atravessar os séculos é universal, mas acessível ao conjunto dos seres humanos. (Pinheiro *in* Tillich, 2009, p. 19).

Concordamos assim tanto com Ostrower, Simone e Pinheiro de que a boa obra de arte é individual e singular, mas, ao mesmo tempo, universal e acessível a todos. Vemos esses traços nas obras de Käthe Kollwitz: uma arte feminina, expressionista e universal, nem datada e nem panfletária.

⁷ “[...] schliesst sie mit Blättern, die die Nutzlosigkeit der Empörung, ein blutiges Ende darstellen.”

⁸ “Sie klagt nicht an und ruft nicht zum Kampf auf, sondern sie ruft um Hilfe.”

⁹ “[...] den Abschied ohne Hoffnung, den Tod.”

Em 27/03/2024, o jornalista Jürgen Moises¹⁰ escreve sobre exposição de Käthe Kollwitz no Museu de Arte Moderna – MOMA de Nova York e ressalta a importância da artista para a atualidade:

Hoje vivemos novamente em tempos de guerra. Guerras como a da Ucrânia e a do Oriente Médio estão na mídia todos os dias. E talvez essa seja a razão pela qual Käthe Kollwitz, depois de mais de dez anos sem nenhuma exposição importante de suas obras, esteja ganhando destaque atualmente.

Assim, propomos então olhar brevemente a vida da artista e como esta está refletida em sua obra.

2. Um breve olhar sobre a vida de Käthe Kollwitz

Nascida em Königsberg¹¹, Prússia oriental, em 08/07/1867, Kollwitz gozou de sólida formação artístico-acadêmica, tendo estudado com os melhores professores de sua cidade natal, de Berlim e de Munique. Seus pais davam muita importância à boa formação e à profissão de suas filhas. Segundo Ostrower (1988, s/p), “em sua opinião [do pai], todos tinham que estudar e se formar; também as filhas deviam ter uma carreira e não ser apenas donas de casa.”

Durante os estudos em Munique, Kollwitz percebe que tem mais familiaridade com trabalhos em preto e branco, claro e escuro sem cores, com o gráfico, do que com a pintura. Ela informa que “Em algum momento, li o livro ‘Pintura e Desenho’ de Max Klinger. Foi então que percebi: não sou pintora de jeito nenhum!”¹² (livre tradução nossa). O site informa ainda a este respeito:

¹⁰ Acessível em <https://www.deutschland.de/pt-br/K%C3%A4theKollwitz%E2%80%93unerschrockeneFrauundgro%C3%9FeK%C3%BCnstlerin>

¹¹ A Königsberg prussiana é hoje o enclave russo de Kaliningrado, no Mar Báltico.

¹² “I happened to read Max Klinger’s book ‘Painting and Drawing’. That’s when I realised: I’m not a painter at all!”. Disponível em

https://kollwitz.staedelmuseum.de/en?_gl=1*183pfu7*_gcl_au*MTQzNTA1MDQzNS4xNzY2MjM0ODk5*_ga*NTYxOTYxMjk5LjE3MzYwMjc0ODk.*_ga_5XMYB9GXZ6*MTczNjAyNzQ0OS4xLjAuMTczNjAyNzQ0OS41Ni4wLjA.#one-goal-in-mind. Acesso em 04/01/2025.

Max Klinger descreve o potencial do desenho e da gravura como verdadeiro, uma expressão direta da experiência de vida do artista com potencial para grande impacto emocional. Enquanto a pintura busca harmonia e beleza, a arte gráfica pode transmitir verdades poderosas e imediatas. As ideias de Klinger fortaleceram a determinação de Kollwitz no caminho artístico escolhido.¹³ (sublinhado no original, livre tradução nossa).

Ostrower (1988, s/p) aborda esta questão em sua palestra ao afirmar que

Em Munique, também se definiu decisivamente pela arte gráfica. Até então, estava estudando pintura. Mas ela deve ter sentido que a pintura e os problemas da cor não eram bem os problemas dela. [...] A cor, em si, representa um elemento extremamente sensual, enquanto a gravura se caracteriza por contrastes de preto e branco, de claro/escuro. Portanto, a própria linguagem gráfica propõe uma certa dramaticidade e um tratamento mais intelectual. Então nessa opção de Käthe Kollwitz pela gravura, deve ser reconhecida a intenção (talvez inconsciente) de querer avaliar certas situações humanas e de expressar conteúdos dramáticos que ela não conseguiria expressar pelas cores.

Foi casada por mais de 50 anos com o médico Karl Kollwitz (1863–1940) que, segundo Ostrower (1988, s/d) era “uma pessoa extraordinária, que a acompanhou em todos os instantes, [...] insistindo que ela continuasse sendo artista. Até o fim da vida, ele deu todo apoio a Käthe Kollwitz.”. O casal teve dois filhos: Hans, nascido em 1892, e Peter, em 1896.

Em Berlim, Karl mantém um consultório em um bairro operário. No mesmo endereço, o jovem casal tem sua residência e Käthe o ateliê. Foi através da observação de pacientes no consultório do marido que tomou contato diário com o sofrimento humano. Ela escreve em seu diário: “[...] no consultório de meu marido e depois em meu ateliê, conheci mulheres que me fizeram perceber a

¹³ “Max Klinger describes the potential of drawing and printmaking as truthful, a direct expression of the artist’s life experience with the potential for great emotional impact. While painting strives for harmony and beauty, graphic art can convey powerful, immediate truths. Klinger’s ideas strengthened Kollwitz’s resolve in her chosen artistic path.”. Disponível em https://kollwitz.staedelmuseum.de/en?_gl=1*183pfu7*_gcl_au*MTQzNTA1MDQzNS4xNzM2MDI3NDg5*_ga*NTYxOTYxMjk5LjE3MzYwMjc0ODk.*_ga_5XMYB9GXZ6*MTczNjAyNzQ0OS4xLjAuMTczNjAyNzQ0S5My41Ni4wLjA.#one-goal-in-mind. Acesso em 04/01/2025.

profundidade dos problemas do proletariado: fome, doença, prostituição, desemprego [...].” (Kollwitz *apud* Simone, 2004, p.119). E em carta a uma amiga, “As muitas tragédias silenciosas e barulhentas da vida na cidade grande – tudo isso torna este trabalho extraordinariamente caro para mim.¹⁴” (Kollwitz em carta a Beate Bonus-Jeep *in* site do Museu Städel, livre tradução nossa).

Adicionalmente, há que se ter em mente que Kollwitz vivenciou as duas grandes guerras mundiais, a grande depressão alemã do entreguerras e a ascensão e instalação do nazismo. Contudo, recordemos que, em um primeiro momento, ainda em 1914, Kollwitz era a favor do conflito armado. Foi só com a perda do filho mais novo nos primeiros dias da guerra, em 22/10/1914, morte que ela, aparentemente, nunca superou, que se tornou pacifista (Simone, 2004, p. 41).

Ostrower (1988, s/p) corrobora com essa avaliação ao escrever que “desta morte, Käthe Kollwitz jamais conseguiu se refazer.”

Em 1915, no ano seguinte à morte do filho, ela começou a trabalhar num memorial, uma escultura. Este memorial teve uma série de modificações e levou quase 20 anos para ser concluído. De fato, somente em 1932 [...] é que ela conseguiu completar a escultura. (Ostrower, 1988, s/d).

Retornando à cronologia, em 1898, sua série *A Revolução dos Tecelões* recebe o prêmio da Grande Exposição de Artes de Berlim, contudo, o imperador Guilherme II, indignado, recusa-se a entregar-lhe a medalha de ouro. “Não sem motivo”, escreve Simone (2004, p. 94), “o Kaiser [...] vetou a entrega da medalha [...], pois a artista tocou na ferida social da Alemanha – as condições sub-humanas em que vivia grande parte da população.” No site do Museu Städel, lê-se que “O imperador desaprovava a visão inabalável de Kollwitz sobre a miséria e a

¹⁴ “The many quiet and loud tragedies of life in the big city – all this together makes this work extraordinarily dear to me.” Disponível em https://kollwitz.staedelmuseum.de/en?gl=1*183pfu7* gcl_au*MTQzNTA1MDQzNS4xNzM2MDI3NDg5* ga*NTYxOTYxMjk5LjE3MzYwMjc0ODk.* ga_5XMYB9GXZ6*MTczNjAyNzQ4OS4xLjAuMTczNjAyNzQ5My41Ni4wLjA.#one-goal-in-mind. Acesso em 04/01/2025.

Em 1906, desenvolve um de seus primeiros cartazes para a Exposição Alemã de Trabalho Caseiro/*Deutsche Heimarbeit-Ausstellung*; tratava-se de trabalho manual extenuante feito no ambiente doméstico superlotado, mal iluminado e ventilado, muitas vezes infestado de insetos e com remuneração aviltante. A imperatriz recusou-se a visitar a exposição enquanto o cartaz da exposição estivesse exposto pela cidade (imagens 1 e 2), anunciando o evento.

Com a queda do império, porém, a situação política na Alemanha muda favoravelmente para as mulheres. “A Constituição de Weimar previa o princípio da igualdade, e com ele o direito de voto das mulheres”, ensina Simone (*ibidem*, p. 44). A autora prossegue:

Quando vota pela primeira vez, após a proclamação da República de Weimar e a instauração do voto feminino, demonstra um misto de alegria e indecisão: ‘Esperei tanto por esse dia, e agora que ele chegou me sinto indecisa e dividida. Votei pelo socialismo [...] mas me sinto inclinada mais à esquerda.’ (*ibidem*, p. 133).

Em 1919, Kollwitz é eleita membro efetivo da Academia de Artes da Prússia e, na década de 1920, alcança grande sucesso profissional. Em 1921, nasce o primeiro neto de seu filho mais velho. A criança recebe o nome do tio morto na guerra, Peter; tristemente, terá destino semelhante ao do tio, morrendo em 1942 no *front*.

Como membro da Sociedade dos Amigos da Nova Rússia, Kollwitz viaja à Moscou com seu marido, em 1927, como convidada das comemorações dos dez anos da Revolução de Outubro e do Congresso Mundial dos Amigos da União Soviética. De 1928 a 1932, foi diretora do ateliê de gráfica da Academia de Artes da Prússia, onde também ministrou aulas. No ano de 1932, os Kollwitz vão à Bélgica, ao cemitério dos soldados alemães mortos na 1ª Guerra, Roggevelde, onde seu filho Peter está enterrado, a fim de instalar a escultura *Os Pais em Luto* (imagens 3 e 4), no qual esteve trabalhando desde 1915.



Imagens 3 e 4: à esquerda, conjunto escultórico *Os Pais em Luto*, à direita, vista do cemitério com o conjunto escultórico ao fundo, Käthe Kollwitz, 1932. Fotos: Käthe Kollwitz Museum Köln.

A fúria nazista de 1937 contra as obras ditas degeneradas atinge também as de Kollwitz e elas são removidas de museus e galerias, queimadas, vendidas para o exterior ou perdidas. Segundo relato de Simone (2004, p. 47-48), após a exposição de *Arte Degenerada*, no mesmo ano, e a *Noite dos Cristais*, em 1938,

escritores como Thomas e Heinrich Mann, Arnold e Stefan Zweig, artistas como Max Beckmann, Kurt Schwitters, Oskar Kokoschka, Ludwig Meidner, Fritz Lang e Kurt Weil, arquitetos como Mies van der Rohe, Walter Gropius e Marcel Breuer, historiadores como Erwin Panofsky e Nikolau Pevsner fizeram parte [...do] êxodo. Ao contrário deles, Käthe Kollwitz permaneceu na Alemanha, como muitos outros artistas, apesar de sua categórica oposição ao regime nazista [...] O fato da artista não ter se incorporado ao movimento de emigração talvez se explique pela idade já bastante avançada, 69 anos [...].

Contudo, “Para Käthe Kollwitz”, explica Simone (*ibidem*, p. 49), “a guerra significou um fim de vida doloroso, pois representava a derrota de seus ideais pacifistas.” Devido a intensos bombardeios em agosto de 1943, ela é evacuada de Berlim e obrigada a abandonar a residência onde havia vivido por quase 50 anos. O imóvel é consumido pelo fogo e várias obras e documentos que ficaram na casa viraram cinzas. Kollwitz passa a morar na Turíngia, com uma amiga, tendo, pouco tempo depois, de fugir mais uma vez devido a novos ataques aéreos. No final do mesmo ano é acolhida pelo príncipe da Saxônia em seu castelo em

Moritzburg, onde viveu até sua morte em 22/04/1945, poucos dias antes do final da guerra.

Tendo olhado brevemente para sua biografia, gostaríamos de observar algumas obras que ilustram seu estilo único e marcante.

3. Algumas obras de Käthe Kollwitz

Ao passarmos à observação de alguns trabalhos da artista, lembremo-nos das palavras do jornalista Moises (2004, s/p):

[...] em seus 55 anos de trabalho, ela lida com temas atemporais ou, como ela mesma disse, “humanos primordiais”, como luto e morte, pobreza e trabalho, amor e maternidade. Seu estilo era naturalista, sério, às vezes assustadoramente realista ou expressivo. E mesmo que ela tenha criado esculturas importantes, como o memorial contra a guerra “Os pais em luto”: Suas principais áreas de trabalho eram o desenho e a gravura.

A própria artista reporta sua tomada de consciência sobre a miséria e suas consequências através da observação dos pacientes de seu marido (imagem 5), no consultório de um bairro pobre em Berlim. Ela anotou em seu diário:

[...] quando tomei conhecimento, especialmente através do meu marido, da gravidade e da tragédia das profundezas da vida proletária [...], o destino do proletariado tomou conta de mim com todas as minhas forças [...]. Problemas não resolvidos, como prostituição e desemprego, atormentavam-me e perturbavam-me e eram uma das razões do meu apego à representação das pessoas desvalidas e a sua representação repetida abriu-me uma saída ou uma oportunidade para suportar a vida.¹⁷ (Kollwitz, *Tagebücher, Rückblick* 1944, livre tradução nossa).

¹⁷ „[...] als ich, besonders durch meinen Mann, die Schwere und Tragik der proletarischen Lebenstiefe kennenlernte [...], erfaßte mich mit ganzer Stärke das Schicksal des Proletariats [...]. Ungelöste Probleme wie Prostitution, Arbeitslosigkeit, quälten und beunruhigten mich und wirkten mit als Ursache dieser meiner Gebundenheit an die Darstellung des niederen Volkes und ihre immer wiederholte Darstellung öffnete mir ein Ventil oder eine Möglichkeit, das Leben zu ertragen.“ Käthe Kollwitz, *Tagebücher, Rückblick*, 1944), acessível em <https://www.kollwitz.de/sozialkritik-uebersicht>.



Imagem 5: 'No médico', fl. 3 da série *Imagens da Miséria*, 1908/09.

Foto: Käthe Kollwitz Museum Köln.

Neste sentido, Simone (2004, p. 127) explica que

O engajamento social de Käthe Kollwitz foi profundo e abrangente. De fato, muitas vezes, ao longo de sua carreira, a artista colaborou em campanhas e causas por meio da produção de cartazes, panfletos e capas de livros; não raro, essas colaborações referiam-se a temas polêmicos de interesse específico da mulher, tais como a exploração do trabalho feminino, a marginalização da mulher e o aborto. [...] A gravidez indesejada era um drama sem solução, com o qual tantas mulheres da classe trabalhadora se confrontavam cotidianamente.

No trabalho *No médico*, nota-se uma mulher grávida batendo à porta do que depreendemos ser um consultório médico, dado o título da obra. Ela está de perfil, com o rosto abaixado e os olhos cerrados; seu semblante não é mais jovial. A expressão não transparece a alegria natural da maternidade próxima, mas preocupação e melancolia. Suas mãos são grandes e fortes, denotando serem usadas na labuta diária e servirem para o sustento. O traje e o penteado são muito simples; não há qualquer traço de sofisticação ou de alegria nessa futura mãe.

No site do Museu Käthe Kollwitz, na aba de seu diário, aprendemos que ela decide retomar um mesmo tema pela terceira vez — a iconografia de crianças

que devem ser protegidas, provavelmente, da violência da rua e da guerra, dado que a entrada é de 1941. Este será outro tema várias vezes abordado pela artista. Mulher e crianças -- e morte -- são questões recorrentes em seus trabalhos.

Decido retomar o mesmo tema – pela terceira vez – e, há poucos dias, disse ao Hans: esta é a minha vontade: ‘sementes destinadas ao plantio não devem ser moídas’ [...] Então desenhei novamente a mesma coisa: meninos, verdadeiros meninos berlinenses, ansiosos para sair como potros, que são contidos por uma mulher. A mulher (uma velha) juntou os meninos ao seu abrigo e de seu casaco; ela abre braços e mãos de forma violenta e dominadora sobre os meninos. “Sementes destinadas ao plantio não devem ser moídas” – esta exigência, tal como “Nunca mais guerra”, não é um desejo saudoso, mas um mandamento. Exigência.¹⁸ (Kollwitz, Diários, Dezembro de 1941, livre tradução nossa).

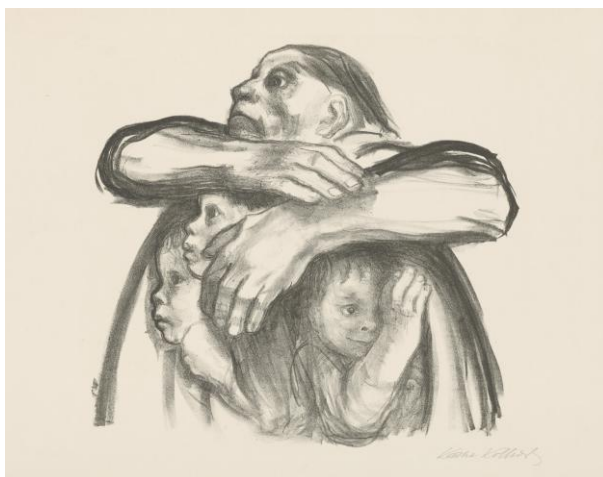


Imagem 6: Sementes destinadas ao plantio não devem ser moídas, 1941.

Foto: Käthe Kollwitz Museum Köln

Na imagem 6, observamos as crianças tentando escapar do abraço forte da mulher que deseja protegê-las, mesmo que à força.

¹⁸ „Ich beschließe noch einmal – zum 3. Mal – dasselbe Thema aufzunehmen und sagte zu Hans vor ein paar Tagen: Das ist nun einmal mein Testament: ›Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden‹ [...] Ich zeichnete also noch einmal dasselbe: Jungen, richtige Berliner Jungen, die wie junge Pferde gierig nach draußen wittern, werden von einer Frau zurückgehalten. Die Frau (eine alte Frau) hat die Jungen unter sich und ihren Mantel gebracht, gewaltsam und beherrschend spreitet sie ihre Arme und Hände über die Jungen. ›Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden‹ – diese Forderung ist wie ›Nie wieder Krieg‹ kein sehnsüchtiger Wunsch, sondern Gebot. Forderung.“ (Kollwitz, Tagebücher, Dezember 1941), acessível em <https://www.kollwitz.de/sozialkritik-uebersicht>.

A fome e as crianças são outro tópico forte em sua obra, explicitando a miséria decorrente da depressão econômica alemã do entreguerras (imagem 7). Os grandes olhos tristes das crianças e as tigelas vazias, ambos implorando, silenciosamente, saltam aos olhos do observador.

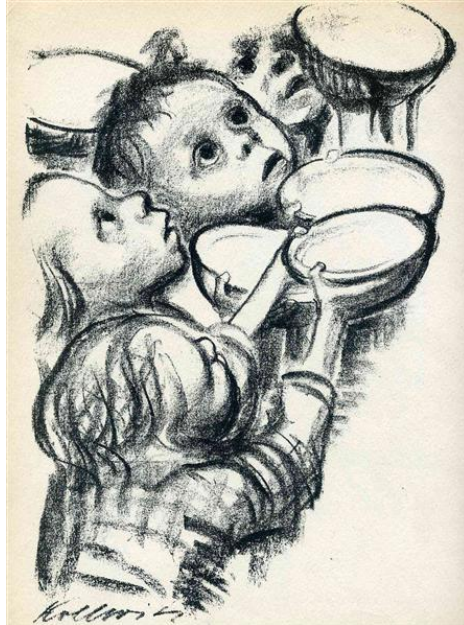


Imagem 7: Crianças alemãs com fome, 1924. Foto acessível em <https://www.wikiart.org/pt/kathe-kollwitz/criancas-alemaes-com-fome-1924>

Trazemos ainda a *Viúva* (imagem 8) que nos apresenta uma mulher aparentemente jovem, grávida e profundamente solitária, viúva segundo o título. Ela parece fechar-se em si, em sua dor, com suas enormes mãos sobre seu ventre e peito, rosto de perfil e voltado para baixo. Com exceção de rosto e mãos, tudo é negro como a sua dor e solidão. Os fiapos pretos ao redor da viúva parecem emanções de sua miséria interior a reverberar no espaço. A mulher não chora, não se lamenta, não grita; permanece em pé, imóvel, recolhida.



Imagem 8: “Viúva”, 1921/1922. Foto: Käthe Kollwitz Museum Köln

Queremos lembrar ainda os cartazes produzidos por Kollwitz, como o de 1924, em que clama pela paz em “*Nie wieder Krieg*/Guerra nunca mais” (imagem 9). Por não trazer nenhuma característica de tempo e lugar, vestimentas e penteados de moda, sem um fundo trabalhado, a obra é absolutamente atemporal, tocando-nos ainda hoje. Lembrando que foi utilizado, na década de 1970, tanto na Alemanha como no Brasil.

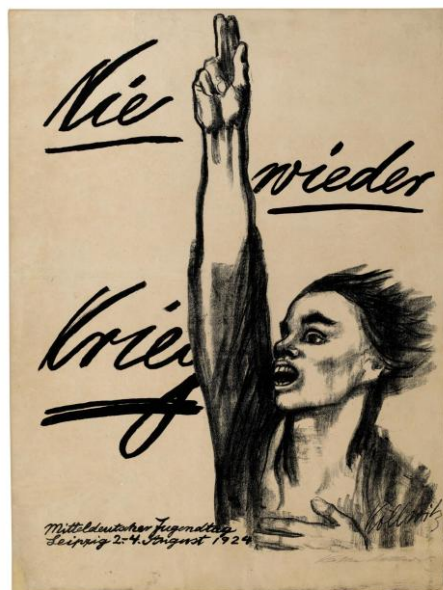


Imagem 9: *Nie wieder Krieg*/ Guerra nunca mais, Käthe Kollwitz,1923.
Foto: Käthe Kollwitz Museum Köln.

Temos ainda o cartaz que denuncia a fome na Alemanha do pós 1ª Guerra Mundial (imagem 10). No desenho preparatório, vemos crianças se agarrando à mãe que, desesperada, se curva, cobre a boca da criança que provavelmente reclama ou chora.



Imagem 10: Pão!/Brot! Foto: Käthe Kollwitz Museum Köln.

Ostrower (1988, s/p) escreve: “nos cartazes, ela usa muito poucas palavras, é a imagem que fala por si: aquelas duas crianças, com os olhos arregalados, que não sabem muito bem o que está acontecendo com elas; e a mãe, vista de costas, que não sabe o que fazer.”

Notamos aqui o olhar para um problema a partir da perspectiva feminina: a artista se solidariza com a mãe pobre que não tem como dar pão a seus filhos, pão aqui em sentido figurado: de alimentar seus filhos, já que nem o mais básico ela pode prover. Kollwitz não mostra o rosto da mãe, pois sabe que não tem expressão que possa qualificá-la, já que não há saída, no momento, para este problema — e ela se solidariza com a dor dessa mãe. Assim, dizemos tratar-se de um olhar feminino e não feminista, pois nada está reivindicando, somente explicitando, sensibilizando.

Por fim, desejamos ressaltar a importância de Kollwitz para a artista brasileira nascida na Polônia, Fayga Ostrower, que a admirava. No site do

Instituto Fayga Ostrower, lê-se que ela tinha “até o fim da vida, [...] na parede de seu atelier uma gravura de Käthe Kollwitz.” (imagens 11 e 12); esse trabalho faz parte da série “A Revolta dos Tecelões”.



Imagens 11 e 12: à esquerda, Fayga Ostrower em seu ateliê com a obra de Kollwitz; à direita, a obra de Käthe Kollwitz no ateliê de Ostrower.

Fotos: <https://faygaostrower.org.br/noticias/2017/palestra-de-fayga-na-exposicao-kaethe-kollwitz-uma-vida-e-obra>

Ostrower (1988, s/p) declara a influência que sofreu de Kollwitz ao afirmar que

[...] vi gravuras desta artista. Foi uma paixão instantânea. Além do impacto que me causou sua obra, ela me motivou a procurar a gravura como meio de expressão. Mas não foi por acaso que, já as primeiras gravuras que fiz [...] foram influenciadas por Käthe Kollwitz.

E, segundo Ostrowa ainda, Kollwitz se interessou por xilogravura a partir de trabalhos do escultor e gravador alemão, Ernst Barlach (1870-1932). Sua primeira xilogravura teria sido uma encomenda da família do líder comunista, Karl Liebknecht (1871-1919), morto em Berlim. De acordo com Ostrower (*ibidem*, s/p),

ela tinha visto xilogravuras numa exposição de outro artista alemão expressionista, o escultor Ernst Barlach, de tendências místicas, religiosas. Ela deve ter sido atraída pela concisão que existe na xilogravura, os sulcos nítidos, os contrastes do preto e

branco. Era uma linguagem nova para ela. Mas ela se apoderou desta linguagem com a maior facilidade [...].



Imagem 13: *In Memoriam Karl Liebknecht*; foto: Käthe Kollwitz Museum Köln.

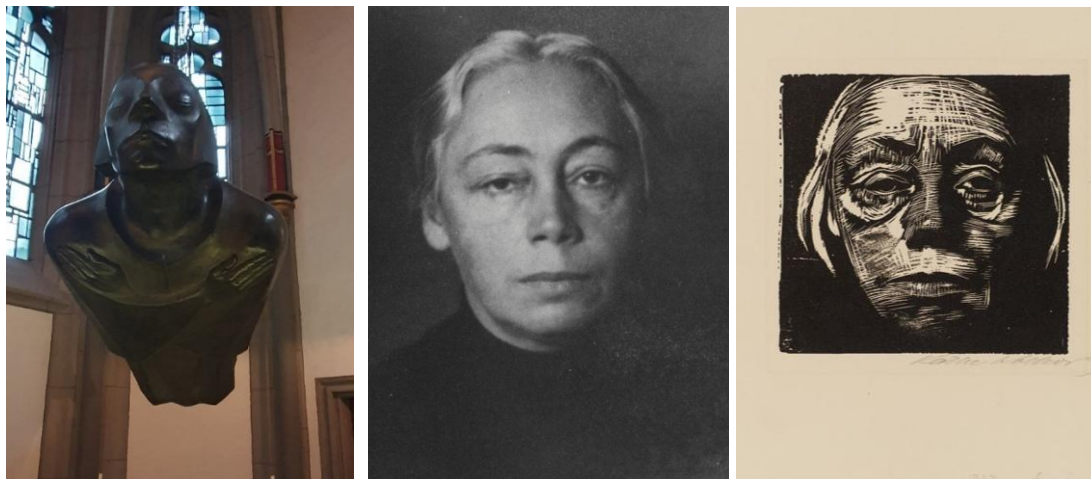
No site do Museu Käthe Kollwitz de Colônia, lê-se que, “a pedido da viúva de Karl Liebknecht, Käthe Kollwitz desenhou-o no necrotério de Berlim, na manhã de 25 de Janeiro de 1919, dia em que ele foi enterrado com outras 31 vítimas do levante de janeiro.”¹⁹ (livre tradução nossa). Após ter feito algumas versões, “a composição da versão final [imagem 13] é uma alusão ao motivo cristão da ‘lamentação de Cristo’.”²⁰ (livre tradução nossa). O texto prossegue informando que a artista ficara impressionada com a multidão que acorrera ao funeral.

Se Kollwitz foi influenciada pelo trabalho e pela técnica de Barlach, por outro lado, o artista empregou o rosto de Kollwitz em sua escultura ‘O Anjo que flutua’. O site do Museu Käthe Kollwitz traz a seguinte informação a respeito desta obra: “O ‘Anjo que flutua’ [imagem 14], criado em 1927 por Ernst Barlach (1870-1938) tem, inconfundivelmente, as características faciais de Kollwitz

¹⁹ “[...] drew Karl Liebknecht at the request of his widow at the Berlin morgue on the morning of 25 January 1919, the day he was buried together with 31 other victims of the January uprising.”, acessível em <https://www.kollwitz.de/en/in-memoriam-karl-liebknecht-159>.

²⁰ “The composition of the final version is an allusion to the Christian motif of the ‘Lamentation of Christ’.”, acessível em <https://www.kollwitz.de/en/in-memoriam-karl-liebknecht-159>.

[imagem 15].”²¹ (livre tradução nossa). Por outro lado, o artista escreveu: “ao criar o anjo, o rosto de Käthe Kollwitz entrou na obra sem minha intenção. Se eu quisesse fazer algo assim, provavelmente teria dado errado.”²² (Ernst Barlach, carta a Reinhard Piper, 1928, livre tradução nossa).



Imagens 14,15 e 16: à esquerda, 'O Anjo que flutua', Ernst Barlach, igreja Antonita, Colônia, foto: Christiane Meier; ao centro, foto de Käthe Kollwitz, foto: Käthe Kollwitz Museum Köln; à direita, autorretrato, Käthe Kollwitz; foto: Käthe Kollwitz Museum Köln.

O site do Museu esclarece a relação entre os artistas e suas obras:

Até hoje, Ernst Barlach e Käthe Kollwitz são, frequentemente, mencionados em conjunto. O respeito mútuo e a inspiração artística são manifestos. Käthe Kollwitz, em particular, enfatizou repetidamente a forte influência do trabalho artístico de Barlach, em especial, nas suas esculturas. Eles se sentiram próximos um do outro ao longo da vida. Em 1919, Kollwitz e Barlach foram nomeados para a Academia de Artes da Prússia, o que significa que se encontravam com frequência pessoalmente nas sessões da academia. Sob a ditadura nazista, o mesmo destino se abateu sobre eles, embora em momentos diferentes: ambos foram forçados a deixar a Academia.²³ (livre tradução nossa).

²¹ “The »Floating Angel« created in 1927 by Ernst Barlach (1870–1938) unmistakably bears Kollwitz’s facial features.”, acessível em <https://www.kollwitz.de/en/barlachs-floating-angel>.

²² “In creating the angel, the face of Käthe Kollwitz found its way into the work without my intention. If I had wanted to do something like that, it probably would have turned out badly.” Ernst Barlach, letter to Reinhard Piper, 1928, acessível em <https://www.kollwitz.de/en/barlachs-floating-angel>.

²³ “To this day, Ernst Barlach and Käthe Kollwitz are often mentioned in the same breath. Their mutual respect and artistic inspiration are manifest. Käthe Kollwitz in particular repeatedly emphasised the strong influence of Barlach’s artistic work, especially his sculptures. They felt close to each other throughout their lives. In 1919, Kollwitz and Barlach were both appointed to the Prussian Academy of Arts, which meant

Considerações finais

Vimos que Käthe Kollwitz foi uma artista plástica com sólida formação acadêmica e que não abriu mão nem de seu casamento, nem da maternidade e tampouco de sua carreira artística. Conciliou todos esses aspectos de sua vida em uma época em que não era comum mulheres terem sua própria carreira e exposição pública. Nesta trajetória, teve total apoio de seus pais e, mais tarde, de seu marido.

Ela interessou-se pelos problemas sociais de sua época, em especial pela pobreza na cidade grande, em Berlim, capital do Império. Observou os pacientes de seu marido que mantinha um consultório médico em um bairro pobre da cidade. Retratou de forma crítica e realista essas pessoas, em especial as mulheres e suas aflições. Seu ponto de vista era preferencialmente feminino e, neste sentido, apesar de ter vivido o *Zeitgeist* de seu mundo, não se deixou rotular, não aderindo a movimentos, causas e partidos políticos. Manteve-se sempre autônoma. Contudo, produziu uma obra com cunho político, pintando cartazes, sem, contudo, realizar com isso panfletos ou manifestos; são autênticas obras de arte atemporais que ainda hoje nos comovem e movem.

Sua produção foi sempre a partir do ponto de vista feminino sobre sociedade, guerra, miséria e solidão; sua intenção não era clamar por um levante ou uma revolta, mas de conscientizar criticamente sobre os problemas sociais e políticos de sua época. Neste sentido, reiteramos nossa leitura de sua obra como sendo 'feminina' e não 'feminista', apontando, criticando, tornando visíveis os problemas que a afligiam.

REFERÊNCIAS:

ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 2016.

KANDINSKY, Wassily. *O futuro da pintura*. Lisboa: Edições 70, 2016.

that they often met in person at the academy sessions. Under the Nazi dictatorship, the same fate befell them, albeit at a different time: Both were forced to leave the Academy.", acessível em <https://www.kollwitz.de/en/barlachs-floating-angel>.

PINHEIRO, Jorge. Introdução. In: TILLICH, Paul. *Teologia da cultura*. São Paulo: Fonte Editorial, 2009.

SCHMALENBACH, Fritz. *Käthe Kollwitz*. Königstein i.T.: Verlagsbuchhandlung, 1990.

SIMONE, Eliana S.P. de. *Käthe Kollwitz*. São Paulo: EDUSP, 2004.

KOLLWITZ, Käthe. *Tagebücher, Rückblick*, 1944. Disponível em <https://www.kollwitz.de/sozialkritik-uebersicht>. Acesso em 11/07/2024.

Disponível em

https://kollwitz.staedelmuseum.de/en?_gl=1*183pfu7*_gcl_au*MTQzNTA1MDQzNS4xNzM2MDI3NDg5*_ga*NTYxOTYxMjk5LjE3MzYwMjc0ODk.*_ga_5XM YB9GXZ6*MTczNjAyNzQ4OS4xLjAuMTczNjAyNzQ5My41Ni4wLjA.#one-goal-in-mind. Acesso em 04/01/2025.

Disponível em: <https://www.kollwitz.de>. Acesso em: 11/07/2024.

Disponível em: <https://www.kollwitz.de/sozialkritik-uebersicht>. Acesso em: 11/07/2024.

Disponível em: <https://www.kollwitz.de/en/in-memoriam-karl-liebnecht-kn-159>. Acesso em: 15/07/2024.

Disponível em: <https://www.kollwitz.de/en/barlachs-floating-angel>. Acesso em: 15/07/2024.

DOMINGUES, Fabiana L.; SILVA, Rosilene F. da; SILVA, Ruana M. *Feminismo: A desmistificação do movimento e as mulheres por trás dos estereótipos*. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/artigos/feminismo/796114361>. Acesso em: 25/06/2024.

MOISES, Jürgen. *Käthe Kollwitz – mulher intrépida e grande artista*, 2024. Disponível em: <https://www.deutschland.de/pt-br/K%C3%A4theKollwitz%E2%80%93unerschrockeneFrauundgro%C3%9FeK%C3%BCnstlerin>. Acesso em: 12/07/2024.

OSTROWER, Fayga. *Käthe Kollwitz: uma vida e obra*, palestra proferida no Paço Imperial do Rio de Janeiro em outubro de 1988. Disponível em: <https://faygaostrower.org.br/livros-e-videos/artigos-e-ensaios/kaethe-kollwitz-uma-vida-e-obra>. Acesso em: 27/06/2024.