

"Ela não era uma artista Outsider" – Entrevista com Thomas Röske sobre a exposição de Elfriede Lohse-Wächtler no Museu da Coleção Prinzhorn

Thomas Röske
Lucia Reily

How to cite:

REILY, L.; RÖSKE, T. "Ela não era uma artista Outsider" – Entrevista com Thomas Röske sobre a exposição de Elfriede Lohse-Wächtler no Museu da Coleção Prinzhorn. Tradução: Lucia Reily. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 8, n. 1, p. 497-521, jan.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i1.8675687. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8675687>.

Imagem [modificada]: Salão principal da exposição com vista para a exposição de Elfriede Lohse- Wächtler exhibit. ©Sammlung Prinzhorn.

"Ela não era uma artista Outsider" – Entrevista com Thomas Röske sobre a exposição de Elfriede Lohse-Wächtler no Museu da Coleção Prinzhorn

Thomas Röske*, Lucia Reily**

A exposição especial da obra da artista plástica "Elfriede Lohse-Wächtler – Questões sobre Obras e Documentos"¹ foi inaugurada em Heidelberg, Alemanha, no dia 27 de abril de 2023 no Museu da Coleção Prinzhorn, e esteve aberta até 20 de agosto. Esta entrevista foi realizada *online* com o Dr. Thomas Röske, diretor do Museu, em 30 de maio de 2023, centrando-se em três questões principais: 1. a apresentação da artista e a sua obra em relação à sua história como artista visual nas décadas de 1920 e 1930; 2. a discussão sobre seu estatuto como artista afetada pela experiência psiquiátrica [*psychiatrisch Erfahrung*], e 3. o relato do processo de aquisição deste importante espólio para o museu.

Lucia Reily: Para os leitores não familiarizados com a Coleção Prinzhorn em Heidelberg, você poderia fornecer algumas informações gerais sobre o Museu e a coleção original, bem como sobre as políticas de aquisição que permitem ampliar o acervo do museu?

Thomas Röske: A Coleção Prinzhorn deve o seu nome a Hans Prinzhorn, historiador de arte e psiquiatra, que veio para cá como assistente e foi contratado pelo novo diretor Karl Wilmanns para cuidar de uma pequena coleção de obras de arte que tinha sido reunida entre aproximadamente 1900 e 1919, período em que ele começou a trabalhar aqui. Foi ele quem propôs a ideia de continuar ampliando o acervo a partir dessas obras de arte, que não eram provenientes apenas de Heidelberg, mas vieram

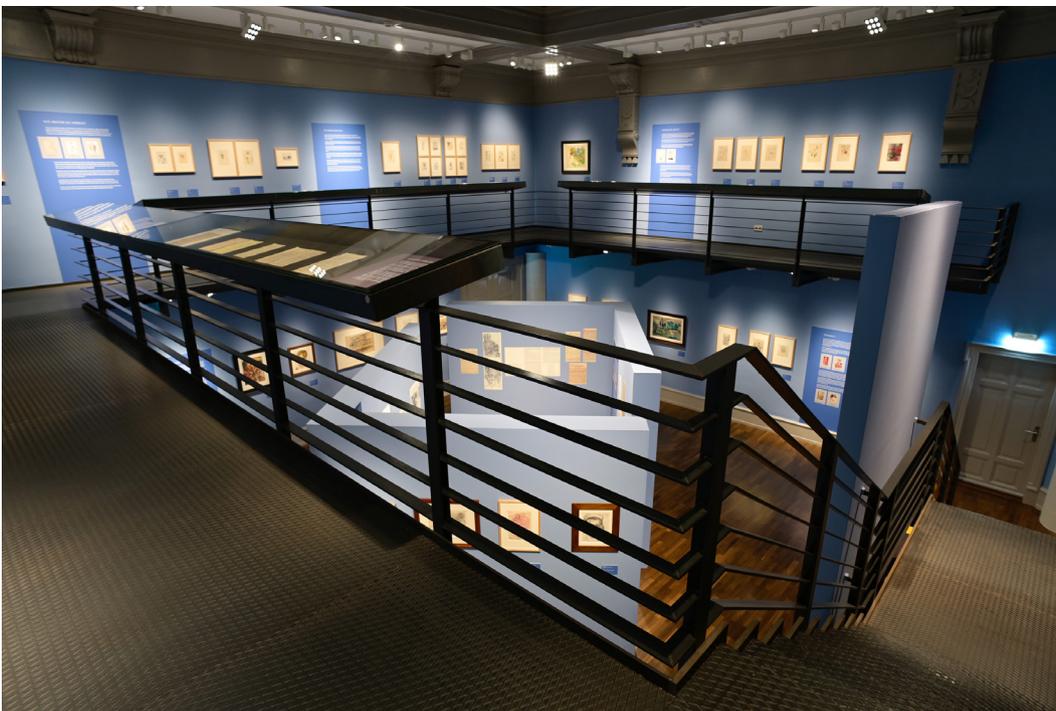


FIG. 1. Salão principal da exposição com vista para a mostra de Elfriede Lohse-Wächtler. ©Sammlung Prinzhorn.

FIG. 2. Piso superior da sala de exposições. ©Sammlung Prinzhorn.

também do Asilo de Wiesloch e de toda a Alemanha. Resolveu criar uma espécie de coleção para pesquisa e, assim, ele e o seu chefe enviaram solicitações a muitos colegas, sobretudo de países de língua alemã, mas também de Itália, Japão e França, para que enviassem trabalhos artísticos para criar um "museu de arte patológica". Pretendia ser diretor desse museu, mas o museu e o cargo nunca se concretizaram, e este foi o motivo de sua saída em junho de 1921. Entretanto, continuou envolvido com a escrita do seu livro baseado na coleção, com o título de *Bildneri der Geisteskranken*, ou *Artistry of the Mentally Ill* ["Imagética dos Doentes Mentais"]², publicado em 1922. Por meio deste livro, muitas pessoas passaram a conhecer a energia criativa, por assim dizer, presente nestas produções artísticas e a criatividade especial de pessoas internadas em asilos. O livro deu visibilidade a esse campo pela primeira vez. Inclui 187 ilustrações, 170 das quais da própria Coleção Prinzhorn. Instaurou muitas questões que ainda mobilizam nosso interesse, quando contemplamos esse material.

Mesmo depois do período de Prinzhorn, a coleção continuou aumentando, e também ocorreram algumas trocas, especialmente com uma figura chamada Ladislaus Szécsi, um *marchand* húngaro que negociava obras de artistas africanos – esculturas. Convenceu o Dr. Hans Gruhle, responsável pela coleção à época, a incluir três esculturas africanas no acervo em troca de algumas obras da coleção. Mais tarde, foi também por seu intermédio que ocorreu uma troca entre a coleção Auguste Marie, na França e a de Prinzhorn. Mais de 40 obras foram doadas para a coleção Marie e é por isso que temos também um conjunto bastante significativo de trabalhos da França produzidos em torno de 1900. Durante o período nazista, a coleção foi praticamente esquecida. Como você provavelmente já sabe, foi utilizada indevidamente como material

de comparação para a exposição itinerante "Arte Degenerada". Depois da Segunda Guerra Mundial, foi redescoberta, mas só se começou a receber novas obras no final dos anos 70, altura em que a coleção voltou a ser conhecida. Quando cheguei em 2001, o museu tinha acabado de ser inaugurado e já havia cerca de dez mil obras novas. A antiga coleção, com obras reunidas até 1945, também tinha aumentado, em parte porque havia obras de arte nos prontuários médicos de pessoas representadas na coleção. Na época de Prinzhorn, a coleção era composta de cerca de cinco mil obras de arte, na grande maioria, em papel. Em 2001, tinha aumentado para cerca de seis mil obras. Atualmente, a coleção completa inclui aproximadamente quarenta mil obras, predominantemente em papel.

Sobre a política de aquisição – recebemos trabalhos de pessoas que tenham ao menos experiências psíquicas especiais. Isso inclui também experiências com drogas, mas a maioria das pessoas teve experiências psiquiátricas. E um aspecto bastante subjetivo é que as obras têm de ser excepcionais, interessantes ou relevantes do ponto de vista histórico. Temos algumas décadas que não estão muito bem representadas na coleção. Se nos oferecerem trabalhos artísticos dos anos cinquenta ou sessenta, normalmente, se tiverem sido criadas por doentes mentais, serão acolhidas de qualquer maneira.

A maior parte dos artistas que fazem parte da coleção são autodidatas, sem qualquer formação acadêmica, e muitas dos trabalhos seriam consideradas arte *outsider*. Mas a alçada do museu é mais ampla, como se pode ver com a nossa aquisição do espólio de Lohse-Wächtler, uma artista profissional que não produziu arte *outsider*. Mas alguns visitantes simplesmente esperam isso do nosso museu. Houve até um protesto de um visitante, que disse:

"Como ousam incluir artistas com formação acadêmica? Esse não é o compromisso da Coleção Prinzhorn". Quando é que dissemos que não aceitaríamos obras de arte de artistas profissionais? Em 2008, fizemos uma exposição intitulada "Artists off the rails" ["Artistas fora dos trilhos"] sobre homens e mulheres representados na coleção que tinham formação acadêmica. Mas nenhum teve tanto sucesso ou reconhecimento antes da hospitalização quanto Lohse-Wächtler.

L.R.: Essa é uma perspectiva como a do Jean Dubuffet, de que devem ser absolutamente autodidatas, trabalhando a partir do inconsciente, não é?

Thomas Röske: Sim.

L.R.: E isso nos leva à próxima pergunta. Do ponto de vista da exposição especial "Elfriede Lohse-Wächtler - Fragen an Werke und Dokumente", você poderia descrever a trajetória da artista e a importância da coleção que foi recentemente adquirida pelo Museu Prinzhorn?

Thomas Röske: Bem, de certa forma, ainda temos que desvendar sua trajetória. O que tem sido publicado e apresentado em exposições é que ela foi uma pintora profissional, predominantemente de aquarelas. Ainda existem algumas pinturas a óleo, mas ela era sobretudo aquarelista, e era uma exímia aquarelista. Mas obviamente, pela época da sua formação acadêmica, também era alguém que fazia trabalhos manuais. Fez muito artesanato, e desse artesanato, especificamente *batik*, alguns bordados, etc., quase nada sobreviveu. Quero dizer, não sabemos se sobreviveu alguma coisa. Sabemos que também fazia muitos *ex-libris*, por exemplo, para livros, e desenhava sinetes para as pessoas, utilizando letras dos seus nomes. Tentava ser profissional também nessa área. Era claramente uma fonte de rendimento muito importante para ela.

L.R.: Como o design gráfico, então?

Thomas Röske: Design gráfico, sim! Infelizmente, até agora, ainda sabemos muito pouco sobre isso. Por isso, de certa forma, eu penso que temos uma visão distorcida do todo de sua obra. Na pintura e no desenho, interessava-se sobretudo por uma espécie de visão bastante aguçada, expressiva e simpática das pessoas que a rodeavam. Também revelava um certo humor, mas nunca ria às custas das pessoas. Na exposição faço uma comparação com Otto Dix, por exemplo. Otto Dix muitas vezes é cínico, distante e frio e desenha caricaturas de homens e mulheres. Ela nunca faz isso. Sempre retrata mulheres que viveram muitas experiências e sofreram bastante. Não têm uma aparência muito boa, mas são pessoas reais. Ela tenta lhes fazer justiça no seu trabalho. Além disso, é muito direta ao mostrar a sua própria aparência, uma vez que não era, digamos, convencionalmente, bonita. E, ao que parece, era muito dura consigo mesma. Está bastante fixada na realidade e retrata a realidade, mas com algumas aberturas na sua obra, eu diria, que lhe permitiram incluir algum material de fantasia. Verifiquei, curiosamente, que foi o design gráfico – o seu *ex-libris*, por exemplo –, que abriu o espaço para a representação de fantasias, permitiu-lhe incluir algumas ideias pessoais, subjetivas e muito expressivas sobre si mesma e sobre a realidade. E é isso também que pudemos encontrar nos seus últimos anos no hospital. Adquirimos principalmente obras do seu período inicial e do seu período final – embora seja difícil dizer ‘final’ quando alguém morre aos quarenta anos. Não temos muito do período intermediário; então, conseguimos apenas algumas aquarelas e desenhos dos anos muito importantes de Hamburgo.

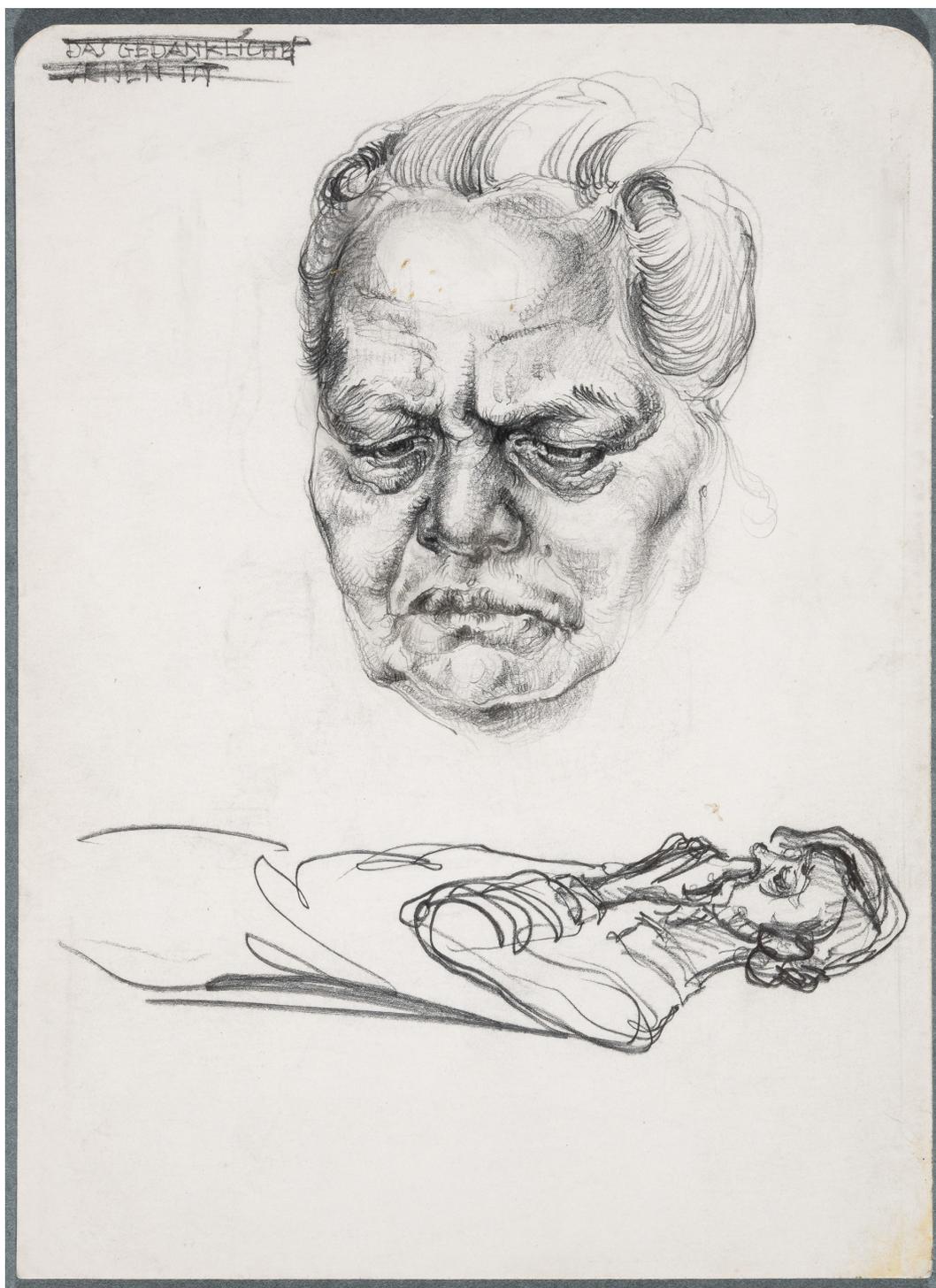


FIG. 3. *Das gedankliche Sehen ist ...* ["Ver com a mente é..."], 1933, lápis sobre cartão, 15,1 x 11,1 cm, SP Inv.Nr. 8600/193. ©Sammlung Prinzhorn.

Há muito trabalho a realizar em relação às primeiras e às últimas obras. Também quis mostrar nesta exposição que ela não estava, como as pessoas tendem a acreditar, em desespero durante os primeiros anos da sua segunda estadia no hospital, a partir de 1932. Ela ainda acreditava que poderia sair e queria se preparar para poder dar continuidade a sua vida profissional fora do hospital. Ao contrário de retratar suas colegas pacientes como uma espécie de projeção do que poderia acontecer com ela própria, preferiu “usá-las” como modelos. O prontuário médico nos indica que algumas das colegas pacientes não ficaram nem um pouco satisfeitas de terem sido retratadas, e houve até alguns enfrentamentos. Lohse-Wächtler queria simplesmente se manter em contato com a sua formação. Apresentei também a questão de que as suas obras se tornam mais clássicas durante o período do asilo, a partir de 1933. Esse fato coincide com a progressão da obra de muitos artistas da Nova Sobriedade³, como é o caso de Dix, que se tornam mais clássicas e passam a seguir artistas alemães do Renascimento como Albrecht Dürer e Hans Baldung Grien. Lohse-Wächtler parece estar ciente deste movimento e também o adota no seu próprio trabalho. Assim, parece que realmente se mantém em contato com o mundo exterior. Não sucumbe totalmente ao mundo do hospital, mas continua a agarrar-se à ideia de que poderá sair e continuar seu trabalho. E mesmo nas obras de 1935, ao que parece, não há desespero. Apenas abandona o tema dos retratos, mas volta-se para o desenho e a pintura de flores. E essas flores não são flores de desespero ou do cemitério. As plantas de Lohse-Wächtler simbolizam a ressurreição, a esperança, o amor, etc. Ela afasta-se da pintura de retratos e volta-se para as plantas, que de todo modo são um símbolo de vida. Elas também se decompõem, mas voltam a nascer e nos dizem algo sobre a vida. Por isso, não acho que mesmo o seu trabalho tardio esteja cheio de desespero, mas sim de esperança.



FIG. 4. *Sem título (Olhar sobre telhados)*, 1931, water color on paper, 37,4 x 29,8 cm, SP Inv.Nr. 8600/294. ©Sammlung Prinzhorn.

L.R.: Você sabe se ela escrevia cartas ou recebia informações de Otto Dix ou de outros artistas?

Thomas Röske: Sim, ela trocava cartas, mas também havia a possibilidade de sair do hospital com os pais para passear, ou mesmo para visitá-los no final de semana, por exemplo. Tinha sempre que voltar, mas podia até visitar algumas exposições em Dresden, possivelmente. Então, ela não ficou completamente alheia à realidade durante esse período.

L.R.: Ela estava em Dresden, certo? E nessa altura Otto Dix já era considerado um artista degenerado, então as suas obras não seriam exibidas, a não ser na Exposição de Arte Degenerada [*Entartete Kunst Ausstellung*], ou não?

Thomas Röske: Isso foi em 1937. Já havia alguns precursores dessa exposição a partir de 1933. E Lohse-Wächtler sabia que havia ventos soprando contra o modernismo. O interesse pela arte antiga alemã se alinhava, obviamente, com o ideal nacional-socialista da arte. Otto Dix se torna realmente um clássico, como um dos grandes mestres. No final dos anos 20, início dos anos 30, ele utiliza este estilo de arte gótica tardia e renascentista alemã também para mostrar os efeitos da guerra, mas mais tarde, pode se dizer que as suas paisagens tornam-se quase inofensivas. Alguns dos artistas que tinham sido representantes da Nova Sobriedade, nos anos vinte, puderam posteriormente exibir as suas obras na *Große Deutsche Kunstausstellung*, por exemplo. Assim, a polaridade que tendemos a estabelecer hoje entre os artistas progressistas e os artistas nazistas não era tão definida na época deles. De qualquer modo, muitos dos artistas da Nova Sobriedade eram bastante conservadores e além disso, alguns se interessavam por valores tradicionais.

L.R.: Isto é todo um capítulo da História da Arte.

Thomas Röske: Sim, e é muito interessante posicionar a Lohse-Wächtler nesse meio, e tentar imaginar como é que ela teria pensado o seu trabalho nesse contexto.

L.R.: Muitas artistas alemãs importantes que trabalharam entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial foram ignoradas na História da Arte. No Brasil, Käthe Kollwitz e Gabriele Münter são provavelmente as representantes femininas mais conhecidas do expressionismo alemão. Käthe Kollwitz veio para o Brasil, na verdade, em 1933. Como artista mulher, como a Elfriede Lohse-Wächtler se inseriu no cenário político e cultural daquele período? A partir das cartas dela, você obteve algum insight sobre o seu processo criativo?

Thomas Röske: Não sabemos muito sobre as suas tendências políticas. Numa folha de papel do seu trabalho tardio, ela alinha

uma variedade de cruces e há também uma suástica, como se ela quisesse dizer: “é relativo, não é tão importante, mas é uma entre muitas outras”. E há uma carta para os pais, no topo da qual ela faz o seu próprio desenho de uma suástica, com cantos arredondados, o que é interessante, como se quisesse dizer: “É um desenho ruim, este que os nazistas fizeram”. É uma carta bastante obediente aos pais na primeira página, mas no verso ela é muito exigente. “Quando é que os senhores vão me enviar material?”, e assim por diante. É claro que temos de pressupor que ela realmente não gostava dos nazistas, mas não há praticamente nada nas suas cartas sobre isso, e não sabemos quais as suas tendências durante o seu tempo em Hamburgo. Sabemos, no entanto, que no início dos anos 1920, quando se tornou amiga de Otto Griebel, também artista do grupo da Secessão em Dresden e grande amigo de Otto Dix, foi com ele a reuniões do Partido Comunista.

L.R.: Li no folheto que Elfriede Lohse-Wächtler foi assassinada no âmbito do programa T4 em 1940, assim como alguns outros pacientes psiquiátricos sobre os quais a Coleção Prinzhorn publicou. Você poderia nos falar mais sobre isso? Já mencionou que ela foi forçosamente esterilizada. O trabalho dela chegou a ser rotulado de “degenerado” pelo nacional-socialismo? Ou ela foi morta por ser paciente psiquiátrica?

Thomas Röske: Bem, do que eu sei, nenhum artista foi morto porque a sua obra era considerada degenerada. O único artista famoso que foi morto num campo de concentração foi Otto Freundlich, mas isso porque ele era judeu e penso que além disso, ele era artista de esquerda. Não se era morto por ser artista progressista. Pelo que eu sei, nenhuma obra de Lohse-Wächtler foi confiscada durante a campanha da arte degenerada. De qualquer forma, ela tinha bem poucas obras de arte em museus. Havia algumas aquarelas no Hamburger Kunsthalle, e acho que havia duas aquarelas no Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe, e

algumas no Altonaer Museum. Mas ela não esteve presente em nenhuma das exposições de arte degenerada, embora pudesse ter estado. Ela provavelmente sabia que alguns dos seus colegas tinham sido excluídos das exposições.

L.R.: Muitos dos objetos que fazem parte da exposição Elfriede Lohse-Wächtler, de acordo com o folheto, parecem ser bastante frágeis – papéis, cartas, etc. Como é que essa coleção foi mantida e preservada pela família durante tantos anos?

Thomas Röske: Ela não vendeu praticamente nenhuma das suas pinturas e desenhos durante a sua vida, por isso a maior parte das suas obras foram mantidas juntas. Foram herdadas pelo irmão Hubert que as guardou com uma espécie de arquivo de família, que incluía até cabelo e dentes – e uma pequena caixa com mercúrio! Lohse-Wächtler precisava disso, obviamente, para algum processo do seu trabalho. Tudo foi guardado pelo irmão até a morte dele em 1988, e todo o espólio foi entregue a um casal em Hamburgo. O irmão era um funcionário do gestor cultural de Hamburgo. O casal não ficou muito animado com as obras. Consideraram-nas muito feias. Chamavam-se Rosowski. Mas ficaram sabendo que Lohse-Wächtler fora vítima do programa de eutanásia quando numa ocasião visitaram Pirna-Sonnenstein, o asilo perto de Dresden onde ela foi morta, e decidiram fazer alguma coisa. É espantoso o que este casal fez – venderam obras do espólio para financiar a primeira grande monografia sobre ela. Isto foi absolutamente essencial para trazê-la a público de novo. Também financiaram exposições, conseguiram que fosse colocado um *Stolperstein*⁴ em Dresden, na frente da casa dos pais dela, e em Hamburgo pediram que uma rua fosse batizada com seu nome. O casal foi realmente essencial para que Lohse-Wächtler voltasse a ser conhecida. Atualmente estão na casa dos oitenta anos e queriam vender o que restava do património a

uma instituição que pudesse cuidar bem desse legado. Devo dizer que não fomos os primeiros a ser procurados; a primeira escolha foi o Memorial Pirna-Sonnenstein, porque imaginaram que, como vítima daquele lugar, o legado deveria ir para lá. Fiquei sabendo desse plano porque eu conhecia o *marchand* que estava mediando a negociação. Também conhecia bem o casal, porque tinha organizado mostras das obras de Elfriede Lohse-Wächtler anteriormente, a partir do começo de 2000. Encontrei o *marchand* numa feira de arte e ele me disse: "O condado da Saxônia está realmente inseguro quanto a conseguir ou não a verba para adquirir o espólio." Então eu disse: "Bem, se eles não comprarem, nós, com certeza, o compraremos." E assim, quando a Saxônia finalmente decidiu não realizar a compra, ele me procurou. Não foi fácil arranjar o dinheiro, mas no final, conseguimos. Os Rosowskis ficaram muito contentes por nos passarem o legado. E depois de receberem o dinheiro, fizeram uma doação de dez mil euros para ajudar no inventário.

L.R.: Isto nos leva à próxima pergunta. Vocês estão no processo de realizar a catalogação desta nova coleção? Como serão organizadas as suas obras: cronologicamente, por gênero, por temas? Uma vez que o argumento curatorial não foi cronológico, quais aspectos da sua poética como artista visual você gostaria de destacar?

Thomas Röske: Talvez eu comece pela sua primeira pergunta. Contratamos alguns estudantes para ajudar na inventariação e já estamos quase terminando, embora o material seja vasto, porque, além de tudo, é uma espécie de arquivo familiar, que inclui muitas cartas dos pais e avós, documentos sobre os anos finais da vida de Hubert Wächtler, etc. E há também uma grande quantidade de fotografias e negativos de fotografias, não só do tempo de Lohse-Wächtler. A ordenação é feita por material, por técnica e depois por temas. A cronologia das obras de arte é um

pouco intrincada. Houve várias tentativas de colocar as suas obras em ordem cronológica, mas constatei que essas tentativas para determinados períodos não são muito convincentes. Entendo que ainda temos de compreender melhor a obra e o contexto antes de estabelecer uma ordem cronológica. Conseguimos identificar, grosso modo, quais obras foram feitas no início do período de Dresden e, posteriormente, no período de Hamburgo até o final dos anos vinte e, mais tarde, em Dresden, quando ela estava hospitalizada. Mas em meio a cada um desses blocos, é bem difícil colocar as obras em ordem cronológica.

L.R.: E que questões surgiram relacionadas à sua condição psiquiátrica?

Thomas Röske: Não discutimos muito sobre os diagnósticos psiquiátricos aqui no museu. Tentamos sobretudo saber porque é que as pessoas eram submetidas a serem diagnosticadas e internadas em hospitais psiquiátricos. Quais eram os critérios? Especialmente no caso de uma artista profissional como Elfriede Lohse-Wächtler, é realmente difícil apontar características do seu trabalho que possam ser relacionadas ao seu estado mental. Ela é demasiadamente profissional para isso. Obviamente para ela, no hospital, era importante manter-se ligada à sua profissão, como uma espécie de conexão com o seu período de sanidade. Por essa razão, ainda não se fez muito em relação a esse assunto. Talvez alguém queira tentar adentrar nisso mais tarde, mas no momento, não estamos pretendendo fazê-lo.

Não produzimos um catálogo para a exposição, mas temos cópias de livros mais antigos sobre Lohse-Wächtler, estudos biográficos que vendemos no lugar de um catálogo. Pretendemos publicar um volume que apresente todo o espólio, um volume bastante grande, talvez dentro de dois anos. A minha ideia é ter pequenos

ensaios sobre certos aspectos da sua obra e vida, espalhados por esta espécie de catálogo, contendo também, claro, uma espécie de discussão sobre os diagnósticos que ela recebeu. O pai dela estava muito empenhado em afirmar que ela não era esquizofrênica, mas que tinha um tipo de psicose reativa. Penso que há muitos indícios de que pode ter sido esse o caso. De todo modo, é pouco produtivo realizar uma espécie de diagnóstico retrospectivo. E, provavelmente, não há informação suficiente para afirmar efetivamente uma coisa ou a outra. Mas o que é importante é que este diagnóstico a empurrou para os braços do sistema psiquiátrico. Ela perdeu os direitos. Foi designado um tutor. O pai, e ela também, claro, tentaram impedir a esterilização forçada. Mas ele não conseguiu impedir o processo. E embora os pais estivessem muitas vezes com a filha, e a levassem frequentemente para passeios fora do hospital, de alguma forma foram enganados pelos médicos e Lohse-Wächtler foi simplesmente transferida para outro hospital, e depois desapareceu e foi morta, e eles não puderam fazer nada para impedir. Era como um jogo de esconde-esconde, para confundir os familiares e deixar os médicos livres para fazer o que quisessem com a paciente.

L.R.: A conceção curatorial é muito interessante, pois convida à participação do público, bem como a contribuições de pesquisadores. Como anda a exposição?

Thomas Röske: Muito bem. Acabei de ler um artigo no jornal em que um crítico perguntava: "Por quê todas estas perguntas? Ajudam realmente a compreender esta obra?" Mas a maioria das pessoas parece estar bastante satisfeita com a forma como apresentamos as obras. Há muito mais texto do que costumamos usar e o texto está em grandes painéis que estruturam toda a exposição. Quero que as pessoas repensem certas ideias sobre esta artista que é vista

muitas vezes através da sua biografia, como uma vítima; acho que ela é muito mais do que isso. Ela realmente se coloca muito presente ao posicionar-se na cena artística e ao pensar no que os outros artistas estão fazendo. Não se encontra completamente isolada. É interessante – alguns chavões que encontramos sobre artistas *outsider* são projetados nela, embora ela não seja uma artista *outsider*; ela é uma artista profissional e acadêmica.

L.R.: A pessoa que fez as perguntas era um crítico de Heidelberg?

Thomas Röske: Sim, é uma pessoa que escreve para um jornal de Mannheim. Mas é bom que as pessoas pensem e façam algumas observações críticas. Normalmente, os críticos limitam-se a reproduzir a biografia, que é de todo modo bastante macabra, porque Lohse-Wächtler acabou no hospital, foi forçosamente esterilizada e depois morta no programa de "eutanásia". É bom quando as pessoas têm coragem de olhar para as obras, de fazer perguntas e questionar-se: o que é que querem saber, por que esta artista é importante e assim por diante.

L.R.: Quais são as suas expectativas em relação a novas iniciativas de pesquisa sobre o arquivo Lohse-Wächtler, com base no que conseguiu apreender? A exposição está aberta há um mês, então ainda não houve muito tempo para ouvir o público, mas o que você imagina que vai acontecer?

Thomas Röske: Não sei como o público em geral reage à exposição, mas parece estar andando bem, os visitantes parecem gostar. É possível visitar a exposição sem estudar muito o texto que está ali. Está pendurado em ordem cronológica. De certa forma, é possível percorrer a exposição e ficar com uma impressão de toda a obra, e aquelas pessoas que quiserem realmente saber mais, que estiverem mais envolvidas, têm essa possibilidade dentro da exposição. Há também um mostruário ao centro, onde pendurei

cópias de artigos de jornais de 1928 a 2022, e sublinhei certas frases e sentenças que mostram o que faz com que o seu trabalho seja tão notável e impressione as pessoas. Acho que é importante dizer que as pessoas ficaram realmente envolvidas ao observar estas obras, o que, de alguma forma, lhes abriu os olhos. De fato, são muitas vezes os olhos das pessoas retratadas que fascinam e fazem com que as pessoas se engajem na observação das obras.

Atualmente, a Coleção Prinzhorn é O arquivo de Elfriede Lohse-Wächtler, o que faz com que muitas pessoas que queiram saber algo sobre ela se aproximem de nós, porque estão escrevendo artigos ou livros ou planejam exposições. Trata-se de um novo interesse pelas obras e documentos da coleção, do lado da arte profissional, pode-se dizer, e não apenas do lado da arte *outsider*.

Pouco antes de termos esta conversa, tive um diálogo com uma aluna que quer fazer a sua dissertação de mestrado comigo e quer escrever sobre Lohse-Wächtler e a sua relação com o corpo. Temos duas palavras para corpo em alemão, que são *Körper* e *Leib*. O *Leib* é o corpo vivido a partir do interior. Acabei de dar um seminário sobre esta perspectiva em obras de artistas femininas do século XIX até ao século XXI, e ela achou interessante esta forma de olhar para o trabalho de Lohse-Wächtler. Penso que esta pode ser uma forma bastante bem sucedida e reveladora de olhar para a obra. Escrevi na introdução da exposição que a investigação sobre Lohse-Wächtler acabou de começar, de certa forma, e acho que ainda há muita pesquisa a fazer. Não tenho dúvidas de que muitos historiadores de arte irão estudar as suas obras. A reação do público é algo que vamos descobrir quando fizermos as nossas visitas guiadas, que devem envolver mais o público com perguntas. Só fiz isso no início da exposição. Veremos

como funciona quando acontecer durante a exposição.

L.R.: E essa é a próxima pergunta. Achei interessante o fato de vocês proporem uma sequência de quatro visitas curatoriais guiadas, sendo que uma delas está aberta a pessoas com ou sem deficiência visual. Pode nos contar mais sobre o que vai acontecer? Escolheram diferentes pessoas para fazer isto, e uma delas é Ingrid von Beyme.

Thomas Röske: Só fizemos isso uma vez, e foi uma experiência muito interessante, porque nos obriga a descrever as obras de forma bastante intensa e a fazê-lo em conjunto com todos os participantes. Então, uma vez tive um grupo misto de algumas pessoas com deficiência visual e outras que não. E estavam todos muito empenhados em descrever as obras de arte.

Isto é algo que se aprende quando se inicia nos estudos da história da arte. Muitos principiantes dizem: "Ah, por que eu preciso descrever esta obra? Dá para ver tudo". E só quando começam a descrever uma obra de arte é que se dão conta que não viram tudo e, de alguma forma, a obra de arte se abre de uma maneira completamente nova, e isso é sempre fascinante. Pretendo repetir esta experiência e tenho certeza que vai funcionar como antes.

A ideia também é trabalhar com um *iPad*, que nos permitirá ampliar algumas partes das obras de arte que estão nas paredes, para que as pessoas com deficiências visuais possam acessar certos detalhes. Não sei se vai dar certo. Veremos.

L.R.: É uma iniciativa muito corajosa. A partir da minha experiência de pesquisa quando estive em Heidelberg, foi interessante observar o quanto a Coleção Prinzhorn e as exposições atuais permitiam um diálogo permanente com vários departamentos da universidade. Enquanto museu de arte que faz parte do departamento de psiquiatria

da Universidade de Heidelberg, como você pensa em motivar a visita e o debate em nível universitário?

Thomas Röske: Infelizmente, os alunos de história de arte não vêm para cá muitas vezes e acho que os historiadores de arte profissionais ainda ficam um pouco constrangidos quando se trata de arte *outsider* e de obras de arte de pessoas com problemas mentais. Parecem pensar, de alguma forma, que não possuem o tipo de conhecimento adequado para dar conta do tema. Por isso, espero que esta exposição ajude algumas pessoas a "pularem além da sua sombra", como costumamos dizer, para fazer algo que normalmente não fariam. Pode ser que aconteça algum intercâmbio com o departamento de história da arte, e há também, sem dúvida, um intercâmbio com o departamento de história da medicina, mas acho que isso é o máximo que consigo vislumbrar para esta exposição.

L.R.: A aquisição foi possível graças à Fundação Schaller-Nikolich, juntamente com outras formas de apoio. Os investimentos financeiros são essenciais para preservar a coleção Prinzhorn original, que tem mais de cem anos, mas a adição de novas obras e arquivos permite aos pesquisadores ampliar as suas perspectivas sobre a arte *outsider*. Você poderia nos dizer como é que o museu se enquadra no orçamento da universidade e como é que se negocia um apoio especial para aquisições como o arquivo Lohse-Wächtler?

Thomas Röske: É sempre difícil conseguir verba para aquisições. Há pessoas que querem dar dinheiro para atividades de exposição ou para certos programas pedagógicos, mas é difícil conseguir dinheiro para aquisições. Foi especialmente difícil durante a pandemia do coronavírus. Mas tivemos muita sorte. Tudo isto custou-nos trezentos mil euros. Recebi metade do dinheiro de um antigo donativo da Fundação Schaller-Nikolich, mas conseguir o resto foi bastante complicado. Felizmente, havia uma mulher muito rica em Heidelberg que eu não conhecia. Um

amigo da coleção lhe solicitou a verba em nome do museu. Ela não só nos deu o dinheiro, como também exigiu que ninguém soubesse o seu nome, talvez para evitar que outras pessoas lhe pedissem donativos. Por isso, tivemos muita sorte com essa doadora particular. Também foram doados alguns fundos por particulares, mas não foi um montante significativo.

A situação financeira da Coleção Prinzhorn é bastante frágil neste momento, porque a nova diretora financeira do hospital universitário quer que nos tornemos uma Fundação. Talvez isso seja positivo. Há também uma discussão sobre até que ponto o hospital universitário continuará envolvido na coleção, no futuro. Considero que do ponto de vista histórico, é muito importante que eles façam parte desta fundação. Acho que esta diretora financeira realmente não se dá conta da importância desta coleção para a história do hospital.

Estou bastante confiante de que não vamos nos separar completamente do hospital. Amanhã haverá um workshop com algumas pessoas do departamento jurídico do hospital sobre essa ideia de fundação, e espero que em breve tenhamos um plano sobre como poderemos avançar, mas o movimento é bastante lento, apesar da pressão que essa nova diretora financeira do hospital fez no início. Ainda estamos negociando todo o conceito de uma fundação, por isso penso que, enquanto eu estiver aqui, provavelmente ainda não se tornará realidade. Até lá, penso que o hospital não poderá cortar o dinheiro para a Coleção Prinzhorn. É claro que se trata de um museu que custa muito e nós não geramos muitos recursos com as coisas que fazemos, mas é uma instituição muito respeitada, não só em Heidelberg, mas também no condado de Baden-Württemberg e não só.

L.R.: E para o mundo da arte em geral. Quais expectativas os patrocinadores têm depois de terem ajudado a garantir uma coleção para o museu? Você disse que esta mulher não queria o seu nome impresso. Há outras coisas que eles exigem? Algo como: "Estou lhes dando isto, então eu quero que tal coisa aconteça"?

Thomas Röske: Estranhamente, exigem muito pouco. Não são patrocinadores deste tipo que querem apresentar o seu logótipo. A Schaller-Nikolich Stiftung pode anunciar que nos ajudou com esta coleção, mas é sobretudo uma fundação de pesquisa e de ciências naturais, então a doação não acrescenta muito ao portfólio que querem divulgar. Esta senhora não quis que seu nome fosse anunciado de forma nenhuma. As outras pessoas que deram dinheiro também não estavam realmente interessadas em veicular os seus nomes. Não era de seu interesse. Trata-se de um mecenato cultural bastante altruísta. Parece surpreendente, mas não é como uma empresa farmacêutica que pretende vincular seu nome a um produto. Não. De todo modo, sempre evitamos realizar este tipo de cooperação, mas neste caso, não foi assim.

L.R.: Muito bom! Como pesquisador que também supervisiona as futuras gerações de pesquisadores interessados em arte *outsider*, quais são algumas das linhas de investigação que o trabalho de Elfriede Lohse-Wächtler revela?

Thomas Röske: Quero dizer, o que ela produz não é arte *outsider*. Ela é, de fato, primordialmente uma variedade expressiva da Nova Sobriedade com seu trabalho, e se enquadra na linha da arte profissional do seu tempo. Não somos um museu de arte *outsider*, mas somos um museu de experiência psiquiátrica e arte. Queremos ajudar a eliminar a estigmatização das doenças mentais e das pessoas com doenças mentais. Isto inclui uma visão ponderada das suas obras artísticas. Para muitas pessoas, quando descobrem que uma pessoa teve uma psicose ou esteve

num hospital psiquiátrico e foi morta num hospital psiquiátrico, esse fato tende a pesar sobre toda a biografia. Considero que é importante dar um passo atrás, olhar para as obras e, de alguma forma, mostrar mais empatia e imaginação, e tentar refletir sobre como você reagiria naquela situação. Ficaria imediatamente desesperado, ou pensaria: "Ah, eu poderia fazer algo pra combater essa sensação, poderia trabalhar em oposição a isso, e a minha criatividade poderia até me ajudar a fazer isso em níveis diferentes". E por essa razão, considero que é muito importante seguir essa linha de pensamento.

Penso que há muitas questões interessantes, ainda há muito a fazer em relação à contextualização cultural e à historização da arte *outsider*. Demasiadas vezes, esse trabalho é visto como estando completamente fora do seu tempo, apenas emergindo do inconsciente, sem qualquer ligação com a realidade. Simplesmente não vemos muitas destas ligações porque estamos demasiadamente concentrados na alta cultura; mas para compreender estas obras, precisamos geralmente olhar para a baixa cultura, para a cultura cotidiana, para compreender como estas pessoas reagiram ao mundo das imagens, ao mundo das imagens em que cresceram, e como, de alguma forma, encontraram a sua própria maneira de trabalhar com as imagens que as rodeavam. Todas estas pessoas que estão na coleção já faziam parte de um mundo da imagem, ou de um mundo imagético, e de alguma forma reagiram a isso, e temos de descobrir, através da análise de diários, jornais, anúncios, etc., o que poderiam ter visto e quais eram as suas ligações com a cultura do seu tempo.

L.R.: Para terminar, como presidente da Associação Europeia de arte *outsider*, você teve a oportunidade de visitar e conhecer várias coleções europeias de experiência psiquiátrica ou de arte *outsider*,

dependendo de como as instituições se definem, bem como outras coleções internacionais fora da Europa. Com base na sua experiência com a Coleção Prinzhorn, o que considera importante para assegurar a preservação destas coleções e para manter o público interessado nelas, para que não se tornem vulneráveis ou esquecidas?

Thomas Röske: Bem, claro que a resposta profana a essa pergunta seria "dinheiro". Temos de convencer as pessoas a ajudar estas coleções com dinheiro. No ano passado, na Documenta de Kassel, dei uma palestra em inglês sobre *Outsider Art*, todo o seu desenvolvimento histórico e a sua importância atual, etc. Mais tarde, recebi um telefonema de Gregor Muir, o chefe das coleções da Tate Modern. Ele queria conversar comigo porque tinha achado a palestra muito interessante. Então nos encontramos, porque várias semanas depois, eu estive em Londres, e percorremos toda a coleção. Ele explicou que a sua ideia era que a coleção da Tate Modern deveria representar muitos, se não todos os diferentes grupos da sociedade. Por essa razão, para ele, era muito importante incluir obras de arte de pessoas com experiências psiquiátricas, com deficiências mentais e de outros artistas *outsider*. Disse que temos de compreender que isto faz parte de todo o espectro social. Talvez essa seja a forma correta de ver a questão. Atualmente, os museus deveriam representar a sociedade como um todo, e a doença mental e a deficiência mental fazem parte da nossa sociedade e deveríamos reconhecer que essas pessoas pertencem à cultura e devem também ser representadas no museu.

L.R.: Muito obrigada por esta entrevista, que é uma contribuição muito instigante para este dossiê!

Nota

* Dr. Thomas Röske, nascido em 15 de maio de 1962 em Reinbek (perto de Hamburgo), estudou história da arte, musicologia e psicologia na Universidade de Hamburgo de 1981 a 1986. Em 1991 ele terminou seu Ph.D. sobre a biografia intelectual do historiador de arte e psicoterapeuta Hans Prinzhorn (1886-1933). De 1993 a 1999 foi professor assistente no departamento de história da arte da Universidade de Frankfurt, onde atuou como palestrante de um projeto de graduação e pós-graduação sobre psicologia da arte ("*Psychische Energien bildender Kunst*"), financiado pelo estado alemão, de 1996 a 1999. Durante este tempo, ele também foi curador de exposições para diferentes instituições de arte na Alemanha e na Grã-Bretanha.

Em setembro de 2001, Röske se tornou curador da Coleção Prinzhorn na Clínica Psiquiátrica do Hospital Universitário de Heidelberg, um museu que abriga a famosa coleção histórica de obras de arte de pessoas com doenças mentais de toda a Europa. Desde novembro de 2002, ele é o diretor desta instituição que apresenta variadas exposições sobre arte e psiquiatria, com mostras em turnê pela Alemanha e no exterior. Leciona regularmente no Centro de História da Arte Europeia da Universidade de Heidelberg e no Instituto de História da Arte da Universidade de Frankfurt. Em 2012, tornou-se presidente da *European Outsider Art Association* (EOA).

Röske tem publicado amplamente sobre arte e psiquiatria e sobre arte *outsider*. Outros campos de interesse são arte e teoria da arte no período de 1800, arte moderna, especialmente expressionismo, arte e homossexualidade, arte e experiência *outsider*.

** Lucia Reily. Universidade Estadual de Campinas – Faculdade de Ciências Médicas – Departamento de Desenvolvimento e Reabilitação Humana – Campinas (SP), Brasil. E-mail: lureily@unicamp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2792-8664>.

- 1 Elfriede Lohse-Wächtler "Fragen an Werke und Dokumente" – Exposição especial realizada de 27 de abril a 20 de agosto de 2023. (https://www.sammlung-prinzhorn.de/fileadmin/prinzhorn_sammlung/images/Ausstellungen/Elfriede_Lohse-Waechtler/Sammlung-Prinzhorn_Ausstellungs-Flyer_23_03_web.pdf).
- 2 O termo *Bildneri* não tem uma tradução equivalente em português. Em inglês o termo foi traduzido como *Artistry*. Prinzhorn buscou evitar a polêmica de nomear como arte as criações de pessoas com transtornos psiquiátricos, destacando a produção da imagem (Bild).
- 3 O movimento de Nova Sobriedade (*Neue Sachlichkeit*) também é conhecido nas publicações da história da arte como Nova Objetividade.
- 4 *Stolperstein* é uma pedra em formato de cubo com indicador em placa de bronze localizado em caminhos ou espaços públicos, que celebra a vida de alguém que foi assassinado durante o regime nazista.

Entrevista submetida em outubro de 2023. Aprovada em dezembro de 2023.