

MÁRCIA HELENA GIRARDI PIVA

**ANSELM KIEFER: PAISAGEM, MEMÓRIA E RUÍNAS
NAS *MEGALÓPOLIS***

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes,
da Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do Título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes visuais –
Fundamentos teóricos das Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Maria José de
Azevedo Marcondes

CAMPINAS
2010

UNIDADE BC
Nº CHAMADA 1
TÍTULO P688a
V 39050
T 16-134-10
C 11
P 00
DATA 07/12/10
CÓD 113331

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P688a Piva, Márcia Helena Girardi.
Anselm Kiefer: Paisagem, Memória e Ruínas nas
"Megalópolis". / Márcia Helena Girardi Piva. – Campinas, SP:
[s.n.], 2010.

Orientador: Profª. Drª. Maria José de Azevedo Marcondes.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Arte moderna - Sec. XX. 2. Paisagem. 3. Memória – Arte.
I. Marcondes, Maria José de Azevedo. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Anselm Kiefer: Landscape, Memory and Ruins in the
"Megalópolis"."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Art, Modern - 20th century ; Landscape ;
Memory - Art.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Profª. Drª. Maria José de Azevedo Marcondes.

Profª. Drª. Cláudia Valladão de Mattos.

Prof. Dr. Agnaldo Arice Caldas Farias.

Prof. Dr. Jens Michael Baumgarten.

Profª. Drª. Vera Maria Pallamin.

Data da Defesa: 18-08-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

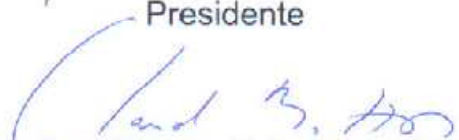
Errata:
Área de Concentração: Artes Visuais

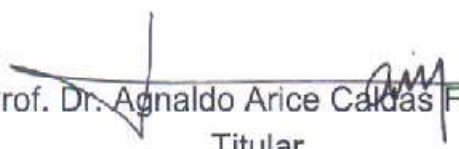

Prof. Dr. Emerson Luiz de Oleggi
Coordenador do Curso de Pós-Graduação
IAU - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas
Campus 2702-1-0

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Marcia Helena Girardi Piva - RA 36780 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Maria José de Azevedo Marcondes
Presidente


Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos
Titular


Prof. Dr. Agnaldo Arice Caldas Farias
Titular

Ao meu marido Artur, com amor e admiração,
pela compreensão, carinho e apoio durante o
período de elaboração deste trabalho.

Às minhas queridas filhas Marília, Giovana e
Renata, pois cada uma, ao seu modo, colaborou
para que esta pesquisa fosse concretizada.

Aos meus pais que sempre incentivaram meus
estudos na área das Artes.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria José de Azevedo Marcondes, pela atenção e apoio ao longo do processo de definição e orientação desta investigação. Pela presença e participação, que mesmo em momentos de impossibilidade conciliou encontros primordiais para o crescimento desta pesquisa, meu eterno agradecimento.

À Profa. Dra. Cláudia Valladão de Mattos, que tanto contribuiu prestando preciosas informações para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Jens Baumgarten pela contribuição ao dar um importante rumo ao crescimento desta pesquisa.

À Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto pelas preciosas orientações iniciais que proporcionaram o desenvolvimento deste trabalho.

Ao Instituto de Artes, na pessoa de sua diretora, Profa. Dra. Sara Pereira Lopes, pela oportunidade de engrandecimento profissional e intelectual durante a realização do curso de mestrado.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para realização desta pesquisa.

Aos colecionadores, Edmundo e Cibebe Ribeiro, por gentilmente terem disponibilizado a obra de Anselm Kiefer “Filha de Lilith” para análise.

A todas as pessoas que colaboraram para realização desta pesquisa, em especial minha amiga Carmen Cruz, que acompanhou meu trabalho desde o início, pela colaboração constante nas profícuas opiniões, meu agradecimento.

“O poder da arte é o poder da surpresa perturbadora”

Simon Schama

RESUMO

Esta pesquisa teve por objetivo analisar a série de obras do artista plástico Anselm Kiefer, produzidas a partir da visita ao Brasil no ano de 1987, na qual as vistas aéreas da paisagem urbana de São Paulo tornaram-se elemento propulsor. O registro em fotos, sobre a metrópole brasileira, transformou-se em material para o desenvolvimento de uma nova série de criação que marca mudanças nos temas e nos procedimentos pictóricos dentro do conjunto de sua produção artística. A pesquisa desenvolveu-se através da análise dos registros sobre a obra de Kiefer em arquivos e bibliotecas de Instituições artísticas brasileiras como Museu de Arte Moderna de São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, Pinacoteca do Estado e Instituto Goethe, além da análise de uma obra original da série citada, disponibilizada por uma colecionadora brasileira. O trabalho foi fundamentado através de publicações de autores como Walter Benjamin, Daniel Arasse, Andrea Lauterwein, Andreas Huyssen, Brissac Peixoto, Sérgio Paulo Rouanet, Alberto Tassinari, Márcio Seligmann-Silva, W.J.Mitchell, Mieke Ball, Hans Belting entre outros. Através do material pesquisado, foram desenvolvidas reflexões no âmbito da arte contemporânea, utilizando-se conceitos desenvolvidos pelos teóricos e críticos da arte. Houve a necessidade de retomar a produção do artista desde suas primeiras obras, em que os temas concentravam-se na história alemã e na origem do povo germânico. A influência da poesia de Paul Celan reflete uma mudança de temas na produção do artista que passa a explorar a cultura judaica. Estas questões tornaram-se necessárias para a compreensão dos motivos que levaram Kiefer a dedicar-se a uma série de obras sobre a paisagem brasileira. A situação do artista alemão no pós-guerra e a necessidade de mudança na concepção tradicional da representação a partir do Holocausto, a memória e a paisagem em ruínas, são temas transferidos para diversos contextos e passaram a funcionar como metáfora no desenvolvimento de sua produção artística. Assim, no período analisado concluiu-se que há um

deslocamento, que parte da problemática gerada pela catástrofe histórica, vivenciada por Kiefer, para a compreensão de vários questionamentos que aludem à paisagem urbana contemporânea. A percepção da transitoriedade é sentida através dos materiais utilizados pelo artista em questão, que guardam as marcas do tempo e abrem um campo complexo de discursos. Relações traçadas através da paisagem de São Paulo partirão do lugar específico da megalópole brasileira, para questões que se colocam em âmbito global.

Palavras-chave: arte contemporânea; paisagem; memória.

ABSTRACT

This research aimed to analyze the series of works by the artist Anselm Kiefer, produced by the visit to Brazil in 1987, in which the overviews of the city of São Paulo have become propulsive element. The record in pictures, on the Brazilian metropolis, became material for the development of a new series of creation that changes themes and pictorial procedures within his artistic production. The research was developed by analyzing the records of Kiefer's work in archives and libraries of Brazilian artistic institutions like the Museu de Arte Moderna de São Paulo (Museum of Modern Art of São Paulo), Fundação Bienal de São Paulo (Biennial Foundation of São Paulo), Pinacoteca do Estado (Pinacoteca State), Goethe Institute, besides an original work of the series cited, available by a Brazilian collector. The work was based on the publications of authors such as Walter Benjamin, Daniel Arasse, Andrea Lauterwein, Andreas Huyssen, Brissac Peixoto, Sérgio Paulo Rouanet, Alberto Tassinari, Márcio Seligmann-Silva, W.J.Mitchell, Mieke Ball, Hans Belting and others. Through the material researched, considerations were developed in the context of contemporary art, using concepts developed by theorists and critics of art. It was necessary to return production of the artist since his early works, where the subjects was concentrated on German history and origin of the Germanic people. The influence of Paul Celan's poetry reflects a thematic change in the production of the artist that begins to explore the Jewish culture. These issues have become necessary for the understanding of the reasons Kiefer to engage in a series of works on the Brazilian landscape. The situation of the German artist in the post-war and the need to change the traditional concept of representation from the Holocaust, memory and landscape in ruins, they are topics transferred to different contexts and started to operate as a metaphor in the development of his artistic production. Thus, the period under review was concluded that there is a shift that starts from the problems generated by the catastrophe, experienced by Kiefer, for the understanding of many issues that allude to the contemporary urban landscape.

The perception of transience is felt through the materials used by the artist in question, which guard the scars of time and open a complex field of discourses. Relations traced through the landscape of Sao Paulo will start from the specific place of the Brazilian megalopolis for issues that arise globally.

Keywords: contemporary art; landscape; memory.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	1
	Capítulo 1	
2.	ANSELM KIEFER E A REPRESENTAÇÃO APÓS A CATÁSTROFE	
2.1	O nível zero: amnésia política e estética	19
2.2	O que representar após a catástrofe? recusa às características próprias da tradição na arte alemã	23
2.3	Kiefer e Celan: a poesia de Celan como transição aos temas de Kiefer	27
2.4	Fuga da morte: conexão entre poesia e vida	33
2.5	O abalo da concepção tradicional de representação: a arte como veículo para representação do irrepresentável	38
2.6	Resíduos do tempo: vestígios em procedimentos contemporâneos	46
2.7	Vestígios: negação da própria desapareição	56
	Capítulo 2	
3.	PAISAGENS URBANAS: IMAGEM E MEMÓRIA	
3.1	Anselm Kiefer no Brasil: sedimentação e reelaboração de temas	63
3.2	Lilith invade a paisagem de São Paulo: ruínas, decadência urbana, fumaça e poluição	73
3.3	Lilith nas megalópoles: destruição e renovação, efemeridade e eternidade	81

3.4	O colecionador e o gabinete de curiosidades: o presente e o futuro aprisionados no passado	89
3.5	A experiência com o sagrado: a obra de arte como um espaço a ser adentrado e experimentado	97
3.6	Deslocamentos: nova articulação entre fatos e imagens	108
3.7	Filhas de Lilith: as ruínas nas megalópoles	117
3.8	O conhecimento inacessível: o peso da sabedoria como extensão das ruínas	137
Capítulo 3		
4.	REJEIÇÃO E ATRAÇÃO, ESTRANHEZA E FASCINAÇÃO	
4.1	O espectador como objeto da imagem: a materialidade como elemento de ativação	145
4.2	O mergulhar e emergir: processo de participação e significação da obra de arte	154
4.3	Lilith no contexto contemporâneo: dimensões e significados assumidos pela paisagem urbana	166
5.	CONCLUSÃO	174
	REFERÊNCIAS	195

ANSELM KIEFER: PAISAGEM, MEMÓRIA E RUÍNAS NAS *MEGALÓPOLIS*

INTRODUÇÃO

Inserida no projeto Arte e Cidade¹ esta investigação tem por objetivo analisar a série de obras do artista alemão Anselm Kiefer que - em visita ao Brasil no ano de 1987, em ocasião de sua participação na Bienal Internacional de São Paulo -, ao observar a metrópole paulistana do alto do Edifício Copan, “sentiu-se profundamente marcado pelo impacto visual nele causado pelo caos de nossa metrópole” – conforme citado no Catálogo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) em 1998. Através do registro em fotos, produziu uma série de obras tendo as vistas aéreas da paisagem urbana como elemento propulsor, apresentadas no Brasil nas exposições individuais - simultâneas – realizadas no Museu de Arte Moderna de São Paulo e na Galeria Camargo Vilça em 1998.

Assim, a análise será desenvolvida a partir de uma série específica de obras de Anselm Kiefer - que desde o início dos anos 1970 é uma referência indiscutível quando se aborda a trajetória das artes plásticas contemporâneas no cenário internacional – que dentro do seu conjunto de criações possui obras suscitadas a partir de imagens sobre a cidade de São Paulo. Kiefer é um artista da memória histórica, a qual é recuperada com a finalidade de colocar questões sobre o momento presente.

Tendo em vista a questão central desta pesquisa, a análise da importância das obras de Anselm Kiefer produzidas a partir de sua primeira visita ao Brasil - no conjunto de sua vasta produção artística -, na qual impressionado com a metrópole de São Paulo, a transforma em material para o desenvolvimento

¹ Projeto inserido na linha de pesquisa CAPES – Fundamentos Teórico das Artes –, coordenado pela Profa. Dra. Maria José de Azevedo Marcondes tem por objetivo discutir o tema Arte e Cidade focando a questão das artes visuais e questões urbanas nas metrópoles e megalópoles contemporâneas a partir de intervenções artísticas que buscam a interferência no espaço urbano e em outra vertente, analisar grandes projetos urbanos que incorporam equipamentos culturais e museus engendrando novas formas de poder e gestão das cidades.

de uma nova série de criação, algumas abordagens no campo da arte contemporânea serão discutidas e entrelaçadas com vários conceitos desenvolvidos por teóricos e críticos da arte. Desta forma, esta dissertação foi organizada de maneira a propor um entendimento que se estrutura através da sequência dos capítulos.

Foi necessário retomar a trajetória de Kiefer, desde suas primeiras obras, que como veremos, eram portadoras de uma necessidade existencial que o pintor buscou exaustivamente, arriscando sua própria imagem como artista alemão no pós-guerra. A importância da poesia de Paul Celan em sua produção artística é referida, justamente, como uma mudança dos seus temas iniciais - exclusivamente ligados aos mitos de origem do povo germânico e à história alemã -, em direção aos temas da cultura judaica. A partir desta mudança, esta investigação foi direcionada a percorrer, na trajetória do artista, os motivos que levaram Kiefer a criar uma série de obras dedicadas à paisagem brasileira. Tais obras, surpreendentemente, mostram-se intimamente ligadas a sua produção anterior, através de alguns conceitos que foram alicerçados na década de 1980 e serão deslocados para a compreensão de vários questionamentos que aludem à paisagem urbana contemporânea. As relações que serão traçadas através da paisagem de São Paulo partirão do lugar específico da metrópole brasileira para questões que se colocam em um âmbito global.

Assim o primeiro capítulo “Anselm Kiefer e a representação após a catástrofe”, versa sobre a posição do artista em questão, nascido em 1945, no final da Segunda Guerra Mundial, que se questiona - pelo contexto que o envolvia -, como prosseguir como artista alemão após a catástrofe histórica.

Inicialmente é proposta uma reflexão sobre o abalo sofrido pela concepção tradicional da representação após o Holocausto; evento que quase destruiu a cultura judaica ocidental: *Shoah*, “catástrofe” em hebraico.

A Alemanha em 1945 encontrava-se em uma paisagem de destroços e ruínas, havia-se instaurado o conceito de “hora zero” - como um apagamento de todas as lembranças do nazismo, dos mitos da cultura alemã e de tudo que de

longe lembrasse a catástrofe histórica. A amnésia estética que transformou a Alemanha pós-guerra em um país sem imagens e a memória da *Shoah*, como um evento inimaginável e impossível de ser representado, nos remete à frase de Adorno (1949): “Escrever poesia após Auschwitz é uma barbárie”.

O retorno às formas e estilos já aprovados durante os anos 1920, emergem no início do pós-guerra, há uma imitação da abstração lírica francesa, do informal ou do minimalismo americano. Havia, assim, um movimento de recusa às características próprias à “arte alemã”.

De acordo com Lauterwein (2006), os artistas da geração de Anselm Kiefer realizarão um trabalho crítico sobre esta brusca substituição ao “mito da arte alemã”. Kiefer em particular irá “defender o direito à especificidade cultural e de denunciar as correntes da arte contemporânea introduzidas na Alemanha pelos Estados Unidos”.

O contexto em que se encontrava a Alemanha em 1945 indicou uma necessidade de mudança na concepção tradicional da representação, sentida por alguns artistas desta geração, que buscaram – após questionamentos sobre a possibilidade de ser artista alemão após o abuso da arte pelos nazistas – o retorno à pintura e à poesia.

Anselm Kiefer, segundo Daniel Arasse (2007), em seus primeiros dez anos havia absorvido alguns ensinamentos sobre a tradição da “arte clássica” alemã. Porém, o ano de 1969 marcará suas primeiras manifestações artísticas com a série intitulada “Ocupações”, em que se coloca na pele de um nazista e fotografa a si mesmo fazendo a típica saudação nazista em vários países da Europa. O artista demonstra, então, sua não aceitação ao silêncio sobre os acontecimentos recentes e recusa o conceito de “hora zero”. A partir desta série, a arte como crítica torna-se evidente em seus trabalhos, conjuntamente com questionamentos constantes sobre sua posição quanto artista alemão. A questão decisiva para Kiefer será: como ser um artista na Alemanha depois da exploração da arte pelo Nacional Socialismo?

Segundo Daniel Arasse (2007), algumas reações ao trabalho de Kiefer, provinham da singularidade de sua obra, a atenção quase que exclusiva ao passado da história alemã e à cultura germânica, que caracterizava sua produção, o distinguia claramente de seus contemporâneos. Kiefer participa assim ativamente do trabalho que sua geração passa a fazer, de recusar o esquecimento do passado recente, porém, sua prática é violentamente provocativa e o conduz a transgredir uma proibição coletiva. Ele é o primeiro a afrontar com seu corpo, a representação do nazismo. Kiefer jogará perigosamente com o poder das imagens que, antes dele, o Nacional Socialismo havia feito uso.

O conceito de “hora zero” faz com que as informações sobre a história alemã recente fossem muito pouco discutidas no pós-guerra. Anselm Kiefer foi um dos artistas alemães que questionou esta posição; o conhecimento de sua história era uma necessidade existencial. Não concordava com a adoção de uma arte importada pelos Estados Unidos e fez várias críticas ao esquecimento de todo um segmento da arte alemã e à absorção de outros movimentos artísticos sem uma reflexão mais profunda sobre o contexto histórico no qual se encontrava a Alemanha. A procura de uma identidade artística alemã, através de um balanço sobre todos os acontecimentos ocorridos, é o impulso inicial para suas criações. Kiefer procura, então, uma nova maneira de representação que não apagasse a história e sim a questionasse. Produz uma série de obras sobre a arquitetura nazista, utilizando os vestígios da tradição – telas de grandes dimensões, perspectiva central – aliado a procedimentos contemporâneos.

Uma primeira mudança de tema em sua produção se dará, então, a partir de influências que a poesia de Paul Celan – poeta judeu sobrevivente dos campos de extermínio - passa a ter sobre suas obras. Kiefer refere-se ao poeta anexando à superfície de suas criações títulos ou mesmo trechos de poemas de Celan, além de materiais efêmeros como a palha e as cinzas. Esta influência será decisiva e continuará - a partir de uma série de obras - a ser objeto de questionamento e crítica de alguns acontecimentos da história, de forma não tão direta, porém, buscando ativar a essência do sentimento humano. À primeira vista,

esta mudança de tema - do político para o poético – é somente externa, visto que, indiretamente, suas obras estão sempre ligadas a fatos históricos relevantes. A obra de Kiefer é sempre crítica e questiona o espectador.

Alguns conceitos sobre “o belo” e “o sublime”, são referidos a partir da impossibilidade de representação após a *Shoah*, como uma suspensão ou desativação da consciência, como cita Seligmann (2000): “a ausência de limites é a marca central do sublime em oposição ao belo”. Conceitos estes que serão retomados adiante em relação às obras da série sobre a metrópole brasileira.

Algumas representações adotadas por Kiefer carregam o significado de sua posição entre a pintura clássica e a contemporânea. Os materiais incorporados em suas telas são objetos de reflexão ao traçar vínculos entre procedimentos da arte contemporânea e o significado de tradições em geral, funções fundamentais as quais ele confronta quanto artista alemão contemporâneo e quanto à tradição de sua arte.

Autores como Hal Foster, Andreas Huyssen, Rosalind Krauss, Daniel Arasse, Andrea Lauterwein, Alberto Tassinari entre outros são citados no decorrer desta dissertação como parâmetros que confirmam a maneira pela qual Kiefer se insere no âmbito da arte contemporânea, através de seus procedimentos e materiais.

No segundo capítulo: “Paisagens urbanas: imagem e memória” são feitas algumas reflexões sobre como Kiefer trata seus temas, a partir de sedimentações e reelaborações. Chama-se a atenção pela frequência com que o artista retorna a trabalhos anteriores, considerados incompletos, os quais servirão de suporte para a elaboração de novos temas. Esta característica da produção do artista pode ser confirmada através da obra *Barren Landscape* – um título antigo, aparentemente esquecido, que é reativado muitos anos depois, e se insere na série de obras sobre a metrópole brasileira, cujas formas onduladas do Edifício Copan de Niemeyer destacam-se na paisagem do centro de São Paulo.

A partir do contexto analisado no primeiro capítulo, passamos a compreender melhor alguns aspectos sobre o tema central desta dissertação, que

estará concentrado nas obras que Kiefer produziu a partir de fotos aéreas sobre a cidade de São Paulo. Fotos estas, tiradas pelo próprio artista, quando em 1987, participou da 19ª Bienal de São Paulo e quando, em visita ao Brasil em 1997, é convidado pelo MAM e pela Galeria Camargo Vilça a expor seu trabalho nos espaços citados.

A partir destas considerações, inicia-se uma contextualização do momento em que Anselm Kiefer é impactado pela paisagem da cidade brasileira vista do alto do edifício Copan, em 1987. As obras de Anselm Kiefer apresentadas na Bienal são analisadas de forma sumária neste capítulo, porém, a importância da presença do artista no Brasil, nesta ocasião, será direcionada para seu interesse pela paisagem da metrópole brasileira. Kiefer fotografa a cidade e, com estas vistas aéreas, produzirá a série de obras analisadas nesta dissertação.

As obras que o artista alemão realizou a partir das fotos aéreas que ele mesmo tirou sobre a cidade, puderam ser apreciadas em uma exposição no MAM em 1998. Tadeu Chiarelli (1998), curador do museu na ocasião desta mostra - dirigindo-se ao público paulistano -, comenta sobre o privilégio de poder visitar uma exposição “em que a grande protagonista é a cidade onde vive”. O curador propõe refletir sobre as marchas e contramarchas dessa megalópole através da arte conectada com o tempo e o espaço contemporâneos, reflexão que se estende para qualquer cidade do mundo. (CHIARELLI, A Lilithiana São Paulo de Kiefer. In: Revista Bravo Ano 1, São Paulo, 08/05/1998)

Estas vistas da metrópole paulistana acabaram por incorporar imagens baseadas na figura mitológica *Lilith* – primeira mulher de Adão, muito sedutora, que ao não se submeter à figura masculina voa para as cidades do mar, é a protetora das cidades desertas, das cidades em ruínas e a representação do mal que se espalha pelo mundo.

As telas *Barren Landscape* e *Lilith* que datam 1987-89 serão descritas com o intuito de proporcionar uma diferenciação de leitura, entre estas primeiras obras da série e a continuidade deste mesmo tema sobre as paisagens urbanas,

após um período marcante na interrupção das atividades artísticas do pintor que será analisada subsequentemente.

Estas obras ocupam uma posição relevante na produção do artista por marcarem uma nova mudança de tema. Kiefer interrompe suas atividades artísticas entre 1993–1995, período que envolve sua mudança da Alemanha para a França, quando faz diversas viagens a outros países, fato que irá provocar uma influência imprescindível ao seu interesse por temas ligados à mística judaica – em especial aos mitos da Criação – e à cosmologia no que se refere à integração do homem com a natureza. A mudança ocorrida na produção artística de Kiefer antes e depois deste período será abordada, nesta dissertação, através da série de trabalhos sob o tema das paisagens urbanas brasileiras.

Portanto, faremos uma análise das obras da primeira e segunda fase de uma longa série de trabalhos que englobam quadros, livros e escultura - se assim podemos classificar a enorme biblioteca de chumbo intitulada *Zweistromland* que possui livros dedicados às paisagens das megalópoles.

A análise destas duas fases que englobam a série *Lilith*, apesar de tratarem do mesmo tema, mostra diferenças significativas. O interessante é que elas marcam momentos anteriores e posteriores ao período então citado, em que o artista interrompe sua produção, ao mudar-se de seu estúdio em Buchen, Alemanha e de estabelecer-se em Barjac, no sul da França.

A paisagem é tema que predomina na produção do artista, portanto, a questão sobre o gênero da paisagem, que perde sua importância no início do século XX e é retomado por um artista contemporâneo na segunda metade deste mesmo século, torna-se uma questão relevante. Mostra-se então conveniente uma comparação entre a paisagem urbana brasileira retratada por Kiefer, com àquela dos viajantes europeus, que no século XIX, ao chegarem ao Brasil, impressionaram-se com nossa exuberante natureza. Kiefer, porém, irá registrar na segunda metade do século XX, uma paisagem muito diferente daquelas registradas no século XIX e marcará, de maneira singular, a retomada deste gênero na arte contemporânea. Conceitos como “pitoresco”, “belo” e “sublime”

serão significados pelo artista alemão em uma outra ordem na arte contemporânea.

A série *Lilith* ocupa um lugar de destaque na trajetória artística de Kiefer, como um deslocamento do tema da paisagem - na representação de um mundo sem fronteiras geográficas ou temporais. A paisagem urbana brasileira torna-se global e é reorganizada para resguardar uma memória do mundo e discutir questões atuais.

Nélson Brissac Peixoto destaca a efemeridade das grandes cidades, refere-se às ruínas da modernidade e a possibilidade de “extrair o eterno do transitório”. A paisagem das megalópoles, em analogia com o mito *Lilith*, é representada por Kiefer como ruínas e tende a provocar muitas reflexões sobre o caos das grandes metrópoles, o que coloca em pauta conceitos de transitoriedade, efemeridade e eternidade, reflexões referidas entre Walter Benjamin e Sérgio Paulo Rouanet, autores que suscitarão nesta pesquisa a aproximação de Anselm Kiefer à figura do *flâneur* de Baudelaire e também do colecionador - que ao aprisionar o passado, tem a capacidade de trazer para o presente, o futuro. Ao associar-se o artista à figura do colecionador, outras relações passam a ser traçadas como, por exemplo, o próprio estúdio do artista que, como um gabinete de curiosidades é transformado não somente em estúdio e residência, mas lugar “sagrado” que abriga a própria forma da arte. Estas questões nos levarão a uma análise do lugar de trabalho do artista, em Barjac no sul da França, uma paisagem criada por Kiefer que se transformou em uma concepção de estúdio estritamente singular.

Ao instalar-se em Barjac, o artista está totalmente integrado em um ambiente natural e suas reflexões sobre a vida nas grandes metrópoles será um novo tema a ser refletido. As ruínas nas Megalópoles serão discutidas e analisadas através de considerações propostas pelos autores já citados que retomam reflexões relevantes sobre esta questão.

O homem ao afastar-se do ambiente natural, nas megalópoles invadidas pela fumaça e poluição, é induzido a dissociar-se também do sagrado. A

ligação entre o visível e invisível, ou melhor, o distanciamento entre a matéria e o espírito, será o tema trabalhado por Kiefer ao representar a metrópole de São Paulo em analogia ao mito *Lilith*.

Através desta investigação, pode-se observar que as obras desta série criadas em 1998, em relação às obras que datam 1987-89, mostram mudanças consideráveis dentro do mesmo tema. Questões ligadas ao espírito e a matéria, a integração do homem com a natureza e seu afastamento do sagrado serão mais algumas questões incorporadas por Kiefer em suas obras sobre conglomerados urbanos, que agora aproximam a figura mitológica judaica a uma fusão com a realidade da vida nas megalópoles e não mais a um rompimento. *Lilith*, nas obras da segunda fase da série, se encontra incorporada pelas sociedades atuais, no que se refere a este afastamento do sagrado e da natureza, então imposto pelo progresso. Assim o “Anjo da História” de Walter Benjamin retrata este mesmo pensamento quando é impelido pela tempestade em direção ao futuro (progresso) e ao olhar para trás vê, nos acontecimentos do passado, um acúmulo de ruínas. A melancolia diante do espetáculo das ruínas é referida como um sentimento central remetido por estas obras da segunda fase da série *Lilith*.

Kiefer possui um interesse especial pelo chumbo, material que desperta este mesmo sentimento de melancolia – ligado ao planeta saturno -, cujo interesse concentra-se nesta investigação, à imensa biblioteca de chumbo criada pelo artista denominada *Zweistromland*, que se refere à terra de dois rios, Tigre e Eufrates e, “mais especificamente, à destruição do império mesopotâmico, berço – ironia – da mesma civilização que acaba numa metrópole babilônica como São Paulo” (FILHO, Gonçalves, 1990) .

É a partir de todas estas considerações que poderemos ligar os “labirintos interpretativos” de Kiefer, descritos por Daniel Arasse, em que as questões citadas no primeiro capítulo - como a questão do exílio, do afastamento, da exclusão, contidas no fato do pintor, em sua posição no pós-guerra sentir-se privado de prosseguir na continuidade de sua cultura e de sua necessidade de encontrar uma nova concepção para representação -, refletem conceitos

semelhantes aos trabalhados sobre a figura cabalística de *Lilith* sobre a paisagem urbana.

A paisagem da cidade de São Paulo torna-se um marco importante na produção artística do pintor visto que a metrópole brasileira, segundo Daniel Arasse, torna-se modelo para todas as megalópoles atuais. Estas traçam correspondências com as primeiras obras de Kiefer sobre as paisagens desoladas e os campos arrasados pela Segunda Guerra Mundial, a idéia de *Land* da terra alemã, questões que podem ser transferidas para o cenário atual das devastações ecológicas sem precedentes, da falta de humanidade e do caos urbano que, representado através da fumaça e poluição retratam o acúmulo de ruínas que consequentemente são produzidas pela tecnocratização das cidades. Estas questões participam de uma nova concepção de atualização do mito. Como destacou Kiefer, *Lilith* é um destes nomes que possuem uma aura - questão intimamente ligada ao pensamento de Walter Benjamin. A aura é absorvida através do impacto da matéria que por sua presença atualiza o tema destas obras.

No terceiro capítulo “Rejeição e atração, estranheza e fascinação” serão abordadas questões sobre como o espectador diante da obra de Kiefer, muitas vezes, terá uma experiência estética em que a própria obra através da presença de sua materialidade, pode transformá-lo em objeto da própria imagem.

Em uma nova descrição de uma das obras da série *Lilith* que data de 1998 - a segunda fase da série retomada pelo artista – pôde-se relatar uma experiência, através do contato direto com a obra “*Filha de Lilith*”². Esta experiência suscitou a idéia de transitoriedade e efemeridade sobre a paisagem da cidade que se mostra fragilizada e se distancia de sua imagem de potência, domínio e progresso, que normalmente se atribui às grandes metrópoles. *Lilith* é representada através de um vestido, salpicado por areia e cinzas, no centro superior do quadro, colocando-se em uma posição de domínio da paisagem. A figura mitológica judaica *Lilith*, apesar de não estar presente na obra - referida

² O contato com a obra original do artista Anselm Kiefer foi proporcionado pela colecionadora brasileira Cibele Ribeiro ao disponibilizar a obra para análise.

através dos vestidos -, é apresentada como algo que se impõe como eterno e detém o domínio de toda a obra. Ela é aquela que não está subordinada aos desígnios próprios daqueles que vivem nas megalópoles. A cidade está abaixo e *Lilith* domina o céu, sobrepõe-se à cidade, e parece dar um recado, aquele percebido por Walter Benjamin em relação ao destino das cidades virarem ruínas. *Lilith* não vem sozinha, está acompanhada por suas filhas, que em tamanho menor, representadas por pequenos vestidos costurados e impregnados por materiais que dão consistência à maleabilidade do tecido -, complementam os espaços a serem dominados. O antigo coloca-se próximo – no caso, o vestido sobreposto ao suporte artístico – e o que é atual distancia-se – então, a fotografia da cidade em preto e branco ocupando a metade inferior do quadro e em algumas partes encoberta por areia e cinzas.

A partir desta experiência estética foram relacionados alguns conceitos que emanam do tema *Lilith*. A citação dá uma outra vida à imagem. Quando o artista escreve *Liliths Töchter* com carvão sobre a superfície, faz com que através desta inscrição a obra seja reanimada e isto lhe dará uma vida desaparecida. “Através da aura que permeia este nome que já havia sido esquecido, uma outra vida é retomada”. (LAUTERWEIN, 2006).

É interessante experimentar a sensação de ausência diante da obra de Kiefer que, através dos elementos incorporados na superfície do quadro, tornam presente a figura do mito - em um mesmo momento a ausência torna-se presença. A citação, como elemento ligado à ruína, escrito com carvão e cinzas, revela a idéia do material transformado até seu limite máximo. Os elementos plásticos prolongam o eco sensorial da imagem poética, e acelera as idas e vindas da interpretação que será, então, intensificada.

Recorre-se a alguns teóricos, como Belting, Bredekamp, Mieke Bal, Warburg, Luís Brea e Mitchell na retomada de conceitos que foram situados nas obras analisadas nesta dissertação.

Belting e Bredekamp enfatizam que uma fotografia retrabalhada pode mudar completamente seu significado e ao utilizar a foto e transformá-la, essa

interação dos meios, subverte e desestabiliza o caráter de índice da fotografia. Ao pensar que as obras referidas nesta pesquisa, foram trabalhadas por Kiefer sobre a impressão fotográfica, somos remetidos a Belting, que nos alerta a respeito de sermos pegos na armadilha dessa confusão, ou convidados a apreciar uma ambígua referência cruzada.

Belting (2005) ainda propõe questionamentos sobre a imagem como: “O que é uma imagem? Ou, onde está a imagem? Está em nosso olhar ou apenas em nossa memória. E sobre a identidade da imagem fotográfica, até que grau ela está no impresso?” A idéia de ausência é retomada nas obras da série *Lilith* como uma nova presença.

A maneira de posicionar-se diante da paisagem observada - para registrá-la - pode estar relacionada a algumas considerações descritas por Mitchell. Para o historiador, é possível pensar o espaço como imagem, muito além do que ele é, e então afirma que a pessoa que vivencia o espaço pode ter uma experiência além do histórico. Considerações estas, que se conectam ao impacto que a cidade de São Paulo causou em Kiefer e sua experiência com este espaço, através das fotografias da paisagem urbana brasileira, que serão a base para a série de obras que farão parte de sua produção.

Mieke Bal (2001) é citada por posicionar-se sobre a materialidade da obra como um elemento importante na interpretação, que também funciona como uma provocação, intriga o espectador e faz despertar seus sentimentos. A imagem, para ela, funciona de acordo com a atitude do observador e estrutura-se em uma permeabilidade da imagem no texto e do texto na imagem, como estruturas imagéticas e sintaxe de um texto, características que podem ser facilmente experimentadas nas obras do pintor em questão.

Warburg, como um historiador da cultura que acreditava em uma forma de circulação das idéias da teoria da imagem, é posicionado nesta investigação ao tratar a imagem com um sentido ampliado, incorporando tudo o que acontece no mundo, levando-se em conta que o artista olha o mundo. Para o historiador, a própria imagem se fornece como resposta “de onde vem a morte e o sofrimento do

mundo”. Este olhar do artista para o mundo torna-se revelador nas obras de Kiefer, especialmente na série *Lilith*. Neste contexto, a afirmação de Mitchell sobre as tensões entre as representações visuais e verbais como inseparáveis daquelas que rodeiam a política cultural e a cultura política são retomadas sobre o que as imagens são e como se relacionam com as palavras. O historiador defende a idéia de que toda imagem possui um discurso, e que a própria imagem fala dela nos momentos reflexivos, assim como o texto. Para ele a obra está entre a imagem e o texto. Propõe assim um novo método para se aproximar das imagens e extrair de cada uma delas sua própria teoria. Acredita que é durante esta aproximação que um discurso poderá se estruturar visualmente. Kiefer ao ser atraído pela paisagem de São Paulo viu uma paisagem mediada por um espaço de consciência, um espaço interno. Um acesso à realidade mediado por sua história, sua bagagem cultural, que são questões também defendidas por Mitchell.

As considerações de todos estes teóricos e mais alguns nomes entre críticos e historiadores são referidos neste último capítulo de maneira a buscar - através das obras da série *Lilith* -, algumas considerações que tornam estas teorias mais presentes através da experiência estética do espectador, como peças que vão se encaixando nos espaços produzidos pela obra de arte contemporânea.

A realização da série *Lilith* sobre conglomerados urbanos reflete a sociedade contemporânea. Assim, serão tratadas algumas questões que englobam as megalópoles atuais, visto que a fotografia da metrópole paulistana serviu de baluarte para questões ligadas ao caos a que estão fadadas as megalópoles mundiais. Ao observar as imagens da série, notamos que o mais importante tornou-se o “inapresentável” e não o que foi fotografado na realidade. Não se trata de representar a suposta realidade, e sim, como diz Brea (2003), colocar em cena “imagens críticas” do mundo, seja através da estratégia mais tradicional ou através de novos desenvolvimentos construtivos e narrativos através dos materiais com que Kiefer trabalha. A fotografia foi o impulso inicial através do qual se elaborou um pensamento em que as imagens são capazes de desvelar a arquitetura oculta de sua organização.

A potência política se expressa justamente com eficácia do inconsciente ótico de Kiefer. O que, de acordo com José Luis Brea (2003), é capaz de manifestar tudo aquilo que uma economia interessada na representação pretende manter oculto, escondido. A desconstrução contribui para refletir sobre a pretensão simbólica que dá suporte a uma forma generalizada de organização do mundo – a do capitalismo.

A paisagem referida nas obras analisadas nesta investigação, portanto, necessitam ser interpretadas e decifradas. Mitchell nos alerta a investigar o que a paisagem “faz enquanto prática cultural”. Para o teórico, a paisagem pode ser um instrumento de poder, de produção de significados e de produção de conhecimento.

No impacto da visão da metrópole urbana, a memória de Kiefer foi remetida às ruínas de sua história e consequentemente à figura cabalística *Lilith*, protetora das cidades em ruínas. Em suas representações podemos tirar muitos significados: reconhecimento do território, testemunho de uma violência, de um extermínio que fica marcado na terra, na paisagem. Kiefer parece sempre nos advertir que nenhuma visão inocente de uma paisagem é capaz de apagar a violência nela contida.

O artista sugere, em várias de suas criações, que a força da natureza sobrepõe-se ao desejo humano de dominá-la. Acredita que os artistas têm uma relação diferente com o tempo. Uma frase do profeta Isaías é sempre citada pelo artista: “O mato crescerá sobre vossas cidades”. O artista afirma que Isaías não fala no sentido de uma profecia, mas vê o tempo de outro modo. Enxerga as duas coisas ao mesmo tempo. Vê a cidade e as diferentes camadas por cima dela. Como se após a catástrofe possa ser possível reconhecer o que existiu e perceber o que irá surgir no futuro.

Kiefer é citado, no catálogo da Mostra do Redescobrimento (2000), como o único artista estrangeiro do século XX que produziu uma série ambiciosa de obras sobre a paisagem brasileira. Esta questão, sobre os artistas viajantes, será abordada de forma sumária através dos textos. Analisaremos a retomada da

paisagem através de outros paradigmas com referência ao conceito de território, olhar estrangeiro e paisagem propriamente dita.

Portanto o gênero da paisagem é retomado por Kiefer, de maneira a entrelaçar a memória de sua história no contexto pós-guerra, aos atos devastadores que ainda permanecem na atualidade através de diferentes questões enunciadas nos capítulos.

A escolha da série *Lilith* e *Barren Landscape* para análise nesta dissertação está concentrada não apenas na importância de se ter a imagem do Brasil inserida - de maneira relevante - dentro da produção de um artista atuante no mercado de arte internacional desde os anos 1970, como por tratar-se de um tema atual e restrito a esta série de produção. Estes trabalhos são base de reflexão sobre o registro dos diferentes modos de relação da arte contemporânea com a tradição e a história, discussão que desperta o interesse entre críticos e teóricos da arte e uma reflexão sobre o momento histórico em que vivemos.

Se a função da arte contemporânea é questionar e fazer refletir sobre o mundo a nossa volta, Anselm Kiefer é um artista que trabalha neste sentido. Sua obra abre um campo inesgotável de estudo. Kiefer mostra que há dentro da tradição germânica e tradição moderna uma verdade: nem uma nem outra fornece a perspectiva necessária para a constituição de uma imagem completa do mundo. Observa o mundo e nos coloca nele em uma posição crítica. Trabalha o material e o espiritual através da percepção, de situações que se repetem na história, selecionando aquilo que é válido para além dos tempos. Kiefer trabalha a paisagem brasileira, através da memória de um passado marcado pela catástrofe histórica. A cidade de São Paulo é representada, no final do século XX, como extensão para todas as megalópoles mundiais que emanam na própria paisagem o registro do totalitarismo a que Foucault se referiu: “o fascismo em todos nós, em nossas cabeças e em nosso comportamento cotidiano, o fascismo que nos leva a amar o poder, a desejar precisamente aquilo que nos domina e explora.” (HUYSEN, 2004, p.52)

Kiefer nos leva a refletir sobre as marcas deixadas nas várias camadas da paisagem, marcas da memória histórica, agora refletidas na figura de *Lilith* que ao dominar as megalópoles as transforma em ruína.

Por fim, apresentamos as conclusões da dissertação centradas nas questões sobre a situação do artista alemão no pós-guerra e a consequente necessidade de mudança na concepção tradicional da representação a partir do Holocausto, evento impossível de ser representado que, ao ser concebido como evento global é transferido para outros contextos e passa a funcionar como metáfora para outras histórias. A partir destas considerações iniciais, concluímos que há uma conexão de questões suscitadas através da problemática gerada pela catástrofe histórica, com as paisagens urbanas sobre a metrópole brasileira.

A rede de pensamentos e questões que se formam a partir das fotografias da cidade de São Paulo, mostra-se como deslocamentos dos temas vistos inicialmente. A mudança nos temas de Kiefer a partir da poesia de Paul Celan, partindo da história alemã em direção à cultura judaica é significativa nesta investigação, visto que, *Lilith* é um mito da Criação da mística judaica incorporada à paisagem de São Paulo, que irá propor algumas relações da história de tempos distantes com paisagem urbana atual.

O deslocamento do tema de *Lilith*, através do interesse pela cultura judaica, está intimamente ligado a um sentimento de separação, perda e exílio. Estes sentimentos ligam-se à imagem das cidades em ruínas e consequentemente à paisagem urbana brasileira. A poética do exílio e o sentimento de melancolia associado às ruínas aproximam Kiefer tanto de Celan como de Benjamin. As obras de Kiefer propõem uma experiência aurática através da materialidade, da espessura tridimensional e das grandes dimensões que provocam fascinação. Portanto há uma reversão ao processo histórico descrito por Benjamin: “o colapso da aura na experiência vivida do choque” quando é a partir da experiência do choque que as obras de Kiefer propõem sua experiência aurática. A percepção da transitoriedade é sentida através dos materiais utilizados por Kiefer que guardam as marcas do tempo e participam de um campo complexo

de discursos. É sugerida, então, uma proximidade entre Kiefer e Benjamin através de uma identificação de seus pensamentos entre memória, história, melancolia e temporalidade.

As questões suscitadas, através da paisagem de São Paulo trabalhada por Kiefer, são ampliadas para todas as megalópoles atuais. Estas imagens ligadas ao mito cabalístico *Lilith*, articulam-se a outras relações e outros contextos. O ambiente urbano caracterizado pela fumaça e poluição é colocado em oposição ao ambiente natural. O afastamento do sagrado é referido através da separação, proposta pelo progresso, entre o homem e a natureza. Assim os temas ecológicos, em pauta na atualidade, aparecem na série *Lilith* como uma atualização do mito. A mudança que Kiefer propõe dentro do mesmo tema, está intimamente ligada a esta atualização e à importância dos temas cabalísticos em sua produção. O interesse de Kiefer não implica uma conversão à mística cabalística e sim, apenas uma fonte privilegiada de inspiração mítica. A série *Lilith*, comparada a um mosaico incompleto, traça ainda muitas outras relações, posicionando-se dentro de uma nova concepção para a representação em que as várias teorias da imagem podem ser utilizadas. São muitos os caminhos a serem percorridos e as peças a serem posicionadas dentro desta série de obras sobre a metrópole brasileira.

Capítulo 1

ANSELM KIEFER E A REPRESENTAÇÃO APÓS A CATÁSTROFE

1 - O nível zero:

Amnésia política e estética

Alguns eventos limites desencadearam reflexões sobre a insuficiência das categorias tradicionais de representação. A história da *Shoah* e as interrogações de Anselm Kiefer sobre ser um artista alemão após o Holocausto, e a proximidade de suas práticas artísticas à poesia de Paul Celan, servirão de base aos novos paradigmas que se mostraram necessários para a representação após a catástrofe.

A cultura alemã não pôde impedir o nazismo de existir. Segundo Pascal Amel (2007) a instrumentalização ideológica da cultura pelos nazistas deixou um gosto de cinzas e de dúvidas quanto à necessidade da arte. Anselm Kiefer, nascido na Alemanha em 1945 - em uma paisagem de destroços e ruínas – na condição de artista alemão do pós-guerra - busca uma nova solução para a retomada da pintura, pois, no contexto em que se encontrava, parecia não haver mais lugar para a tradição da pintura “clássica”. Segundo Arasse (2007), alguns artistas como Baselitz, Lüpertz e Penk, assim como Kiefer, procuraram romper o silêncio que havia se instaurado na Alemanha pós-guerra.

... A tendência mais dinâmica da cultura alemã (literatura, teatro, artes visuais, cinema), desde o final dos anos 1950, pode ser situada no sentido de romper o silêncio coletivo sobre a “catástrofe” histórica da Guerra e do Terceiro Reich... Ao reprimir todas as referências à cultura tradicional apropriadas pelo Terceiro Reich, a República Federal da Alemanha, ficou comprometida num processo simultâneo de reconstrução e esquecimento (ARASSE, 2007, p.27 – tradução nossa).

As primeiras obras de Kiefer mostram - de acordo com o contexto intelectual e artístico da Alemanha em 1969-1970 -, “que sua ‘vocação artística’ era indissociável da interrogação sobre ser um ‘artista alemão’ após o Holocausto e da apropriação pelo Terceiro Reich da tradição cultural e artística nacional” (ARASSE, 2007, p.22). Estes questionamentos conduzirão Kiefer a experimentar o luto desta tradição - o qual será seu tema maior. Mesmo ao anexar outros temas a seu trabalho, e referir-se a outras culturas, o artista tende sempre a retomar fatos da história, da cultura alemã e judaica, da Bíblia, da Cabala que - mesmo que pareçam distantes desta temática -, de alguma forma, traçarão correspondências à catástrofe histórica. Segundo Arasse (2007), a partir de meados da década de 1980 seu interesse se deslocará para outras culturas, pré-científicas, onde o homem viveu a experiência do cosmos que a modernidade irremediavelmente perdeu.

De acordo com Lauterwein (2006), o termo “hora zero” significava, no contexto pós-guerra, referência a um presente cultural desprovido de passado. Anselm Kiefer foi um dos artistas que mais diretamente atacou este “nível zero de amnésia visual”, buscou romper o silêncio que havia se instituído na Alemanha, além de afirmar a necessidade de interrogar - com o intuito de levantar discussões - as práticas do passado coletivo da sociedade alemã.

Um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais. Este fenômeno caracteriza uma volta ao passado que contrasta totalmente com o privilégio dado ao futuro, que tanto caracterizou as primeiras décadas da modernidade do século XX (HUYSEN, 2004, p.9).

Foi a partir do Holocausto e do amplo debate através da mídia que discursos de memória aceleraram-se, na Europa e Estados Unidos. Andreas Huyssen (2004, p.10) cita que estes discursos de memória iniciados na década de 1960, “no rastro da descolonização e dos novos movimentos sociais em busca por histórias alternativas e revisionistas”, mostram uma mudança de foco a partir da

década de 1980 - na experiência e na sensibilidade do tempo - dos futuros presentes para os passados presentes.

A globalização da memória funciona também em dois outros sentidos relacionados [...] Por um lado, o Holocausto se transformou em uma cifra para o século XX como um todo e para a falência do projeto iluminista. Ele serve como uma prova da incapacidade da civilização ocidental de praticar a anamnese, de refletir sobre sua inabilidade constitutiva para viver em paz com diferenças e alteridades e de tirar as consequências das relações insidiosas entre a modernidade iluminista, a opressão racial e a violência organizada. Por outro lado, esta dimensão mais totalizante do discurso do Holocausto [...] é acompanhada por uma dimensão que ela particulariza e localiza. (HUYSEN, 2004, pp. 12-13).

É a partir de tais questões que a representação após o Holocausto não pôde mais seguir modelos tradicionais de representação na Alemanha. Segundo Huyssen (2004, p.10), a procura por outras tradições e pela tradição dos “outros”, desencadeou várias declarações de fim, como: o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte.

Estas declarações refletem que o campo visual se encontrava esgotado após a Segunda Guerra Mundial:

O fascismo, mais ainda, perverteu, abusou e sugou territórios inteiros de um mundo de imagens alemão, transformando tradições literárias e icônicas nacionais em meros ornamentos do poder, deixando, portanto, a cultura pós-45 como uma *tabula rasa* que estava pronta para causar uma crise latente de identidade. Após 20 anos de uma orgia de imagens sem precedentes no mundo moderno, que incluiu tudo, de marchas com tochas de fogo a espetáculos de massa políticos, da gigantesca plataforma das Olimpíadas de 1936 à produção incessante da indústria de filmes nazistas bem nos anos da guerra, das óperas com as torrentes de luzes de Albert Speer no céu noturno aos fogos de artifício antiaéreos sobre cidades incendiadas, a necessidade de imagens do país parecia exaurida (HUYSEN, 1997, p.190).

O fascismo provocou uma interrupção no segmento da cultura alemã e, segundo Huyssen (1997), tanto para Kiefer, como para o poeta Paul Celan e o filósofo Theodor Adorno, foi sem dúvida, o evento causador da crise da arte no século XX.

A consciência que esta geração pôde ter do nazismo e da Shoa foi formada através de uma mediação. A memória coletiva, como tributária das informações diretas e indiretas transmitidas pelo entorno (paisagem), a família e a escola, os livros, a arte, a imprensa, o cinema, a televisão, os monumentos e os rituais políticos (LAUTERWEIN, 2006, p.23, tradução nossa)

“O conflito de gerações em larga escala irrompia precisamente diante da questão do que os pais tinham feito, ou não feito, de 1933 a 1945” (HUYSEN, 1997, p.188).

Segundo Lauterwein (2006, p.24), a população alemã ao ser confrontada com fotografias dos campos de concentração ficou profundamente abalada: a “autocensura dos imaginários se reforça e o ‘buraco’ da memória se cava mais profundamente. As consequências deste vazio ou ‘buraco da memória’ foram desastrosos.” O autor salienta que uma recusa por certas palavras da língua alemã, estava relacionada à ligação muito forte destas com certas imagens terríveis - apresentadas em um quadro de procedência acusatória – muitas vezes tornando impossível o uso da palavra. “Todos estes aspectos precipitam na Alemanha Federal uma verdadeira crise da representação.”

Auschwitz levou a uma espécie de proibição da imagem acima de qualquer forma de representação visual e literária, e os artistas ficaram fundamentalmente inseguros tanto quanto a que tradições ainda eram utilizáveis, como quanto a que estratégias estéticas não tinham sido contaminadas pelo abuso nazista (HUYSEN, 1997, p.135).

Kiefer faz uma equação entre fascismo e fim da pintura através de representações ambíguas e paradoxais que terão uma conotação diferente. Para Huyssen (2007, p.198), “o fascismo não só revelou em que medida a poesia e a pintura não podem nunca se adequar ao mundo da violência histórica”. O autor cita que foi através do fascismo que se demonstrou também “como a política pode desregradamente explorar a dimensão estética e pô-la a serviço da violência e da destruição”.

2 - O que representar após a catástrofe?

Recusa às características próprias da tradição na arte alemã

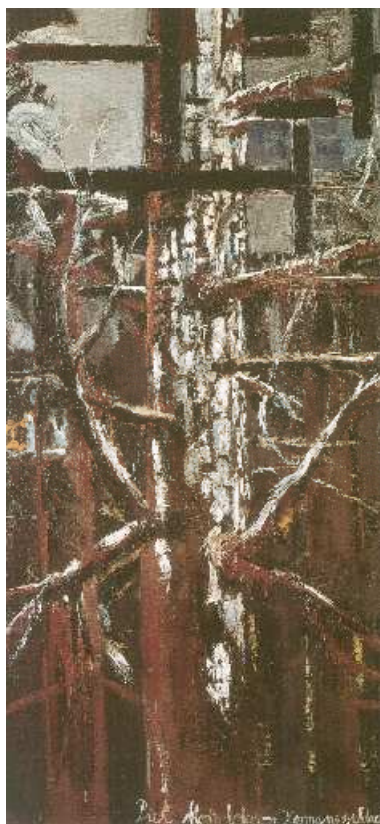
Muitas tradições de caráter nacional deveriam ser esquecidas, incluindo-se a natureza - mais especificamente a floresta alemã - mais que uma simples fonte de renda, de algum modo misterioso e indeterminado, ela constituía um elemento essencial do caráter nacional e era possuidora de um significado relevante para a origem da raça germânica. Segundo Simon Schama (1996), o isolamento nas florestas, na origem do povo germano, fizera-o o povo menos miscigenado de todos os povos europeus e, naturalmente, esse comentário se tornaria a obsessão letal da tirania nazista. A idéia de uma raça biologicamente pura e inviolada, tão “natural” para seu solo quanto as espécies de árvores e flores, está presente em boa parte das obras de arqueologia e pré-história elaboradas antes e depois da Primeira Guerra Mundial. Depois de 1933, os temas florestais invadiram praticamente todos os setores da arte e da política. Difundiuse também a idéia de que o povo judeu: comercial, urbano e cosmopolita estava corroendo a verdadeira Alemanha. Schama (1996, p.128) conclui em seu livro *Paisagem e memória*: “sem dúvida, é doloroso admitir que o regime mais bárbaro da história moderna tinha uma notável consciência ecológica”. Criou-se uma grande angústia moral – pelas inegáveis ligações entre a memória mítica da floresta e o nacionalismo –, movimento que correspondeu a um doloroso debate sobre o preço que o ambiente deve pagar para absorver as ambições humanas.

Ao sair da guerra, a primeira geração alemã assemelhava-se a um povo de heróis destronados, querendo esquecer o mais rápido possível a hipnose coletiva. As instituições da República Federal da Alemanha anistiavam a população e assumiam a inteira responsabilidade do passado, mas impunham também uma nova identidade que se queria, sem lugar com a tradição alemã e o passado nazista. Uma chapa de chumbo cai sobre todas as lembranças do nazismo aos alemães da primeira geração, tanto as más como as boas lembranças do nazismo, o que por consequência bloqueou a transmissão da história no seio das famílias e embaraçou o diálogo entre as gerações. A procura da memória

das gerações ulteriores será fortemente perturbadora (LAUTERWEIN, 2006, p.23, tradução nossa).

Lauterwein (2006) comenta que as instituições assim como os artistas na República Federal passarão sem transição da arte monumental e figurativa, favorecida pelo nazismo, à abstração importada pelos vencedores:

O retorno às formas e estilos já aprovados durante os anos 1920, emergem no início do pós-guerra, há uma imitação da abstração lírica francesa, do informal ou do minimalismo americano. Dentro deste movimento de recusar tudo o que seria próprio às características da “arte alemã” - o mórbido e a desolação das gravuras de Dürer ao expressionismo alemão, passando por Gaspar Friedrich -, o campo visual estava no purgatório ao mesmo tempo do Sujeito e da História. [...] os artistas da geração de Anselm Kiefer realizarão um trabalho crítico sobre esta brusca substituição ao “mito da arte alemã” pelo “mito da arte ocidental”. Kiefer em particular não cessou de defender o direito à especificidade cultural e de denunciar as correntes da arte contemporânea introduzidas na Alemanha pelos Estados Unidos. “Sua oposição a todo formalismo, ao *devenir design* do objeto de arte, e também sua desconfiança a respeito das rígidas teorias da *Bauhaus* encontravam-se inseparáveis de sua crítica da ‘hora zero’”. (LAUTERWEIN, 2006, p.24, tradução nossa).



A crítica de Anselm Kiefer sobre as tendências artísticas introduzidas na Alemanha no pós-guerra fica evidente na obra, *Piet Mondrian – A batalha de Herman*, que reflete quase que didaticamente esta relação.

O objetivo supremo de Mondrian, O “Calvino do abstrato” como o nomeia Kiefer em um livro de 1969, seria o purgar da pintura de toda a idéia trágica em valorização da suavidade, da leveza, do aéreo e da planificação. Kiefer ao contrário, reafirma a complexidade histórica das coisas, restituindo às linhas de composição sua função narrativa e sua subjetividade. Ele devolve à árvore pura de Mondrian formas emaranhadas e uma materialidade empastada, reatando com seu substrato mítico, com sua memória vertical (LAUTERWEIN, 2006, p.24 – tradução nossa).

Fig.1- Piet Mondrian – A batalha de Herman,
1976. Óleo sobre tela. 245 x 112 cm.
Fonte: LAUTERWEIN, 2006.

Anselm Kiefer acredita que a fundação de uma nova cultura não pode se formar sem haver uma lembrança dos mais velhos, diz que seu pensamento é vertical e que em um dos planos encontra-se o fascismo, e então comenta: “Porém vejo todas as camadas. Nos meus quadros, eu reconto as histórias para mostrar o que está atrás da história. Eu faço um orifício e o atravesso” (Markus Brüderlin, “Die Ausstellung ‘die sieben Himmelpaläste’”, op.cit., p.33 apud LAUTERWEIN, 2006, p.28).

O pintor faz uma série de obras sobre a arquitetura fascista, imagens de ruínas, as ruínas do fascismo que sugeriam uma reconciliação ainda ausente que assume nestas obras uma dimensão cheia de significado político e estético: as ruínas do fascismo - prédios, paisagens, abstrações - e as ruínas, também do próprio “lar” da pintura.

Andreas Huyssen descreve em seu livro “Memórias do modernismo”, sua própria experiência estética diante de algumas obras - de uma série sobre a arquitetura fascista – em uma exposição do artista Anselm Kiefer, feita em Berlim no ano de 1991:

O primeiro estágio foi de fascinação – fascinação com o prazer visual que Kiefer traz ao tema da arquitetura fascista [...] É verdade, há o monumentalismo quase insuportável do tamanho e do tema destas pinturas, com o ponto de perspectiva central levado ao seu extremo mais insidioso. Só que esse monumentalismo da perspectiva central parece ele mesmo ser minado pelos apelos que as superfícies multiplamente enterradas fazem ao espectador, pela fragilidade e transitoriedade dos materiais, [...] pelos efeitos assustadores que ele consegue em seu uso da fotografia, colocada sobre uma fina tinta a óleo, sobre emulsão, sobre tinta e sobre palha. Estas pinturas [...] desmentem sua monumentalidade [...] como uma realização pictórica de um estado mental contemporâneo (HUYSEN, 1997, p.193).

Huyssen continua descrevendo suas próprias reações conflituosas diante das obras, construindo uma sequência de três estágios de resposta e reflexão, que confessa que era bem mais confuso em sua cabeça quando viu pela primeira vez a retrospectiva de Kiefer no MOMA de Nova York.

O segundo estágio foi um sentimento envolvente de ter sido iludido por àquele fascismo fascinante, de ter caído na estetização do fascismo que hoje complementa as próprias estratégias fascistas, tão eloquentemente analisadas por Walter Benjamin há mais de 50 anos, de tornar a política um espetáculo estético [...] E me perguntei: será que a pintura de Kiefer está mesmo a um passo do fascismo? E se for, como me safar de ser tragado por esses gigantescos vácuos espaciais, de ser paralisado pela melancolia, de me tornar cúmplice numa visão que parece impedir o luto e sufocar a reflexão política? (HUYSEN, 1997, p.194)

Ao relatar este segundo estágio, Huyssen mostra-se completamente dominado pela imagem, porém seguindo adiante, inicia-se o estágio da reflexão:

E se Kiefer, aqui também, quis que nos confrontássemos com nossas próprias repressões sobre a esfera da imagem fascista? Talvez seu projeto fosse precisamente contrariar a litania atualmente tantas vezes consagrada sobre a estetização fascista da política, contrariar as explicações meramente racionais do terror fascista através da recriação estética do fascismo no presente, e então nos forçar à confrontação com a possibilidade que nós próprios não sejamos imunes ao que tão racionalmente condenamos e rejeitamos. (HUYSEN, 1997, p. 194).

Segundo Arasse (2007), de uma maneira geral as obras de Kiefer se inscrevem na tradição da “grande arte” clássica porque elas mantêm a idéia da grandeza da arte – acompanhada da consciência extrema de si quanto artista e da dimensão aurática das obras. De fato Kiefer exprime através de suas obras a consciência desta grandeza; ele considera que é hoje um “artista de ‘dar corpo aos mitos’ e assume esta alta função (quase missão) do artista, como fora na tradição da arte, no seio da sociedade que começou na Renascença” (ARASSE, 2007, p.307). Para o autor, as obras de Kiefer suscitam este sentimento de “aura” que acompanhava tradicionalmente a “grande forma de arte, sua forma heróica”. “Como revela também Jack Flam, esta dimensão aurática é investida desde as obras fotográficas onde Kiefer registra mecanicamente seu trabalho” (ARASSE, 2007, p.307). A aura não está contida no tema da obra, e sim é intrinsecamente ligada à concepção e à prática de Kiefer em sua arte.

3 - Kiefer e Celan:

a poesia de Celan como transição aos temas de Kiefer

Segundo Andréas Huyssen (1997), nos anos 70, a questão da germanicidade muito trabalhada por Kiefer, torna-se uma abordagem diferente na arte alemã, considerada como uma provocação política.

Em 1969 Kiefer faz várias performances intituladas “Ocupações” onde se coloca no papel de ditador ao fotografar-se - ocupando vários países da Europa - fazendo a saudação nazista. Segundo Lauterwein (2006):

Anselm Kiefer foi sem dúvida um dos artistas mais controvertidos de sua geração. Entre 1970 e 1990, até mesmo quando sua obra beneficiaria já um acolhimento caloroso nos Estados Unidos, no Japão e em Israel, uma boa parte da crítica alemã colocou uma barreira através de uma interdição consensual de representação. Rejeitavam a dimensão às vezes provocativa de sua obra e seu aspecto catártico, lhe acusariam de representar o nazismo “não por denunciar, mas por perpetuá-lo ironicamente”. Kiefer como os outros artistas alemães de seu tempo, interrogou-se sobre sua própria herança de pintor, em tornar a estabelecer nos dias atuais, os elementos iconográficos e mitológicos da cultura alemã, que dava acesso e alimentava a identidade nacional, por torná-los como um seguimento de “ocupados” pelo nazismo e que, do dia para noite, foram enterrados nas camadas mais profundas do inconsciente coletivo. (LAUTERWEIN, 2006, p.29, tradução nossa)

Em sua obra não há a extensão do espírito de ruptura das vanguardas, mas uma invocação do passado e efetuações de continuidade artística que mesclam signos ou neles efetuem diferenças. No início de sua produção recolocou em circulação a questão germânica, uma figuração crítica que apresenta o passado nacional como um problema.

A acolhida da tradição por Kiefer não se limitou ao expressionismo, mas recuou à mitologia romântica (ou ao tema do amor místico pela natureza), presente em Caspar Friedrich, a quem também invocou. Ironizando o heróico, ele repôs em circulação as “representações atávicas” (“os mitos da raça, do império, do sangue e do solo”), investigando as raízes profundas do germanismo. (FABRINI, 2002, p.44)

Na imagem “Ocupações” Kiefer faz explicitamente referência ao famoso quadro “Caminhante sobre um mar de nuvens” de Caspar Friedrich, pintado em 1818. O artista coloca-se como um nazista, dá as costas ao espectador em uma paisagem rochosa. Em uma só imagem, Kiefer sobrepõe diferentes camadas iconográficas que questionam as práticas de recepção e o potencial de resistência da arte. Segundo Lauterwein (2006), no início do século XX, o quadro foi interpretado como um memorial aos soldados caídos durante as guerras de libertação anti-napoleônicas e, então, como um manifesto patriótico, o que motivou sua instrumentalização póstuma pela propaganda nazista.



Fig. 2 – Anselm Kiefer, **Ocupações**, 1969, fotografia.
Fonte: Lauterwein, 2005, p.35.



Fig.3 – Caspar Friedrich, **Caminhante sobre um mar de nuvens**, 1818. Fonte: Lauterwein, 2005, p.35.

Kiefer desliza, escorrega na pele de um nazista - em sua série “Ocupações” -, isto implica colocar sua própria corruptibilidade à prova. Em 1987, ele se explica:

“Eu queria colocar a questão a mim mesmo: eu sou um fascista? Isto é muito importante, nós não podemos responder rapidamente. A autoridade, o espírito de competição, o sentimento de superioridade [...], estes são aspectos meus como de tudo e em todos. É preciso escolher uma boa pista. Dizer que sou uma coisa ou outra, é muito simples. Eu quero ter a experiência antes da resposta” (MADOFF, “Anselm Kiefer – a Call for Memory”, 1987 apud LAUTERWEIN, 2006, p.37)

Depois dos anos 80, as referências à iconografia nacional intoxicada pela história serão mais raras em sua produção. A maior parte dos títulos de Kiefer fará referência a textos poéticos. A primeira vista ele parece mudar sua estratégia, da área política para a área poética. Mas este deslocamento é somente exterior, visto que os textos e poemas a que ele se refere são condensações quase explícitas da história política.

O interesse de Kiefer pela poesia de Paul Celan, na década de 1980, pode ser considerado como uma primeira mudança - ou um deslocamento - de tema em sua produção artística que, inicialmente ligados ao nazismo e à cultura alemã - através da representação dos mitos valorizados pelo Terceiro Reich - deslocam-se para temas ligados à mitologia judaica.

Daniel Arasse (2007) questiona: “Por que chamar ao resgate os mitos não germânicos? O que eles têm de específico que lhes permite escapar do colapso na história?” A resposta reside sem dúvida no interesse particular que Kiefer manifesta a respeito das histórias míticas de origem judaica, emprestadas do Antigo Testamento ou da Cabala. O papel que estes mitos desempenham em sua obra é tal que nós podemos estimar que Kiefer manifeste, mais do que qualquer outro artista alemão, “uma perseverança determinada, senão perturbadora” para tratar este tipo de tema (ARASSE, 2007, p.203).

No início dos anos 1980, a insistência sobre o tema celaniano de Margarete e Sulamite marca o sentimento desta unidade e desta plenitude perdida: se os temas judaicos se encontram progressivamente no coração de sua obra, certamente é porque o judeu é “o outro, agora desaparecido, da Alemanha”. Observamos de fato que, dos anos 1970 ao início dos 1990, há um deslocamento de interesse, no seio de todas as

obras, que faz Kiefer passar do relato “histórico” do Antigo Testamento aos mitos cabalísticos da Criação. (ARASSE, 2007, p.203 – tradução nossa)

Nascido em 1920, o poeta judeu Paul Celan, viveu a ilusão de uma simbiose judaico-alemã. Entre os judeus havia uma confiança e identificação dos valores culturais alemães. Celan, aos 25 anos, era um sobrevivente do campo de trabalho romeno cujos pais haviam sido mortos no campo de concentração alemão. Seu universo afetivo e espiritual anterior à Guerra encontrava-se inteiramente aniquilado. Seu drama passa a ser, então: como escrever poesia e conviver com a língua alemã após os horrores vivenciados? Esta mesma questão é colocada a respeito da criação artística de Kiefer: como ser artista alemão após o Holocausto? Essa dificuldade da representação, assim como a utilização da língua alemã para escrever poesia é o que permeia a obra destes dois artistas.

Segundo Lauterwein (2006, p.58), Celan submete a língua e a cultura alemãs a uma reparação, ele descobre a poesia medieval e o alto épico alemão como algo original e independente de sua língua materna. Os acontecimentos contemporâneos passam a ser expressos com a métrica medieval e são, então, confrontados com certos personagens e fundamentos do mito. A referência do mito permitiu-lhe, ainda, reorganizar fragmentos da realidade histórica.

A figura mitológica utilizada por Kiefer – em grande parte de suas obras - estaria bem distante da idéia de celebração redentora ou nostálgica do mito. O mito destruído é colocado na obra que logo mostra sintomas de vida nas idéias de transcendência. Dentro de uma referência psicológica indispensável, o mito permite a Kiefer mostrar os fenômenos históricos através das imagens, complementando as explicações racionais, sempre deterministas, que nos dão as ferramentas para diversas reflexões, de acordo com Lauterwein:

O traço de violência sobre os quadros e, mais tarde, os materiais efêmeros indicarão uma vontade evidente de apresentar um motivo em um estado de aniquilação. A ideologia do mito é destruída, até que sua forma literária é reanimada e colocada em um abismo figurativo danificado. Kiefer não pinta uma história bonita para neutralizar seu

conteúdo, mas fala sobre o reprimido sem tirar sua força pelo distanciamento. A desfiguração da história lhe permite reativar a dimensão psicológica de sua memória. O terror apreendido por alguns intérpretes estão ligados à inquietante estranheza deste pano imaginário, e à sua ambivalência inerente. Como no sonho, o mito não escolhe entre o bem e o mal; sua função ética somente se constitui a partir da interpretação do sujeito histórico. Kiefer não conduz o espectador pela mão, mas lhe confronta com elementos que ele espontaneamente recusa à sobrevivência psíquica e, pela complexidade dos sedimentos iconográficos e a ironia dos títulos, engana [...] Celan, como Kiefer, denuncia certas continuidades na prática poética e artística. (LAUTERWEIN, 2006, p. 57, tradução nossa)

Andreas Huyssen (1997, pp.180-181) salienta que “o projeto de Kiefer de uma ‘pintura pós-pintura’ provocou algumas reflexões sobre a identidade nacional. A pintura de Kiefer - em suas formas e em seus temas - é enfaticamente sobre a memória, não sobre o esquecimento.”

Kiefer busca uma nova forma de representação, questionar a história alemã através de sua obra torna-se uma necessidade existencial, para conhecer sua própria história, onde a presença fantasma de qualquer coisa do passado interrompe e mobiliza bruscamente o tempo presente. Este gesto de reanimação - através da referência aos mitos e da frequente citação de alguns nomes ou fragmentos de poemas em sua obra plástica -, cederá lugar a um conceito filosófico surpreendente ou a uma referência literária pouco evidente. A citação parece a priori mediar, diferir ou mesmo confundir a carga política. Na verdade ela nunca se torna mais resistente contra qualquer recuperação ideológica e sua qualidade de anamnese aumenta, em razão da implicação pessoal que é pedida pela citação. Andrea Lauterwein (2006) adverte que, se nos submetemos ao lento trabalho de decifrar as diferentes associações de idéias propostas, somos liderados somente por deduções.

Para traçar alguns paralelos entre Kiefer e Celan deveremos entender, mantendo suas diferentes conotações, que tanto Kiefer como Celan experimentam uma situação de perda. O jovem poeta judeu Paul Celan foi, por vez, vivamente atraído e profundamente repugnado por sua língua materna. A única saída possível foi utilizar-se - de maneira controversa - da língua alemã e sua tradição

poética. Hartman cita que em alguns de seus poemas, um Celan reservado poderia estar dizendo: “Eu sou ninguém, no entanto, devo validar a idéia do testemunho com meus poemas” (HARTMAN, 2000, p.235).

Uma coisa permaneceu acessível, próxima e salva – a língua. Sim, apesar de tudo, ela, a língua, permaneceu a salvo. Mas teve que atravessar o próprio vazio de respostas, o terrível emudecimento, as mil trevas de um discurso letal [...] Nestes anos e nos anos seguintes tentei escrever poemas nesta língua: para falar, para me orientar, para saber onde me encontrava e onde isso iria me levar, para fazer meu projeto de realidade (Celan, “Alocação na entrega do Prêmio Literário da Cidade Livre e Hanseática de Bremen”, apud HARTMAN, 2000, p.231, in: SELIGMANN-SILVA; NESTROVSKI, 2000).

Segundo Lauterwein (2006, p.17), Celan, através de um esforço intelectual sobre-humano, “inventará condensações lingüísticas espantosas, capazes de traduzir a memória do conflito vivenciado por ele e assegurará a perenidade desta memória, graças à imperiosa beleza de sua poesia”. Kiefer em muitas de suas obras cita uma palavra ou fragmento de um poema de Celan, um verso ou um nome, ou rabisca o próprio texto à tela. A colocação textual no trabalho plástico ou a transposição pictórica de um paradigma poético mantém qualquer perturbação da poesia original.

De início, Celan permitiu a Kiefer sair do círculo vicioso da fascinação e da repugnância para o nó fantasmagórico que tinha se tornado para ele o Terceiro Reich. Em seguida dirigiu-se à memória da *Shoah*, a memória judaica, a Bíblia e a Cabala, e apropriou-se deste emaranhado da tradição mesmo para além dos quadros explicitamente referenciais. O que Kiefer encontra em Celan são imagens herméticas, silenciosas, mudas por estarem próximas dos – parentes - mortos, sempre em consonância com as metáforas atuais que estão muito aquém das metáforas que usualmente usamos para falar do genocídio dos judeus (LAUTERWEIN, 2006, p. 21 – tradução nossa).

Daniel Arasse (2007) salientou a proximidade das práticas artísticas do pintor e do poeta: o luto da língua alemã em Celan encontra uma equivalência estrutural no luto da cultura alemã que sobreviveu em Kiefer, indissociável do luto da prática tradicional da pintura “clássica”.

Segundo Lauterwein (2006, p.20), Paul Celan é “*l’objet transitionnel*” de Anselm Kiefer, o qual se serve da obra do poeta como de uma “farmácia” para tratar o “paciente doente” que seria a Alemanha.

Como Celan, comenta Lauterwein (2006, p.20), Kiefer irrita ou seduz seu interlocutor para desenhar em um labirinto interpretativo, onde as associações e a interpretação das idéias começam a se organizar somente quando coladas em toda uma rede de referências específicas - próprias do poeta e específicas do pintor.

4 - Fuga da morte: conexão entre poesia e vida

A influência particular que a poesia celaniana teve no trabalho de Kiefer é indiscutível. Lauterwein (2006) cita que ao longo deste trabalho de estimulação da memória – ativados pela leitura da poesia e da pintura, o leitor/espectador torna-se testemunho de uma transmissão. Segundo o autor, esta transferência mostra como a perspectiva de um representante da segunda geração alemã pode aproximar-se gradativamente da perspectiva atualizada na poesia de um judeu que escapou do extermínio.

O poema “Fuga da Morte”, de Celan, é um poema controverso, de força emblemática, que atraiu Kiefer a produzir algumas obras:

Fuga da Morte foi inicialmente transformado em anedota à “proibição” de Adorno, e da obra de arte, que mudou de uma esfera crípto-poética transcendendo a Shoah. Em seguida, o sentido do poema – cuja conduta melodiosa é ainda mais impressionante em língua original - foi dissolvida em música. Os elementos de Fuga da Morte foram cortados de seus referentes históricos e reduzidos a simples efeitos acústicos, arruinando seu significado com o som [...] o poema tornou-se “sem intenção”, “leve e quase musical”, sem querer nada, “ser nada além que um sopro, do som, figura de luz” [...] No entanto, em Celan, todas estas referências à música e poesia alemãs são percebidas na contraluz da música que ordenava os deportados levados aos campos. É preciso acreditar que a cumplicidade entre a música e a morte tornou-se tão familiar a muitos leitores alemães que o conflito explosivo entre o lirismo do poema e seu tema básico

quase não era mais perceptível (LAUTERWEIN, 2006, p.89, tradução nossa).

Celan denota um conflito entre o lirismo do poema e seu tema básico: reduzido à música, como sem intenção, sem querer mais nada, nada além de um sopro do som, produz relações profundas com a cumplicidade entre a música e a morte, referência à música que levava os deportados ao último suspiro, ao sopro da morte. É através de um lirismo leve e quase musical que o poeta consegue nos transportar à lembrança da morte, do terrível, da redução do homem ao nada.

Esta redução que busca a essência do comunicar de maneira não muito evidente é que pode ser percebida entre a prática do poeta e a produção do artista que comunicam temas controversos e catastróficos através de uma obra poética. Não deixam transparecer de imediato o tema referido, mas dentro de uma rede de associações de idéias caminham para um único pensamento em muitas obras, ou para vários pensamentos em uma única obra.

Em “Fuga da Morte” não há narrativa e o conteúdo do poema, a despeito de qualquer contextualização, permanece “aberto”. Há um sentimento de suspensão que é reforçado por seu desenvolvimento controverso. Hartman (2000, p.235) afirma que “sua poesia apresenta uma espécie de elipse que omite o verbo, ou deixa incerto quem fala ou a quem é endereçado [...] deixa impessoal o sujeito”.

Kiefer fará uma reflexão sobre alguns versos de Celan e, segundo Andrea Lauterwein (2006), ao trabalhar com o mesmo tema, irá muito além da mera citação e do eco sonoro que eles provocam no espectador. Aproveitará a atualidade psíquica do poema, e passará à interpretação destes versos, colocando-os em um cenário mental que expõe a relação dissonante entre o estético e o extermínio na cultura alemã, em conexão com o estilo de Celan que tem como marca a ausência.

Segundo Andreas Huyssen (1997), ao basear-se no poema para criar suas pinturas, Kiefer captura o horror de Auschwitz numa sequência de imagens míticas altamente estruturadas:

Nestas pinturas, onde Kiefer se debruça sobre as vítimas do fascismo, o olhar melancólico para o passado, predominante nas pinturas sobre arquitetura, se transforma num autêntico sentido de luto [...] Nos anos 50, Theodor Adorno declarara que após Auschwitz a poesia lírica não era mais possível. Os horrores inimagináveis do Holocausto tinham irremediavelmente empurrado a linguagem poética, especialmente a escrita em alemão, às raias do silêncio. Mas Celan demonstrou que essa crise da linguagem poética podia ainda ser articulada na própria linguagem, quando enfrentou o desafio de escrever um poema sobre o verdadeiro acontecimento que poderia ter feito toda a linguagem ser dali em diante inadequada. Na série Margarete/Shulamite, especialmente em *Your golden hair, Margarete* (Seu cabelo dourado, Margarete – 1981) e em Shulamite (1983), Kiefer consegue fazer pela pintura o que Celan fez pela poesia há mais de 40 anos (HUYSEN, 1997, p.198).

Há algumas correspondências entre Shulamite e Maria: seria a representação da Sinagoga e da Igreja respectivamente. Segundo Lauterwein (2006, p.91), as representações desta dupla alegórica abundam no imaginário e na literatura medieval da história Cristã, e “elas são tão profundamente enraizadas no imaginário dos cristãos e judeus que podem ser lidas como sismógrafos da história das relações entre eles”.

Maria, a cristã, vem após Shulamite, a judia, enquanto que Germania, vigorosa encarnação da jovem Alemanha, chega após Itália ou Mariane, figuras alegóricas das mais antigas nações. Perante este cenário, entendemos que Fuga da Morte atualiza um conflito antigo e unilateral, onde “o novo” primeiro apresenta-se ao “antigo” como uma irmã, para lhe recusar, em seguida, o direito de permanecer no jardim do amor, e, finalmente, a matar (LAUTERWEIN, 2006, pp. 92-93, tradução nossa).

De acordo com Lauterwein (2006), tanto Kiefer como Celan referem-se às cinzas na representação do cabelo de Shulamite – após as cinzas não há mais transformação, chega-se ao limite máximo do que poderia transformar-se - o que destrói os modelos de identificação positiva do Judaísmo. Celan coloca, portanto, em paralelo a sedução da comunidade judaica pela cultura germânica e a sedução de Marguerite por Fausto. Nos dois casos a operação de sedução é guiada por “palavras mágicas do discurso”, uma retórica que visa eliminar os laços sociais e

religiosos da vítima, em ambos os casos ela leva, finalmente, à morte da pessoa seduzida.

As pinturas Margarete/Shulamite, que se referem ao refrão do poema de Celan, “Seu cabelo dourado, Margarete, seu cabelo cinza Shulamite”, evita a figuração ou qualquer outra representação direta da violência fascista. No estilo conceitual, *Your golden hair, Margarete* evoca as curvas dos cabelos das mulheres alemãs através de um feixe de palha imposto no centro de uma paisagem de horizonte amplo e árido. Uma curva negra pintada, imitando o aspecto do cabelo de Margarete, evoca Shulamite, e o título está escrito em negro sobre ambos (HUYSEN, 1997, p.198).



Fig. 4 - **Teus cabelos de ouro Margarete**, 1981. Óleo, acrílica, emulsão, cinzas e palha s/ tela. 130 x 170 cm.
Fonte: LAUTERWEIN, 2006, p.108.

Em suas primeiras referências aos motivos do poema, ele polariza a sua investigação sobre dois versos “Margarete seus cabelos de ouro” e “Shulamite seus cabelos de cinzas”, em perpetuar o princípio de oposição e da repetição rítmica. Ele se limita em seguida ao poder sugestivo dos dois nomes femininos, para abandonar o topônimo ‘Margarete’ e não mais se interessar por “Shulamite”, a última palavra do poema, que será o objeto de muitas transformações: do sofrimento da paisagem, passando para a personificação, o túmulo e o livro. Uma primeira constatação se impõe: os toponímios “Margarete” e “Shulamite” não aparecem jamais juntos, como irmãs siamesas, em um mesmo título do quadro. Sua complementaridade na tela continua inteiramente negativa. Ela não é imaginada, senão sob uma forma de ausência: por que todo o público alemão um pouco crescido conhece a sombra e o segredo obscuro do poema, todas as obras simplesmente intituladas Margarete são perseguidas pela sombra de Shulamite, e reciprocamente. Kiefer, certamente convicto de que “a Alemanha se mutilou, ela mesma e sua civilização, ao destruir seus membros judeus”, longe de desejar reparar a História ao colocar em cena uma confraternização hipotética, dá forma à sua irremediável destruição (LAUTERWEIN, 2006, p.95, tradução nossa).

Assim, Shulamite que representa o povo judeu e Margarete que representa o povo alemão, não aparecem juntas, há sempre uma ausência: a ausência do povo judeu, quando a Alemanha se mutilou, a ela mesma e sua civilização. Os títulos Margarete são perseguidos pela sombra de Shulamite e vice-versa.

O reconhecimento da distância constitutiva entre a realidade e a sua representação em linguagem ou imagem é que levou Kiefer e Celan a uma abertura para as muitas possibilidades de representação do real e de suas memórias. Para ser verdadeiramente entendida, a obra de Celan procura um efeito, uma espécie de “identificação conceitual” com seu próprio campo, aquele de um judaísmo não comunitário, mas, onde “ser judeu” significa ter a força de assumir a exclusão.

Lauterwein (2006) afirma que a aproximação entre o pintor e o poeta é favorecida pela natureza conflituosa da poesia de Celan que remete à própria obra de Kiefer, embora sugerindo articulações singulares: cada um deles põe em causa a controvérsia sem fim entre duas memórias incompatíveis mas necessariamente complementárias e confronta alguns mitos fundadores da identidade alemã e da

identidade judaica, para fazer compreender suas diferenças, suas complexidades e suas reciprocidades.

5 - O abalo da concepção tradicional de representação: a arte como veículo para representação do irrepresentável

A formulação de Adorno (1949) - “escrever um poema após Auschwitz é uma barbárie” - é colocada em questão no contexto que era originalmente o de Kiefer, o qual buscou entender o sentido que o autor lhe deu, depois de interpretações muitas vezes superficiais que se sucederam, e que se tornarão tema principal de sua arte.

É menos a poesia (ou a arte em geral) que “a crítica da cultura alemã [...] a dialética entre cultura e barbarie” a que Adorno se refere [...] Para Adorno Auschwitz suscita uma “obrigação a pensar” a cultura em uma medida onde, longe de ser somente o fruto da barbárie, Auschwitz é também, “de certa maneira, fruto da cultura [...] alemã, européia, ocidental”, ao ponto que “uma cultura do espírito, mesmo materialista, jamais é desqualificada, desacreditada, criminosa” (ARASSE, 2007, pp.141-143 – tradução nossa)

Como ser um artista alemão após Hitler, o artista alemão por excelência?

A arte estava no coração do projeto político nazista, vista como uma verdadeira empresa artística em que Hitler era o criador supremo, o “artista dos artistas” moldando o povo alemão – o pintor desconhecido. A massa como um material a ser moldado pela mão do artista que “da massa faz nascer um povo, do povo uma nação”[...] O homem de Estado é também um artista [...] a arte é o guia o povo alemão que não viverá sem arte, pois sem ela perde sua alma [...] ela nos mostra sob a forma do mito de onde viemos e para onde vamos [...] (ARASSE, 2007, p.94 – tradução nossa)



Fig. 5 – **Ao pintor desconhecido**, 1983. Óleo, acrílica, emulsão, laca e palha sobre tela.
208 x 380 cm. Fonte: ARASSE, 2007, p. 70.

Para tratar a questão de como ser um artista alemão após Auschwitz, Pascal Amel, ao entrevistar Anselm Kiefer, pergunta:

Uma vez anunciada a impossibilidade de ser um artista ou, ao menos, de produzir novas obras de arte após os estragos da barbárie, não podemos dizer que os carrascos não somente nos desiludiram para sempre, como, de uma certa forma, ganharam? (Pascal Amel, 2007, p.11, tradução nossa)

Ao questionamento referido, Kiefer chama à atenção sobre a existência de genocídios anteriores a *Shoah* e também posteriores, e da possibilidade de existirem outros neste momento. Refere-se a *Shoah* como única na história, mas não única na história como evento. Em relação à frase de Adorno, comenta que se fosse levada ao “pé da letra”, o levaria à extinção de si próprio, porque a arte está contida no coração de sua existência. Em sua opinião, “os carrascos ganharão sempre, porque a arte, a poesia, não tem o poder de se opor a esta crueldade, a esta infâmia, a esta brutalidade” (Kiefer, 2007 apud AMEL, 2007, p.11). Mas, apesar disso, o papel da arte, para ele, é de sobrevivência, talvez o único meio de dar um sentido ao que parece não ter, e que, sem dúvida, não tem. Portanto para

Kiefer a arte não se opõe a esta barbárie mas a reduz à essência do sentimento humano.

Dentro deste contexto, Jean-Pierre Lefevre refere-se à ressonância da poesia de Celan na obra de Kiefer:

A arte de Kiefer aparece como uma arte “após Auschwitz” – quer dizer, não somente uma arte “após Auschwitz”, uma arte “a partir de Auschwitz” mas também uma arte “segundo Auschwitz”, “em função de Auschwitz”; uma arte que, como a poesia de Celan, mostra que “nenhuma imagem pode encobrir, mascarar Auschwitz, que nenhuma imagem escapa ao fio do véu da memória e do pensamento que o poeta tem por detrás dos olhos. (LEFEVRE apud ARASSE, 2007, p.143 – tradução nossa)

O projeto estético de Kiefer deve ser colocado em um contexto cultural e político específico, o contexto da cultura alemã após Auschwitz, o qual fez parte de seu entorno e foi base para os questionamentos que lhe deram energia durante longos anos de pouco reconhecimento, visto que seu trabalho como artista, devido a fatores políticos, foi apreciado antes nos Estados Unidos do que em sua terra natal.³

Seu trabalho é enformado por um gesto de autoquestionamento, por um cuidado com a natureza questionável de seu próprio empreendimento, e por uma autoconsciência pictórica [...] Encaro seu trabalho [...] como sendo sobre a impossibilidade de separação do mito da história. Em vez de meramente ilustrar o mito ou a história, a obra de Kiefer pode ser lida como uma reflexão contínua sobre como as imagens míticas funcionam na história, como o mito nunca pode dela fugir, e como a história, por sua vez se baseia em imagens míticas (HUYSEN, Andreas, 1997: p.182). [...] as imagens de Kiefer violam um tabu, transgridem uma fronteira que havia sido cuidadosamente mantida, e não por maus motivos, pelo consenso cultural do pós-guerra na Alemanha Ocidental: ausência do mundo de imagens do fascismo, condenação de toda iconografia cultural que mesmo remotamente lembrasse aqueles bárbaros anos [...] a

³ Andreas Huyssen destaca que com exceção de Dusseldorf, em 1984, todas as grandes mostras de Kiefer foram feitas fora do país e o conhecimento sobre a grande retrospectiva americana de 1987/88 só chegou à Alemanha aos poucos. As expectativas foram as mais intensas na abertura da extensa mostra em Berlim (1991), instalada pelo próprio artista com uma equipe de assistentes. Com 58 pinturas, trabalhos gráficos e esculturas, a maioria delas enorme e pesada, sendo apenas oito anteriores a 1985. Os tetos de cada andar da Nationalgalerie foram reforçados para suportarem o peso imenso das esculturas de chumbo. (HUYSEN, 1997, pp. 204-205).

questão, em outras palavras, não é esquecer ou lembrar, mas sim como lembrar e como manusear representações do passado [...] É lidar com esse problema, estética e politicamente, que para mim está a força de Kiefer, uma força que simultânea e inevitavelmente deve fazê-lo controverso e profundamente problemático (HUYSEN, 1997, p.187).

Daniel Arasse (2007) comenta que, à primeira vista, é paradoxal aproximar Kiefer e Celan por intermédio de Adorno. Segundo ele, o paradoxo pode mesmo parecer insuportável quanto à germanicidade exibida, a monumentalidade e a retórica de Kiefer que são distantes da intimidade, do segredo, do hermetismo de Celan – um pouco a maneira que, segundo Benjamin, a história dos “carrascos” se opõe àquela das “vítimas” e a apaga. Esta aproximação, portanto, é menos arbitrária que parece. De início, a obra de Celan faz entender seu eco na de Kiefer. O gosto de Kiefer pela poesia de Celan não se basta somente na justificativa da aproximação. Ele joga com um registro muito complexo (ARASSE, 2007, pp. 143-145):

Mais que qualquer outro artista alemão contemporâneo, Kiefer empresta numerosos temas da tradição judaica, que não é certamente apenas um gosto pessoal. Para Kiefer, o pensamento judeu está inscrito no pensamento alemão e de sua memória. Ele declara nitidamente em 1990, que: “a idéia de uma reunificação possível da Alemanha é uma ilusão, quando os judeus alemães, que compunham intrinsecamente a identidade alemã, foram exterminados pelo Holocausto”. Esta consciência trouxe na prática artística de Kiefer, uma expressão que faz correspondência à prática poética de Celan.

Celan tem como base em sua poesia a rejeição de uma compreensão imediata, esta é feita de ciclos e retornos convidando o leitor “a ler e reler (a trabalhar, a estar trabalhando para) a totalidade dos ciclos, a perceber as articulações, a reconhecer nos seus retornos a semântica periférica de certas palavras” e a “aceitar [...] os místicos, a cabala, como tantas outras maneiras úteis nestas passagens” [...] a poesia de Celan trabalha o material que lhe é oferecido pela língua alemã - “seu idioma natal e fatal, maternal e criminal” – para colocar à prova os limites da representação. (ARASSE, 2007, p.145 – tradução nossa)

Segundo Huyssen (1997, p.197) os horrores inimagináveis do Holocausto tinham irremediavelmente empurrado a linguagem poética – escrita em alemão – às raias do silêncio. Celan demonstra que esta crise poderia ter uma

resposta, quando, através da linguagem poética articulada na própria linguagem, enfrentou o desafio de escrever um poema (Fuga da Morte) sobre “o acontecimento que parecia ter feito toda linguagem inadequada”.

A produção artística de Kiefer mostra a relação entre “pintura” e “poesia” profundamente entrelaçadas, que caminham entre o poético e o visual em sua imaginação artística. Porém, em toda uma parte de sua obra, Kiefer pratica uma forma contemporânea desta “pintura poesia”, o que, durante séculos, foi um conceito que inspirou a prática da arte clássica.

Segundo Arasse (2007, p.19), é através do abalo da concepção tradicional de representação que o artista irá aproximar suas práticas artísticas à do poeta Paul Celan, na busca por uma representação após o Holocausto. Algumas citações, muitas vezes manuscritas em seu trabalho plástico, funcionam como um enigma. Diferente das convenções que organizam a tradição iconográfica, nenhuma regra rege a relação entre os “motivos” de Kiefer e os “temas” aos quais faz alusão.

Paul Celan vê no passado a necessidade de comunicar através da poesia, porém, há uma grande dificuldade em utilizar a língua materna após sua experiência extrema nos campos de trabalho - onde cada instante suscitava um esforço inimaginável para verificar se ele estava ali, e que estar ali, constituía um “agora” que se desenrolava sob a forma de sua identidade. Não reconhecia mais a própria identidade. A suspensão de si mesmo apagou qualquer outra imagem possível, do passado ou do futuro. Desta privação há um trauma associado à linguagem, uma ferida, uma “palavra-ferida” vinculada a uma identidade coletiva.

Kiefer da mesma maneira sofreu a privação ao prosseguimento da tradição da arte de sua cultura - que fora utilizada indevidamente pelos nazistas -, o que provocou o silêncio e ausência de imagens no pós-guerra, além do conhecimento obscuro de sua própria história. Porém foi através de um novo posicionamento diante de sua prática artística que encontrou uma maneira de questionar a história e a cultura alemãs, assim como a história da humanidade de uma forma geral. Portanto, seu propósito não se concentra somente em

representar o evento responsável pelo corte na história do século XX, ele propõe ver no próprio real, na contemporaneidade, as catástrofes cotidianas. Isto nos remete ao “Anjo da História” citado por Walter Benjamin (1996, p.226), que olha para os acontecimentos, enxerga uma catástrofe única e vê o passado como uma grande acumulação de ruínas. Não há como impedir, através da força do vento (tempo) ele é impelido para um futuro – que seria o progresso - que também está destinado à catástrofe.

Márcio Seligmann-Silva (2000) refere-se à reflexão da impossibilidade de representação da catástrofe, “uma vez que o real está todo impregnado por esta catástrofe” e a uma tendência para a condenação da representação:

[...] toda representação envolve um momento imediato (intuição) e outro mediato (a articulação conceitual) [...] Com a nova definição da realidade como catástrofe, a representação, vista na sua forma tradicional, passou, ela mesma, aos poucos, a ser tratada como impossível [...] essa condenação da representação nos moldes convencionais, deu-se não sem ambigüidades: ora exigiu a passagem do discurso para o imagético, ou seja, da palavra para a imagem, ora seus adeptos defenderam uma descrição realista dos fatos – novamente nos moldes tradicionais. No centro desta discussão localiza-se – como um poderoso buraco negro – a *Shoah*. Esse *evento-limite*, a catástrofe, por excelência, da Humanidade e que já se transformou no *definiens* do nosso século, reorganiza toda a reflexão sobre o real e sobre a possibilidade da sua representação. Busca-se agora uma nova concepção de representação que permita a inclusão deste evento (SELIGMANN-SILVA, 2000, p.75).

A arte torna-se o veículo para representação do irrepresentável. Para fatos que transcendem a uma definição, onde há uma ausência de definição abrangente. Seligmann (2000, pp. 77-78) cita a *Shoah* como evento incomparável, evento-limite e que exige, como citou Friedlander, uma memória “sem distorção ou banalização” o qual vê na *Shoah* um objeto que escapa à representação justamente devido ao seu “excesso”.

A definição leibniziana da obra de arte como pertencente ao tipo de conhecimento claro (ou seja, que pode ser reconhecido) e ao mesmo tempo confuso (ou seja, que não pode ser reduzido a conceitos) [...] Para Kant, o característico da idéia estética é que ela é, por um lado determinada, mas, por outro, exclui um critério universalmente válido. A

faculdade que permite a expressão da idéia estética é o *gênio*: “expressar o inefável, no estado do ânimo por ocasião de uma certa representação, e torná-lo universalmente comunicável – quer a expressão consista na linguagem, na pintura ou na arte plástica [...]” (*Kritik der Urteilkraft*, 1992 apud SELIGMANN-SILVA, 2000, p.79)

Há uma aproximação entre a poesia e o conceito de sublime, segundo Seligmann-Silva (2000, p.80) “o característico do sublime é justamente – como no caso da *Shoah* – o seu ‘excesso’, a sua força ofuscante que escurece, na nossa mente, todos os nossos conceitos”. Para Kant [...] “a ausência de limites é a marca central do sublime em oposição ao belo.”

Seligmann-Silva (2000) ressalta que apenas os primeiros românticos alemães Friedrich Schegel e Novalis deduziram, então, que a impossibilidade de representação do infinito poderia ser contradita através de um registro restrito ao das artes, a necessidade de uma poesia para algo acima de todos os conceitos. Para o autor, “[...] o sublime produz uma suspensão, um desativamento da consciência” (Seligmann-Silva, 2000, p.83).

Kiefer e Paul Celan talvez sejam respostas a algumas questões propostas por Seligmann-Silva (2000, pp.83-88) no decorrer de seu ensaio *A história como trauma*: “Como dar testemunho do irrepresentável? Como dar forma ao que transborda nossa capacidade de pensar? [...] se o Holocausto é incomparável [...] como representá-lo?”

O historiador trabalha no sentido da libertação do domínio de uma imagem do passado que foge ao nosso controle; esse passado deve ser incorporado dentro de uma memória voltada agora também para o futuro – dentro de uma memória que possibilite a narração, diria Benjamin. A “passagem” do “literal” para o “figurativo” é terapêutica. (SELIGMANN-SILVA, 2000, p. 89)

Há um conflito existente entre a necessidade e a impossibilidade da representação. Anselm Kiefer e Paul Celan demonstram que para poderem prosseguir necessitam comunicar este irrepresentável e criam uma forma de

representação que encontra na metáfora, de acordo com Seligmann (2000, p.88), um “indício de *comensurabilidade*”.

Seligmann- Silva (2000, p.95) cita Paul Celan como o poeta que de modo mais completo deixou impregnar sua poética pela experiência da *Shoah*, diz que ler Celan é reaprender a ler a poesia. Sua poesia foi definida como uma fala que se dirige para a exposição do emudecer.

A tentativa de dar forma e limites ao infinito tende sempre – como Walter Benjamin mais do que ninguém sabia – a levar o indivíduo a um estado melancólico: como a gravura de Dürer, o anjo melancólico permanece mergulhado na mais profunda inatividade, ele pôs de lado seus instrumentos de trabalho – instrumentos justamente de medição e construção. O gesto de Celan de sempre novamente traçar e retraçar os limites, não é outro senão um gesto que busca delinear o Eu através do constante desvio [...] como um achar-se do Eu pela poesia, pelo encontro consigo e com o outro, visa, *à la limite*, o encontro de um improvável local de origem (SELIGMANN-SILVA, 2000, pp. 97-98).

O trabalho sobre a memória, pelo qual Kiefer construirá então seu luto, é representado através de diversas significações que serão enriquecedoramente ligadas às redes de associações de idéias e de imagens. Segundo Daniel Arasse (2007), Kiefer interpreta de maneira singular a interdição do segundo mandamento mosaico:

“Tu não farás nenhuma imagem esculpida”. A seus olhos, este mandamento não é uma proibição, mas sim, um aviso, uma advertência. Ele lembra que “se nós consideramos a essência das coisas, é impossível criar uma imagem”, mas ele fixa também a missão do artista: fazer as imagens “por causa desta impossibilidade e contra ela” na medida onde “a imagem em sua derrota” – porque ela fracassa sempre – iluminará assim, enfraquecidamente que seja a grandeza e o esplendor do que ela não atingirá jamais [...] Kiefer assume e manifesta em seu exílio o sentido ausente do mundo – um sentido que se coloca em retração ao mundo e se manifesta ausente. Se sua arte é melancólica, ele exprime a melancolia através da aspiração a uma fusão encontrada com a unidade viva do mundo, onde a história se apresenta como um “declínio inelutável”, sentimento de um exílio assumido que faz desta dificuldade de representação a missão do criador; e tudo que chama esta presença pode comportar a magia e o encantamento, para fazer se reencontrar a temporalidade da história humana. A sua necessidade de arte é demonstrada na temporalidade da obra onde há a busca de uma

distância que se torna próxima. Na sua presença material, a obra é o lugar privilegiado onde - do mais distante passado ao momento atual - as conexões entre o visível e o invisível revelam e fazem refletir as tramas do tempo (ARASSE, 2007, p. 296).

Todas estas reflexões nos levam a advertência de Theodor Adorno sobre os perigos da estetização de Auschwitz em relação às tensões modernas. Esta advertência não se reverte em uma proibição sumária ao choque artístico dos *Lager* (campo de concentração em alemão), mas sim, a possibilidade de, a partir de um novo estado de consciência - muito doloroso – condicionar as novas práticas artísticas do pós-guerra. Assinala-se que a frase de Adorno (1949) repetida exaustivamente: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro” – deve ser compreendida como advertência a “um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico.”

É assim que podemos compreender a obra de Kiefer e Celan, cada um com suas devidas particularidades, impõe, de forma poética, reflexões sobre temas obscuros, de sofrimento excessivo que são reduzidos à essência de um sentimento que nunca deixa de ser crítico.

6 - Resíduos do tempo: vestígios em procedimentos contemporâneos

A produção do artista Anselm Kiefer cobre um imenso terreno de referências culturais e técnicas pictóricas explorando diversas formas de expressão como fotos, esculturas, colagens, *assemblages* e livros. Através, sobretudo, de aquarelas e livros artísticos, foi traçando vínculos entre procedimentos da arte contemporânea e o significado de tradições em geral. Suas experimentações, iniciadas nos anos 70, no limiar da pintura com a fotografia e a escultura, segundo Andréas Huyssen (1997), também tinham um viés crítico, em sua recusa em reverenciar as crenças de um “modernismo construído

teleologicamente” que via na mais remota forma de representação na pintura apenas uma forma de regressão.

A representação em Kiefer é, afinal, não só um fácil retorno a uma tradição pré-modernista. É mais a preocupação em tornar certas tradições (como a pintura de paisagens com grandes horizontes, a pintura romântica) produtivas para um tipo de projeto de pintura que representa – sem, no entanto, estar baseada na ideologia da representação, um tipo de pintura que se coloca conscientemente após o conceitualismo e o minimalismo. A crítica comumente ouvida contra o fato de Kiefer ser figurativo e representacional esquece sua extraordinária sensibilidade para materiais como a palha, areia, chumbo, cinzas, madeiras queimadas, samambaias e fios de cobre, todos eles incorporados criativamente em suas telas e freqüentemente trabalhando “contra a maré” da figuração e da representação. (HUYSEN, 1997, p.192)

Algumas representações adotadas por Kiefer carregam o significado de sua posição entre a pintura clássica e procedimentos contemporâneos. A paleta é sem dúvida, um dos elementos que proporciona esta reflexão. Segundo Daniel Arasse (2007), ao representar a paleta, o artista retorna a uma prática antiga, ele escolhe um objeto arcaico, não mais utilizado pelos pintores contemporâneos. Kiefer utiliza a paleta para visualizar certas funções fundamentais as quais ele confronta quanto artista alemão contemporâneo e quanto à tradição de sua arte.

Como, após Auschwitz, ser um artista registrado na tradição e cultura da arte alemã? Arasse comenta que, esta questão tornou-se um dos principais impulsos de Kiefer para a retomada da pintura no pós-guerra: situações muito diversas, nas quais ele coloca em cena a paleta, “manifestam a ambivalência profunda agora anexada à prática artística – ela não se refugia na facilidade da abstração e da arte ‘sem conteúdo’”. (ARASSE, 2007, p.104 – tradução nossa).

Kiefer, ao questionar as correntes artísticas absorvidas pela Alemanha no pós-guerra, poderia estar, de alguma forma, colocando-se em certa concordância com o culto nazista da arte.

Como ser um artista (alemão), então, se o que compõe sua “identidade cultural” e artística alemã estiver irremediavelmente comprometido pela

sua capacidade – neste sentido - a satisfazer e a servir o III Reich? (ARASSE, 2007, p.140).

É a partir de tais questionamentos que Kiefer retornará à pintura após Auschwitz. O artista questiona-se e coloca-se em uma posição crítica sobre as práticas artísticas adotadas a partir do conceito da “hora zero”, mas não as descarta. O artista comenta que a *minimal art* e a arte conceitual foram necessárias enquanto reações ao informalismo da Escola de Paris e ao expressionismo abstrato dos americanos. Diz que não podemos viver sem alegorias e metáforas.

Foi necessário, quase diria, psicologicamente, fazer uma coisa clara, com uma caixa vazia ou uma simples linha. Os resultados nunca me satisfizeram [...] Mas certos pensamentos que se desenvolveram nesse tempo entraram como material no meu trabalho. Não falo de transposição, mas do trabalho inicial, de um impulso para aquilo que veio depois. (KIEFER, Anselm. “Kiefer: Pintar como feito heróico”. In: Entrevista Revista Gávea nº8. Entrevista publicada na revista ART –nº1, janeiro 1990, p.114)

[...] Você não pode viver entre paredes vazias. Do mesmo modo, tiveram de limpar as paredes depois da pintura dos neo-expressionistas ou “novos selvagens”. Eu ousei fazer isso. (KIEFER, Anselm. “Kiefer abre seu oratório de ruínas na cidade”. Entrevista FILHO, Antônio Gonçalves. In: O ESTADO DE S.PAULO, 26/03/98).

Kiefer faz uso de um tema banal, trivial ou até vulgar como ponto de partida, que se projeta num caminhar ao redor de um inexplicável. “Enfatiza o banal caráter cotidiano dos objetos, matérias e palavras como ímpeto inicial para descobertas estéticas” (HUYSEN, 1997, p.206).

De acordo com Germano Celan (2007, p.38), o artista não proporciona modelos nem esquemas, mas sim estímulos, os quais serão evidentemente mais eficazes se corresponderem ou estiverem próximos aos interesses e aos hábitos da cultura contemporânea.

Há uma fronteira especial entre a arte e a vida, um limite que com frequência se desvia, da criação a arte toma emprestado o material da vida; e ainda na obra acabada se percebe, através dela, os rastros da

vida. A distância com a vida é ao mesmo tempo a essência e a substância da arte. Através dela, a vida deixa seu rastro. E a obra de arte é tanto mais interessante quanto mais marcada pela luta na fronteira entre a arte e a vida. (KIEFER, Anselm. “Yo pienso en imagines...”. Catálogo Anselm Kiefer obras de La colección Grothe, Palma de Mallorca, España, 2009, p.113 – tradução nossa)

Kiefer refere-se a Warhol, como um artista surpreendente e comenta que sempre se interessou por sua obra, mais do que a de qualquer outro pintor Pop. Sua identificação com Warhol concentra-se em seu processo criativo, que parte de coisas completamente externas, vulgares. No Pop as imagens estão atadas a referentes, a temas iconográficos ou coisas reais do mundo, ou, alternativamente, o que todas as imagens podem fazer é representar outras imagens e, assim, todas as formas de representação são códigos auto-referenciais. A maioria das explicações da arte pós-guerra baseadas na fotografia se dividem a um ou outro lado desta linha: a imagem como referencial ou como simulacro.



Fig. 6 - **Nuremberg**, 1982. Acrílica, emulsão e palha sobre tela. 280 x 380 cm.
Fonte: Lauterwein, 2006, p. 127.

Várias pinturas de Kiefer mostram um caminho em perspectiva. Em geral também deixam ver palavras e frases manuscritas. É impossível que uma perspectiva tradicional fosse receptível às inscrições. Não é um retorno puro e simples à perspectiva tradicional que a pintura promove, comenta Alberto Tassinari:

A obra de Kiefer possui um valor inestimável apenas por tal retomada, em tudo inesperada, de um espaço perspectivo como que acendendo-se desde o passado em direção ao presente, em direção a um outro espaço, contemporâneo, onde a lei é colar, manusear e operar com as coisas e não mais figurar uma visão [...] O tempo transcorrido é comunicado pelas obras de Kiefer por meio de operações com resíduos. Nas paisagens, a própria perspectiva é um resíduo, muitas vezes uma fotografia, e sobre a qual são adicionadas as mais diferentes coisas. Menos do que expressionista, neo-expressionista ou mesmo descendente do expressionismo abstrato, diferentes maneiras pela qual foi vista, a obra de Kiefer emprega procedimentos que a aproximam da arte pop. Pintar sobre uma fotografia, deixar transparecer que se trata de uma fotografia – ou pelo menos, que se trata de um espaço fotográfico –, transfigurar seu tema e com isto reavivar e criticar a vida presente é algo típico da pop. A diferença é que o domínio de Kiefer é o passado [...] mas que indica o quanto a obra de Kiefer é singular e dificilmente classificável (TASSINARI, 1998, p.12).

Para Anselm Kiefer, os movimentos pós-guerra como o minimalismo, o expressionismo abstrato - além de outros recursos pictóricos -, são muito interessantes. Mas acredita na necessidade de ir além. Ele cita Carl André como um artista que criou “obras muito poderosas, mas que com o tempo, transformaram-se em *design*. O que antes era revolucionário agora é um estilo que se vê de todos os lados”. Kiefer não critica o valor original destas obras, diz que foi um passo importante, mas que é hora de fazer uma síntese de todos aqueles experimentos (Kiefer, 1998, apud Bernard Comment, in Anselm Kiefer Guggenheim Bilbao, 2007).

A obra de Kiefer propõe conexões, em especial, às questões discutidas por Hal Foster (2001) e Ricardo Fabbri (2006) sobre o projeto das vanguardas que ainda continuam influenciando a arte contemporânea, além do fato de que o

objeto de arte possui um movimento transformador próprio, que se modifica dependendo da maneira como está inserido no tempo e no espaço. Podemos pensar no campo da arte como algo não concluído, segundo Hal Foster (2001), “a crítica criativa é interminável e esta abertura é um fator positivo em termos de arte”.

Os críticos americanos Rosalind Krauss (2001) e Hal Foster (2001) colocam a questão germânica como a possibilidade de revitalizar a autoria, porém, verificam na obra de Kiefer o artista pós-vanguardista que preservou a tendência originária e a “aptidão de vivificar pela obra o mundo”. Rosalind Krauss professa lidar com uma mudança no modo de significação da arte; não uma mudança de fácil especificação na aparência da arte, mas, em primeiro lugar, na maneira como esta obtém significado. Assim, são analisadas propostas em diferentes níveis – artísticos, mas também culturais, sociológicos, políticos e econômicos.

Segundo Hal Foster (2001) é imprescindível à crítica a procura de um distanciamento correto para relacionar todas as coisas, pois agora, muitos fatores pressionam estreitamente a sociedade humana. Não podemos manter nossas projeções num ponto de partida contado na seqüência de seus acontecimentos; em lugar disso, deve-se captar a constelação que sua própria era estabelece.

Cada época reflete a seguinte, como em uma ocasião destacou Walter Benjamin, mas este refletir provoca sempre uma revisão da época anterior. Não há um “agora” simplesmente: cada presente é uma mistura de tempos diferentes. Assim, não há transição temporal entre o moderno e o pós-moderno. A arte desmembra-se no eclético, como um signo das fronteiras apagadas, nos espaços mistos do capitalismo multinacional. Jameson (1996) comenta que estes desmembramentos são desiguais, e que cada período é como algo reescrito, onde se aprecia os rastros de uma escrita anterior, de formas emergentes e residuais, pois as rupturas limpas não acontecem; dependem de nossa posição no presente e esta posição define as nossas articulações entre modernidade e pós-modernidade.

A história pode ser o resíduo único que vai contaminar o inconsciente de uma cultura e outra, às vezes muito distantes e diferentes entre si. De acordo com Hal Foster (2001), não se pode falar que uma posição é correta e a outra não, afirmar que um movimento é moderno e o seguinte pós-moderno, pois, uma vez mais o desenvolvimento destes acontecimentos não é linear e nem suas rupturas são limpas. Pelo contrário, cada teoria fala de modificações em seu presente, mas só indiretamente, reconstruindo momentos passados onde dizem que estas transformações começaram, e, antecipando momentos futuros em que se projeta que estas transformações estarão completas, quer dizer, a ação diferida, o movimento duplo, dos tempos modernos e pós-modernos.

Rosalind Krauss (2001) fala destas influências que contaminam, não como um todo, mas por partes – um e outro período, um e outro artista, mesmo que em partes ocultas, que não estejam visíveis explicitamente, mas que com o distanciamento, com o passar do tempo, começam a configurar-se. A autora propõe algumas questões sobre o conceito de “obra de arte” tais como: “qual é a expectativa de significado que projetamos nas obras de arte? Por que as concebemos como declarações que devem transmitir ou materializar algum conteúdo? Além disso, se tal conteúdo é gerado por nós mesmos – por nossa necessidade de encontrar um significado -, será justificado acreditarmos num vínculo causal desse conteúdo com o criador do objeto?” (KRAUSS, 2001, p.99)

Ao analisarmos a produção do artista Anselm Kiefer e todo o contexto por ele vivido, observamos sua não aceitação a alguns movimentos artísticos que compartilhavam a idéia de uma arte “sem conteúdo”. Algumas das questões levantadas por Rosalind Krauss talvez possam ser posicionadas a partir do relato de Kiefer sobre “o que é uma obra de arte”. O artista faz a descrição do processo de surgimento de um quadro como uma única resposta possível para a pergunta: “o que é uma obra de arte?” Diz que a criação inicia-se de maneira obscura, através de uma vivência intensa, “um choque” ou impacto, a partir do qual há um impulso que o empurra a trabalhar. Vestígios das vanguardas e da tradição da arte

clássica deixam suas marcas nos procedimentos contemporâneos de Kiefer, como rastros, porém não em sua concepção como um todo.

Kiefer conta que no início dos anos 70 visitava Beuys, mas oficialmente não estudou com ele. Vivia na selva de Hornbach e havia feito algumas telas. Ouviu falar de Beuys e então levou suas telas a Düsseldorf para mostrar-lhe. O artista descreve algumas de suas visitas a Beuys:

Era impressionante. Falava de temas muito amplos que impressionavam muito. Acredito que, por ter estudado Direito, o apreciava ainda mais. A arte não pode viver por si só. Necessita inspirar-se em um conhecimento mais amplo. Creio que naquele momento ambos nos conhecíamos bem. Éramos diferentes, e como eu era um artista jovem, necessitava questionar aquela diferença. Então, aprendi muito com ele, ainda que não tenha sido meu professor. Podia falar de temas mais amplos com ele. (KIEFER, Anselm. "Heaven and Earth". In: Entrevista com Michael Auping, catálogo Museum of Modern Art, Fort Worth, 2005-2006. GERMANO, Celan – Catálogo Anselm Kiefer Guggenheim – Bilbao, España, 2007, pp.337-338 – tradução nossa).

Beuys e Kiefer viviam na Alemanha em uma época em que era preciso colocar em pauta um debate sobre a história e a espiritualidade. Segundo Kiefer era difícil separar ambos os temas. Não era pura crítica, tinha que ser algo mais profundo e Beuys era um homem espiritual. Na concepção de Kiefer, um artista é espiritual por sua própria natureza porque está sempre em busca de um novo começo. Beuys fazia uso de materiais simbólicos - parte da história por ele vivenciada - os quais, portanto, possuíam uma conotação física pessoal. Duchamp, ao contrário, produziu uma arte totalmente desvinculada de sentimentos pessoais, apartando o objeto de qualquer relação histórica ou psicológica, porém o artista também é apreciado por Kiefer, que revela o que lhe fascina em Duchamp: "é a idéia do desmoronamento de um muro entre o objeto artístico e a realidade".

O emprego de diversos materiais na prática artística de Kiefer corresponde a uma reflexão sobre os limites da representação tradicional - à qual as obras dos anos 1970 relacionam-se ostensivamente. A representação tradicional é ultrapassada ao adicionar à imagem e a seus signos icônicos a

presença material de objetos fabricados ou de elementos emprestados do mundo natural sem que seu emprego tivesse a conotação física pessoal. Kiefer descreve sua profunda relação com os materiais, o que intensifica sua relação com o objeto artístico. Comenta que no princípio tudo é muito vago:

[...] tem que ser vago, ou seria uma simples visualização do choque vivido [...] Mergulho no material, na pintura, na areia, no barro, sem distância, na obscuridade do momento [...] Porque na matéria reside o espírito [...] O que acontece nesta proximidade, com a cabeça praticamente submersa na cor [...] é um estado estranho de contemplação interior, um sofrimento pela falta de clareza. (KIEFER, Anselm. “Yo pienso en imagines...” Catálogo Anselm Kiefer obras de la colección Grothe, Palma de Mallorca, España, 2009, p.113 – tradução nossa)

Ao analisar a importância dos materiais utilizados por Kiefer, verificamos que estes passam a ser condutores de todo um processo. Através de uma proximidade intensa serão estímulos para a criação. O artista comenta que após uma fase de imersão, ao voltar-se para a tela – depois de pouco ou não tão pouco tempo -, há uma modificação em seu aspecto. Ao ter um referente externo, ele se relaciona com algo que está fora dele. “O quadro está lá e eu estou lá, dentro do quadro”. E então o artista descreve este momento:

[...] falta algo. Este algo não é algo que eu não tenha visto, que não tenha revelado por descuido. Não, não chego a encontrar o que falta. A obra iniciada e agora reconhecida como inacabada, só pode obter um resultado se for associada com alguma outra coisa que, igualmente, está inacabada, como é o caso da história, da natureza, da história natural. O quadro converte o mundo em seu objeto, se objetiva a si mesmo. E não é só uma metáfora quando digo que peço ajuda à natureza. Realmente ponho os quadros sob a chuva, sob o sol, sob a lua... (KIEFER, Anselm. “Yo pienso en imagines...”, Catálogo Anselm Kiefer obras de la colección Grothe, Palma de Mallorca, España, 2009, p.113, tradução nossa).⁴

Ao colocar suas obras em contato direto com as ações do tempo, Kiefer como que busca a aceleração do processo de significação da passagem do

⁴ Citação referente ao discurso de Anselm Kiefer em ocasião da cerimônia de entrega do Prêmio da Paz do comércio livreiro alemão, 2008 (Es Baluard Museu d’Art Modern i Contemporani de Palma, 2009, p.110)

tempo, assim trabalha não com a ilusão do “passar do tempo”, mas com o tempo agindo de maneira real. O artista investiga, então, as possibilidades latentes do quadro que vão direcioná-lo a tomar certas decisões. São tantas possibilidades e cada opção descartada é uma perda e ao mesmo tempo, um reflexo de todas as contradições internas. Para ele, a guerra interna pode se converter em uma paz externa; porque a nostalgia, o desespero por todas as opções não tomadas, só poderiam acalmar-se quando a forma chegada corresponda à proximidade inicial. Da mesma forma que a fruição nunca corresponde ao desejo, o resultado é sempre algo provisório. Quanto a dimensão das obras, para ele, depende do temperamento pessoal do pintor. Suas obras que, em geral, são de grandes dimensões, permitem a ele, a possibilidade de trabalhar com o corpo - não só como um ato físico -, mas como uma dança, que envolve tanto o corpo como a alma. O artista refere-se ao ser humano como uma unidade inseparável do espírito e da matéria.

[...] o quadro poderia estar acabado, finalizado. Mas, durante quanto tempo? [...] porque o processo de criação de um quadro que lhes acabo de expor pode se repetir em um mesmo objeto a qualquer momento. Quer dizer, o quadro objetivado que se acreditava acabado, pode voltar a retrair-se ao estado de material, do momento obscuro. E o processo se inicia de novo. Tenho contêineres cheios deste tipo de quadros que esperam na penumbra. Neste caso estão atuando, portanto, uma circulação em espiral [...] (KIEFER, Anselm. “Yo pienso en imagines...”, Catálogo Anselm Kiefer obras de la colección Grothe, Palma de Mallorca, España, 2009: p.113 – tradução nossa).⁵

⁵ Estas reflexões feitas pelo pintor sobre o seu processo criativo fizeram parte de seu discurso em ocasião da concessão do Prêmio da Paz de Deutscher Buchhandel, a associação de livreiros da Alemanha, em outubro de 2008. Portanto o pintor refere-se a paz não como algo que se encontre além do ser humano, mas sim em uma aliança com algo superior, igualmente ainda inalcançado, não libertado. (Es Baluard Museu d’Art Modern i Contemporani de Palma, 2009, p.113)

7 – Vestígios: negação da própria desapareição

Kiefer deixa vestígios, em suas criações, de movimentos artísticos que - como o minimalismo e o conceitualismo -, apesar não lhes satisfazerem como resultado final, os utiliza como parte do pensamento desenvolvido em sua obra. O estilo individual não depende “da escolha consciente que faz um artista entre as alternativas possíveis” que se oferecem a ele; ele se manifesta em certos aspectos característicos da obra, sem que possamos opor tais aspectos como: conteúdo, forma, fundo, ou mesmo a matéria, pois tais aspectos tornam-se indissociáveis (ARASSE, 2007, p.300, tradução nossa).

As escolhas conscientes participam também de medidas que orientam e informam os aspectos da obra. Kiefer marca sua distância em relação ao formalismo e ao modernismo, ao valorizar o conteúdo - para ele imprescindível na obra de arte -, e ao advertir sobre o perigo de uma arte sem conteúdo. Os materiais utilizados no processo de criação de Kiefer o distanciam da prática tradicional da pintura, são inseridos na obra como parte de um pensamento a ser refletido ou a questões, muitas vezes contraditórias, a serem discutidas.

Desde o início dos anos 1980, seus quadros não são mais verdadeiramente “pinturas”. Os materiais diversos que ele utiliza e emprega simultaneamente a técnicas e meios heterogêneos (escrituras, fotografias, gravura, pintura) destroem a homogeneidade formal da pintura clássica, mas, também estão longe de apresentar-se como qualquer “saber-fazer” - suas pinturas mostram o processo de sua fabricação e deixam perceber a presença do seu autor [...] Na sua materialidade e sua opacidade de objeto, a obra confronta seu espectador a uma experiência que repousa sobre o jogo complexo e às vezes contraditório dos materiais (ARASSE, 2007, p.315, tradução nossa).

Kiefer ao combinar objetos reais e pintados, refere-se a esta prática como uma reflexão sobre a ilusão. Para ele o pintor é aquele que cria a ilusão, já quando coloca um objeto sobre a tela, está jogando com o aspecto material:

Não me considero um pintor, porque para mim, um pintor é alguém que trabalha com a ilusão, alguém que faz com que algo exista em uma superfície, com sombras, luz e cores... Eu trabalho com a matéria. Picasso e Braque eram pintores. Também Pollock. Ele trabalhou com cor e produziu uma espécie de ilusão, a do espaço infinito. Possivelmente, alguém poderia dizer que os quadros que pinte recentemente e de onde se podem ver papoulas são pinturas, já que utilizo a cor onde antes utilizei outras substâncias. (KIEFER. Entrevista de Anselm Kiefer com Bernard Comment, "Cette obscure clarté qui tombe des étoiles", in: Art Press, Paris, septembre, 1998. CELAN, Germano, Catálogo Anselm Kiefer Guggenheim Bilbao, España, 2007, p.295, tradução nossa)

O artista afirma que só utiliza materiais que lhe dizem algo. Para ele a idéia está contida no próprio material. Esta atração pode acontecer em quaisquer circunstâncias, e assim, exemplifica sua atração pelo chumbo; conta que morava em uma casa muito antiga na Alemanha – com encanamentos de chumbo -, ao consertar algumas tubulações e ver a água escorrendo por este material ficou totalmente fascinado. Esta experiência, conta Anselm Kiefer, foi algo impactante - era um material que podia ser moldado, amassado. Após esta atração, o artista começou a estudar o chumbo, a ler livros, a procurar conhecer todas as suas conotações. O que também lhe interessou foi o tema da transformação, da alquimia. Kiefer adquiriu todo o chumbo do teto da Catedral de Colônia - durante sua restauração em 1986 -, utilizando-o, então, constantemente em suas criações.

Segundo Andreas Huyssen (1997, pp. 210-211), o chumbo usado por Kiefer permanece fundamentalmente ambivalente: ele pode se tornar ouro dos alquimistas, mas continua venenoso. Ele protege contra radiação, mas absorve toda a luz. É cinza, matéria morta, mas começa a brilhar se submetido ao processo de erosão e oxidação. É associado a Saturno (o último planeta iluminado do nosso sistema solar), com escuridão, com amargura negra e melancolia, e a melancolia sempre foi considerada central à imaginação artística.

Com suas propriedades: macio, flexível e opaco, serviu de idéia para juntar finas folhas de chumbo para confeccionar livros e para utilizá-lo como elemento estrutural de suas obras. O livro, para Kiefer é um repertório de formas, é uma maneira de materializar o tempo que passa, o tempo que foi. Possuem

lugar de destaque em sua produção desde suas primeiras obras. Feitos para serem folheados, tornam-se uma forma entre o objeto e o quadro, o livro e a escultura. “Em um quadro, em um simples olhar você vê tudo, mas no livro você vê apenas uma faceta, o resto é como evitado, roubado do olhar”. (KIEFER, 2007 apud AMEL, 2007, p.12)

Os livros na criação de Kiefer não se restringem a uma produção secundária ou um comentário:

De 1968 –1969, eles formam uma parte importante de suas atividades [...] Nos anos 1960-1970, o “livro de artista” é uma prática generalizada disseminada, em particular entre os artistas conceituais que o fazem como um instrumento importante em sua crítica de idéias estabelecidas sobre o valor cultural da obra de arte ou da literatura, no mercado de arte, o prestígio do artista, etc [...] se distinguem ao menos por duas características essenciais. Primeiro, são exemplares únicos, não editados. Assim, embora “parecendo inverter as características tradicionais da arte aurática [...] eles parecem também “re-negar” uma das negações ou avanços centrais da arte conceitual européia e americana dos anos 1960 (ARASSE, 2007, p.47, tradução nossa).

Segundo Daniel Arasse (2007, p.51), paradoxalmente, é nos seus livros que Kiefer exprime mais claramente a atitude exclusivamente artística dos minimalistas americanos e da “crítica institucional”, que para ele, envolve a arte conceitual. Muitos livros permitiram Kiefer reafirmar sua crítica em relação a certas correntes da arte introduzidas na Alemanha pelos Estados Unidos - em particular o minimalismo.

Segundo Arasse (2007, p.57), o artista sugere que o minimalismo “implica um conteúdo social e político perigoso e [...] que dissimula sua agressividade sob seu desejo de pureza”.

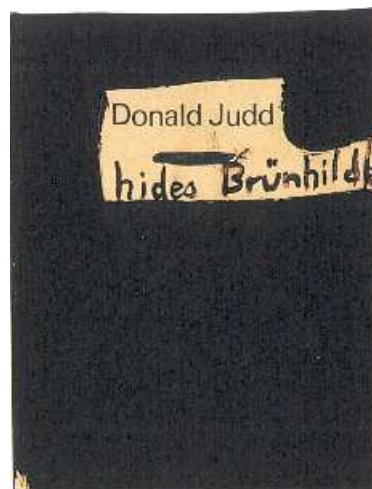


Fig. 7 – Donald Judd esconde Brunhilde, 1976. Fonte: ARASSE, 2007, p.47.

A pintura propriamente dita coloca suas cores sobre uma espessura sedimentada de matéria que deixa ver aqui ou ali suas “entranhas”, até a tela ou os materiais como o chumbo serem vistos em sua forma elementar. Materiais, objetos e fragmentos fazem relevo sobre esta superfície turbulenta, mas, mais que uma osmose entre pintura e baixo-relevo, esta prática suscita a sensação de que uma representação é enterrada na espessura do quadro, e a sedimentação visível de fases da gestação da obra fazem finalmente dela como uma memória de sua própria ruminação. Kiefer joga, então, até às vezes o exasperar de um limite, com esta espessura que define o plano da pintura, situado entre o fundo (do suporte) e o plano (da representação), o que a pintura clássica, ao contrário, para afirmar sua autonomia, negou a existência material. O plano de representação é anulado em favor da superfície movimentada, a matéria de seus quadros coloca em evidência seu fundo como “suporte material e superfície de inscrição e de figuração”, Kiefer saqueia conscientemente a própria condição de possibilidade da representação clássica. (ARASSE, 2007, pp. 315-320, tradução nossa)

Segundo Arasse (2007), nos anos 1970, antes de produzir seu trabalho sobre a materialidade concreta da obra, Kiefer dava outras formas à “moldura limite” da representação clássica: a moldura como este objeto material que vem redobrar a borda da representação não era mais necessária como um limite que fixa o lugar da representação e contribui de maneira decisiva a definir sua estrutura interior. Apesar da utilização das formas retangulares – características da tradição clássica - em grande parte de sua produção, novos limites são abordados.

Quando ele introduz, por exemplo, em suas obras os materiais naturais e os objetos ou fragmentos de objetos, ele vira as costas ao ilusionismo da pintura clássica - um ponto essencial de sua “dignidade” como “grande arte”, “liberal” e não “mecânica”: sua capacidade de tudo representar [...] De uma maneira mais geral, a presença destes materiais e objetos situam estas obras no seio de uma prática inaugurada pelo cubismo e, mais ainda, pelo futurismo [...] As recuperações de Kiefer se inscrevem, então, nesta tendência artística “anti-clássica”, que consiste em colocar um foco sobre a presença do objeto e a rejeitar sua dimensão ficcional ao lucro de sua atualidade material. (ARASSE, 2007, pp. 307-313 – tradução nossa)

Segundo Daniel Arasse (2007), em grande parte de suas escolhas artísticas, Kiefer se apropria, então, de práticas contemporâneas para lhes desviar dos fins que tinham aquelas da “grande arte” clássica. Kiefer coloca em sua obra a “grande arte” como de fato indissociável de sua própria ruína. Longe de ser um representante desta “estética nostálgica”, que pretende rejeitar as práticas artísticas da modernidade ao nome de um retorno aos princípios e aos valores da “grande arte” desaparecida, Kiefer trabalha sistematicamente a deslocar seus dispositivos e seus fundamentos. De acordo com Arasse, o classicismo de Kiefer constata ainda e convida a constatar que a arte, a “grande arte”, é hoje “seu próprio vestígio”: “não uma apresentação degradada da idéia, nem a representação de uma idéia degradada, ele apresenta o que não é ‘idéia’, o movimento, a passagem, no ir e vir em presença” (ARASSE, 2007, p. 321, tradução nossa).

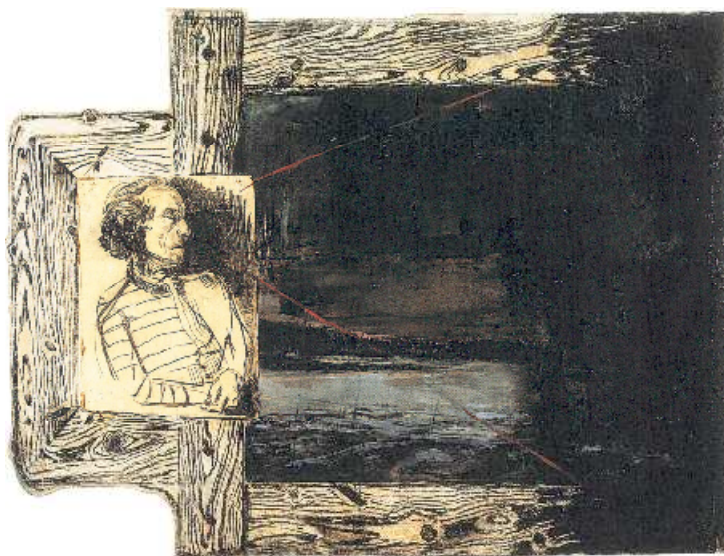


Fig. 8 – **Paisagem com cabeça**, 1973. Óleo, carvão, sobre tela de juta e carvão sobre cartão. 210 x 240 cm. Fonte: ARASSE, 2007, p. 315

Incontestavelmente que, pelos termos de McEvilley, as escolhas de Kiefer instauram uma “motivação” da forma e do conteúdo que se tornam inerentes às propriedades formais da obra. Mas há mais: através desta coerência – entre a ruína do significado na história e a ruína da arte mostrando esta ruína -, as obras de Kiefer manifestam concretamente a situação atual da “grande arte”. Sua tarefa não é mais aquela “apresentação sensível da idéia” que definia a função mais alta da arte clássica, mas a apresentação do vestígio desta idéia, um traço projetado como “o vestígio, a negação, de sua própria desapareição”. (ARASSE, 2007, p.321, tradução nossa)

Conforme Cristiana Ros Salvà (2009), o artista busca na profundidade da história, na poesia ou na profundidade do pensamento, elementos que oferece ao espectador como signos para a interpretação. “Muitos são os signos oferecidos por Kiefer e não há um só que seja gratuito”, afirma Cristiana. Seus experimentos com os materiais, com as substâncias, nunca estão relacionados a qualquer material ou qualquer substância, e sim, somente com aquilo que contribua para recuperar a história, que servirão para ativar a memória: como as terras, o chumbo, o ferro, os óxidos dos minerais, as cinzas que constroem relações com tantas histórias trágicas, de tantas histórias da guerra e do holocausto do Terceiro Reich. As plantas secas, a botânica ligada tanto à mitologia como às queimadas da guerra, as sementes que guardam uma vida que poderá ou não se manifestar. Referentes históricos, mitológicos, literários, mas também religiosos, cosmológicos, filosóficos, musicais, da alquimia, da cabala, da natureza, dos rituais, da história sagrada, da arquitetura, da história da arte...

Ainda que entre tudo exista uma unidade, uma espécie de simbiose do pensamento e das relações entre os conhecimentos e os pensamentos que se manifestam em uma obra bem articulada; uma obra densa em conteúdo, mas nunca sobrecarregada de elementos, por muito que a matéria se mostre com todo seu peso. (ROS SALVÀ, Cristiana. Catálogo Anselm Kiefer obras de la colección Grothe, Palma de Mallorca, España, 2009, p.108, tradução nossa).

Kiefer buscará na mitologia, na cabala, outros elementos que, como a paleta, a paisagem e a arquitetura alemãs, lhe servirão de tema, como vestígios do passado remoto, para o desenvolvimento de questões contemporâneas.

PAISAGENS URBANAS: IMAGEM E MEMÓRIA

1 - Anselm Kiefer no Brasil:

sedimentação e reelaboração de temas

Segundo Daniel Arasse (2007), a obra de Kiefer se desenvolve “segundo um processo de sedimentação, uma tecelagem e reelaboração de temas”. Kiefer, frequentemente retorna a trabalhos considerados incompletos, muitas vezes, anos mais tarde, tomando-os como suporte para uma nova elaboração e mudança de tema. A espessura da matéria, nas camadas sobrepostas, deixa as marcas de vários momentos da execução das obras - testemunho de sua história e que faz aflorar no novo tema, uma memória do antigo. Outras vezes, um título antigo, aparentemente esquecido, é reativado como uma ponte entre os anos de representações totalmente estranhos uns aos outros (ARASSE, 2007, p.19, tradução nossa)

Em 1969, por exemplo, Kiefer intitula um de seus primeiros livros *Paisagens Estéreis*; em 1970, uma das fotografias deste livro serve como base para a aquarela *Paisagem de Inverno*, mas, em 1989, é o título que retorna, americanizado, *Barren landscape*, para designar uma imensa tela representando um panorama urbano – sobre o qual é escrito o nome *Lilith* e que se encontra assim associado à longa série que Kiefer comprometeu-se em seguida com esta figura cabalística. Encontramos, ainda, às vezes, há anos de distância diante de obras de aspectos diferentes com títulos idênticos ou diante de obras de aspectos próximos, semelhantes, com títulos diferentes, como se repassássemos a um mesmo ponto do percurso, mas que foi, entretanto, transformado (ARASSE, 2007, p. 20, tradução nossa).

Algum tema que o público crê conhecer através de trabalhos expostos anteriormente, muitas vezes, se associa a obras diferentes daquelas que já haviam sido vistas. É assim que o artista “cria, sem cessar, novas redes de

associações, abre outros cruzamentos, outras percepções possíveis dentro de um conjunto em desenvolvimento” (ARASSE, 2007, p.20, tradução nossa).

Segundo Daniel Arasse (2007, p.19), um mesmo pensamento se encontra nas obras que apresentam “temas e aspectos nada semelhantes e, uma única obra remete a pensamentos diversos; as associações de idéias caminham de uma obra à outra e um único pensamento está contido em muitas delas”. Contudo, é o testemunho de sua história que faz aflorar nesta variedade de temas a memória do passado. Um percurso sem fim é traçado de uma obra a outra, de um tempo a outro, impondo o sentimento de unidade da criação e do enigma desta mesma unidade. Porém, a obra de Kiefer não pode ser vista como uma soma de partes, ela constitui um todo em gestação cuja unidade pode ser remetida às catástrofes inscritas na história da humanidade.

Conforme Arasse (2007), a partir do final dos anos 1980, Kiefer abre-se a variados temas e reflexões que muitas vezes parecem distantes de referências à história e cultura alemãs, mas, que na singularidade de sua representação envolve sempre um contexto histórico. O luto da cultura alemã vem assim indissociável de um luto da prática ainda “clássica” da pintura que ele teve nos seus primeiros dez anos.

A referência direta à Celan, vista na série Margarete/Shulamite, revela um tema situado no interior da própria reflexão de Kiefer, o que propiciou inovações decisivas em sua prática artística. Esta série suscitou várias obras entre pinturas, fotografias e aquarelas. Em 1981, ao introduzir a palha em seus quadros para representar os cabelos de Margarete: dando um papel principal a este material, Kiefer afasta-se do modo de representação da pintura clássica, e caracteriza seu trabalho através de uma nova prática (ARASSE, 2007, p.145).

Além disso, o emprego de tal ou tal material é sempre motivado por sua natureza, se assim podemos chamar sua “definição cultural”. Ele contribui a construir o sentido da obra ao articular-se em sua própria presença material. A palha utilizada pelos cabelos loiros de Margarete não se contenta em lhes representar até que evoque também, a ver, os campos de trigo e, então, o culto da *Land* germânica – figurada pela paisagem, de

tipo repetitivo, sobre a qual é incorporada a palha (ARASSE, 2007, p.235, tradução nossa).

É a partir de Celan que se pode perceber em Kiefer sua primeira mudança, tanto em seus procedimentos artísticos como nos temas abordados. A prática de Kiefer poderia ser definida da seguinte forma: “nas obras anteriores o passado ‘assumia proporções existenciais’, em suas novas obras manifesta-se, contudo, ‘a passagem de uma história precisamente definida rumo a uma história mais global, ou, talvez, mais geológica’” (ATTIAS, 1977 apud ARASSE, 2007, p.155 – tradução nossa).

Kiefer sempre se serve da paisagem de seu entorno – antes a paisagem de sua terra natal, a Alemanha – para desenvolver seus temas, com frequência extraídos da história e da mitologia, mediante imagens carregadas de metáforas e simbolismos. No final dos anos 1980 os temas alemães não são mais constantes e o artista parece interessar-se mais por tratar o mundo inteiro - o de ontem, o de hoje e o de amanhã.

Depois de sua viagem a Israel em 1984, começa a aventurar-se cada vez mais no mundo, como se estivesse buscando uma “territorialização” ampliada de sua visão. Como um *flâneur* contemporâneo, registrou em suas várias viagens pelo mundo a paisagem e a arquitetura do lugar. Celan marca a primeira mudança na produção de Kiefer, quando incorpora em sua obra alguns materiais que serão portadores de significações intensas sobre a história da Alemanha como: a palha, as cinzas, cabelo, arame e que se deslocarão para outros temas mais distantes, ligados a outras culturas, a partir de suas viagens pelo mundo.

Segundo Arasse, é a partir de sua viagem a Israel que os temas de origem judaica começam a se constituir um componente maior de sua inspiração. As obras passam a manifestar então o desejo de atualizar o mito, e através de uma “reelaboração formal, mostrar-se-á claramente, a importância decisiva que adquire a idéia de emanção divina, que de fato preparará as obras posteriores a 1995, onde um céu imenso espalha sua ‘influência’ sobre a terra” (ARASSE, 2007, p.204, tradução nossa).

Mesmo ao deslocar-se de um tempo a outro, os temas de Kiefer tornam-se testemunho de sua história. Eles permeiam toda a sua produção em uma constante busca por encontrar uma maneira de chamar à atenção sobre a catástrofe a qual a humanidade está fadada.

Anselm Kiefer tornou-se mais próximo ao público brasileiro, a partir de sua participação na 19ª Bienal Internacional de São Paulo de 1987. As obras trazidas à Bienal marcam aspectos característicos do artista na utilização de uma superfície tridimensional, cuja espessura da matéria deixa transparecer as várias camadas de materiais empregados. O chumbo é mais um material, verificado nesta mostra, integrado à sua produção como parte de um processo amplo que conduziu o artista a afastar-se de uma prática clássica da pintura. Conforme Arasse (2007), a relação forma-conteúdo da obra é assim “motivada” pelo material utilizado que especifica sempre a interpretação que Kiefer propõe ao tema que ele aborda.

As obras trazidas para a Bienal em 1987, distanciam-se do contexto germânico pertencente às obras realizadas nos anos 1970, no entanto, deixam transparecer o conflito que “opõe a missão espiritual da arte (sobretudo a tradição alemã) ao pensamento de sua situação histórica – quanto à impossibilidade, depois de Auschwitz, da continuidade desta tradição” (ARASSE, 2007, p.235, tradução nossa).

De acordo com Arasse (2007, p.41), a característica aparentemente interminável deste trabalho parece revelar uma patologia melancólica: a melancolia, este “luto que não tem fim”.

“Em 1985, este sentimento dará nascimento à ‘Paleta com Asas’, que pelo seu material, suscita no espectador a experiência física da impossibilidade da arte em ‘alcançar seu vôo’.” (ARASSE, 2007, p.238 – tradução nossa).

A 19ª Bienal Internacional de São Paulo, ocorrida em 1987, com o tema “Utopia versus realidade”, sob curadoria de Sheila Leirner, referiu-se ao gabinete de curiosidades⁶ para a concretização de sua organização.

A “Grande Coleção” foi uma experiência de resgatar o sentido das maravilhas do “gabinete de curiosidades” e a disposição das galerias de arte dos séculos XVII e XVIII, nos quais a superposição de obras artísticas, das mais diversas linguagens, e elementos insólitos mantinham uma relação profunda com a riqueza e magia do acúmulo e da descoberta. Na verdade nós fizemos um espaço que foi o oposto da “Grande Tela”, que foi todo no sentido vertical, enquanto que a “Grande Tela” foi no sentido horizontal. Os três andares da Bienal, desde o térreo até o último, eles representaram nessa grande coleção, as antigas galerias, os *wunderkammer*, onde os elementos da natureza e da arte, objetos de paixão e de posse, não evidenciavam uma separação entre eles senão pela distância com que se aproximavam da terra ou do céu. Então, animais, minerais elementos orgânicos, insólitos ficavam próximo ao olhar, perto do chão. E foi assim que nós colocamos os trabalhos no térreo. A arte no alto, de onde emana a criação divina, então as obras mais espirituais ficavam nos andares superiores. (LEINER, Sheila. “Para Sheila Leirner, as bienais marcam memória sensível coletiva”. in entrevista na UOL. 2006)

A enorme escultura de Kiefer “Paleta com Asas” pôde ser vista pelo público brasileiro, no terceiro andar do prédio da Bienal, em 1987. O artista representa a paleta - instrumento de trabalho dos pintores clássicos - com imensas asas abertas, insinuando um vôo. Ao contrário da leveza sugerida pela obra, o visitante se surpreendia ao se aproximar e constatar que o trabalho era feito de uma pesada estrutura de chumbo.

⁶ “Os gabinetes de curiosidades” ou “Os quartos das maravilhas” designam os lugares em que durante a época das grandes explorações e descobrimentos dos séculos XVI e XVII, se colecionavam uma multiplicidade de elementos raros ou estranhos dos três ramos da biologia considerados na época: animal, vegetal e mineral; além das realizações humanas. Em geral os gabinetes de curiosidades eram uma exposição de curiosidades e achados procedentes de novas explorações ou instrumentos tecnicamente avançados, formando coleções, em outros casos amostras de quadros e pinturas, podendo ser considerados como os precursores dos atuais museus de arte. Estes antecessores dos museus atuais tiveram um papel fundamental para o desenvolvimento da ciência moderna embora refletissem a opinião popular do tempo. A edição de catálogos, geralmente ilustrados, permitia acessar e difundir o conteúdo para os cientistas da época.

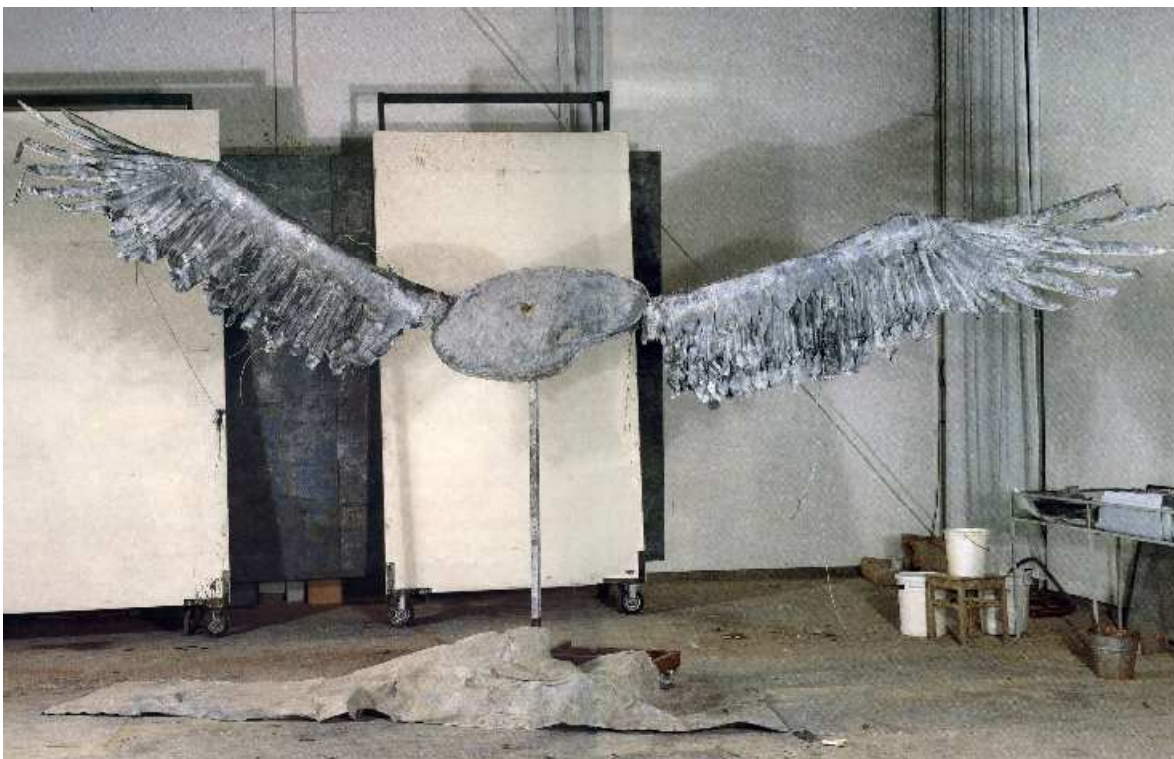


Fig. 9 – **Paleta com Asas**, 1985 – chumbo, aço e estanho, 250 x 700 x 140 cm.
 Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

O chumbo condensa a expressão de um desejo espiritual na arte e o sentimento de sua impossibilidade histórica ou, sobretudo, da perda irremediável para um artista alemão contemporâneo da confiança na dimensão e na transmissão espiritual da arte. O chumbo faz referência ao planeta Saturno e consequentemente ao sentimento de melancolia a que ele nos remete.

A utilização do chumbo passa a ser uma prática constante em suas obras, a 'melancolia do chumbo' serve menos a exprimir a situação do artista alemão que a condição espiritual do artista em geral e, a contradição entre a busca de um ideal e a tragédia da história (ARASSE, 2007, p.238).

A escultura reflete a impossibilidade, não pode voar, nem expressar o que pretende, é um conceito materializado em um objeto de arte. Além desta escultura, Kiefer apresentou quatro telas de grandes dimensões: "Mesopotâmia" (1985/87), uma tela que fazia uma reinterpretação contemporânea dos rios Tigre e

Eufrates, “As mulheres da revolução” (1985/87) obra em que a presença do chumbo domina tanto o suporte artístico como a representação sobre este.



Fig. 10 – **Mesopotâmia**. 1985/1987, 380 x 560. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.



Fig. 11 – **As Mulheres da Revolução**. Acrílica sobre chumbo com vidro, madeira, chumbo, lírio e uma rosa, 240 x 400 cm. Fonte: ARASSE, 2007, p.241.

São identificados, nesta obra, fragmentos do mundo real: flores, folhas e talos secos. Amareladas, sem odor e sem efeitos medicinais, estas plantas, apertadas entre a superfície do quadro e pedaços de vidro, têm um significado ambíguo. Embora sejam indícios de vida e de cura, elas próprias estão mortas, outros objetos com sinais paradoxais podem ser percebidos, como um funil para colocar sementes na terra e um instrumento de jardinagem que normalmente seria feito de madeira. Os objetos utilizados por Kiefer sugerem uma conotação conceitual, pois ambos, presos com arame, são feitos de chumbo, e por isso, pesados e impraticáveis pelo seu próprio material. Segundo Armin Zweit⁷ (1987), “são contradições inerentes da obra, que consistem em demonstrar que as evocações nela contidas são estéreis”.

As outras obras apresentadas “Derramamento” (1986) e “Via-Láctea” (1985/87) são paisagens de grandes horizontes em suportes de grandes dimensões, onde percebemos a espessura considerável das camadas sobrepostas e o emprego de diversos materiais.

A perspectiva centralizada é levada a um ponto extremo, onde o limite da linha do horizonte deixa pouco espaço para o céu. Em “Via Láctea”, porém, o pequeno espaço do céu amplia-se, ao ser refletido na parte inferior do quadro, onde é visto através de uma pequena poça d’água que se destaca em meio ao imenso campo de terra arrasada. Estas paisagens nos remetem às paisagens de grandes dimensões da tradição da pintura, e confirmam a questão sobre os vestígios da arte clássica como negação de sua desapareição. São telas que representam a possibilidade encontrada por Kiefer para a representação após o Holocausto.

Podemos observar, nas obras apresentadas na Bienal (1987) que, pelas datas em que foram criadas confirmam, através de suas características pictóricas, no final dos anos 1980, a transição já comentada, do tema político para o poético, no sentido de deslocamento dos temas de suas primeiras obras,

⁷ Armin Zweit foi o curador que acompanhou Anselm Kiefer em sua visita ao Brasil em 1987, responsável pelo texto produzido para o catálogo Biennale São Paulo, XIX Bienal de São Paulo, 1987, Alemanha.



Fig. 12 – **Derramamento**, 1985/1987. Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de S.Paulo.



Fig.13 - **Via Láctea**, 1987 - fio de cobre, objeto de chumbo e tiras de chumbo sobre óleo, acrílico, emulsão e goma-laca sobre tela, 380 x 560 cm - Albright Knox Museum, Buffalo .
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.

que abordavam exclusivamente a arquitetura nazista e os mitos de origem germânica.

A tradição mostra-se como vestígio, ao mesmo tempo presente e ausente. Há um distanciamento da tradição clássica, que é reafirmado através dos procedimentos contemporâneos empregados, como a inserção de materiais como areia, chumbo ou o arame farpado. Ao incorporar diversos materiais em suas obras e ao deixá-los transparecer - nas diversas camadas de matéria aplicadas sobre o suporte - as etapas de sua produção, estabelece registros de momentos pertencentes à história contida na própria obra, este procedimento do artista, demonstra sua inserção absoluta no âmbito da arte contemporânea.

Estas quatro telas dispostas em uma única sala provocaram um impacto muito grande no público brasileiro. Segundo Tadeu Chiarelli (informação pessoal), participante da organização desta Bienal e curador do MAM no ano de 1998 - ano em que Kiefer aí faz uma exposição individual -, a participação de Kiefer na Bienal foi marcante desde a chegada de suas obras. “Foi como uma ‘operação de guerra’ quando um avião da Lufthansa, só com as obras do artista – obras de grandes dimensões e que pesavam toneladas - chegou ao Brasil.”

Apesar da grande importância destas obras na produção do artista e do amplo campo de discussão e reflexão a que elas remetem, não serão discutidas nesta dissertação, serão somente citadas, visto que a importância da presença do artista, nesta ocasião no Brasil, não se restringe somente a sua relevante participação na Bienal, mas principalmente ao fato de que a partir desta visita, o artista mostrou-se fascinado pela paisagem, vista do alto, da cidade de São Paulo.

Anselm Kiefer observou São Paulo, do alto do edifício Copan. A paisagem noturna, do centro da cidade, a impressão de desordem e a silenciosa agitação chamaram sua atenção. “O conjunto de ruínas monumentais” tornou a cidade, na visão do artista, extremamente sedutora e o impulsionou a iniciar um novo trabalho. A arquitetura da cidade causou-lhe um impacto, um “choque” – como já comentado anteriormente, estes choques são imprescindíveis para seu

processo criativo. Sua visita ao Brasil suscitou um olhar singular do artista sobre a paisagem de São Paulo. Assim a paisagem da metrópole torna-se - a partir do registro em fotos -, mais um material a ser utilizado pelo pintor para criação de uma série de obras. São Paulo torna-se um novo ponto de partida, revela o que o artista viu e o que ficou registrado em sua arte.

2 - Lilith invade a paisagem de São Paulo:

ruínas, decadência urbana, fumaça e poluição

Barren Landscape é uma das obras que Kiefer toma como base a fotografia sobre a vista do alto do edifício Copan. Uma série de obras com as imagens aéreas do centro de São Paulo serão trabalhadas por Kiefer, sempre conectadas com o tema da mitologia judaica ligada à *Lilith*. Algumas obras foram produzidas logo após sua primeira viagem ao Brasil - por ocasião da 19ª Bienal de 1987 - e outras datam após 1996. É interessante notar que algumas características das obras desta mesma série tomam proporções e tratamentos diferenciados em relação ao período em que foram produzidas. Assim como no início dos anos 1980 há uma passagem do tema político para o poético, mesmo que somente externamente – através da aproximação de sua produção à poesia de Paul Celan -, a mudança através dos materiais e da iconografia trabalhada por Kiefer é facilmente perceptível antes e depois de uma interrupção em sua produção artística, em decorrência de sua mudança da Alemanha para França e de várias viagens feitas pelo pintor entre os anos 1993-1995.

Barren Landscape é uma obra de dimensão monumental em formato retangular, que tem como base a fotografia, tirada pelo próprio pintor, do alto do Edifício Copan no centro de São Paulo.

Um novo ângulo de visão – diferente de suas obras anteriores – mostra uma perspectiva vista do alto, porém muito próxima, como que olhando para um precipício. Através de vincos na espessa matéria pictórica, o artista salienta alguns contornos da fotografia. Os prédios ocupam toda a superfície da tela, ultrapassando os limites da mesma. Duas diagonais são percebidas saindo das laterais do quadro em direção ao limite inferior da tela, definidas pelo registro fotográfico e salientadas pelo tratamento pictórico. Estas linhas diagonais delineiam-se pela parede lateral do edifício Copan então representado, que atrai o olhar para as áreas mais claras que iluminam



Fig. 14 – *Barren Landscape* (Paisagem Árida), 1987-1989. Acrílica, emulsão, cinzas, e giz s/tela, com chumbo, cabelo de mulher e serpentina de aquecimento, 330 x 560 cm. Coleção Astrup Fearnley, Oslo.
Fonte: ARASSE, 2007, p. 255.

tanto seu limite lateral como o contorno das formas onduladas do prédio. O edifício do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer (1907) é identificado facilmente e se impõe ocupando um pouco menos da metade da tela, o que de fato, direciona nosso olhar para as formas curvas que dominam a obra. Outra diagonal é formada pelo conjunto de prédios que aparece à direita, sem nenhum tipo de ondulação, mas que fazem correspondência com algumas tonalidades mais claras também apresentadas no tratamento do edifício principal. Um feixe de cabelo de mulher, de tonalidade escura é perceptível ao projetar-se a partir do tratamento de luz aplicado no limite superior direito da parede do Edifício Copan. No centro da imagem, quase que desfocada, onde não há possibilidade de definição da arquitetura descrita anteriormente, um redemoinho toma conta da paisagem e se confunde com os tons escuros que predominam na obra. Neste centro movimentado aparecem linhas circulares como se um objeto pontiagudo tivesse riscado a superfície, retirando a matéria pictórica daquele local, chegando a deixar transparecer o suporte da obra, onde podemos identificar um objeto de metal – um termostato - pendurado por uma linha. A palavra *Lilith* – não muito aparente sobre a superfície da obra, encontra-se próxima ao limite inferior do quadro, onde várias lâminas de chumbo sobrepostas formam ondulações, que, como ondas em uma praia ameaçam invadir a paisagem.

É interessante notar que dentro desta série de obras sobre as vistas aéreas de São Paulo é em *Barren landscape* que Kiefer utilizará uma maior área do quadro com o material de sua predileção - o chumbo. Já nas outras obras da série, este material aparece em alguns detalhes ou simplesmente desaparece. Em quadros como “Lilith no Mar Vermelho”, a utilização do chumbo chega a recobrir quase que a totalidade da superfície da obra, e em “Mulheres da Revolução”, como foi visto, torna-se ao mesmo tempo suporte e figura.

Em 1990, toma-se conhecimento que a *Tate Gallery* de Londres, havia adquirido uma das obras que Kiefer criou a partir das fotos sobre São Paulo, intitulada *Lilith*. O conhecimento no Brasil sobre Kiefer ter produzido obras – a partir das fotos tiradas sobre São Paulo em 1987 -, aconteceu a partir do momento desta aquisição pela *Tate Gallery* em Londres. Esta tela apresenta uma perspectiva aérea semelhante àquela vista em *Barren Landscape* – como de um precipício – porém, o artista distancia-se um pouco mais da paisagem ao retratá-la, o que torna possível identificar o topo dos prédios.



Fig. 15 – **Lilith**, 1987. Óleo, cinzas, fios de cobre sobre tela, 380 x 560 cm. Fonte: Tate Gallery, Londres.

Segundo Antônio Carlos Seidl (1990): Em *Lilith*, diz a apresentação da obra de Kiefer pelo *Tate Preview* - guia oficial da galeria *Tate* que adquiriu este quadro em 1990 – “a cidade se espalha a partir do centro inferior da imagem, que

se torna crescentemente obscura na direção dos cantos superiores pelas camadas de poeira aplicadas pelo artista”.

Uma cidade vista do alto, parecendo uma intrincada trama de prédios em escombros. Uma mancha urbana quase indistinta que, espalhando-se a partir do centro inferior da tela, torna-se crescentemente obscura na direção dos cantos superiores devido às camadas do material aplicado. O olhar mergulha vertiginosamente pelos esqueletos retorcidos até o subsolo, de onde parecem brotar. Áreas chamuscadas, produzindo uma superfície empastada e cheia de sulcos. Em contrapartida, um emaranhado de fios de cobre e outros entulhos projeta-se para fora, como que arrancado de suas entranhas [...] Visão desconcertante que parece confundir superfície e profundidade, presente e passado. Difícil identificar, à primeira vista, esse *skyline* desprovido de signos ou pontos reconhecíveis. Algo porém – talvez a particular textura formada pelo aglomerado caótico, pela massa de concreto erguido, uma paisagem saturada e opaca – nos dá a inequívoca sensação de que olhamos São Paulo (PEIXOTO, Brissac, 1996, p.227).

O *Tate Preview* compara o poder de destruição de *Lilith* aos efeitos da desenfreada expansão urbana no Brasil. Cita a constante mudança de horizonte da cidade ao reflexo dos valores que conduzem a economia. O *Tate Preview* ressalta como um dos aspectos mais importantes da obra o uso do cobre. Reconhecendo a condutibilidade deste material, amplamente empregada em fiações elétricas e em sistemas de telefone, Kiefer traz à superfície as redes de cabos normalmente escondidos de baixo da cidade e ilustra um caótico colapso nas comunicações, representados como saliências para fora do quadro em um emaranhado de fios. Esta interpretação do *Tate Preview* torna-se restrita ao considerarmos que a obra propõe análises mais amplas.

Outra versão de *Lilith* (1987-1989) - hoje pertencente ao colecionador alemão Hans Grothe: “Identifico aquilo que vejo, ainda que não o compreenda e que o interprete em uma direção distinta da insinuada por Kiefer” (Salvá, 2009, p.109) -, mostra São Paulo de outro ângulo. Não se trata mais da visão de um precipício que foi trabalhada em *Barren Landscape* e *Lilith*, adquirida pela *Tate Gallery*. Agora vemos uma enorme tela que deixa transparecer nela mesma sua própria ruína.

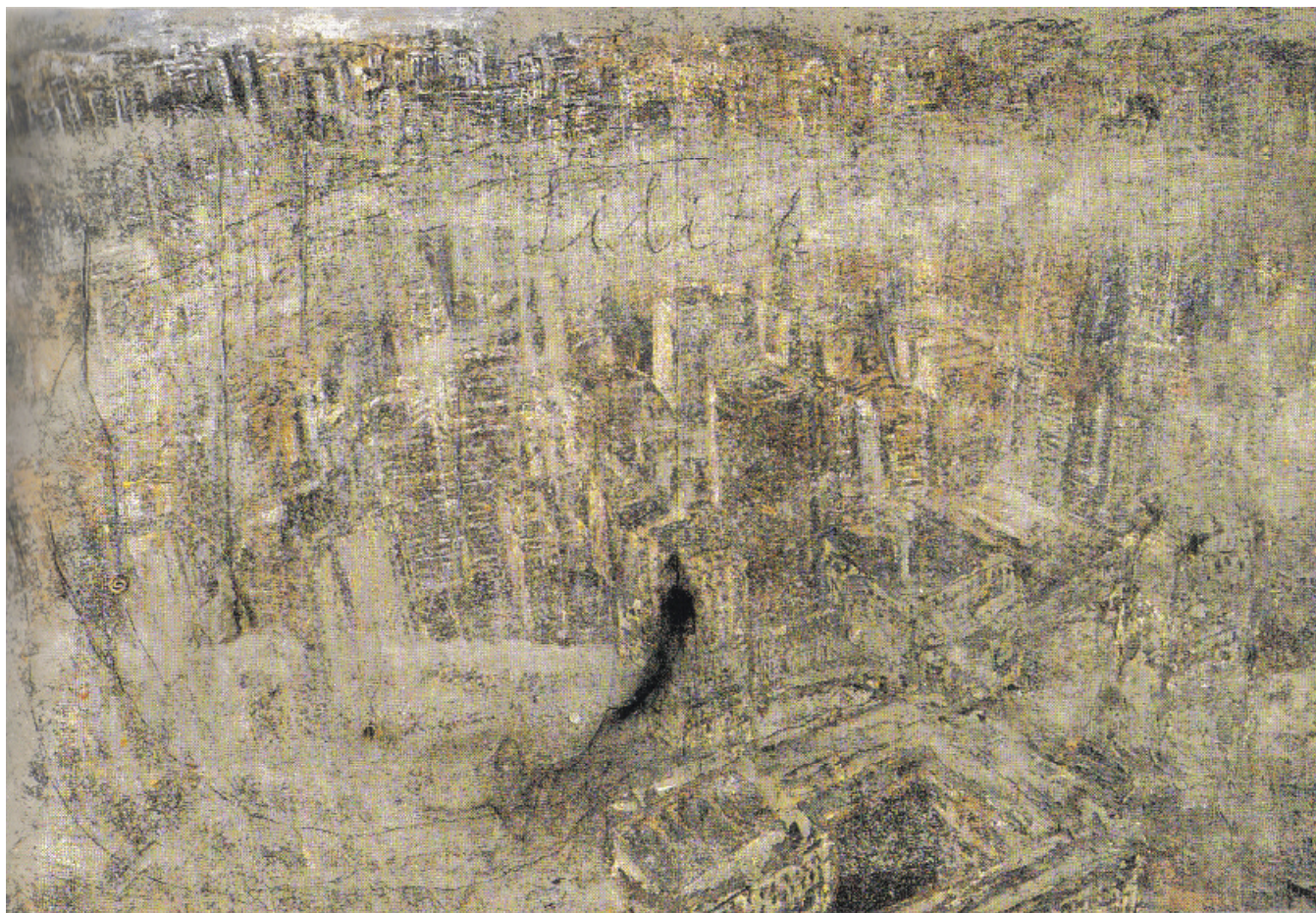


Fig. 16 – **Lilith**, 1987-1989. Óleo, emulsão, laca, carvão e cinzas sobre tela, com argila, cabelos de mulher, lâminas de chumbo e planta seca, 380 x 560 cm. Coleção Hans Grothe.
 Fonte: Catálogo *Anselm Kiefer obras de La col.lecció Grothe*, 2009, pp. 30-31.

Nesta pintura, Kiefer evoca a história da lendária primeira mulher de Adão, a Não- Eva cuja identidade sempre foi codificada como demoníaca e insubordinada, e cuja independência tinha-se enraizado no fato de que ela não foi formada da costela de Adão. A velha história de *Lilith* encontrando o demônio nas ruínas se funde com visões de cidades em ruínas, decadência urbana, fumaça e poluição. O violento turbilhão de cinzas evoca o topos poético brechtiniano “Von den Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!” (“Destas cidades só restará o que passa por elas: o vento!”) (HUYSEN, 1997, p.209).

As tonalidades de beges e marrons além de alguns tons de terra levemente alaranjados e cinzas predominam em toda a tela. Trata-se de um “mar” de prédios vistos de uma perspectiva aérea - não tão insinuada como nas obras

citadas anteriormente - que dominam toda a superfície e, assim como as outras versões já vistas desta série, ultrapassam todos os limites do quadro. A foto do centro da cidade de São Paulo, então, foi recoberta por vários materiais como a tinta óleo, emulsão, laca e cinzas. A definição dos prédios que compõem a arquitetura da cidade foi trabalhada com argila. Este material dá à obra a impressão de uma cidade petrificada, abandonada há muito tempo, onde camadas de poeira e areia foram se depositando. Estas construções, como que abandonadas, não deixam transparecer nenhum vestígio de vida. Porém, outras forças parecem estar dominando este local. O que está ausente é o que se torna presente. A inscrição do nome *Lilith* está sobre uma tonalidade muito clara - sobre a imagem dos prédios apagada pelo tratamento da argila – e assim destaca-se no centro superior da tela -, bem aparente, em letras manuscritas com carvão e cinzas – referência ao material que chega a seu ponto final de transformação.

Alguns riscos circulares, feitos também com carvão, são vistos acima da inscrição, direcionam-se para o lado direito chegando próximo ao limite inferior do quadro. Estas linhas quase fecham o círculo abaixo do nome, que é interrompido ao encontrar um feixe de cabelo escuro de mulher, o que reforça a presença do mito que domina o tema representado. Os prédios vistos na parte superior do quadro mostram um horizonte cujo limite torna-se indefinido pela poeira que toma conta da cidade. Toda a arquitetura é trabalhada com linhas retas e as formas circulares descritas anteriormente são trazidas pela figura cabalística simbolizada por *Lilith*, que junto com um redemoinho invade violentamente a cidade, através da poeira levantada pelo vento.

Podem-se perceber tiras de tecido que se concentram do lado direito do nome *Lilith*, estas se desprendem de uma altura superior à inscrição, estão dispostas em sentido vertical, soltas ao longo da superfície do quadro, em variados comprimentos, porém, não ultrapassam o limite do movimento circular determinado pelos riscos feitos com carvão. Na extremidade destas tiras de tecido foram acrescentados alguns materiais como: pequenas peças de chumbo, um pequeno vestido, uma peça em forma de caracol. Algumas plantas secas – flores

de girassol – estão presas à tela e projetam-se para fora da mesma, dando a impressão de algo que já foi abandonado há muito tempo e que nos remete à frase – muitas vezes citada por Kiefer - do profeta Isaías: “O mato crescerá sobre vossas cidades”.

De alguma maneira por associação à Robert Fludd, a imagem ou presença do girassol representa a circulação do fluxo cósmico e a figura de uma possível regeneração. A adoção desta planta como ferramenta figurativa é particularmente eficaz para diversas significações que são enriquecedoramente ligadas às redes de associações de idéias, de idéias e de imagens (ARASSE, 2007, p.268 – tradução nossa).

Kiefer não somente trabalha sobre a paisagem – sobre uma imagem fotográfica - como a incorpora em seus trabalhos, trazendo para a tela a própria natureza, a qual não é somente referida, e sim, está presente no suporte artístico através de seus elementos naturais como: flores secas, terra, cinzas, sementes, minerais.

Das três obras descritas anteriormente, apenas *Barren landscape* pôde ser apreciada pelo público brasileiro. Outras criações sobre a imagem da cidade puderam ser vistas no MAM-SP e na Galeria Fortes Vilaça-SP, no ano de 1998, quando o artista retorna ao país para estas exposições individuais. Porém é interessante notarmos uma mudança no tratamento do mesmo tema. As fotos aéreas sobre a cidade de São Paulo foram trabalhadas, anteriormente e posteriormente à interrupção das atividades artísticas de Kiefer entre os anos 1993–1995, o que não indicou uma ruptura na inspiração e prática do artista, mas sim uma renovação destes temas, “instaurando progressivamente um todo novo ao sentido pelo qual as obras anteriores encontram seu lugar e rearticulam suas significações” (ARASSE, 2007, pp.188, 192, tradução nossa).

3 - Lilith nas Megalópoles: destruição e renovação, efemeridade e eternidade

Assim como os primeiros viajantes que, quando chegaram ao Brasil se impressionaram com nossa exuberante natureza, Kiefer também terá esta mesma atração, “o impacto” – tão importante para seu processo criativo -, porém irá registrar na segunda metade do século XX, uma paisagem muito diferente daquelas registradas no século XIX.

A paisagem apresentava-se como um campo do estético da pintura que dificilmente era narrativa, um gênero por excelência que conduziu a arte à abstração. É o campo da arte que se pensa no ponto de vista autônomo, que vai destruir a hierarquia dos gêneros. Acontece, então, a virada romântica no campo da paisagem. O artista passa a limitar e formar seu próprio olhar para a paisagem. Passa a selecionar o que para ele é significativo na paisagem. Acontece a relação de observação do fenômeno da natureza. Uma formação pessoal – como ele entende a questão da representação da paisagem. No caso da paisagem brasileira, como ele vai usar o instrumental da paisagem brasileira – a relação do homem com a natureza.

Com a função da arte ampliada, o pintor de paisagem deveria adquirir conhecimentos que o qualificasse a identificar aquilo que é característico do lugar como, por exemplo, as plantas específicas de certas regiões. Assim o país foi, no século XIX, caracterizado através da peculiaridade de sua natureza. E a arte passa a abranger um campo muito amplo de conhecimento como: anatomia, matemática, poesia, filosofia, música, fisiologia.

Na tradição da paisagem o pitoresco é fundamental, a proximidade com o local a ser retratado proporcionava a emoção. Araújo Porto Alegre foi sem dúvida um dos incentivadores desta prática enquanto artista, professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes (1854). Assim, a subjetividade do artista não descartava a tradição do belo – harmonia entre as partes, o quadro equilibrado,

dividido por planos, por onde o olhar pode entrar na paisagem aos poucos, através destes planos bem delimitados. A paisagem passa a ser enquadrada sob um ponto de vista determinado para construir um mundo fechado e harmônico.

Ao pensar em “paisagem brasileira”, sempre somos remetidos à imagem de uma natureza colocada em evidência, exuberante, quase selvagem, pois assim fomos retratados, em meados do século XIX, por artistas extremamente sensíveis como Rugendas, Debret, Araújo Porto Alegre, Antoine Taunay e tantos outros, que buscaram retratar uma harmonia entre a cultura e a natureza. Kiefer não buscou no Brasil nenhum tipo de paisagem que se assemelhe a dos primeiros viajantes. Porém, muitos parâmetros hoje teorizados, como a questão do artista que passa a limitar e formar seu próprio olhar sobre a paisagem, o artista como aquele que olha para a paisagem e consegue extrair ou resgatar elementos da “essência”, ou ainda aquele que retira no processo arqueológico aquilo que é fundamental - na multiplicidade seleciona o que é essencial nesta relação de observação do fenômeno da natureza -, constituem fragmentos recolhidos e significados em uma nova ordem pela arte contemporânea.

A pintura de paisagem expande ainda mais seu campo quando passa a ser comprada pelos viajantes, com o propósito de levar para casa, uma lembrança do lugar onde estiveram - como hoje fazemos com a fotografia -, ou através dos viajantes cientistas, que tinham o propósito de registrar tudo o que viam para divulgar estas imagens e tornar conhecidos os novos continentes.

O campo do “belo” (relação com a antiguidade clássica) e de mimese é substituído pelo sublime. A pintura de gênero, com a idéia de imitação da realidade, de mimese, é substituída por uma forma totalmente diferente. Inicia-se aí a idéia do sublime. O sublime é descrito como o que está além da capacidade do homem de imaginar, o que paralisa nosso pensamento, pois é infinitamente maior (Deus) ou menor (pequenas células). O “belo” tem a proporção do homem, o “sublime” é um conceito alternativo, expandindo o campo da arte para além

daquilo que estava no campo do “belo” como: o medo, o feio, o terror, a obscuridade, o sentimento do sublime.

A paixão a que o grandioso e sublime na natureza dão origem, quando essas causas atuam de maneira mais intensa, é o assombro, que consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por certo grau de horror. Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção [...] Portanto, tudo que é terrível à visão é igualmente sublime [...] Uma coisa é tornar clara uma idéia e outra é torná-la impressionante para a imaginação (BURKE, 1986, pp. 65-67).

O conceito de sublime, central para a arte contemporânea, insere-se na questão do irrepresentável, da não representação, da crise da representação ou de sentimentos que não podem ser representados. Estas questões foram vistas anteriormente ao analisarmos a situação de Kiefer e Paul Celan, após o Holocausto, e a necessidade de uma nova concepção de representação após a catástrofe.

Foi no início do século XIX que o homem se defrontou pela primeira vez com a cidade como algo potenteso. Não apenas por ser o palco de suas mais intensas experiências modernas, a máquina e a revolução, mas também por causa da majestade do cenário. É quando se consegue ver as cidades com a imponência natural às florestas, despenhadeiros e mares, com as feições dos infinitos e eternos horizontes, que se tem um verdadeiro paisagismo urbano. Este espanto – o choque da modernidade – reforça tanto a possibilidade de profunda alienação quanto a de sublime intensidade (PEIXOTO, Brissac, 1996, p.228)

Assim, diversamente da paisagem brasileira – ligada às atividades científicas pelos viajantes – que foi retratada no século XIX, Kiefer, ao utilizar a representação da paisagem após a metade do século XX, expande os conceitos formados sobre este gênero de pintura. Não visa o aperfeiçoamento da técnica nem elevar a natureza ao campo do belo, seus propósitos estão ligados a questões conceituais. Retoma o tema da paisagem que havia praticamente desaparecido no século XX de maneira singular, e a natureza passa a propositora de reflexões históricas.

Anselm Kiefer é o único artista estrangeiro importante do século XX que produziu uma série ambiciosa de obras suscitadas pela paisagem brasileira.

Nos anos 1980 e 90 não é mais o exótico nem a floresta virgem que fascinam o pintor estrangeiro, mas sim a paisagem urbana da maior metrópole, tão ou mais invasiva para o “olhar distante” do final do século XX quanto era a selva aos olhos dos europeus no século XIX [...] A excitação que o artista diz ter sentido ao descobrir São Paulo do alto do edifício Copan, projetado por Niemeyer, orientou sua visão do caos, do silêncio, da escuridão e do vazio urbanos, que a figura mitológica de Lilith parece simbolizar. (AGUILAR, 2000, p.288, in Mostra do Redescobrimento – “O olhar distante”)

A série *Lilith* ocupa um lugar de destaque na trajetória artística de Kiefer, como um deslocamento do tema da paisagem - na representação de um mundo sem fronteiras geográficas ou temporais. A imagem da paisagem brasileira vista do alto, a sensação de estar sendo transportado para este cenário de caos, em um precipício tomado pela fumaça e poluição, são questões ligadas ao sublime.

Ao representar coisas que não podem ser atingidas por pensamentos finitos, que não podem ser controladas e que descontrola quem as contempla, insere-se o sublime. Poderíamos conectar tais características como que incorporadas às obras de Kiefer, especificamente à série *Lilith* como mito da Criação. Esta conexão com o mito estará, como veremos, intimamente ligada à colocação de Kant citada por Seligmann-Silva (2000, p.80):

“Talvez não exista”, Kant escreveu na sua Terceira Crítica, “nenhuma passagem mais sublime no livro das leis judaicas que o mandamento: Não deves fazer nenhuma imagem ou comparação, nem do que está no céu ou sob a terra.”

Seligmann-Silva (2000, p.80) cita Moses Mendelssohn (1758) que explica: “nunca houve na nossa alma algum conceito semelhante conectado ao sublime ou ao objeto de nossa admiração” e então conclui “a impressão forte que a admiração gera em nossa mente, que não raro gera um assombro, ou até mesmo uma espécie de anestesiamento, uma falta de consciência.”

De acordo com Néelson Brissac Peixoto (1996, p. 228), o horizonte urbano aparece nas obras de Kiefer com “as dimensões e o impacto das cordilheiras e dos desertos, com o peso e a permanência das extraordinárias paisagens”. A paisagem brasileira torna-se global e é reorganizada para resguardar uma memória do mundo; Kiefer registra através das imagens recolhidas em sua passagem por vários lugares, aquilo que se torna significativo para ele. Ele vê a megalópole brasileira dominada em certa medida pelo poder dos conglomerados internacionais. Olha a paisagem contemporânea, e vê surgir, dos submersos arqueológicos, uma visão do passado.

A paisagem é tema que abrange toda a produção do artista, assim como a arquitetura do lugar. Sempre presente, a paisagem aparece tanto como representação como através dos próprios elementos da natureza que são incorporados em suas obras. Normalmente paisagens arcaicas, terras devastadas após a ação humana, porém, São Paulo se destaca por incluir uma nova paisagem em sua produção pictórica, a paisagem urbana e todo o significado e reflexão a que ela remete.

Ao analisarmos a frase de Tassinari ao comentar algumas obras de Kiefer sobre as imagens da metrópole de São Paulo: “... a destruição de uma cidade que, à primeira vista, estaria sempre em renovação” (TASSINARI, 1998). Poderíamos supor que Anselm Kiefer, ao ser confrontado com a vista da cidade de São Paulo, teria feito uma analogia com as reminiscências de seu passado?

O artista, nascido em um cenário de destroços e ruínas, e a preocupação generalizada na Alemanha - por ele vivenciada - em reconstruir as moradias no pós-guerra, fez com que o pintor registrasse a idéia das ruínas não como algo que chegou ao seu final, mas sim como uma possibilidade de renovação, de transformação e recomeço.

O estranhamento da cidade brasileira, muito diferente das paisagens européias, parece ter despertado em Kiefer aspectos ocultos sob o domínio do capitalismo. Ao invés de ocultar fatos - como muitas vezes acontecia aos que, no

século XIX, retratavam as colônias, e mostravam uma falsa harmonia entre Império e quem estava sob seu domínio - Kiefer os descortina e assim, *Lilith* invade a paisagem de São Paulo. Kiefer surpreendido pela paisagem da cidade, na ausência da exótica natureza, agora sob o domínio de construções de “cimento armado” em um cenário de descuido e de transformação rápida da cidade, questiona a perda de identidade das megalópoles atuais.

A busca da gravidade e permanência – de eternidade – move todos aqueles que, como os antigos paisagistas, retratam as cidades. Mas poderiam estes novos horizontes urbanos, com suas construções cotidianas e transitórias, adquirir a consistência e a perenidade das grandes paisagens? (PEIXOTO, Brissac, 1996, p. 227)

Questões relacionadas à destruição e renovação, eternidade e efemeridade estão inseridas na paisagem urbana vista por Kiefer, fato que o levou a buscar no mito cabalístico de *Lilith*, um impulso para a criação de uma série de trabalhos sobre as paisagens urbanas. A concepção da palavra poética *Lilith* ultrapassa os limites do mito e avança para territórios mais amplos.

As considerações de Paulo Rouanet (1987) sobre a figura do *flâneur* citada por Walter Benjamin parecem encaixar-se na percepção de Kiefer sobre a cidade: “Entregue às fantasmagorias do espaço, é no espaço que ele percebe o tempo. Perambulando pela cidade, ele recorre às memórias nela depositadas e recorda-se do seu próprio passado” (ROUANET, 1987, p.76). Segundo o autor, a tentativa de Benjamin não consiste em usar a imagem para dissolver o pensamento na suposta imediatividade do pré-conceitual, mas em pensar por imagens, chegando ao mais abstrato através do mais concreto, seria a capacidade de colocar em todos os momentos a imagem a serviço do pensamento. Benjamin não pretende substituir o pensamento relacional, mas abrir ao pensamento a possibilidade de entrar em novas relações.

O que constitui a grandeza e a permanência da paisagem, que só o tempo dá, não pode ser transplantado, como um ornamento, para o cenário moderno. Tem de ser encontrado nela própria, no espetáculo das

coisas e personagens comuns, no chão do cotidiano, das ruas das grandes cidades [...] é preciso extrair a beleza misteriosa contida no que é fugidio [...] O efêmero, o contingente, o fenômeno cotidiano, deve ser incluído na arte (PEIXOTO, Brissac, 1996, p.230).

Segundo Brissac Peixoto (1996), ao ver São Paulo pela primeira vez, pela janela de seu hotel, do alto de um edifício de trinta andares, Kiefer teve a impressão de uma “cidade dos mortos”. Na opinião do artista, a cidade apresenta-se ao observador como “um submundo, no qual os arranha-céus, em sua uniformidade, se apresentam como lápides num cemitério”. E o artista complementa:

[...] faltam a essas construções os traços de história, de memória de uma vida bem-sucedida, tal como ainda existe nas cidades européias. Daí não se poder denominar ruínas aos inexpressivos conglomerados de arranha-céus. Uma ruína implica a lembrança de uma forma bem-sucedida, cujos indícios nem o mais habilidoso vasculhador de pistas poderia encontrar em São Paulo (PEIXOTO, Brissac, 1996, p.241).

Segundo Robert Littman⁸ (1998, p.8), Kiefer afirma que o que o levou a pintar São Paulo do alto foram “as paisagens urbanas escuras e ameaçadoras, tão populosas e diferentes de seus vastos planos e horizontes perdidos de paisagens rurais”. Estas vistas de São Paulo acabaram por incorporar imagens, baseadas na mitologia judaica, à figura de *Lilith*. Protetora das cidades desertas associada à esterilidade, no sentido da não concepção e à idéia do mal que se espalha pelo mundo. Com esta analogia o artista propõe uma reflexão sobre o destino da humanidade em meio ao crescimento desenfreado das Megalópoles. Escreve *Lilith* na tela, com letras manuscritas, e assim faz com que o mito popular judaico faça parte das obras, mas de um modo metafórico.

Para Kiefer, os mitos mantiveram sua eficácia; eles “re-encantam” o mundo permitindo aí a ação presente de forças imemoriais. É neste espírito que numerosas obras associam, a partir de 1984-1985, mitos antigos e tecnologias contemporâneas e sugerem que podemos

⁸ Robert Littman, então diretor do Centro Cultural de Arte Contemporânea do México, foi o curador da exposição de Anselm Kiefer no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM em 1998.

continuar, no mundo contemporâneo, a perceber o jogo de forças cósmicas, ativas sob formas e através de novos instrumentos: energia elétrica e nuclear, transportes modernos, instrumentos de comunicação. (ARASSE, 2007, p.202)

Nas paisagens de Kiefer a mitologia procura o lugar onde seu sentido possa se manifestar e assim enfrenta a falta de identidade, de raízes e a falta de história que em geral se coloca para as cidades brasileiras. As coisas são retiradas de seu contexto original e reorganizadas em outras funções, ganhando novos significados.

[...] uma paisagem arruinada já no seu próprio presente. Lilith não tem salvação, abraça o mal, é mesmo a própria figura do mal, toma formas humanas para atingir seus fins [...] Que Kiefer tenha recorrido ao mito para ajudar a comunicar o sentimento de que no Brasil o presente não se sustenta e tem mais a figura de um já passado é algo admirável. As pinturas são impressionantes no que mostram a destruição numa cidade que, à primeira vista, estaria sempre em renovação. Há poucas obras tão penetrantes e ausentes de exotismo na arte brasileira e que tenham o Brasil como tema [...] Até que ponto é importante saber o que significa “Lilith” para que se possa sentir esta espécie de presente que nunca se alcança e que varre as paisagens de São Paulo? (TASSINARI. “O rumor do tempo”, catálogo da exposição MAM- S.P, 1998, p. 19).

Ao refletir sobre as palavras de Kiefer: “[...] quando se passeia pelo centro de São Paulo, vê-se logo o inacabado e o que está decaindo”, Néelson Brissac Peixoto (1996) coloca a questão: “Essas paisagens urbanas sem rosto nem história estariam condenadas à desapareição?”

A cidade de São Paulo, representada nas telas *Barren landscape* e *Lilith*, mostra a ausência total da natureza que assustadoramente parece ter sido tomada por ruínas recobertas por cinzas e areia. Em *Barren landscape*, a visão do alto, cujos limites extravasam para fora do suporte, se assemelha a um grande precipício, cujas curvas de Niemeyer se misturam ao movimento do vento que parece invadir a cidade, a materialidade que segue estes movimentos circulares traz a sensação de uma catástrofe já iniciada. Em *Lilith*, que não se resume a um só quadro, temos a visão de um imenso emaranhado de coisas inanimadas.

A figura mitológica de *Lilith* aparece nestas obras somente sob a forma de cabelo e linguagem. A figura humana não é representada explicitamente – questões ligadas ao sublime e ao mandamento judaico citado por Kant -, porém sua presença é sempre sugerida e cabe ao espectador acompanhar o fio condutor que o leva a estas figuras.

Paradoxalmente, a permanência dessas paisagens evidencia-se quando se anuncia sua próxima desapareição. Pois é aí que se confirma seu destino: tornar-se ruína. A majestade da grande cidade se acompanha da sua decrepitude. É na medida que se destrói que a cidade aflora como permanência. As paisagens urbanas estão sempre em devir (PEIXOTO, Brissac, 1996, p.232).

“*Lilith e Barren landscape* (1987/9) mostram São Paulo vista por olhos estrangeiros, educados por outra paisagem.” Segundo Nélon Brissac Peixoto (1996) “é uma visão desconcertante que parece confundir superfície e profundidade, presente, passado.”

Interessante é notar que a transitoriedade da paisagem, já citada por Baudelaire no século XIX, constata-se na atualidade, na velocidade transformadora que se observa nas cidades carregadas de substituições e sobreposições, com a constante mudança de horizonte refletida pelos valores que conduzem a economia, assim como se observa também em outras linguagens da arte, principalmente nas vanguardas da mídia.

4 – O colecionador e o gabinete de curiosidades:

o presente e o futuro aprisionados no passado

Os registros fotográficos utilizados por Kiefer como base para a série *Lilith*, servem, então, de material visual que sempre após uma reelaboração profunda, representam a gestação de uma obra – “que são de alguma maneira

uma memória teatralizada podendo surgir como obra em si mesma” (ARASSE, 2007, p.72).

Os registros fotográficos adquirem uma forma de arquivos e de memória da criação passada, tudo constituindo um material pronto a ser empregado para invenção de novas obras. Esta forma tão particular de elaboração artística é uma das fontes que caracteriza a obra de Kiefer. Esta prática provém também da singularidade de Kiefer no seio do trabalho coletivo de memória que atravessou a cultura e arte alemãs nos anos 1960-1980. (ARASSE, 2007, p.76)

Para um jovem artista alemão cuja memória é sem lembranças porque ele não pode ter nenhuma lembrança pessoal dos anos do nazismo e que apenas a memória que ele pode constituir repousa nos documentos elaborados, que trata de histórias, textos ou imagens. É como se Kiefer fabricasse por ele mesmo uma memória da qual ele não pode se lembrar: ele se apropria de objetos, dos textos, das imagens – suas únicas lembranças disponíveis para integrar suas representações e que irá constituir progressivamente sua memória pessoal do nazismo e de sua própria “genealogia alemã”.

Sua proposta é uma “memória sem lembranças”. Deve-se também sublinhar que a memória sobre a qual são trabalhadas as obras de Kiefer é uma memória ostensivamente construída, uma memória elaborada através de sua prática artística: uma memória artificial (ARASSE, 2007, pp.81-83 – tradução nossa).

Entre 1970-1990 a obra de Anselm Kiefer apresenta-se como uma construção progressiva de um “teatro da memória”, que serve para interiorizar e estruturar as “lembranças” de um passado alemão que ele não conheceu diretamente. Podemos concluir que, a associação de lugares constitui um elemento fundamental da operação de memorização.

Na produção artística de Kiefer, o lugar, muitas vezes facilmente identificável - apesar das diferenças de perspectiva ou dimensão aparente -, torna-se suficiente para ligar algumas imagens – e a construir assim uma memória complexa. A articulação se faz por um percurso mental, interior, de um quadro a outro.

Segundo Arasse, as noções incorporadas em uma imagem de memória são como uma “*bricolage* pessoal” ou a incongruência dos objetos relacionados

contribuem eficazmente à memorização. Assim, de fato, o funcionamento de uma imagem de memória só pode ser explícita para seu autor-utilizador. (ARASSE, 2007, p.87)

Nos anos 1980, Kiefer já era uma figura bem estabelecida no contexto do *boom* criativo que havia se desenvolvido na Alemanha durante mais de uma década, segundo Thomas Krens (2007), diretor da fundação Solomon R. Guggenheim: um esforço coletivo de um grupo de potentes artistas que voltaram a situar a pintura no mundo da arte. O diretor conta sua experiência ao visitar o atelier de Kiefer em Buchen, Alemanha, o qual denominou como um “lugar mágico”, em uma paisagem grandiosa e selvagem - em gigantescas instalações industriais desativadas -, e relaciona seu processo criativo com a experiência de seu lugar de trabalho. Nos últimos anos da década de 1980, o abandono dos temas alemães, impulsionou o artista a procurar novas linguagens para expressar este mundo. Será na mitologia, na alquimia, na cabala, nas religiões, na filosofia e na literatura, que Kiefer encontrará alimento para sua arte. Para o artista, somente a experiência dos sentidos é algo muito superficial - procura a integridade - a totalidade do homem e também de sua obra.

Em 1993, Kiefer deixa a Alemanha e transfere-se para um novo estúdio em Barjac, um pequeno povoado no sul da França. Este fato provocou não só a mudança de residência, como marcou uma nova fase em sua produção artística. Em um terreno de 700.000 m², um antigo criadouro de bicho-da-seda, fixou sua moradia e local de trabalho, onde construiu vários edifícios, torres e túneis subterrâneos. Suas obras pertencem àquele lugar, diz Kiefer. Ele as observa e as coloca em contato com o vento, a chuva e o sol para acelerar alguns efeitos - como já citado anteriormente -, que o tempo provocaria nestes trabalhos, em um jogo do acaso, da erosão, à mercê das forças da natureza. Através do campo encontram-se plantas que são extremamente ligadas aos quadros. Um enorme campo de girassóis serve de material para muitos de seus trabalhos. Os elementos botânicos se prolongam para todas as partes do atelier, além dos objetos e materiais por ele selecionados, onde a sensação é de ter sido

transportado para um imenso gabinete de curiosidades. As flores, os ramos, a palha, os grãos mergulhados na goma laca, as folhas de chumbo, os livros, os fios de cobre, as peças de roupas, são como objetos colecionados através de suas viagens por seus temas e questões.

A figura do colecionador aparece em vários textos de Walter Benjamin. Num fragmento autobiográfico, ele diz que, para a criança, cada flor, cada pedra, cada borboleta, já são o início de uma coleção... O colecionador, como o anjo da história, arranca o objeto de sua ordem, arranca o objeto do seu contexto, preservando-o enquanto particular e reordenando-o em novas relações. (ROUANET, 1987: p.71)

Sérgio Paulo Rouanet (1987) cita o aprofundamento que Walter Benjamin propõe na relação da história com a natureza e conclui que o colecionador retira o objeto do seu contexto temporal não para anular a história, mas para torná-la acessível à reminiscência, como uma forma de rememoração prática. De acordo com Benjamin: uma tentativa grandiosa de superar a irracionalidade da mera existência das coisas, através da inserção num sistema histórico expressamente construído. Interessante é que cada colecionador tem um interesse apaixonado pela história passada do seu objeto e, segundo Rouanet (1987), cada uma das peças se transforma em uma enciclopédia em que se condensa toda uma história. Já pudemos observar que Kiefer, em seus materiais selecionados, como no caso do chumbo, após a atração inicial procura conhecer todas as suas conotações, e o fato de ter adquirido o chumbo do teto da Catedral de Colônia tem relação com a história nele contida.

[...] a idéia de ter parte do chumbo de uma catedral construída no século XV e terminada no XIX. Também gosto da idéia de que o chumbo, um material altamente impermeável, que não pode ser penetrado pelos raios X (o chumbo protege o corpo destes raios), tenha sido utilizado como telhado desta catedral gótica, que buscava uma união com os céus. Gosto muito deste chumbo, está carregado de história e rastros, e se pode dobrar, é maleável. (KIEFER. Entrevista de Anselm Kiefer com Bernard Comment, "Cette obscure clarté qui tombe des étoiles", em Art

Press, París, septiembre, 1998, apud CELAN, Germano, Catálogo Anselm Kiefer Guggenheim Bilbao, España, 2007, p.294, tradução nossa).

E assim acontece com as relações que são traçadas: das plantas com as estrelas, das sementes de girassóis, da argila, das cinzas e de todos os elementos de que se serve.

De acordo com a memória involuntária de Proust, confrontando com um objeto, o colecionador se recorda de objetos gêmeos, encontrados em outros lugares e outras épocas. É uma forma de superar o longe, que caracteriza o objeto aurático, sem desencantá-lo. É um método de tornar presentes as coisas trazendo-as para nosso espaço. Segundo Benjamin, uma maneira de olhar as grandes coisas passadas e não sermos nós a nos colocarmos nelas, mas sim, elas colocarem-se em nós. É a capacidade de trazer para o presente o futuro aprisionado no passado: com sua habilidade de ler em cada objeto toda sua história passada, o colecionador pode ser considerado o grande “fisionomista do mundo das coisas” (ROUANET, 1987, p.72).

Portanto o colecionador descobre as afinidades entre as coisas e retira do objeto suas significações originais para reordená-lo segundo afinidades secretas, porém objetivas. Para o colecionador sua coleção não é jamais completada.

Kiefer seleciona os objetos encontrados no mundo natural e os transforma em material de criação. São características semelhantes a do colecionador que o artista utiliza em seus procedimentos artísticos. Apresenta constantemente séries de trabalhos como coleções, em que objetos e palavras são referidos com o propósito de que possamos ler uma história passada que foi trazida para o presente e que ainda aprisiona um futuro. O artista assim pensa em suas obras, em conjunto e como pertencentes a um lugar, diz que cada uma se vê no contexto das demais:

Ao final do processo, uma pintura se converte em algo concreto. E, inclusive, expor minha obra em uma galeria ou museu me parece algo

que não é natural. A condição que eu sugiro, cada vez mais, é que as pinturas se vendam juntas ou como parte de um pavilhão inteiro. Minhas obras são muito frágeis, não só no sentido literal. Se são colocadas juntas, em circunstâncias equivocadas, podem perder completamente seu poder. Por isso que lhes dou em Barjac, um espaço próprio, quero dar um espaço à pintura. Primeiro a pintura e em seguida o espaço. (KIEFER. "The Ruins of Barjac". Entrevista de Anselm Kiefer con WRIGHT, Karen, en *Modern Painters* (noviembre), Champlain (Nueva York), 2006, apud CELAN, Germano, catálogo Anselm Kiefer Guggenheim Bilbao, 2007: p.446 – tradução nossa).

A partir destes comentários podemos perceber que há uma proximidade do artista com a figura do colecionador. Suas coleções pertencem a um lugar, porém se movimentam e muitas vezes podem formar novas relações e combinações - sob a supervisão do artista - dentro de um espaço determinado, como um gabinete de curiosidades. O artista em suas várias viagens pelo mundo, assim como o colecionador, possui a faculdade de procurar rastros, através destes rastros sua coleção se amplia e nos dá a idéia de que jamais será completada.

O rastro é o aparecimento de um perto, por mais longe que esteja o que ele deixou atrás de si. A aura é o aparecimento de um longe, por mais perto que esteja o que ele evoca. No rastro nos apoderamos de uma coisa, e na aura, ela se apodera de nós (BENJAMIN, 1982 apud ROUANET, 1987, p. 74).

A procura de rastros, em uma complexa rede de mitos, o levou a interrogar a história do homem e a condição humana. Através de leituras científicas, religiosas e exotéricas adquiriu conhecimentos, dentro de uma ampla gama de temas, que são constantemente referidos em sua produção.

Sua presença no Brasil reforça sua habilidade de procurar rastros. Diante de uma imagem muito próxima - a da cidade de São Paulo -, procurou rastros que o levaram a buscar no passado a figura mitológica judaica *Lilith*, que deu origem a uma coleção de obras e pensamentos, apoderados por uma aura que o impulsionou a prosseguir em suas descobertas, mergulhadas nos fragmentos da memória de sua infância. Tanto o rastro como a aura possuem relações com a ambigüidade, que segundo Rouanet (1987):

O declínio da aura priva o homem de sua experiência, da mesma forma que o declínio da sua percepção intuitiva o condena à fixação automática dos rastros; ao mesmo tempo, nesse vazio deixado pelo fim da aura, o homem pode construir uma história pós-aurática, da mesma forma que com o desaparecimento da percepção intuitiva ele pode fixar de modo permanente a passagem efêmera das coisas. O homem sem rastros não dura, o mundo pós-aurático não tem história, mas num e noutro caso existe um consolo: liberto do longe, que o escraviza, ele está livre para construir, no solo do imediato, o mundo da liberdade (ROUANET, 1987: p. 74).

Semelhante à figura do *flâneur*, descrita por Walter Benjamin - que observa a multidão e a cidade - que recorre às memórias nela depositada para recordar-se do seu próprio passado, também o artista não se nutre apenas do que está sensorialmente sob seus olhos, mas se apropria, segundo Rouanet (1987), do saber contido nos dados mortos, como se eles fossem algo experimentado e vivido. O *flâneur* se comunica com o longe temporal e sabe trazer para perto o que está espacialmente distante. De acordo com o autor, nessa arte de abolir a distância, o *flâneur* se parece com o colecionador que abole a distância com o olhar da mesma forma que o colecionador o faz com as mãos. Podemos encontrar na figura do artista, aquele que integra o ótico do *flâneur* com o tátil do colecionador.

Assim, observando-se a obra de Anselm Kiefer podemos identificar em toda sua trajetória, seu interesse apaixonado pela história, arrancando objetos de sua ordem e de seu contexto temporal e reordenando-o em novas relações. Como o colecionador, o artista relaciona a história com a natureza e a retirada do objeto de seu contexto temporal serve não para anular a história, mas deixá-la acessível através de reminiscências.

Na época das grandes descobertas, a realidade admirável de cada objeto colecionado se prolongava ao imaginário que rivalizava com a paixão do saber, da invenção e da arte. Com os objetos recolhidos, o colecionador, tentou reunir os fragmentos perdidos do mundo sob a forma bem singular do gabinete de curiosidades. Para a significação que o homem atribui a cada objeto, eles viriam a ser mediadores entre o visível e o invisível, o sensível e o inteligível, o conhecido e

o desconhecido. Nos gabinetes, as curiosidades exóticas e os vestígios da antiguidade são colocados no mesmo espaço. Sua contemplação permitia efetuar uma viagem imóvel dentro do espaço e do tempo, através de todos os séculos e todos os países. Mesmo se não podemos distinguir, dentro das coleções, as classificações que serão próprias ao gabinete de curiosidades, nós mostramos certo gosto pelo ecletismo, onde a arte e a ciência se confundem. A obra de Kiefer parece inserir-se neste contexto quando busca a analogia de um mito, da história da criação, de um passado muito longínquo, com os problemas que envolvem as megalópoles da atualidade. Veremos adiante toda a relação que *Lilith* irá significar na atualidade, como se uma visão do mundo fosse ampliada no espaço da obra, no qual a distinção entre passado e futuro deixasse de existir.

A idéia do gabinete de curiosidades insere-se na organização da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, justamente o evento em que Kiefer participou em sua primeira visita ao Brasil, visita esta onde o artista, na figura do viajante, fotografa a cidade e, a partir deste material recolhido, cria a série de obras então discutidas nesta dissertação. A cidade de São Paulo foi transformada, por Kiefer, em uma massa petrificada, coberta de poeira e areia. Em algumas descrições sobre os objetos reunidos nos gabinetes de curiosidades, fala-se que, o objeto extraído de seu contexto pode ter um aspecto petrificado e induz a certa melancolia, mas, no limite da melancolia há o sentimento de dividir a trama profunda de suas vidas aparentemente silenciosas onde o fogo da matéria se refugiou. E isto pode ser para reencontrar a chama que anima todas as coisas que os colecionadores foram construindo, dentro do prolongamento de seus gabinetes, de laboratórios ou observatórios, que lhes permitem ter um papel ativo frente a frente com a natureza.

Este novo aspecto do colecionador como criador, está contido na metamorfose dos materiais singulares e nas imagens maravilhosas da totalidade das coisas. Através do “teatro do mundo” aparece a vocação enciclopédica do gabinete de curiosidades. Um modelo do universo surge no privado, a natureza passa a ser representada como o mundo em miniatura. O rito da arte, na opinião

de Germano Celan (2007), não cessa, “mas o cerimonial está acompanhado do ‘teatro’, onde encontra a dimensão para renovar a continuidade entre cultura e vida.”

O mundo é muito vasto para que de um só olhar o homem o percorra. A memória é muito frágil para reter tudo o que este mundo contém. Os gabinetes de curiosidades são, antes, todo o reflexo do espírito de seus criadores. Como uma vocação enciclopédica, os colecionadores farão do gabinete de curiosidades um lugar de estudo e de lembranças.

De acordo com Pascal Amel (2007, p.14), a arte para Kiefer é um teatro “Eu também quero atrair as pessoas pelo tamanho dos meus trabalhos. Eu quero fazê-los penetrar em minhas obras”.

5 - A experiência com o Sagrado: a obra de arte como um espaço a ser adentrado e experimentado

Amel (2007) faz alguns questionamentos a Kiefer sobre como ele descreveria a relação entre a retirada reflexiva, induzida pela poesia, e a monumentalidade de suas instalações plásticas:

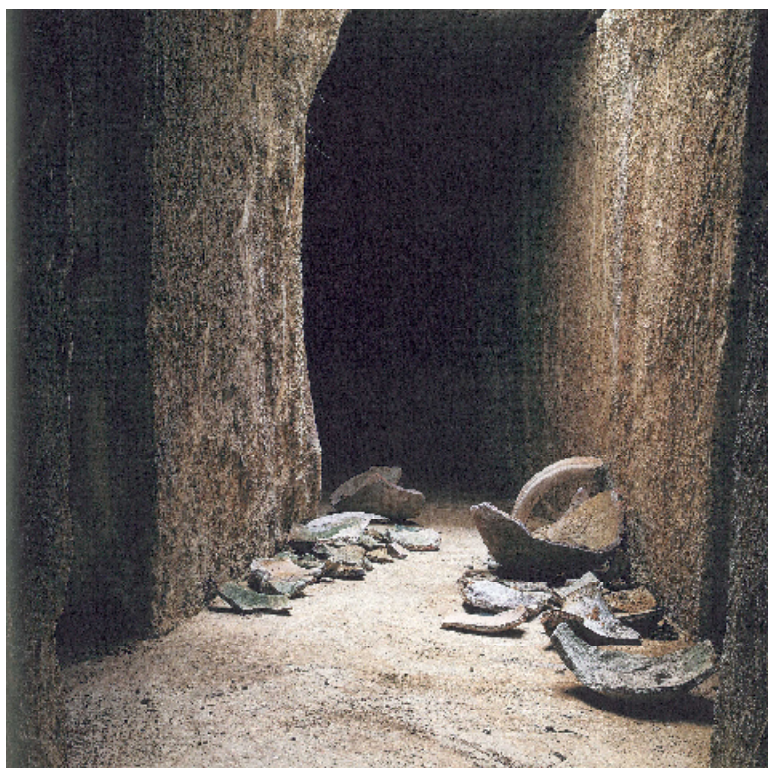
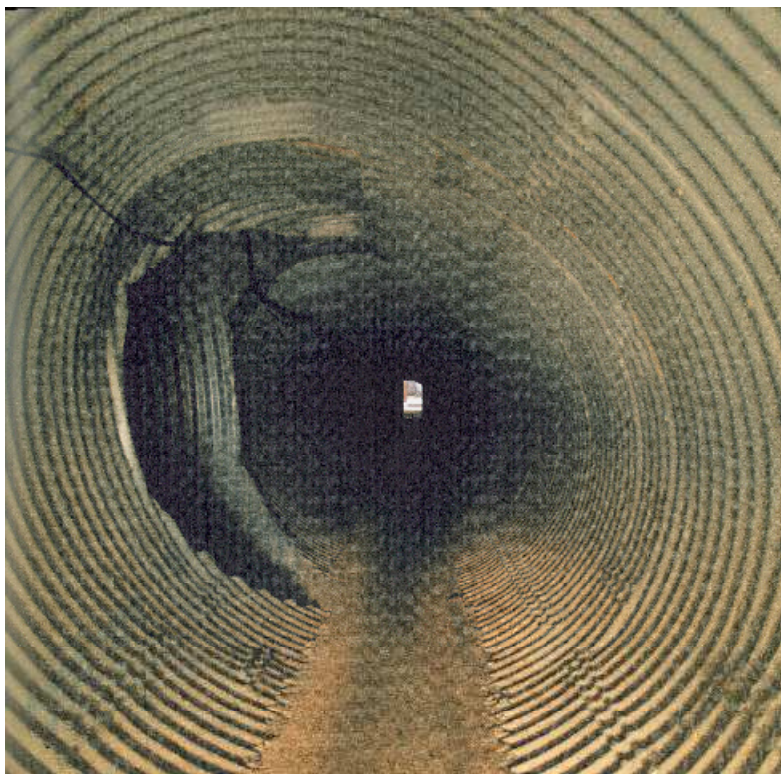
Será que isto significa que, para você, os efeitos da obra no espectador - no corpo do espectador - sua presença material, sua forte densidade material, tem uma importância crucial? Que para você, a arte é também um teatro que desempenha uma experiência de limites, uma montagem dinâmica de afetos e pensamentos especulativos ou metafísicos projetados para fora de si mesmo como define Antonin Artaud, ao que ele chama de “teatro da crueldade”? (AMEL, 2007, p.13, tradução nossa)

Kiefer em resposta a Amel (2007) diz que a poesia é monumental, que ela é uma espantosa concentração da linguagem, e comenta sobre uma resposta de Paul Celan a um amigo que se queixava da escassez de suas transferências: “Não reclame se eu escrever uma linha válida para mais de cinquenta textos

seus". Para Kiefer, uma poesia, um poema, pode exprimir mais que um romance porque ele é muitas vezes demasiado explícito. Por esta razão, o artista crê que, o espírito da poesia compreende muito mais que as palavras que a compõem, "poesia inclui muito mais do que as poucas palavras que a compõem". E é assim que relaciona a dimensão das suas obras, para ele não são especialmente grandes, elas estão ligadas aos seus gestos, às suas proporções, "eu não posso achá-las grandes, elas me convém". E ressalta que a arte é também um teatro, Alfred Jarry "do Absurdo", Antonin Artaud "da crueldade". A obra de arte plástica, o teatro, a poesia e a arquitetura se permeiam no universo artístico de Kiefer.

Em seu estúdio em Barjac, Kiefer amplia seu gosto pela arquitetura. Ele não simplesmente se instala em uma antiga fábrica de seda, comenta Werner Spies (2004), mas opera em construções e passa a tecer uma vasta malha que mistura elementos da arquitetura e os símbolos privados. Durante os últimos anos, um sistema de galerias subterrâneas foi construído. O longo percurso de centenas de metros conduz a uma fábrica de silêncio e recolhimento, como conta Spies, "o olhar é atraído pelos espaços que se abrem por baixo de uma rede de galerias." A luz do dia cai sobre os quadros e as esculturas, que são reunidas, em cima ao ar livre, em pequenos conjuntos. Os espaços subterrâneos são algumas vezes altos e espaçosos e em outros claustrofóbicos. Muitos túneis estão conectados com os diversos pavilhões exteriores, como alguns que contêm algumas obras, a exemplo das camas de chumbo, de *Mulheres da revolução* - uma das obras apresentadas no Brasil em 1998, no MAM-SP.

Karen Wright (2006), em entrevista ao artista, comenta: "nestes espaços se tem a sensação de estar em uma complexa escavação arqueológica." (CELANT, 2007, p.445). Ela descreve a escala do local como extraordinária, mas diz que não é só isso que chama à atenção, como também, o uso engenhoso que Kiefer faz destes espaços.



Figs. 17 e 18 - La Ribotte, Barjac. CELAN, Germano. Catálogo Anselm Kiefer Guggenheim Bilbao, 2007.

A entrevistadora conta que o artista realmente parece ser - como ele próprio se define -, como “um velho alquimista”, segundo Karen (2006), não no sentido tradicional de transformar o chumbo em ouro, mas na capacidade para transformar um pedaço da província francesa em um laboratório, onde pode experimentar idéias e materiais, e convertê-lo em uma inesquecível experiência artística.

O artista utiliza, como já foi comentado, o tempo, o calor, o frio, quando deixa suas obras em contato com as ações do tempo. Comenta que utiliza ácidos, terra e água. Não se considera nem mesmo um pintor - pois não utiliza a cor convencional, mas sim substâncias. Diz que o vermelho que utiliza é puro óxido. Em seu atelier possui ácidos e produtos químicos, que serão fruto de experiências artísticas das mais diversas, como, por exemplo, deixar objetos submersos em algumas substâncias durante anos. O artista realmente assemelha-se à figura do alquimista ao referir-se ao controle destas experiências:

Tem que se encontrar a justa medida de controle e descontrole, ordem e caos. Se há muita ordem, é a morte, ou se há demasiado caos, não há coerência. Eu estou procurando constantemente um caminho intermediário entre os dois extremos. Experimento continuamente com materiais novos. Consegui um verde extraordinário utilizando alumínio e chumbo com eletrodos. Uma vez, consegui um azul juntando uma nova combinação de ácidos [...] gosto de ir misturando todos os tipos de produtos químicos raros. (KIEFER, Anselm. “The Ruins of Barjac”. Entrevista de Anselm Kiefer con WRIGHT, Karen, en *Modern Painters* (noviembre), Champlain (Nueva York), 2006. CELAN, Germano, catálogo Anselm Kiefer Guggenheim Bilbao, 2007, p.445, tradução nossa)

Além dos labirintos subterrâneos, Kiefer construiu diferentes estruturas. São quarenta e duas torres que o artista, desenhou e construiu desde que se mudou para este estúdio. Kiefer comenta que quando vende estas torres não as transporta, pois significaria um custo muito alto, e sim as constrói novamente, iguais, em outro lugar. Porém, mesmo tendo o mesmo aspecto, para ele, elas sempre são diferentes pelo fato de que “diferente são as pessoas que as vão olhar” e diferente é o contexto em que se inserem.

Segundo o artista uma obra se transforma muito segundo a pessoa que a observa. O entendimento da arte, segundo Archer (2001), é como um conjunto de produtos que pode ser visto como dando lugar à idéia da arte como um processo que coincide, temporalmente, com a vida do artista e, espacialmente, com o mundo em que essa vida é vivida. “A obra não é meramente algo para se olhar, mas um espaço a ser adentrado e experimentado de um modo físico pleno” (ARCHER, 2001, p.106). Dentro deste labirinto de galerias demarcadas de obeliscos, o olhar passa simultaneamente da terra às estrelas. Estas torres de cimento estão construídas com módulos cúbicos e com portas de acesso, que vão se ampliando verticalmente, um sobre o outro, para criar as torres que se comunicam, entre elas e com o céu, através de aberturas no solo de cada módulo. O visitante aprende a conhecer a corrente que une o mundo superior e o mundo inferior, e assim, refletir sobre: onde se inscreve o limite?



Fig. 19 - A Ribotte, Barjac. Fonte: CELAN, Germano, Catálogo Anselm Kiefer Guggenheim Bilbao. Espanha, 2007, p. 451

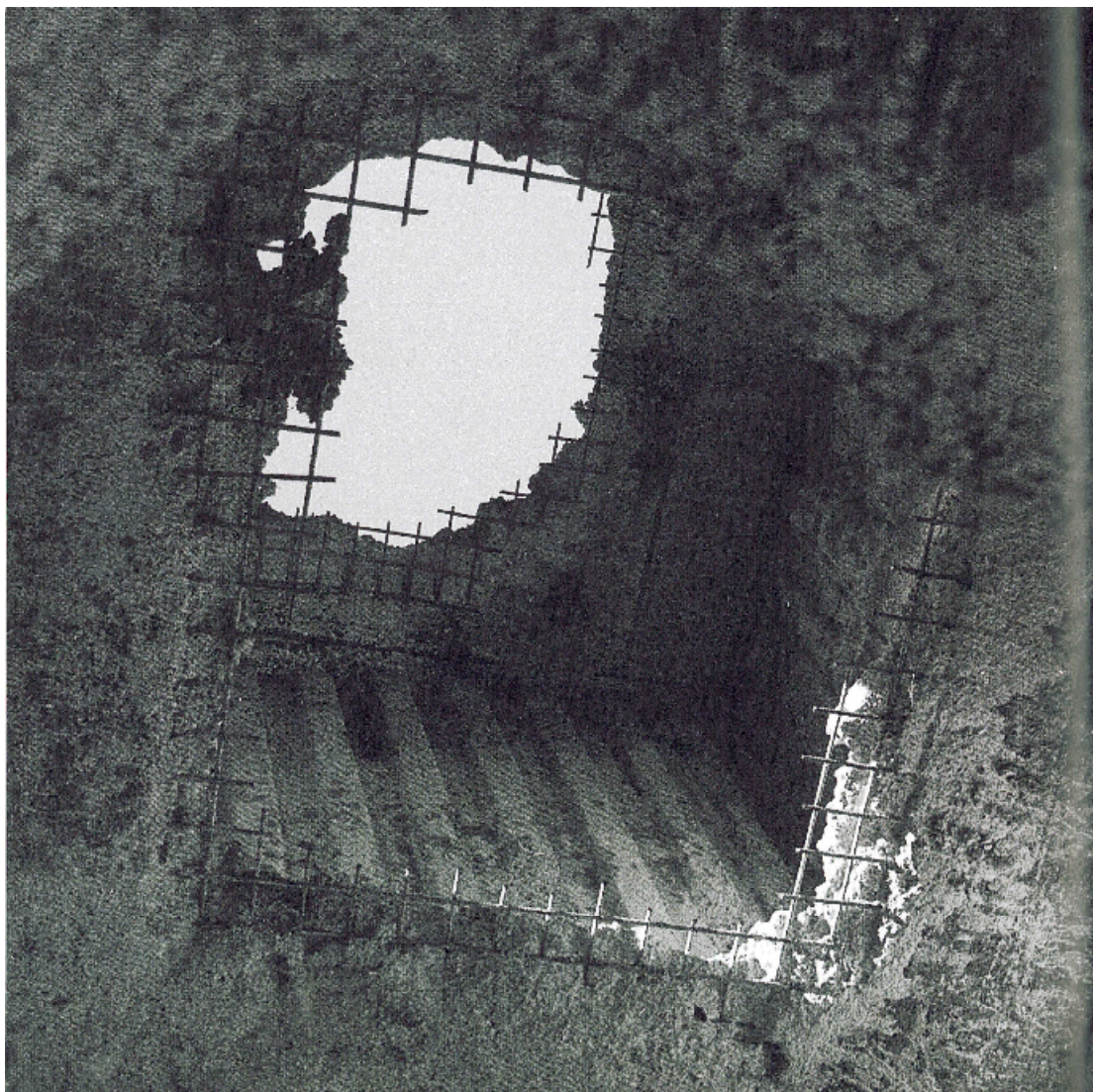


Fig. 20 – A Ribotte, Barjac. Fonte: CELAN, Germano. Catálogo Anselm Kiefer Guggenheim, Bilbao. Espanha, 2007, p.450.

A utilização do cimento se assemelha ao recurso da argila, tanto na liberdade expressiva das formas plásticas como na construção, segundo Germano Celan (2007), pertence a um fazer mais presente e mais projetado para o futuro, e antecipa a construção de uma existência depurada. O crítico comenta que uma antecipação desta arquitetura se deu na sequência de algumas obras do artista que se integraram aos arcos da Capela *Salpêtrière* de Paris, em 2000:

Foi introduzida nas paredes de uma igreja, aonde se exercia o ensino espiritual; consta de seis peças em forma de arco e fala da *origem* do

mundo, quando a luz divina entra para formar as *sefiroth* (as vasilhas), os angelicais anjos do fogo, símbolos do amor ardente, da luz e da pureza, assim como do exílio e da solidão: a personificação do ser humano que alcança, ao atravessar a perversa putrefação da história, seu segundo nascimento. Passou da incandescência da pintura à solidez da arquitetura, que unifica a *capela* quase como se fora uma osmose entre o caos e o cosmos, informalidade e figuração, visão e construção. A germinação secreta e sofrida parece quase terminada, já não se espessa nas membranas constituídas pela parede ou pela tela, mas sim germina no interior de uma medida volumétrica sacra (CELAN, Germano, 2007, p.57, tradução nossa).

Segundo Arasse (2007, p.251), a exposição *Chevirat ho Kelin*, na capela *Salpêtrière* em Paris, no outono de 2000, constitui o resultado de uma procura cuja utilização do chumbo alcança uma coerência e uma nova potência poética.

Estas obras em chumbo são então exemplares da caminhada de Kiefer. Elas confirmam um deslocamento de sua inspiração, aprofundados com estratos anteriores, arcaicos, das questões que são próprias do artista. Elas mostram também que este aprofundamento quase arqueológico é indissociável de um trabalho rigoroso sobre a escolha e a colocação dos materiais na obra: Kiefer trabalha para alcançar uma forma na expressão de um sentimento e de uma idéia que anime sua necessidade criativa. Isto se faz particularmente bem no uso do chumbo, o que se torna um distanciamento em relação aos moldes clássicos de representação. A utilização do chumbo está mais ligada ao efeito, físico e psíquico que sua presença material exerce do que ao que representa. Por sua plasticidade física e as qualidades visuais que sua elaboração autoriza, o chumbo permite à Kiefer não somente representar uma idéia ou um sentimento, mas de os concretizar – ou, para empregar um termo melhor adaptado tanto ao processo técnico de Kiefer como aos registros sedimentados de seu imaginário, de nos colocar em presença de sua concretização (ARASSE, 2007, p. 252).



Figs. 21 e 22 - Anselm Kiefer: Salpêtrière, Paris, 2000. CELAN, Germano. Catálogo Kiefer Guggenheim Bilbao. Espanha, 2007, pp.346-347.



O tema destas obras, nos arcos da capela, está relacionado a “Quebra dos vasos” passagem cabalística intimamente ligada ao mito da criação *Lilith* e, como veremos adiante, a questões que se relacionam com o sagrado.

Germano Celan (2007), relaciona “A Ribotte”- estúdio de Kiefer em Barjac - a um lugar sagrado e a uma construção que retém e absorve as imagens, amalgamando a simbologia passada com uma linguagem futura, para enviá-las ao mundo, “que filtra, seleciona, concebe e dá vida a essa essência em ebulição que leva à configuração da arte”.

A relação com o sagrado é sustentada pelo artista através de seus estudos da cultura judaica. Kiefer acredita que os mitos não devem ser silenciados, pois expressam coisas muito importantes sobre a essência do ser humano e da história. Foram instrumento dos nazistas e hoje são utilizados pela publicidade, que de forma maliciosa e muito inteligente, na opinião do artista, maneja os mitos. Kiefer busca na Cabala⁹ ensinamentos através de mitos como *Lilith*, que mesmo distantes são tão presentes e atuais. Para o artista não há necessidade de se conhecer profundamente a história dos mitos:

No princípio há um conceito, uma idéia muito ampla, todavia incompleta. Há nomes que têm uma aura determinada [...] nomes judaicos como *Lilith*. Não é necessário saber muito para trabalhar com eles. O nome provoca uma intuição, uma sensação de que atrás há algo oculto. (KIEFER, Anselm. “O vellocino de oro”. Entrevista Anselm Kiefer com Christian Kämmerling, Peter Pursche, “Nachts fahrrad ich MIT dem Fahrrad Von Bild zu Bild”, en Zeitung magazine, nº46, Munich, 1990. CELANT, Catálogo Anselm Kiefer, Guggenheim Bilbao, España, 2007: p.182 – tradução nossa).

⁹ A palavra “Cabala” significa “tradição”, no sentido específico de “recepção”, e, no princípio referia-se ao conjunto da lei oral. Está ligada aos ensinamentos esotéricos judaicos que dizem respeito a Deus e a tudo que Deus criou. O trabalho de toda uma vida do professor Gershom Scholem, da Universidade Hebraica, em Jerusalém, foi sintetizado em seus vários verbetes sobre a cabala para a *Encyclopaedia Judaica*. Estes estudos não devem ser confundidos com os manuais populares, vulgarizados, que combinaram a cabala com várias noções não-judaicas, que iam das cartas do tarô até a Trindade. (Catálogo Guggenheim Bilbao, 2007)

Kiefer esclarece que todos os mitos têm suas imagens ou histórias sobre a origem. E que para ele foi decisivo descobrir que no misticismo judaico existem mitos sobre o princípio do mundo com muito mais profundidade do que os da Bíblia. Na opinião de Andreas Huyssen (1997), pode-se argumentar que os materiais míticos do passado distante estão sendo reciclados ainda hoje. Kiefer encontrou no misticismo judaico uma solução para contradizer o fato de que Deus criou algo a partir do Nada:

A doutrina da criação do mundo de Isaac Luria, por exemplo, é uma solução ao problema do Nada. Como pode Deus criar algo a partir do nada? [...] A teoria é a contração de Deus, que Deus cedeu algo de si mesmo, quer dizer, do Todo, para deixar um espaço livre, com a finalidade de que assim poderia criar-se algo [...] Só depois da formação – e não da criação – do mundo, Ihe enviou Sua Graça Divina que, por outro lado, foi demasiada intensa, de tal maneira que cinco das vasilhas que deviam recebê-la – chamadas de *Sefiroth* -, se romperam. Agora nos levaria muito longe explicar os detalhes desta maravilhosa idéia de múltiplas ramificações. Ainda sobrevive rudimentarmente no costume a quebra de louças nos casamentos. Esta é uma apresentação muito mais sutil e elegante do processo da Criação. A doutrina de Isaac Luria também resolveu elegantemente o problema que se estende por toda filosofia cristã [...] De que Deus criou algo que é aparentemente mal, abjeto, de uma completa loucura. (KIEFER, Anselm. “Die Entfernung zwischen”. Entrevista de Anselm Kiefer com Boris Manner, Nova York, 2006, apud CELANT, 2007, p.473, tradução nossa).

Para Kiefer, o conceito do vazio é algo fascinante. A Cabala, como explica o artista, é uma construção intelectual. Não tem nenhum estímulo sensorial. Não há nenhuma representação, nenhuma imagem. Para ele isto é muito sugestivo, pois como trabalha com coisas materiais, como pinturas, argila ou chumbo, pode expressar algo com elas e assim representar a própria experiência com esta filosofia. Não faz nenhuma imitação. O mito e a paisagem se permeiam na obra de Kiefer, *Lilith* é um mito que está intimamente ligado à paisagem das cidades desertas. A paisagem, gênero tradicional da pintura, é retomada na arte contemporânea em outra visão. Anselm Kiefer é um artista que mostra o processo de transformação da imagem no plano pictórico, algo denso e contido que se transforma em um campo aberto, fragmentado, estilhaçado. Sua busca concentra-

se nas raízes míticas e históricas da evolução da humanidade, que relaciona com a contemporaneidade e as documenta em suas ações políticas, poéticos quadros dominados pela densidade da matéria, livros de artista e instalações, que sempre provocam questionamentos. O inexprimível não reside em um lá adiante, em um outro mundo, mas ele ocorre nos materiais, na cor, na própria obra, como comentado por Lyotard (1998) em relação ao sublime. O sublime faz conexão com o sagrado: o incompreensível, o intraduzível.

Percebemos Kiefer como que inserido na própria paisagem, sua relação com a natureza parece algo sagrado. Reunir elementos de maneira a poder tudo englobar em um só olhar é a vocação do colecionador. Um objeto cristaliza particularmente a vontade, exprimida através do gabinete de curiosidades, compreendendo um mundo reduzido a seus aspectos essenciais. Poderíamos dizer que o gabinete de curiosidades é para o colecionador o que um quarto de brinquedos é para a infância? De uma certa maneira, nós concluímos que a criança inventa a partir dos objetos que a cerca um mundo a sua imagem. Concluimos também que o artista vive dentro de sua própria obra, porém, não está alheio aos problemas do mundo. Em suas várias viagens, recolhe materiais que influenciam seu trabalho. Possui uma consciência histórica e política admirável da qual se serve para produzir questionamentos de maneira não muito clara, mas que provoca e exige reflexões. Ao isolar-se para executar seu trabalho distancia-se do mundo das massas, do consumismo e da manipulação exercida pela propaganda. Devolve aos olhos do espectador, seu olhar sobre o mundo. Seu conceito de estúdio é totalmente original e sustenta uma relação contínua do artista com sua obra.

6 – Deslocamentos: nova articulação entre fatos e imagens

Podemos pensar que ao se instalar na França em seu novo atelier Kiefer pôde cumprir um de seus “rituais de construção” onde uma nova edificação tende a restaurar “a plenitude de um presente que não contenha nenhum traço, rastro de história”. (ARASSE, 2007, p.262)

Porém, os rastros da história estarão sempre presentes e permearão toda a produção artística de Kiefer:

Nos anos 90, que são para mim os anos de transição, eu viajei, eu me instalei em Barjac. Não é um desenraizamento, um desenraizamento é muito difícil e a pátria para mim é tudo que vivi, tudo que vi. Para mim, viajar é estar longe de minhas preocupações, evitar o conforto no qual todo artista tende a se instalar (em um lugar fixo). Em Barjac que é uma antiga manufatura instalada na colina, eu pude implantar as esculturas, criar seu espaço. Lá eu empreendi construir o quadro com seu espaço próprio (KIEFER apud AMEL, 2007, p.14).

Daniel Arasse (2007) comenta que a partir de 1995 aparecem muitos outros tipos de inspiração, porém, seus temas são somente deslocados para um modo de pensar que afirmará a continuidade viva do homem e do cosmos.

Há um interesse por Robert Fludd – relação entre o microcosmo (corpo humano) e o macrocosmo (o universo ou o mundo fechado do cosmos). Fludd continua a afirmar, por analogia, a validade científica do pensamento, uma destas quatro grandes figuras deste pensamento da “semelhança” que apontou até o fim do século XVI, segundo Michel Foucault, “um papel edificador no saber da cultura ocidental” e “organizou o jogo de símbolos, permitiu o conhecimento das coisas visíveis e invisíveis, guiou a arte e suas representações”. Retornando a Platão, a idéia da analogia entre o microcosmo e o macrocosmo dá à renascença a autoridade de uma tradição ininterrupta desde a antiguidade. É ela que coloca fim, entre outros, ao “método” científico moderno inaugurado por Galileu e Descartes, que não “decifravam” mais o mundo sem a ajuda da geometria e das matemáticas e cortaram, interromperam a antiga integração do homem e seu corpo com a vida do cosmos. Fludd proclama, que esta integração existe – e é isto que interessa a Kiefer, como mostra em 1996 a realização conjunta do livro “Para Robert Fludd”

e da grande gravura sobre madeira “Robert Fludd” (ARASSE, 2007, p.264).

Conforme cita Arasse (2007, p.271), para Walter Benjamin não haveria nenhuma vantagem do homem moderno sobre o antigo, mas cita o abandono do primeiro a uma experiência cósmica que ainda valeria à pena.

Robert Fludd¹⁰ defendeu um sistema filosófico baseado na verdade física e espiritual; o homem é o mundo em miniatura e todas as partes de ambos se correspondem e atuam uma sobre a outra (microcosmo-macrocosmo). Kiefer se interessará pelas questões que se referem à integração do homem à natureza e as consequências que derivaram de seu afastamento.

Ao instalar-se em Barjac, o artista está totalmente integrado em um ambiente natural e suas reflexões sobre a vida nas grandes metrópoles será um novo tema a ser trabalhado. O homem ao afastar-se do ambiente natural, nas megalópoles repletas de fumaça e poluição, é induzido a dissociar-se também do sagrado. A ligação entre o visível e invisível, ou melhor, o distanciamento entre a matéria e o espírito, será o tema trabalhado por Kiefer ao representar a metrópole de São Paulo em analogia com o mito *Lilith*.

Arasse comenta sobre as profundas transformações que se verificaram na produção artística de Kiefer nos anos 1990. Em 1993 ao deixar a Alemanha e se instalar na França, Kiefer faz em Nova York uma exposição intitulada “Vinte anos de solidão”, que compreendia, entre outras, um empilhamento de telas como que jogadas para serem eliminadas e transformadas quase em escultura.

¹⁰ Robert Fludd foi um teórico da alquimia, ocultista, médico, anatomista, filósofo, engenheiro, químico e físico inglês (1574-1637); profundo conhecedor e pesquisador da Cabala. (ARASSE, 2007).



Fig.23- Anselm Kiefer: *Jahre Einsamkeit (Vinte anos de solidão)*, 1971-1991. Coleção Particular.
 Fonte: CELAN, Germano. Catálogo Anselm Kiefer Guggenheim Bilbao, 2007, pp.174-175.

Segundo Germano Celan (2007), acontece uma nova articulação entre fatos e imagens que se enriquece a partir da interrupção das atividades artísticas de Kiefer, durante dois anos, e sua experiência entre viajante nômade e observador- arquiteto. Viaja ao Yemen, Egito, Índia, América Central e Brasil - atraído pela cultura e arquitetura de cada um destes lugares. Para ele tudo nasce de uma experiência pessoal. Comenta que esteve no México por dois ou três meses porque as pirâmides sempre o haviam fascinado, principalmente as menos turísticas, que “estão imersas na natureza, em toda sua decadência”.

Nasci durante a guerra e havia ruínas por todas as partes [...] Mas, eu não vejo as ruínas [...] um escândalo ou uma catástrofe. As vejo como um princípio. Pela mesma razão, nunca gostei das casas terminadas, incluindo as que construo para as pinturas e esculturas. Gosto do momento em que ponho a primeira pedra, quando tudo ainda é potencial. Quando a forma está somente começando a tomar forma em minha cabeça [...] é sempre o momento mais agradável. (KIEFER, Anselm. “The Ruins of Barjac”. Entrevista de Anselm Kiefer com WRIGHT, Karen, em *Modern Painters* (noviembre), Champlain (Nueva York), 2006, apud

CELAN, Germano, catálogo Anselm Kiefer Guggenheim Bilbao, 2007, p.447, tradução nossa).

Quando novamente expõe, em 1996, tanto os temas como o aspecto de suas obras mostram uma clara mudança. Arasse (2007, p.148) diz que o diagnóstico é arriscado:

Longe de introduzir de fato uma diferença radical, as obras realizadas a partir de 1995 mantém um certo número de traços característicos dos anos 1980 – 1993: a complexidade da iconografia colocada em jogo, a relação enigmática, “indecidível”, entre esta iconografia e sua representação, a monumentalidade dos formatos. Mesmo certos temas antigos são retomados [...] Portanto, juntos, os temas de Kiefer são, a partir de 1995-1996, profundamente renovados, abandonando a confrontação dos temas germânicos ou cabalísticos, Kiefer parece estar liberto da Alemanha, ou da questão alemã. Nós o constatamos na dimensão cósmica dos novos temas tratados [...] o que confirma a interdição levantada por Adorno, ao preço de um deslocamento do campo da *Kultur*. Kiefer não acabou com a memória sobre a qual trabalhou durante seus vinte primeiros “anos de solidão”. Esta memória foi somente construída, de alguma maneira, arquivada.

A interrupção de suas atividades ficou marcada com trabalho de Kiefer “Vinte anos de solidão”. Esta obra permitiu que a memória de Auschwitz fosse agora inscrita no coração de uma arquitetura que é às vezes a construção da memória de sua obra, e também a reserva de seu trabalho futuro. A memória do massacre parece estar sempre inscrita em seu trabalho. O luto fez e permitiu à Kiefer não romper com o passado que o capturou durante seus vinte primeiros anos de artista, mas de articulá-lo em outras questões, deslocá-lo. (ARASSE, 2007, p.158)

Arasse (2007, p.274) salienta que desde 1995, uma segunda reunião de obras manifesta a melancolia diante da desapareição das civilizações “cósmicas”, talvez como espera messiânica de um surgimento do significado na história, o que pode estar refletido em um objeto de tratamento material apaziguado. Para Arasse, duas séries merecem atenção particular a partir da

mudança de Kiefer para França: aquelas de arquitetura monumental e aquelas que consagram a figura cabalística de *Lilith*.

É a partir de 1996 que Kiefer pintará grandes telas inspiradas pelas arquiteturas que ele fotografou durante suas viagens à América Central e Índia.

Por sua monumentalidade excepcional os quadros são de efeitos impressionantes que subjagam o espectador. A primeira vista se parecem com as obras da arquitetura nazista, mas delas se distinguem profundamente. De fato, nas novas telas arquiteturais, Kiefer renuncia completamente a perspectiva centralizada dos anos 1980. As novas arquiteturas são apresentadas frontalmente – elas formam então um verdadeiro muro de matéria - ou, segundo uma perspectiva “bifocal”, mais ou menos acentuada e, em geral assimétrica. Associada à ausência quase sistemática das aberturas, esta construção suscita o efeito de uma muralha massiva e impenetrável, um efeito radicalmente diferente da profundidade grandiosa e alienante das arquiteturas anteriores.

Kiefer trabalhará com edifícios existentes, em um estado de ruína real, o que pode ser atestado através do registro fotográfico dos mesmos. Segundo Arasse, “não se trata mais de um efeito de ruína obtido pelo tratamento da matéria pictórica como nas telas dos anos 1980 [...] Trata-se de uma poética, evidentemente, aquela do tempo destruidor.”

Ela corresponde ao sentimento do sublime associado, desde o século XVIII, ao espetáculo das ruínas e a potência imemorial do tempo. Como escreveu Diderot em 1767: “*Ô les belles, les sublimes ruines!* As idéias que as ruínas despertam em mim são grandes. Tudo se aniquila, tudo morre, tudo passa, não há nada no mundo que permaneça, não há nada no tempo que dure. Como é velho este mundo. Eu caminho entre duas eternidades.” [...] Mas Kiefer extrai as ruínas industriais de seu contexto sócio-histórico e dá às obras títulos que lhes situam dentro de um contexto deliberadamente poético [...] E transforma estes edifícios anônimos e arruinados em alegorias do desaparecimento, da desapareição. As ruínas de Kiefer são monumentos erguidos às civilizações conhecedoras desta presença viva do cosmos que a época moderna sepultou no esquecimento. Ruínas de pirâmides no México e Índia. Através do tema da morte das civilizações, as ruínas são como uma alegoria da história onde elas não se apresentam “como o processo de uma vida eterna, mas muito mais como aquela de um declínio inelutável” (ARASSE, 2007, p.279).

Estas telas arquiteturais são muito diferentes daquelas dos anos 1980, quando Kiefer escolhe representar a arquitetura nazista antes de sua ruína; quando é a pintura que se arruína dentro de sua representação. Não como alegorias, mas, como imagens memorizadas, ligação entre o culto da morte e o culto da arte na ideologia do Nacional-Socialismo. Longe de serem melancólicos enfim, eles contribuirão ao trabalho sobre a memória, pelo qual Kiefer construirá então seu luto da cultura alemã. Ao contrário, as pinturas dos anos 1996-97 que representam as ruínas: “são alegorias que vão liberar, incontestavelmente, um sentimento de melancolia.”

Aos poucos, Kiefer passa da terra para a arquitetura o cenário dos eventos históricos. Ele se apropria de desenhos de prédios nazistas para criar memórias, depositários de elementos e figuras da tradição cultural. Os locais perdem sua antiga amplitude vazia, agora cheios de escombros e enegrecidos pela fumaça. Um espaço equivalente às paisagens queimadas. Uma metamorfose que subverte a função original da construção. Ao lhes atribuir uma nova conotação, ele está criando novas identidades para esses complexos arquitetônicos. Como os objetos deslocados de contexto, novos eventos alteram o significado dos edifícios e paisagens. (PEIXOTO, 1996, p.248)

Ruína, melancolia, alegoria: reencontramos em Benjamin os conceitos fundamentais de sua teoria da ruína e da alegoria barroca na “Origem do drama barroco alemão”. Daniel Arasse (2007, p.280) comenta sobre uma aproximação entre Benjamin e Kiefer, esta aproximação como uma confirmação do parentesco existente entre o pensamento do filósofo e a obra do artista – e, em particular, a posição central que ocupa, em um como no outro, a idéia da dessacralização do mundo. Para Benjamin, deve-se ver na cultura barroca o início da modernidade e a alegoria barroca atesta o impulso, a potência do alegorista a reencontrar o sentido original do mundo, onde o efêmero e o eterno podem tocar-se mais de perto. Na obra de Kiefer, os quadros de ruínas constituem uma versão melancólica onde se espera, então, uma fusão do efêmero e do eterno.

Segundo Fernando Castro Flórez (1998, p.64), o barroco é caos e excesso, que mantém em cena o contraditório.

Com Walter Benjamin a compreensão do barroco dá um passo decisivo, ao demonstrar que a alegoria não era um símbolo falido, uma personificação abstrata, mas uma potência de figuração completamente diferente da do símbolo: este combina o eterno e o instante, quase no centro do mundo, mas a alegoria descobre a natureza e a história segundo a ordem do tempo, converte a natureza em história e transforma a história em natureza, em um mundo que já não tem centro [...] A visão barroca buscava representar o irrepresentável e ao falhar foi levada a um sentimento de melancolia (FLÓREZ, 1998, p.64).

O desastre da história e da natureza começa a voltar-se de maneira consciente para o sujeito. A obra de Kiefer reflete esta consciência, que pode ser percebida desde suas primeiras manifestações artísticas e que se desdobra para outros temas que não se desligam desta unidade de pensamento. A necessidade de estabelecer uma recuperação do passado que seja capaz de interferir na estrutura do presente é uma constante na obra de Kiefer.

É necessário voltarmos à imagem do *Angelus Novus* de Paul Klee, esse anjo que arrastado por um vendaval vira a cabeça para trás, sendo que seu olhar faz crescer as ruínas até o céu: perplexo por uma catástrofe que suspeita irreparável. A pintura de Kiefer é situada no horizonte da frágil força do anjo messiânico de Benjamin. “O anjo é uma consciência purificadora, transforma a paisagem em aparição”, leva às exigentes regiões de silêncio da natureza, assim como permite, na obra pictórica, a regressão ao passado (FLÓREZ, 1998, p.65).

Arasse (2007, p.195) salienta a diversidade da iconografia das obras de Kiefer desde os anos 1980. Porém, chama à atenção para uma justaposição de temas que tecem a unidade da obra. O interesse pelos mitos que evocam a criação do mundo e o princípio de ordem que eles presidem é confrontado com o mundo criado e à desordem que se tornou. Este tipo de história mítica se encontra na cultura judaico-cristã, egípcias ou orientais – mas também germânicas e nórdicas. Estas são as histórias que atraem Kiefer e das quais ele se apropria, usa e interpreta para fins pessoais. Os mitos interessam Kiefer pelas relações que eles “constroem entre estes dois mundos: céu e terra e pelas histórias que eles propõem por conter as catástrofes de ordem divina na história do mundo [...] a

estrutura mítica está, neste sentido, no coração de sua poética” (ARASSE, 2007, p.199).

Na série *Lilith*, Kiefer apropria-se da vista aérea da cidade de São Paulo, e atua sobre ela para fazer visível algo que é invisível, através do mito, descortina a paisagem urbana diante da impossibilidade de detenção do progresso e de seu conseqüente destino em tornar-se ruína. O afastamento do homem em seu relacionamento com a natureza situou-o como um ser expulso, exilado. Esta posição do homem em relação à natureza é análoga, como veremos, à figura mitológica judaica de *Lilith*.

Em 1997, o artista aceitou realizar as duas exposições individuais em São Paulo. Nesta segunda visita ao Brasil, voltou a fazer o passeio aéreo que, há uma década, lhe havia rendido uma série de obras. Viajou também ao Rio de Janeiro para um passeio turístico. Após sobrevoar ambas as metrópoles, escolheu fotografar vistas que de nenhuma forma pudessem ser descritas como paisagens atraentes e pitorescas para um turista.¹¹ A série de obras criadas a partir das fotos aéreas sobre São Paulo, com citado anteriormente, mostra a perspectiva aérea como um aspecto inédito na obra do artista até então, e talvez uma opção como forma de abranger a totalidade e ao mesmo tempo um distanciamento. O caos metropolitano, o crescimento desenfreado e desordenado da cidade é tema desta série única de trabalhos. São obras sobre conglomerados urbanos, criadas, a partir de imagens que o artista selecionou entre as metrópoles de São Paulo, Rio de Janeiro e Gênova.

Após sua participação na Bienal de 1987, quando Kiefer é impactado pela cidade de São Paulo, retorna novamente ao Brasil em 1998, com duas exposições individuais, a convite do Museu de Arte Moderna de São Paulo - cujo curador na época era Tadeu Chiarelli - e Galeria Camargo Vilaça.

Tadeu Chiarelli¹² conta que:

¹¹ Kiefer, em 1997, foi convidado a passar por São Paulo, na volta de suas férias no Caribe. A Sr.^a Milu Villela, presidente do MAM na ocasião, recepcionou o artista, a esposa e o curador Robert Littman no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

¹² Informações obtidas através de entrevista a mim concedida por Tadeu Chiarelli em junho de 2009.

Por parte da curadoria existia a vontade de organizar pelo menos três exposições daqueles que eu considerava os principais artistas internacionais do momento: Anselm Kiefer, Christian Boltanski e Rachel Whiteread. A possibilidade de trazer o Kiefer surgiu com um contato com Marco Antonio Vilção, galerista ativo de São Paulo que queria fazer uma exposição de Kiefer na Galeria Camargo Vilça e contactou o MAM para saber se havia interesse de uma exposição de caráter museológico [...] O MAM topou de cara a proposta [...] A exposição do MAM tinha como característica principal, do meu ponto de vista, apresentar uma visão compreensível da pintura de Kiefer, dentro de um certo lastro histórico. A da galeria enfatizava apenas a produção mais recente do artista. (CHIARELLI, 2009)

O artista inaugurou as comemorações aos 50 anos do Museu de Arte Moderna de São Paulo com as exposições, que aconteceram simultaneamente, no próprio MAM e Galeria Camargo Vilça, em março de 1998, onde o público brasileiro pôde apreciar, entre outras, a série de obras do artista sobre as vistas de São Paulo. Robert Littman, curador de sua exposição no MAM, recorda a grande animação de Kiefer pelo caos da cidade, a variedade de edifícios e cultura do povo brasileiro:

Uma animação ainda maior do que ele sente enquanto fala sobre elas em seu quarto num andar superior de Hotel em Nova York, de onde ele observa o movimento [...] um dos mais agitados e importantes cruzamentos desta cidade-ilha. Para, Kiefer, a estrutura ordenada e excessivamente organizada das ruas de Manhattan é também por demais precisa e antisséptica para ser inspiradora, enquanto suas observações de São Paulo a partir do edifício Copan, projetado por Niemeyer e construído no centro da vida noturna da cidade são de completa desordem e silêncio, uma anarquia e um vazio que o fascinaram. Dessas impressões veio a imagem que ele utilizou para o quadro *Barren Landscape*, cedido pelo *Astrum Fearnely Museum of Modern Art*, de Oslo e mostrado na exposição do MAM, assim como também para livros tais como *Adam and Lilith* (1987-1989). (LITTMAN, 1998, Catálogo exposição MAM- S.P, pp 7-8)

Nélson Brissac Peixoto (2004) faz algumas considerações sobre estas imagens da cidade, trabalhadas por Kiefer, e comenta que a realidade fotografada existe em tensão com a superfície tal como a informação verbal inserida nesta superfície. Analisa a presença do material natural que contrasta com a descrição

da realidade. Em sua opinião é esta intertextualidade que sustenta a obra. Para ele, o quadro remete a uma passagem contínua de uma dimensão a outra, de um tempo a outro, é uma justaposição de diferentes linguagens e tempos.

7 - Filhas de Lilith: as ruínas nas *megalópolis*

Kiefer cria uma nova série de obras sobre *Lilith* depois de 1995. Segundo *Daniel Arasse* (2007), vale a pena seguir de perto a reelaboração a qual o tema é submetido. “O percurso de sua decifração é labiríntico, mas, através das continuidades e deslocamentos ilumina as paradas decisivas do trabalho de Kiefer”. Como foi verificado, o tema não aparece em 1995, há uma elaboração de obras desde sua visita ao Brasil em 1987. Kiefer realizou dois livros a esse respeito (*Lilith e As filhas de Lilith*) e o escolheu como título para sua exposição de Nova York, que comportava entre outras um quadro de *Lilith no mar Vermelho* e dois quadros intitulados *As Filhas de Lilith*, estes quadros não estavam articuladas às imagens da metrópole de São Paulo diferentemente dos livros que a continham.

Livros e quadros estavam representados de maneira diferente e quase complementar: sobre os quadros, as roupas vazias de *Lilith* e de suas filhas estavam presentes sobre um fundo não figurativo até que, nos livros, os fundos incluíam por vezes a fotografia aérea de uma metrópole moderna.



Fig. 24 – **As filhas de Lilith**, 1990. Óleo, emulsão, laca e cinzas sobre tela, com cabelos de mulher, aviões de chumbo, fio de cobre e roupas, 330 x 280 cm. Jerry e Emily Spiegel, Nova York.

Fonte: ARASSE, 2007, p.281.



Fig. 25 - **As Filhas de Lilith**, 1998. Livro. Roupas recobertas de areia, fotografias , 18 páginas, 127 x 80 x 5cm. Coleção Particular. Fonte: ARASSE, 2007, p. 257.



Fig. 26 – **Lilith no mar Vermelho**, 1990. Chumbo, emulsão, roupas e cinzas sobre tela, 280 x 625 cm.
Coleção Erich Marx, Berlim. Fonte (ARASSE, 2007, pp. 246-247).

Segundo Arasse (2007, pp.248-251), o potencial poético da obra *Lilith no mar vermelho* se manifesta em particular na pesada suavidade do chumbo, na sua maleabilidade, e no uso que de fato Kiefer lhe dá, quando, em certas obras, em um movimento ondulatório que evoca as ondas do mar no ciclo de seu vai-e-vem, remete à idéia da retirada e do retorno eternos. Ele chega assim a condensar nos materiais, inscritos um no outro, um sentimento de fruição vital e aquele do irremediável peso da morte. Em *Lilith no mar vermelho* (1991), os vestidos da criatura celeste e de suas filhas, são apresentados num vasto alcance da tela, lateralmente emoldurado por placas de chumbo em relevo em que uma das placas vem particularmente recobrir o vestido de *Lilith*. A apresentação do tema evoca irresistivelmente a retirada providencial das águas que permitiram a Moisés e seu povo de cruzar o mar, em busca da Terra prometida.

Kiefer faz uma fusão dos quadros anteriores, em que *As filhas de Lilith* aparecem sobre um fundo não figurativo, com os livros em que a metrópole urbana mostra-se presente, para os quadros posteriores a 1995, em que as versões de *Lilith* e as de *As filhas de Lilith* expostas em São Paulo em 1998 aparecem sobre um fundo fotográfico da metrópole urbana vista do céu.



Fig. 27 - **Filha de Lilith**, 1998. Técnica mista, 107 x 164,5 cm. Fonte: coleção Edmundo e Cibele Ribeiro.

Nesta nova série, *Filha de Lilith*, que data de 1998, há uma nítida mudança na representação do tema. A imagem fotográfica da paisagem da metrópole paulistana abrange toda a superfície do suporte de madeira em que é fixada. A perspectiva aérea não é mais insidiosa, como idéia de precipício das obras anteriores a 1990. O horizonte é perceptível e encontra-se abaixo da metade da obra, portanto o céu, que não aparecia nas obras *Barren landscape* e *Lilith* descritas anteriormente, agora é predominante no espaço pictórico. Na verdade, não há indícios de nenhum tipo de tinta ou substâncias que possam classificar estes quadros como pintura, porém, o aspecto pictórico predomina; parece-nos possível afirmar que sua obra é informada totalmente pela pintura. A fotografia é totalmente visível nos espaços em que não está recoberta pela areia, não há a cobertura com materiais espessos vistos anteriormente. Os quadros

tornam-se leves, tanto pelos materiais aplicados como pelo deslocamento do tema. Toda superfície é salpicada com areia – que se concentra em alguns pontos, como na parte central da obra –, porém, este material não participa de



Fig. 28 - **Filha de Lilith**, 1998. (detalhe) 107 x 164,5 cm.

nenhum contorno da fotografia. Kiefer incorpora à imagem fotográfica um vestido de tecido bege que é fixado na superfície do quadro e se projeta para fora do mesmo. Esta vestimenta ocupa o centro do espaço fotográfico, levemente inclinada para a direita – parece dominar o céu da cidade cujo limite inferior da barra do vestido coincide com o horizonte dos prédios. Sobre o céu, onde a areia encontra-se bem compactada, a palavra *Liliths* se inscreve no lado esquerdo e *Töchter* (filha) do lado direito, as palavras - escritas com carvão - são interligadas pelas extremidades das mangas do vestido. Este possui uma abertura central, costurada com uma linha grossa, onde a areia recobre algumas partes e deixa transparecer - através do tecido costurado e mergulhado em

substâncias que não o deixa mais maleável - que não é uma pintura. Kiefer trabalha nestas obras somente com materiais.

Duas tiras de tecido, como dois cordões umbilicais: um saindo da cintura do lado direito, passando por cima do vestido em direção à imagem fotográfica, liga-se a uma pequena roupa costurada, cor de chumbo, que é ligada a outra vestimenta de capuz, um pouco maior que se une a mais uma das tiras de tecido que partem do lado esquerdo da barra do vestido principal, também ligado a mais duas roupas. De uma forma desarrumada estas



Fig. 29 - **Filha de Lilith**, 1998. 107 x 164,5 cm (detalhe).

duas tiras de tecido que ligam os pequenos vestidos, entrelaçam-se na direção do horizonte à esquerda e suas extremidades soltam-se deste emaranhado no céu de areia. A tonalidade de bege e a areia predominam. O preto, branco e cinza da



Fig.30- **Filha de Lilith**, 1998, 107 x 164,5 cm (detalhe).

imagem fotográfica faz correspondência com os pequenos vestidos de cor cinza que chegam, abaixo, a confundir-se com a fotografia e, em relevo, trazem a imagem mais a frente. O céu é recoberto quase que totalmente pela areia, já a cidade aparece bastante descoberta, o que deixa a possibilidade de reconhecimento do lugar então fotografado. Kiefer utiliza as cinzas salpicadas muito sutilmente sobre algumas partes da obra, fazendo uma conexão do espaço superior da fotografia com a parte inferior - através da tonalidade que se

correspondem - onde se encontram os prédios.

A impressão que se tem ao observar a obra a uma certa distância, é de algo arcaico, de um tempo que já passou, de um lugar que um dia existiu. A figura de *Lilith*, representada pelo vestido, se sobrepõe à imagem fotográfica. O antigo torna-se mais próximo que a atualidade.



Fig. 31 – **Filha de Lilith**, 1998 (detalhe). Técnica mista, 107 x 164,5 cm. Coleção Edmundo e Cibele Ribeiro.

A maior parte dessas imagens representa conceitos; ou melhor, contribuem para articular o conceito atribuído à imagem. De uma maneira muito generalizada são, portanto, segundo Daniel Arasse, alegorias. Mas elas não o são em um sentido preciso. Sua montagem figurativa não obedece a nenhum código. O mesmo conceito pode levar a composições muito diferentes, que são juntas o fruto de uma invenção pessoal. A paisagem de São Paulo torna-se um objeto

arrancado de sua ordem e do seu contexto, preservado em sua forma particular e reordenando em novas relações.

Nélson Brissac Peixoto faz algumas considerações sobre as imagens de Paris gravadas por Meryon que podem ser aplicadas para a visão que temos em *Filha de Lilith*:

Construções com vocação histórica e tecnológica, aparecem suspensas no tempo, como se tivessem passado por uma catástrofe natural. O desenvolvimento das forças produtivas, diz Benjamin, arruína os símbolos das aspirações dos séculos precedentes antes mesmo de terem desmoronado os monumentos que os representavam (PEIXOTO, 1996, p.234)

Segundo Arasse (2007, p.315) a aura, por exemplo, não sobreviveu tal qual nas obras de Kiefer. Esta série dedicada à *Lilith* envolve o experimentar de uma falta, uma ausência, a retração de uma presença: “mais que ‘a única aparição de um distante, assim próximo que seja’ a aura que emana das obras de Kiefer marca a desapareição de um próximo.”

Ao observar a obra *Filha de Lilith*, é impressionante a sensação de que aquilo que nos é mais próximo, a imagem da cidade a qual convivemos - representada pela fotografia do lugar que nos é reconhecível, comum ao nosso cotidiano -, nos parece muito distante, e a distante figura mitológica judaica *Lilith*, que nem ao menos está presente efetivamente na obra - somente referida indiretamente -, ela mesma, na sua grandeza, torna-se muito próxima e domina o espaço e o sentido que ela prega na representação do impossível.

A modernidade – na sua relação privilegiada com a morte – remete à antiguidade porque esta revela uma propriedade comum a ambas: a fragilidade. É porque o antigo nos aparece como ruína que o aproximamos do moderno, igualmente fadado à destruição. A cidade moderna é palco de transformações incessantes, que revelam sua precariedade. Ruínas e obras se confundem. A morte já se apoderou dos edifícios que estamos construindo. O antigo se aproxima do moderno pela manifestação da caducidade do presente (PEIXOTO, Brissac, 1996, p.232).

De acordo com Arasse, a exposição na esfera pública suscita um efeito de incerteza quanto à noção do que é suposto representarem estas imagens, “quanto ao sentido que elas manifestam ostensivamente em sua presença – tanto pelo seu título como pelo seu aspecto”. (ARASSE, 2007, p.88)

Segundo Brissac Peixoto (1996, p.242), a busca da permanência, do “eterno e imutável”, pode ser encontrada na obra de Kiefer no essencial da paisagem, nos elementos da terra, na sobreposição de detritos que mostram o desgaste do tempo. A presença do eterno preservado nos fragmentos do tempo. O autor afirma que produção artística de Kiefer manifesta a contradição entre eternidade e efemeridade. Uma tentativa do permanente com o transitório. “Livros e pinturas estão em contínuo diálogo, o livro contém o temporal, o quadro pode ser captado num instante e armazenam aquilo que se tenta salvar da desapareição

[...] “Não é possível salvar a história, só seus restos”.



Fig.32 – A Quebra dos vasos, 1990. Escultura. Aproximadamente 30 livros sobre uma estante de ferro, com acrílica, chumbo, vidro e fio de cobre. 380 x 350 x 150 cm. Fonte: ARASSE, 2007, p.174.

A continuidade da inspiração de Kiefer é marcada, além disso, pelo fato de que em São Paulo em 1998 como em Nova York em 1990, os quadros consagrados à Lilith são apresentados ao mesmo tempo que uma obra sobre a “Quebra dos vasos”. Portanto, este último tema havia dado lugar em 1990 a uma escultura monumental, e se trata, em 1998, de um quadro de dimensões espantosamente reduzidas (130 x 157 cm), cuja apresentação é muito próxima daquela adotada por aquelas consagradas à Lilith e a suas filhas: colado sobre a fotografia de uma metrópole moderna vista do céu, parcialmente recoberta de areia, uma roupa com capuz com seis mangas carrega os nomes das dez *sefiroth* (apresentação já adotada por “*Sefiroth*” em 1991); somente os fragmentos de vidro evocam a quebra dos vasos – e não são sem recordar as antigas imagens de *Isis e Osiris*, outro mito da “quebra” divina e de recordação incompleta (ARASSE, 2007,p.283).



Fig. 33 - *Shebirat ho Kelin*, 1998. Técnica mista, 130 x 157 cm. Coleção Particular, São Paulo – Brasil.
Fonte: Mostra do Redescobrimento – Olhar Distante, 2000.

Este quadro “*Shebirat ho Kelin*” pôde ser apreciado em 1998 na exposição do MAM-SP e, como comentado por Daniel Arasse, é uma obra muito próxima de *Filha de Lilith*. Trata-se de mais uma obra da série em que a fotografia da metrópole de São Paulo é fixada em um suporte de madeira. Como em *Filha de Lilith*, a vista aérea deixa ver o horizonte um pouco acima da metade do quadro, cujo espaço é parcialmente recoberto pela areia. Kiefer incorpora a esta

representação, uma roupa de capuz com seis mangas, onde estão escritos nomes que se referem às dez *Sefiroth*¹³ – os atributos divinos -, que se projeta para fora da tela impondo-se sobre toda a imagem. Alguns fragmentos de cerâmica fazem alusão ao tema “A quebra dos vasos”. *Shebirat ho Kelim* – A Quebra dos Vasos -, na literatura cabalística é um conceito estrutural na medida em que se refere ao momento que se instaura o mal no mundo. De acordo com Arasse (2007), “na sua obra, Kiefer não julga o mal, mas expõe-o, considera-o, deixa-o vir à tona”. O artista se interessa em investigar o caráter do mal. Como vimos, a “Quebra dos vasos” simboliza a separação entre o Criador e a Criatura, o desvio da Criação.

Segundo Daniel Arasse (2007), a continuidade do trabalho de Kiefer entre 1987 e 1998 é incontestável (a interrupção de 1993-1995 não foi efetivamente uma ruptura) e, sobretudo, o tema *Lilith* na obra absorveu provisoriamente aquela da “Quebra dos Vasos”. Na verdade seria uma osmose figurativa dos dois temas, visto que na cabala, *Lilith*, é o símbolo perfeito do mal, do caos celestial e é um arquétipo do erotismo desenfreado, dos desejos mais primitivos. Enquanto Eva aparece como um ideal da feminilidade dócil, *Lilith* se afirma como mulher, no sentido mais completo do termo, mais fiel à relação homem-mulher. Daí sua representação como demônio, rainha da noite, mãe dos súcubos. Uma evolução significativa de sua utilização de *Lilith* sugere elementos para divagação em torno da milenar repressão que o homem sempre tentou impor à sexualidade feminina.

Portanto pode-se observar que nas primeiras obras da série, *Lilith* parece de início pertencer à procissão de mulheres ligadas às catástrofes, míticas ou históricas, das “mulheres das ruínas” cuja presença se assemelha àquelas obras já citadas de Kiefer como a Shulamite celaniana ou As mulheres da revolução. (ARASSE, 2007, p.284)

¹³ As Sefirót: símbolo cabalístico da cultura hebraica que representa os dez atributos divinos, as forças que regem o mundo, ligadas a forças que estruturam a criação ou formação do mundo: a Suprema Coroa, Sabedoria, Inteligência, Amor (Graça), Poder (Justiça), Beleza, Vitória, Majestade e Fundamento. A cabala na obra de Kiefer é uma referência extremamente coerente quando pensada em sua relação com a história. (MAM-SP, 1998).



Fig. 34 – **Lilith**, 1987-97. Pintura (detalhe), 220 x 560 cm.
Fonte: Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM),

Em 1990 por outro lado, aliás, este parentesco se exprime diretamente em *Adelaide – cendre de mon coeur* cujo vestido vazio, os cabelos pretos, os aviões de chumbo e a metrópole detrás do plano dá uma imagem muito próxima daquelas que os livros propõem, então, de Lilith e suas filhas. Este parentesco se encontra no quadro *Lilith* de 1997 onde a vista aérea de uma metrópole é sobrevoada por um triângulo de chumbo evocando uma asa volante de onde se escapa uma longa mecha de cabelo negro que lembra aqueles dos primeiros livros de chumbo consagrados à *Shulamite*, os de *Elizabeth d'Autriche* (1998) e, sobretudo, aqueles que escapam do reator pregado à asa de chumbo de *Berenice*. (ARASSE, 2007, p. 288)

Liliths Töchter faz alusão aos filhos de *Lilith* com Leviatã, e se relaciona à idéia do mal que se espalha pelo mundo. A série *Lilith* ocupa, portanto, um lugar a parte, porque, longe que ela seja uma vítima das catástrofes é um mito de origem ligado a uma criatura demoníaca, às vezes revoltada e melancólica – e é esta dimensão singular que Kiefer explora.

De origem babilônica, Lilith vem progressivamente como uma figura central da demonologia judaica que condensa tradições diversas. Evocada uma só vez na Bíblia (Isaías, 34-14), onde ela “encontra o repouso” entre as bestas de rapina que frequentam os baluartes e fortalezas de Edom destruídos pela cólera de Deus, ela é [...] um demônio feminino que seduz os homens e ataca as mulheres grávidas assim como os nenéns recém nascidos. Entre os séculos VI e IX, ela é identificada como a “primeira Eva” que, criada com a mesmo barro que Adão, quer igualdade e, diante da recusa de Deus [...] levanta vôo para fugir para o Mar vermelho. No século XIII, o *Zohar* a nomeia prostituta, a perversa, a escuridão, e de fato, a rainha das forças do mal. A Cabala lhe dá, então, “uma função paralela àquela assumida pela *Shekhinah* (presença divina) no mundo da santidade: [...] Lilith é a mãe do povo profano que constitui a “multidão herética” e reina sobre tudo que é impuro”. Enfim sempre na cabala e sua influência na astrologia, Lilith é

ligada ao planeta Saturno [...] comparado ao chumbo (que necessita ser purificado para transformar-se em ouro), ela é a mãe daqueles que têm um “mau caráter”: aqueles que têm um temperamento melancólico são chamados de “Filhos de Lilith” (ARASSE, 2007, p. 291, tradução nossa).

Arasse (2007, 2007, p.291) comenta sobre a atração de Kiefer pelo mito *Lilith*: “é evidente que é a grandeza da criatura original e a violência de sua revolta que detém Kiefer.”

Segundo o autor, Kiefer combina de fato as tradições da mística judaica, ao ponto que *Lilith*, a “primeira Eva” remete ao enfrentamento e perseguição de tudo o que está em conexão com o sagrado. A figura humana está sempre ausente, dando lugar aos vestidos vazios que representam desde 1990 *Lilith* e suas filhas. A presença destes vestidos pôde ser verificada, anteriormente, como extremamente ligada aos livros de evocação das *Sefiroth* e da “Quebra dos Vasos”, simbolizados no quadro *A escada do Céu* (1991), pela roupa com seis mangas e os fragmentos de porcelana. Poderemos multiplicar os ecos e as correspondências: de uma obra à outra, *Lilith* confirma sua grandeza de criatura das origens e sua presença persegue as obras consagradas à Criação Cabalística.

Os quadros realizados após 1995 manifestam uma reelaboração significativa do tema, a figura de *Lilith* será, daí em diante, apresentada sempre sobre o fundo de metrópole moderna - já que em alguns quadros desta série como “*Lilith no Mar Vermelho*” havia um fundo abstrato.

Quando Kiefer retoma o tema, associa sistematicamente a paisagem urbana, as vestimentas e os atributos divinos. Esta síntese pode ser observada em outra versão de *Lilith* na qual o vestido divino, de onde escapa uma longa mecha de cabelos negros, é apresentado em vôo acima de um vasto panorama da metrópole.

Este tratamento do tema evoca, em acordo com Isaías (34-14), o castigo divino das cidades orgulhosas e a morte das civilizações urbanas que inspiram em 1996 o livro “O mato crescerá sobre vossas cidades”.. Nós reencontramos esta atualização do mito que constitui uma dimensão

central de inspiração de Kiefer, mas a presença de Lilith dá a esta atualização um sentido mais preciso, cujo comprometimento está de acordo com a concepção que Kiefer faz de sua arte (ARASSE, 2007, p. 292, tradução nossa).

Os quadros posteriores a 1995 explicitam de fato um aprofundamento de uma idéia presente desde 1987-1989 em *Barren Landscape*, onde o nome de *Lilith* escrito, porém, pouco visível sobre a vista aérea de São Paulo, associa secretamente a paisagem urbana ao tema cabalístico. O título em inglês da obra, *Barren Landscape*, segundo Daniel Arasse (2007), faz menos alusão a São Paulo do que às megalópoles em geral. O autor destaca que, este modelo das grandes metrópoles é na origem norte americano. Porém, no seio da obra de Kiefer este título constitui assim uma tradução inglesa de Paisagens Estéreis, título de um de seus primeiros livros (1969), onde formas diversas estavam coladas sobre fotografias de paisagens. Do livro ao quadro, de 1969 a 1989, uma continuidade se esboça.

O tema sobre as versões urbanas de *Lilith*, depois de 1995, adquire um valor mais geral. Kiefer contextualiza *Lilith* como a “mãe do povo profano”, a deusa tutelar de um mundo – das *megalópolis* contemporâneas - de onde o sagrado se retirou. No entanto sugere várias idéias na mesma obra e a interpretação não se restringiria a uma decifração simples. Progressivamente, a figura de *Lilith* consente nela mesma uma dimensão original, que transforma em figura sombriamente positiva o demônio exclusivamente negativo da tradição judaica.

É uma interpretação pessoal do mito feita por Kiefer desde 1990: *Lilith* ao não se submeter ao contexto em que se encontrava, escolheu o exílio, aparecendo como figura de uma “revelação negativa”.

Se ela pode, segundo Doreet Le Vitte Hartwn, mostrar “o caminho em torno desta presença anônima” que nós pressentimos por detrás do plano da maior parte das obras de Kiefer, é precisamente graças à sua revolta e ao seu exílio voluntário. Pela grandeza de seu ato, esta criatura das origens manifesta no mundo o sentido retirado do mundo e torna-se, a este título, uma figura tutelar da arte de Kiefer e de sua ambição de criador. A partir daí se deixa entender o texto já citado que acompanha, igualmente em 1990, a apresentação de *Pavot eT Memoire – l'Ange de*

l'Histoire à Jerusalém. Kiefer interpreta de fato, de maneira singular, a interdição do segundo mandamento mosaico (“Tu não farás nenhuma imagem esculpida”). (ARASSE, 2007, p.292, tradução nossa).

O Segundo mandamento mosaico “Tu não farás nenhuma imagem esculpida” não é visto por Kiefer como uma proibição, mas sim um aviso, uma advertência. Para Kiefer há uma verdade: “se nós consideramos a essência das coisas, é impossível criar uma imagem”, mas ele está comprometido com a missão do artista: fazer as imagens “por causa desta impossibilidade e contra ela”. Esta reflexão, como vimos, é relevante para a produção artística de Kiefer desde seu início. Seus questionamentos sobre ser um artista alemão após o Holocausto, ou sobre a frase de Adorno - ao advertir que escrever um poema após Auschwitz seria um ato bárbaro -, são direcionados a partir da resposta de Paul Celan, que através de um esforço sobre-humano, como descrito anteriormente, criou uma poesia que tratou do próprio evento que ocasionou a aniquilação de sua família e de sua cultura.

Através de uma nova forma de representação Kiefer insiste em sua missão de artista, consciente de que “a imagem em sua derrota – porque ela fracassa sempre – iluminará, assim enfraquecidamente que seja, a grandeza e o esplendor do que ela não atingirá jamais”. Afastando a proibição de seu sentido, quer dizer, recusando-lhe, Kiefer se coloca numa situação equivalente àquela de *Lilith*: ele assume e manifesta em seu exílio um sentido que foi retirado do mundo, aquilo que se coloca em retração ao mundo - uma analogia à “Quebra dos Vasos” - e se manifesta ausente. Daniel Arasse (2007, p.296) comenta que: “Se a arte de Kiefer é melancólica, é a este título que ele exprime a melancolia de um “filho de Lilith”. Daniel Arasse, desta maneira posiciona a melancolia de Kiefer não somente à Segunda Guerra Mundial ou ao nazismo, pois, vimos que, nos anos onde esta catástrofe histórica ocupa quase que exclusivamente sua obra, não é a melancolia que o inspira. Arasse cita Liza Saltzman:

Liza Saltzman, por exemplo, considera ainda em 1999 que a obra de Kiefer é “fundamentalmente melancólica nos seus temas, no seu estado

de espírito e suas operações alegóricas” e, se interrogando sobre a questão de saber se o ato de pintar é capaz, por si só, de completar o trabalho de luto ou se ele somente pode construir “um objeto melancólico, petrificado, um fragmento alegórico, uma ruína”, ela sugere que seu projeto artístico é necessariamente melancólico” (ARASSE, 2007, p.41, tradução nossa).

Ao observarmos a série *Lilith*, a melancolia coloca-se presente, não somente através da visão das ruínas ou do próprio tema. Seu trabalho pode ser colocado deliberadamente em ruína nos três “dispositivos da representação” - o fundo, o plano e a moldura - que constituem os elementos fundamentais em geral da representação que asseguram a coerência e autonomia da pintura clássica. O fundo destas obras é substituído pela imagem fotográfica bastante evidente, o plano é adensado por materiais diversos como: a areia, as cinzas, tecido, cabelo e outros objetos, que transformam a superfície da obra em tridimensional, opondo-se àquela bidimensional característica da pintura clássica. A moldura apesar de nesta série manter o formato retangular, funciona somente como a sustentação do suporte e prolongamento da superfície trabalhada e, como pode ser observado, tem suas dimensões reduzidas a partir de suas criações que datam o ano de 1998.

De acordo com Arasse (2007, p.320), Kiefer coloca em pauta o que foi a base de representação clássica desde o século XV, quando Alberti havia estabelecido, durante séculos, a base da 'janela' a partir da qual a composição da pintura se construísse e se oferecesse para contemplar, então, o gênero clássico da paisagem.

A ruína da grande arte se evidencia no trabalho de Kiefer sobre a materialidade da qual se serve, mas há um resquício da arte clássica, ao adotar, geralmente, o formato retangular clássico e preservar a seus espectadores a relação de contemplação. Arasse, então salienta que, “o que se dá após a contemplação confirma o colapso das altas aspirações da Arte”. (ARASSE, 2007, p.320)

“Sobretudo desde 1995, os quadros de Kiefer são o conflito entre a transparência do significado e a opacidade da matéria, entre a idéia criativa e sua

perda na ascensão à visibilidade ao real, à história” (ARASSE, 2007, p.321, tradução nossa).

Diante do espetáculo das ruínas, onde a história se apresenta como um “declínio inelutável”, Kiefer encontra uma fusão com a unidade viva do mundo. A melancolia diante do espetáculo das ruínas o coloca em uma posição onde, o sentimento de um exílio então assumido o impele, através de sua obra, a exercer sua missão de criador.

Daniel Arasse (2007) diz que Kiefer em seu trabalho, procura mostrar um “re-encantamento” do mundo, entendendo-se no termo “encantamento”, a presença ativa, viva, do sagrado no mundo, e “tudo que chama esta presença pode comportar a magia e o encantamento, para fazer se reencontrar o tempo do sagrado e a temporalidade da história humana”. Na própria temporalidade da obra, Kiefer demonstra a necessidade da aparição – na obra de arte - de uma distância que se torna próxima. A obra – através de sua presença material – passa a ser o lugar privilegiado em que, do mais distante passado ao momento atual, torna-se possível deixar visível os resíduos da memória do tempo.

Outras obras foram expostas no Brasil, dando continuidade a série *Lilith*, o que pôde demonstrar os vários desdobramentos do tema. Interessante observar que a partir da interrupção das atividades de Kiefer – ao retornar ao tema de *Lilith* - seus procedimentos artísticos e conceitos, de uma obra a outra, tornam-se muito semelhantes e se espalham sobre o céu de São Paulo, de forma mais leve que as primeiras obras da série que foram caracterizadas pela matéria espessa utilizada e por suas grandes dimensões.



Fig. 35 – **Filhas de Lilith**, 1998. Técnica mista, 135,5 x 158,5 cm. Coleção Raquel Nosek São Paulo, Brasil



Fig. 36 - **Filha de Lilith**, 1998. Técnica mista, 127 x 271 cm. Coleção Patrícia Viotti de Andrade e Washington Olivetto São Paulo, Brasil. Fonte: Mostra do redescobrimento - Olhar Distante, 2000.



Fig. 37 – **Filha de Lilith** (*Liliths Töchter*), 1998. Pintura com cinzas, 308 x 271 cm. Fonte: Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), 1998.

A articulação, formal e iconográfica, que ele introduziu no início de sua produção artística – indica que seu trabalho era de fato de luto e não de melancolia. Liza Saltsman propõe:

[...] não reduzir a melancolia do artista, as vezes explicitamente e iconograficamente definida como tal, a sua somente concepção clínica: excedendo o conceito de melancolia de origem freudiana e própria do século XX, Kiefer ativará uma concepção mais antiga da melancolia, aquela do Renascimento humanista que a emblematizou a célebre gravura de Dürer e que caracterizou a situação privilegiada do artista criador e de seu gênio. (ARASSE, 2007, p. 41, tradução nossa)

Podemos concluir que o trabalho de luto na produção artística de Kiefer é de outra ordem - e torna-se conveniente identificar a diversidade do trabalho que ele concluiu a respeito da memória de seu passado próximo e distante, e da analogia do pensamento da arte alemã que passa a ser deslocada a outros temas e culturas que se desdobram para suprir, como sugeriu Andreas Huyssen, “sua efetiva necessidade de se posicionar”. (ARASSE, 2007, p.42)

8 – O conhecimento inacessível: o peso da sabedoria como extensão das ruínas

Os livros de Kiefer, a partir de 1985, mudam de aspecto e concepção. Ao lado dos volumes de dimensões menores - cujo formato e técnica são uma continuidade de sua prática anterior -, outros de dimensões monumentais são verificados em sua criação. Daniel Arasse (2007) chama à atenção para o fato de que, em 1990, Kiefer cria um livro com o tema as *Filhas de Lilith*, que se caracteriza por esta nova concepção, onde as dimensões - 102 centímetros de altura por 76 de largura e 18 de espessura – são de uma ampliação significativa proporcionada pela utilização do chumbo que, como citado anteriormente, é um dos materiais que é por ele frequentemente utilizado a partir de 1985.

Em 1989, Kiefer reúne livros de grandes dimensões e cria esculturas monumentais. A biblioteca de *Zweistromland – The High Priestess* (Mesopotâmia-a sacerdotiza), é uma escultura composta por aproximadamente duzentos livros de chumbo.

Zweistromland se refere à terra de dois rios, Tigre e Eufrates e, “mais especificamente, à destruição do império mesopotâmico, berço – ironia – da mesma civilização que acaba numa metrópole babilônica como São Paulo” (GONÇALVEZ FILHO, Folha de São Paulo, 1990). Consiste em duas prateleiras de ferro com quatro metros de altura, levemente inclinadas e separadas por um grande pedaço de vidro retangular, se mantêm perto de 200 volumes de livros de chumbo, com diferentes tamanhos, a maioria deles em ruínas. Huyssen conta que estão dispostos com displicência, alguns estão mais desintegrados do que outros; páginas de chumbo torcidas e amarrotadas. Contêm colagens de fotos de nuvens, vistas aéreas, paisagens e cenas de cidades trabalhadas com emulsões e oxidações. “Eles são simultaneamente monumento e elegia ao poder do saber, uma corporificação do peso da sabedoria escrita em chumbo, o primeiro material destinado a virar ouro, se não pura espiritualidade.” (HUYSEN, 1997, p.213)

O chumbo é o material utilizado nas próprias páginas do livro, sobre as quais são coladas fotografias, cabelos, cinzas e outros objetos. Esta série de trabalhos que integra o projeto monumental chamado *Zweistromland* faz uma nova conexão com o tema das grandes metrópoles, visto que, Segundo Antônio Gonçalves Filho (1990), um destes livros é dedicado a São Paulo.

O livro monumental faz então parte integrante da obra de Kiefer cujo emprego do chumbo muda a natureza do objeto “livro” e sua função no interior de sua obra.



Fig. 38 - *Zweistromland (A grande sacerdotisa)*, 1985-1989. Aproximadamente 200 livros de chumbo, sobre uma estante de ferro, com vidro e fio de cobre. Aprox. 500 x 800 x 100 cm. Hans Rasmus Astrup, Oslo.
Fonte: ARASSE, 2007, p.170-171

Trata-se sempre de livros que podemos virar as páginas e seu percurso continua sendo o de uma leitura visual que substituiu a escrita. Mas o seu peso torna-os intransportáveis e, como eles são expostos individualmente ou organizados nas prateleiras das bibliotecas de ferro, eles estão disponíveis menos para ler do que para contemplar, transformando seus leitores em potenciais espectadores de um tipo de objeto novo: livros-esculturas que mostram características que dão idéia do livro, instalado então no coração da reflexão e do imaginário de Kiefer. (ARASSE, 2007, pp.164-167)

Segundo Arasse (2007), as dimensões gigantescas dos livros teriam a medida de gigantes, os quais teriam a força para levantá-los, deslocá-los e manipulá-los. A utilização do chumbo é enriquecida pelas colorações que surgem de uma oxidação artificial ou somente acelerada, e dão ao objeto o sentimento de uma antiguidade muito remota, cujas páginas guardam um saber antigo, arcaico,

retornando a uma fase mítica da história onde os homens eram comprometidos com os deuses.

A grande biblioteca-escultura *Zweistromland- The High Priestess* elabora de modo preciso a idéia que Kiefer faz então do livro. Como indica a primeira parte de seu título, assim como os nomes de Eufrates e Tigre colocados no meio de cada biblioteca:

[...] a obra faz alusão à Mesopotâmia e à junção das civilizações (suméria, babilônica, assíria) que se sucederam desde o terceiro milênio antes de Cristo até a conquista do território por Alexandre O Grande, e cujas numerosas testemunhas a que chegamos, particularmente escritos, evocam e transmitem através dos milênios um saber das práticas, uma mitologia desaparecida nas areias. É a esta memória do tempo imemorial que fazem alusão os volumes de Mesopotâmia. Mas, a segunda parte do título, *The High Priestess*, determina a natureza deste saber e, sobretudo, sua relativa inacessibilidade. Ele designa, em inglês, a segunda carta do tarô, guardiã de um saber sagrado segundo a interpretação hermética e esotérica do tarô. O título situa então os livros da biblioteca no contexto de um conhecimento original, divino, que está de acordo ao interesse de Kiefer pelo Egito antigo, o Antigo Testamento ou a Cabala (ARASSE, 2007, p. 167-169).

Arasse comenta que o interesse a *Zweistromland- The High Priestess* e, sobretudo, ao efeito que a obra exerce sobre o espectador não se reduz a esta dimensão iconográfica, a dupla biblioteca monumental concebida por Kiefer é a grande guardiã do saber conservado nos livros que ela contém – e que, para além dos vestígios mesopotâmicos ou egípcios, fazem alusão ao Livro original perdido, suporte e receptáculo de um conhecimento divino que os homens não podem aproximar-se, somente por sua fragmentação e sua dispersão através de inúmeros volumes de interpretações que foram sendo elaboradas no decorrer dos milênios.

Segundo Huyssen (1997), a exploração da tensão entre banalidade e sublime pode ser tão central no trabalho de Kiefer quanto a dialética baudelairiana do eterno e fugidio foi para o modernismo. Uma tensão mantida nas esculturas de livros. Em muitos de seus trabalhos a sensação de resguardar, proteger, deixar registrado para além dos tempos é evidente. Utiliza o chumbo em suas bibliotecas

que guardam imagens do mundo, quase sempre a paisagem e pedaços dela. Em algumas ilustrações em páginas duplas de seus livros, espaços negativos de poços de ventilação ou tetos e coberturas são definidos pela areia ou poeira que o artista polvilhou sobre eles, criando texturas e contornos para as imagens.

Zweistromland – The High Priestess é, neste sentido, indissociável da *Quebra dos Vasos*, a biblioteca de livros de chumbo pela qual Kiefer representa um ano mais tarde, em 1990, o mito cabalístico da Criação. Porém a elaboração do conteúdo dos livros se difere. Feitos de folhas de chumbo sobre as quais Kiefer simplesmente deixa o tempo agir, ao acaso, colocando estas folhas sob o sol dentro de seu atelier ou no exterior.

Pisada, esmagada pelas rodas de veículos diversos, expostas ao tempo, o chumbo adquire uma textura irregular e uma grande variedade de coloridos (cinzas, ocre, vermelhos, verdes, laranjas...) que dão a estas páginas uma beleza ímpar, às vezes pesada, às vezes suntuosa, o aspecto de palimpsesto traça, portanto, intervenções múltiplas, sedimentadas e irremediavelmente indecifráveis. Como tal, estes livros aparentemente “virgens” participam plenamente do sentido da obra. Cerca da metade dos livros marcam uma intervenção artística – eles contêm fotografias, materiais e objetos diversos, suas páginas contêm traços de pintura, que são recobertas com argila, etc. Estes livros não têm títulos, mas como sempre, eles manifestam os temas. Aqueles dirigidos aos quatro elementos aproximam-se a um grande número: o ar (fotografias aéreas de nuvens), a água (as ondas do mar), a terra (vistas aéreas ou argila), o fogo (por meio da energia nuclear referida pelo reator instalado no atelier e cujas fotografias já haviam sido utilizadas em obras anteriores). (ARASSE, 2007, pp. 169-177 – tradução nossa).

Neste conjunto monumental encontram-se livros com fotografias de arquiteturas de metrópoles modernas vistas do céu. A metrópole de São Paulo, visitada em 1987, pode ser facilmente reconhecida pela fachada curva do edifício Copan de Oscar Niemeyer, a mesma observada em *Barren landscape*. Outros temas são tratados nos diversos volumes como: ruínas industriais, ruínas antigas ou de simples ruas abandonadas numa cidade deserta da Palestina. Muitos temas fazem alusão a temas já abordados por Kiefer nos quadros, nos livros ou esculturas.

Este trabalho e esta acumulação fazem de *Zweistromland- The High Priestess* umas das obras mais importantes e mais ambiciosas de Kiefer. Outra extrema inventividade é a prova da realização de cada livro, a sutileza sempre renovada em relação a colocação do chumbo e dos outros elementos, como argila aplicada com pincel, areia, cabelo - cujos quadros futuros se beneficiarão. Daniel Arasse comenta que:

[...] a grande biblioteca realizada entre 1988 e 1989 se apresenta como uma soma, quase uma *Summa* no sentido medieval do termo, onde Kiefer tem em conta a reunião de seus temas e pensamentos - a unidade da junção não tem nada de partes separadas além desta recapitulação e esta totalização íntima. O nascimento de Kiefer em Donaueschingen pode jogar seu papel na idéia de consagrar esta biblioteca à Mesopotâmia: como escreveu Bernard Comment, nós podemos pensar que o “motivo geográfico” proposto por seu nascimento “desempenhou algum papel, ou alimentou algum fantasma, nesta busca por tudo o que assombra toda a obra de Anselm Kiefer, como se os pedaços espalhados, dispersos ou separados chamam sempre para a reconstituição (metomínica, metafórica, alusiva) de uma junção desaparecida, mas que como tal nos deixa vestígios que guardam possíveis correspondência (ARASSE, 2007, p.177, tradução nossa).

Daniel Arasse (2007) chama à atenção para a dimensão íntima desta obra monumental, em que o conteúdo dos livros nos é ainda desconhecido; o autor salienta que, pelo seu próprio aspecto, esta escultura nos coloca na presença de um saber também manifestadamente inacessível e aparentemente imemorial, retornando ao tempo dos titãs que, sozinhos poderiam manipular estes volumes e colocá-los em desordem sobre as prateleiras.

O conhecimento deste saber nos é acessível somente através de reproduções fotográficas em catálogos ou livros, que reforçam ainda a aura dos volumes de chumbo, originais únicos, irremediavelmente distantes em sua própria proximidade.

Segundo Arasse (2007, p.178), *Zweistromland* propõe na relação sobre a contemplação dos vários livros, a da idéia de Livro (remetendo-nos ao Antigo Testamento), contendo um saber como veículo da memória. A contemplação do

conjunto seria uma maneira de nos posicionarmos conscientemente sobre a inacessibilidade deste saber, e a impossibilidade da transmissão de alguns conhecimentos. Os livros aparecem como os depositários do conhecimento e os espectadores como destinatários que são, inevitavelmente, excluídos de sua parte. Esta biblioteca nos remete à idéia de “ruína ou, do vestígio de um conhecimento que desapareceu, *Zweistromland* é uma escultura melancólica”. Para Kiefer torna-se o receptáculo de uma elaboração muito pessoal de sua criação, um registro mítico, um depósito da revelação de uma decifração infinita e a confirmação da importância central do judaísmo em sua criação.

Estas bibliotecas de chumbo parecem ser feitas para resistir a um tempo futuro e resguardar a imagem deste mundo. Para o artista, como uma profecia, as grandes obras criadas pelo homem estão condenadas a uma fatídica efemeridade. Palavras que remetem a uma preocupação da humanidade, neste momento histórico em que vivemos.

Segundo Tassinari (1998), se o tema possui uma unidade e uma autonomia à qual a obra responde, pode também falar, talvez, de uma última reparação, a da obra de arte. Cabe à obra, reunir os fios de outro modo soltos e inapreensíveis, que ligam o trabalho do artista e a experiência estética do espectador. O que mais chama a atenção do espectador em geral é o enorme, imediato, impacto visual pelo qual é tomado diante de sua obra.

Para Donald Kuspit (1984), Kiefer procura desesperadamente dar à arte uma dimensão de utilidade social, na liberação de ilusões estéticas de grandeza, ele nos mostra que a arte é uma maneira útil de colocar em cena o mundo. Na opinião de Alberto Tassinari (1998): “A arte, que para muitos morreu e é coisa do passado, encontraria em Kiefer uma outra vida”.

REJEIÇÃO E ATRAÇÃO, ESTRANHEZA E FASCINAÇÃO

1 - O espectador como objeto da imagem: a materialidade como elemento de ativação

Segundo Nélson Brissac Peixoto (2004), Baudelaire, em 1859, foi talvez um dos primeiros a notar, no plano específico da pintura, um novo gênero que chamou de “paisagens das grandes cidades”. Através de algumas considerações já citadas anteriormente, comentadas por Kiefer ao referir-se à cidade de São Paulo: “lembra o inacabado e o que está decaindo”, somos remetidos à modernidade de Baudelaire - no sentido da idéia do presente seguido sempre de sua decadência e, logo após, de sua renovação. Estas considerações estão intimamente ligadas a algumas sensações que puderam ser experimentadas frente à obra de Kiefer.

No decorrer desta pesquisa, foi-me proporcionada, através da colecionadora Cibele Ribeiro - que gentilmente recebeu-me em sua casa -, uma análise de uma das versões de *Filha de Lilith*, através do contato direto com a obra de Kiefer. Esta experiência estética, primordial para esta dissertação, trouxe uma mudança de direção ao trabalho inicial, visto que as sensações experimentadas diante da obra tornaram evidentes as mudanças ocorridas entre as primeiras obras da série, anteriores a 1990, e a segunda fase em que Kiefer trabalha sobre as imagens de São Paulo, que datam de 1998.

O impacto visual da obra levou-me a uma impressão diversa das várias que foram descritas anteriormente. Meu primeiro contato desencadeou, em princípio, a sensação de leveza e fragilidade - ao contrário de uma obra pesada, trabalhada em várias camadas espessas de materiais – e surpreendeu-me a delicadeza do conjunto.



Fig. 39 – **Filha de Lilith**, 1998. Técnica mista, 107 x 164,5 cm. Fonte: Coleção Edmundo e Cibele Ribeiro S. Paulo, Brasil.

Posteriormente, a esta impressão inicial, uma força impositiva dominou todo o espaço - na representação de *Lilith* - através do vestido no centro do céu da cidade vista do alto e dos materiais empregados como resíduos sobre a imagem fotográfica. Apesar da fragilidade do papel fotográfico, base desta criação - colado em um simples suporte de madeira e recoberto por areia e cinzas -, o tema apresentou-se como algo que se impunha, como eterno e detendo o domínio de toda a obra.

Há algo no existente, no aqui e agora, que transcende sua transitoriedade e remete ao eterno. “A modernidade”, diz Benjamin, “assinala uma época; designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da antiguidade.” Mas que força é esta, que diz

respeito não à simples permanência do antigo, mas à própria atualidade? (PEIXOTO, Brissac, 1996, p.232).

A imagem vista a certa distância deixa ver o tema se organizar no espaço pictórico, construído através de materiais que comunicam o tempo transcorrido. A figura de Lilith, representada através de um vestido central, coloca-se no domínio da paisagem. Ela é aquela que não está subordinada aos desígnios próprios daqueles que vivem nas *megalópolis*. A cidade está abaixo e *Lilith* domina o céu, sobrepõe-se à cidade, e parece dar um recado, àquele percebido por Walter Benjamin em relação ao destino das cidades virarem ruínas. *Lilith* não vem sozinha, está acompanhada por suas filhas, que em tamanhos menores - representadas por pequenos vestidos de tecido costurados e impregnados por materiais que indicam o desgaste do tempo -, complementam os espaços a serem dominados. Estas imagens nos remetem aos detritos acumulados de um mundo acabado. “Nunca a precariedade foi tão evidenciada. Estes horizontes parecem literalmente a ponto de se desfazerem” (PEIXOTO, 1996, p.243).

Nesta visão frontal, a paisagem da cidade mostra-se fragilizada e distancia-se de sua imagem de potência e domínio, do progresso, em que



Fig. 40 – Filha de Lilith, 1998 (detalhe). Técnica mista, 107 x 164,5 cm. Fonte: Coleção Edmundo e Cibele Ribeiro.

normalmente estão ligadas as grandes metrópoles. Como no *Angelus Novus* de Klee, esta imagem de São Paulo nos atrai para algo do qual queremos nos afastar, mas que somos impelidos a encarar fixamente. Nosso rosto é dirigido para o passado, que ao invés de uma

cadeia de acontecimentos, nos faz ver uma catástrofe única que também está dirigida ao presente, “que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 1994, p.226).



Fig. 41 – **Filha de Lilith**, 1998 (detalhe). Técnica mista, 107 x 164,5 cm.
Fonte: Coleção Edmundo e Cibele Ribeiro, 2010, São Paulo Brasil.



Kiefer inventa de fato, um tipo de obra original e específica. A obra propõe ao espectador a construção de uma leitura visual que é desenvolvida através da percepção da mensagem significada. Não há como ficar indiferente diante da presença material sempre significativa. Somos instigados a nos aproximar, procurando significados nos pequenos detalhes que compõe a experiência material, e somos impelidos a nos afastar para que nosso olhar possa abranger a totalidade. A esta percepção abrem-se muitos níveis de leitura.

Este domínio da obra sobre o espectador está na forma como os materiais se organizam no suporte, sobrepostos ao fundo fotográfico. Alberto Tassinari (2001, p.118) comenta que “objetos salientando-se da tela é algo que apenas a pintura contemporânea emprega com constância”.

[...] como muitas paisagens de Kiefer [...] O contraponto entre a inclusão e a exclusão do espectador se dá por todo o tempo que se olha o quadro. Menos, ou mais, do que uma paisagem, a pintura é um agregado de intervenções sobre o plano de uma pintura que mostra uma paisagem [...] e também as saliências dos meios pictóricos empregados sobre a tela [...] fazem dela uma espécie de colagem. Não que, desse modo, o aspecto da paisagem da pintura desapareça. Simplesmente não se trata de uma paisagem naturalista, mas de um espaço em obra que também deixa ver uma paisagem. É mais uma nostalgia da paisagem naturalista com seus horizontes outrora longínquos que a pintura – com cores empalidecidas como numa fotografia antiga – comunica. Ter trazido a paisagem de volta à pintura com tamanha força é algo que a arte contemporânea deve a Kiefer [...] A maior parte da pintura figurativa contemporânea, como a obra de Kiefer, não nega um espaço em obra já formado. De variadas maneiras

Fig. 42 – **Filha de Lilith**, 1998 (detalhe).

acaba por promover uma comunicação espacial entre o mundo da obra e o mundo em comum [...] à maneira de Kiefer, como uma imagem sobre a qual se interveio (TASSINARI, 2001, p.125).

Realmente as obras de Kiefer nos chamam a uma aproximação. Há a necessidade de ver de perto as texturas, os materiais. Podemos observar que os próprios materiais utilizados nos remetem a idéia de ruína, mas é ao afastar-nos que nossos pensamentos vão se organizar. Kiefer diz que não vê diferença entre contemplação e produção: “é sempre um zigue-zague, mergulhar, depois emergir...”

Observa-se no quadro que o papel fotográfico desprende-se em algumas partes do suporte de madeira no qual é fixado, a cor branca da moldura é observada como a única aplicada no quadro e transmite-nos a impressão de ter sido manipulada de forma displicente, cujas falhas, parecem não ter nenhuma importância. A areia é um material muito significativo na produção artística de Kiefer, sua utilização é constante em sua prática, um trabalho de experimentação que reelabora algumas idéias aparecidas em trabalhos anteriores e que age, a seu modo, nos quadros em curso ou futuros. A idéia da areia recobrimo progressivamente a paisagem pôde ser verificada em alguns livros do pintor, que a cada página encobria mais intensamente a paisagem registrada até recobri-la totalmente nas últimas páginas. Esta prática iniciada nos livros projeta-se para as telas, remete-nos à idéia das ruínas, que com o passar do tempo vão sendo encobertas, pela areia, pela poeira.

Se o tema mesmo assim se distancia, esotérico da obra, é porque a obra parece encontrar também nisto seu destino mais próprio e assim – para repetir ainda uma vez o título de uma pintura de Kiefer dedicada ao poeta Ossip Mandelshtam – nos deixar ouvir melhor o rumor do tempo (TASSINARI, 1998, p.20).

Kiefer e toda sua reflexão sobre a necessidade de uma nova concepção para a representação após o Holocausto coloca o culto da arte clássica – então defendida pelo Nacional-Socialismo -, em uma posição de ruína. Trabalha uma

nova concepção de pintura, onde a idéia que ele apresenta estará contida na própria matéria. Em *Filha de Lilith* fica evidente este aspecto: os próprios materiais encontram-se em estado de ruína.

Indício do destino das cidades, condenadas a virar deserto. Mas a integração de substâncias tangíveis com as imagens fotografadas serve para destacar sua particular presença física, a problemática materialidade dessas paisagens sob ameaça de desaparecimento (PEIXOTO, Brissac, 1996, p.243).

Podemos, então, diante da obra do pintor, verificar que é a matéria incorporada que dá à superfície uma presença impressionante. Segundo Arasse (2007), suas obras desejam apresentar o que elas representam de maneira a afetar fortemente os espectadores, a exercer sobre eles um “efeito de afetar” – em que processos e questões serão esclarecidos.

O uso desses materiais visa reter, no próprio objeto artístico, os efeitos da passagem do tempo que assola aqueles lugares [...] A fragilidade do material corresponde à falta de perenidade da paisagem. Ele faz aflorar – ao colocar tudo na eminência da desaparecimento – sua antiguidade [...] A mesma fragilidade daquilo que, em princípio imune ao transcorrer do tempo, torna-se quebradiço como vidro. As imagens deixam transparecer num horizonte sempre modernizado sua caducidade [...] Imagens da cidade contemporânea conforme sua antiguidade [...] A pintura parece ter passado pelos muitos estágios de vida e sofrimento que a própria cidade (PEIXOTO, Brissac, 1996, p.244).

É na tridimensionalidade da obra que os materiais nos instigam, eles colocam-se sobre a imagem e são a própria imagem. Os conceitos se manifestam de maneira presente e ao mesmo tempo ausente. Vemo-nos diante das ambigüidades e paradoxos que a obra de Kiefer sempre propõe.

Nas obras de Kiefer a citação parece dar outra vida à imagem. Quando o artista se ocupa de um nome próprio, faz com que através dele a obra seja reanimada e isto lhe dará uma vida desaparecida. Segundo Lauterwein (2006): “Através da aura que permeia este nome que já havia sido esquecido, uma outra vida é retomada”.

É assim que os títulos, na obra de Kiefer são partes integrantes dela. Sem eles, a obra se mostraria demasiado enigmática. Ao clarificá-la em parte, porém, desencadeiam associações em que a sugestão joga muito mais peso que a relação usual entre os nomes e as coisas representadas (TASSINARI, 2001, p.118).

A citação na obra torna-se outro elemento ligado à ruína, escrito com carvão, revela a idéia de algo que não pode mais ser transformado, a um destino já consumado. Pode nos remeter também ao mandamento mosaico sobre não fazer representações de imagens, a imagem de *Lilith* nunca é revelada, é substituída pela palavra e pela roupa, que como vemos não está representada e sim confirma sua presença através do material real. Os elementos plásticos prolongam o eco sensorial da imagem poética, e aceleram as idas e vindas da interpretação que será, então, intensificada.

Se a experiência é intensa, ou, no caso, estética, o espectador se sente compartilhando com a obra um espaço intersubjetivo em que seu olhar e seu eu não são senhores da situação – são postos pela obra ao mesmo tempo que sobre ela se debruçam. O que a obra então comunica acontece num espaço intersubjetivo [...] Diante dele, o espectador sente-se como se diante de um outro que o interpela (TASSINARI, 2001,p.145).

De acordo com Lauterwein (2006), podemos dizer que Kiefer seduz o espectador, e que os nomes escritos repercutem sobre a pintura reavivando a proposta de diálogo em um “labirinto interpretativo”, onde as associações da interpretação das idéias começam a se organizar somente a partir de que sejam coladas em toda uma rede de referências específicas, próprias do artista e do espectador.

Devemos então refletir sobre as afirmações de Mitchell (1994-a) sobre a imagem que para ele é essencialmente ambígua e tem a relação com o poder, e que ela não é só aquilo que é pintado. A imagem como aquela que tem poder sobre o observador, o influencia, o instiga a uma auto-reflexão. A imagem que fornece um alimento ao observador para pensar outras imagens, além do confronto provocado pela materialidade da obra como um elemento de ativação da

imagem. Desta forma poderemos concordar com o historiador sobre a questão que se refere à posição do espectador, que ao colocar-se diante de uma obra como *Filha de Lilith*, pode transformar-se em objeto da imagem.

As primeiras obras da série *Lilith* sobre a paisagem de São Paulo comunicam algo diferente das obras que datam 1998:

Lilith (1987), a segunda mulher criada, uma encarnação feminina do diabo na tradição judaica, derivada de uma figura babilônica do demônio. Seu imenso poder de destruição reina na desenfreada expansão urbana brasileira. São Paulo é transformada em uma massa petrificada, desencarnada pelo vento, escombros que afloram no meio do deserto. O que deveria ser mantido se perde para sempre, o que deveria transformar-se se conserva. É um mundo em que o arcaico aparece com os traços do novo – o tempo do inferno (PEIXOTO, 1996, p.244).

Percebemos nesta descrição de Brissac Peixoto que *Lilith* torna-se uma figura ligada à destruição e que ao dominar a paisagem brasileira a transforma em uma massa petrificada e sem vida, cuja arquitetura é transformada ao ser invadida pela ação avassaladora do vento na chegada de *Lilith*. Ao contrário, *Filha de Lilith* aqui analisada, assim como as outras versões da série que datam do mesmo ano, desencadeiam sensações diversas a estas.

O mesmo tema do mito de *Lilith*, mas sem peso, delicado até, reaparece num conjunto de quadros, tendo como suporte fotos aéreas de São Paulo, feitas por Kiefer em 1987 e em 1997. Vestidos de menina colados, o todo salpicado de cinzas, palavras manuscritas a carvão – paira aqui um silêncio misterioso, uma leveza do outro mundo. A impressão quase agressiva das grandes pinturas, ou o peso dos temas, de outras obras mais conhecidas de Kiefer, somem nestas *Liliths* delicadas, de dimensão também menores. As cinzas que recobrem a superfície sem cor, junto à flutuação dos vestidos, fazem o olhar oscilar entre um espaço etéreo e a superfície material. (EUVALDO, Celia. “A densidade”. In: Folha de S.Paulo, São Paulo, 11/04/1998).

A imagem fotográfica da cidade serve para destacar sua particular presença física e preservar o registro da realidade, não há uma transformação da paisagem retratada, ela é somente recoberta por areia e cinzas, o que simplesmente questiona a permanência daqueles horizontes. Estas paisagens são

paisagens melancólicas, o poder destruidor de *Lilith* torna-se amenizado e propõe-se, ao invés de uma invasão violenta do espaço urbano, uma fusão, um acordo - entre paisagem e mito - sobre uma constatação iminente.

Diante destas obras momentos de atração e rejeição, estranhamento e fascinação envolvem o espectador.

2 - O mergulhar e emergir: processo de participação e significação da obra de arte

O espectador de fato, elaborará por ele mesmo o significado do que ele vê diante das obras de Kiefer. Em 1987 o artista declarou:

Só posso colocar meus sentimentos, meus pensamentos, e minha intenção nas pinturas. Eu coloco nelas o que eu posso, e depois, é você que decide o que são os quadros e o que eu sou (KIEFER apud ARASSE, 2007, p.88, tradução nossa).

Um traço característico da obra de Kiefer é a participação dos espectadores na significação da obra. Seu trabalho pode suscitar em alguns observadores, preocupação ou desordem. Arasse (2007) comenta que Kiefer tende a criar um espectador descentrado ou fragmentado, que ignora quase sempre um ou muitos dos “sistemas simbólicos entrecruzados que as obras condensam, e a ambigüidade intencional que como resultado suscita uma verdadeira “indecisão hermenêutica”. De acordo com Arasse, a ambivalência reivindicada por Kiefer coloca o espectador em uma situação de incerteza ou desconforto.

Podemos nos lembrar da própria experiência estética vivenciada por Andreas Huyssen, diante das obras sobre a arquitetura nazista de Kiefer, descrita no primeiro capítulo desta dissertação. A experiência de colocar-se diante das múltiplas superfícies e matéria sobrepostas e acumuladas, evidenciadas pela

luminosidade e materialidade, faziam as arquiteturas fantasmagóricas assumirem sua monumentalidade.

Todo o envolvimento produzido pela obra de Kiefer - que atinge o espectador que a contempla -, pode ser analisado por diversos aspectos. Retornando às obras da série *Lilith* - que tem como base a fotografia ampliada da cidade de São Paulo – ao ser transformada em uma imagem fictícia, passa a suscitar muitas questões que serão levantadas através das interferências do artista sobre ela.

Para Belting (2005), assim como para Bredekamp (1991), uma fotografia retrabalhada pode mudar completamente seu significado. Ao utilizar a foto e transformá-la, essa interação dos meios, subverte e desestabiliza o caráter de índice da fotografia.

Os corpos que esperaríamos ver em tal retrato submetem-se aos seus duplos sem vida, que, não obstante, aparentam estar muito vivos. Somos ou pegos na armadilha desta confusão, ou convidados a apreciar a ambígua referência cruzada (Belting, 2005, p. 71).

É interessante observar como as teorias aqui citadas permeiam o conjunto de obras que Kiefer produziu sobre a fotografia da metrópole de São Paulo. O corpo de *Lilith* não pode ser visualizado, porém ela emana uma aparência viva.

Bredekamp (1991) alerta sobre a utilização da fotografia que, ao ser manipulada e com seu significado modificado, ao referir-se a alguma coisa que provavelmente jamais teve lugar, acaba por figurar o traçar de uma “ficção” verdadeira. Mesmo sem retoques, o ponto de vista do fotógrafo pode privilegiar certas conclusões que “ficam” antes de todas as intervenções, reforçando fatos dentro das imagens.

Portanto o artista, também no papel de observador, é atraído pela imagem. Podemos pensar, então, sobre a atração que a visão aérea da cidade de São Paulo, exerceu sobre Kiefer. A vista do alto do Edifício Copan tornou-se um

elemento significativo para o impulso inicial que o levou a trabalhar sobre a paisagem paulistana, registrada inicialmente como um precipício. A maneira de posicionar-se diante da paisagem observada - para registrá-la - pode estar relacionada a algumas considerações descritas por Mitchell (1994-a). Para o historiador, é possível pensar o espaço como imagem, muito além do que ele é, e então afirma que a pessoa que vivencia o espaço pode ter uma experiência além do histórico. Para Mitchell (1994-a), os espaços são experiências descritas como espaços de desejo, que atraem, assim como a imagem. O conceito de espaço envolve uma questão empírica que não é verdadeira quando diz que todos vão ter a mesma experiência com o espaço.

O desejo, no caso de Kiefer, estaria em representar mais do que está na representação, e esta força ativa é que representa a força do desejo. Mitchell afirma, assim como Kiefer, que não se pode criar a imagem do nada. O artista demonstra seu interesse pela paisagem após sua passagem pelo centro de São Paulo, na qual constatou a presença de uma arquitetura – como relatada pelo próprio artista – que alude à sensação do inacabado e do que está decaindo. Para ele alguns prédios abandonados do centro da cidade em conexão com outros em reconstrução, permeados pelo movimento das pessoas e a visão do alto do edifício de Niemeyer, foram imagens vistas como o primeiro sinal – o impacto -, um sinal compartilhado e decodificado por Kiefer através da paisagem urbana.

Lilith, como citado anteriormente, representa a figura do mal, protetora das cidades desertas, insubordinada, que detém o domínio sobre tudo que é impuro. Todas estas características ligadas ao nome *Lilith* se fundem com visões da cidade em ruínas, decadência urbana, fumaça e poluição, porém, *Lilith*, como já observado, não aparece no quadro. Assim podemos associar a figura mitológica judaica à invenção da máscara descrita por Belting (2005):

A máscara é a invenção mais brilhante que já ocorreu na criação de imagens e encena uma narração a respeito de seu significado. Ela compendia belamente a simultaneidade, como também a oposição, entre ausência e presença que tanto tem caracterizado a maioria das imagens em uso humano. A máscara expõe uma face nova e permanente (porque

não é perecível) ao esconder outra face, cuja ausência é necessária para criar essa nova presença [...] Podemos ir um passo além e arriscar a visão de que toda imagem, de uma maneira, poderia ser classificada como máscara, seja transformando um corpo em imagem, seja existindo como uma entidade separada, ao lado do corpo (Belting, 2005, p.70)

Nas obras da série em questão, o corpo metropolitano é equacionado ao corpo feminino, deliberadamente tratado como mito e reduzido pela desincorporação de *Lilith*, que aparece somente sob a forma de cabelo, vestido e de linguagem. Em toda série *Lilith*, incluindo as várias versões de *Filhas de Lilith*, temos exatamente esta percepção: as vestimentas poderiam ser analisadas como esta entidade fora do corpo. *Lilith* e suas filhas fazem-se presentes através da presença material dos pequenos vestidos cinzentos, incrustados de cinzas e pregados à tela, do feixe de cabelo ou mesmo da inscrição do nome que se transformam em corpo através destas imagens.

Belting (2005, p.65) propõe questionamentos sobre a imagem como: “O que é uma imagem? Ou, onde está a imagem? Está em nosso olhar ou apenas em nossa memória. E sobre a identidade da imagem fotográfica, até que grau ela está no impresso?” Essas afirmações levam-nos a refletir sobre as roupas coladas no quadro, o cabelo ou mesmo o nome Lilith que produzem uma imagem que flutua entre a existência física e mental. Os vestidos vazios, assim como os outros elementos que são incorporados à obra com a intenção de serem indicadores da presença de *Lilith*, poderiam ser considerados como máscara. Estes elementos suscitam, portanto, a idéia da morte, da ausência, de uma nova presença.

[...] o corpo perdido é trocado pelo corpo virtual da imagem. É nesse ponto que alcançamos a origem da exata contradição que para sempre caracteriza a imagem: imagens, como todos concordamos, fazem uma ausência visível ao transformá-la em uma nova forma de presença [...] As imagens acontecem entre nós, que a olhamos, e seus meios, com os quais elas respondem ao nosso fitar. Elas se fiam em dois atos simbólicos que envolvem nosso corpo físico: o ato de fabricação e o de percepção, sendo este último o propósito do anterior (Belting, 2005, p.69)

Estas questões ligadas à ausência e morte se aproximam do que tratamos anteriormente em relação à visão melancólica que estas obras emanam, onde os próprios materiais arruinados no presente aludem a um tempo que já passou, mas que também impõe sua presença na própria materialidade da obra.



Fig. 43 - *Töchter Liliths* (As filhas de Lilith), 1998. CELAN, Catálogo Anselm Kiefer Guggenheim Bilbao, 2007,p.46.

Mieke Bal (2001) desenvolve uma teoria da imagem que define a relação entre o espectador e a obra como um trabalho entre a diferenciação da imagem interna e o “meio”. Para ela há uma comunicação entre a imagem e o espectador que sempre deriva um pensamento textual. Na cabeça do observador é uma terceira imagem (texto – imagem - imagem mental). Imagem que se estrutura a partir de um campo como uma forma diferente, uma permeabilidade da imagem no texto e do texto na imagem, como estruturas imagéticas e sintaxe de um texto.

As inscrições lingüísticas e conceituais em meio às obras de Kiefer tendem a quebrar o discurso da imagem como “pura”, portanto o artista conta com a inscrição lingüística e a codificação, como métodos de minar o imediatismo da representação visual, produzindo um efeito de estranhamento. Como cita Andreas Huyssen (1996): “Tudo o que temos são fragmentos de uma memória que jaz em suas próprias ruínas”. Kiefer comenta que as inscrições servem muitas vezes para confundir o espectador:

Há a necessidade de enganar, pois parte dos quadros tem interpretação perigosa. Alguém que se declara super impressionado necessita de uma ducha fria. Ninguém deve se excitar pela cores lindas, pela estrutura bonita ou por um belo plano. O quadro em que trabalho será minha contrapartida, o que me pergunta algo. Às vezes escrevo lá o que penso. Ou o contrário. Acho que um título “Os heróis espirituais da Alemanha” é um absurdo. Só a palavra “heróis espirituais” é tão ridícula que não podia ter sido levada a sério [...] (KIEFER, Anselm “Pintar como feito Heróico” – Entrevista, Revista Gávea nº8, p. 118).

A ambigüidade, paradoxalmente, auxilia a enfatizar um meio na evidência do outro, mediante contra-referências. De acordo com Andreas Huyssen: “Suas imagens têm de ser tanto vistas como lidas”.

Belting (2005) conclui que estamos condenados a viver no labirinto de nossas próprias linguagens e que estas frequentemente restringem e mesmo cerram partes que desejamos descrever, estreitando nosso pensamento. Portanto a obra de Kiefer, que se caracteriza pela abertura a muitas leituras, convida o espectador a percorrer os labirintos de suas várias interpretações. A atração, através de paradoxos sempre renovados nas composições de Kiefer, manifesta a contradição inevitável entre a sua pretensão de validade da mensagem, por um lado, e o relativismo de tal pretensão, por outro. O acesso à verdade é obstaculizado pela forma imagética, a qual se apresenta repetidamente como fragmentária.

Para Mieke Bal (2001), um quadro expõe uma estrutura visual que, no momento em que se olha, encontra-se um ponto que chama à atenção e que desenrola toda a interpretação. Um ponto que nos chama, pelo qual somos atraídos. A historiadora salienta que é o ponto por onde flui a interpretação global no narcisismo do espectador e do seu posicionamento diante do quadro. Neste sentido, poderemos avaliar que cada espectador poderá ser atraído por elementos diferentes que se impõem no quadro, no caso da série *Lilith*, poderia ser tanto a inscrição, como as vestimentas, o cabelo ou a própria paisagem encoberta pela areia. O conhecimento sobre a inscrição do nome *Lilith*, na superfície da obra, poderia mudar o sentido da interpretação, mas também, a falta de conhecimento sobre esta figura mitológica judaica poderia não afastar-se de uma significação semelhante àquela que detém tal conhecimento.

Alberto Tassinari também coloca a questão da relação entre a obra e o tema em Kiefer como algo sobre o envolvimento do espectador:

[...] Até que ponto é importante saber o que significa *Lilith* para que possa sentir esta espécie de presente que nunca alcança e que varre as paisagens de São Paulo? [...] Uma análise temática da obra exigiria várias páginas. Não esgotaria o mistério da obra, entretanto. Este vem de sua arte, não de seu tema, embora a primeira pressuponha o segundo, pois a obra sempre o põe como uma parte sua, ainda que de maneira remota. Se o tema possui uma autonomia à qual a obra responde, elas parecem importar mais, porém, para a consecução da obra a sua apreciação pelo espectador. Torna-se então possível falar de mais uma ruptura, entre o conhecimento do tema pelo artista e pelo espectador (TASSINARI, "O rumor do vento". Catálogo exposição MAM-SP, São Paulo, 1998, p. 20).

Segundo Huyssen (1996), em relação à falta de conhecimento do espectador aos temas citados por Kiefer, sempre poderá ser superada, porque, mesmo levando em conta somente o imaginário visual, submergir nas sedimentações da fotografia, da pintura, das cinzas, das emulsões, do chumbo, e ignorar os complexos níveis de nomeação, de titulação e inscrição, a experiência estética será ainda assim ricamente tecida. Andréas Huyssen afirma que uma das características da obra de Kiefer é que ela é tão acessível quanto sutilmente

hermética: “Hermética não no sentido de um corpo de conhecimentos ocultos, mas de um efeito de ilusão que garante que o ver e o interpretar nunca cessem.” (HUYSEN, 1996: p. 208)

De acordo com Belting (2005) a imagem que está no foco será envolvida dentro de uma função política, social, além de uma relação psíquica com o espectador. Sobre o espectador acontecerá um movimento de abstração e inserção da imagem dentro de um contexto teórico, e então, a idéia sobre a imagem será trabalhada acrescentando-se conceitos maiores.

O estranhamento - muitas vezes percebido na obra de Kiefer, através dos elementos colados à tela - é outro fator de ativação da imagem, de acordo com Mieke Bal (2001), referindo-se às reflexões de Michael Fried, é no momento que acontece o estranhamento, quando sua interpretação não se encaixa com o quadro, que é aguçada nossa percepção visual. O estranhamento torna-se elemento importante na interpretação, as diferenças entre uma forma ou imagem criam um novo sentido, que são pontos de referência para perceber a imagem ou seu contrário – o paradoxo ou estranhamento - que nos provoca a referência palavra-imagem. Mieke Bal (2001) destaca a materialidade da obra, como outro importante elemento de ativação da imagem, que também funciona como uma provocação, intriga o espectador e faz despertar seus sentimentos. Sabemos que a materialidade é um dos pontos mais significativos na obra de Kiefer, e que realmente ocupa em toda sua produção este papel provocador, intrigante que manifesta um estranhamento. A imagem, portanto, funciona de acordo com a atitude do observador, de quem irá abordar a imagem. A atenção na recepção da obra torna-se fator imprescindível e determinante, é pela maneira como o espectador se aproxima da obra que poderá, deixar ou não, mais complexa a ativação da imagem.

Pascal Amel (2007) denomina a obra de Kiefer como “forma-paisagem”. Diz que o elementar é onipresente em sua obra. A presença dos materiais como a palha, pedra, cabelo, madeira, chumbo, vidro, arame farpado, girassóis secos, etc,

é sempre uma experiência tanto tátil como visual. Uma superfície que é profunda, mas que também - dado aos formatos - não se pode definir uma totalidade no olhar a menos que consideravelmente distante. Amel (2007) diz que Kiefer sempre nos convida a fazer o nosso caminho - nos deslocar ao longo de sua obra - que não representa uma paisagem, mas sim, uma “forma- paisagem”: uma extensão, um caminho a traçar, um horizonte a descobrir.

Kiefer comenta que, no que se refere à distância do espectador em relação ao quadro:

Eu não utilizo cores, utilizo substâncias com as quais eu trabalho como em um laboratório. No que se diz respeito à distância do espectador em relação ao quadro, quanto mais estamos perto podemos ver os acontecimentos que o constituíram: nós vemos os vestígios, as camadas, a matéria, os gestos que permitiram a elaboração do mesmo. Quando recuamos vemos os objetos, e então, depois, 20 metros mais longe, a imagem que compõe o quadro. É normal, é um movimento permitido pelo quadro: o espectador deve se mover se ele realmente o quer perceber. O cinema me interessa sempre como a fotografia. Mas é totalmente diferente da escultura e da pintura, porque uma foto ou um filme capta sempre um instante: se eu faço uma foto, eu capto aquele instante e nenhum outro; ao contrário de um retrato pintado que é uma combinação de muitos momentos, é uma imagem que contém muitas outras imagens. É por isso que uma foto nunca pode substituir a experiência que vivenciamos diante de um quadro... Podemos olhar hoje os quadros no DVD, por exemplo, mas o aspecto da matéria da obra, seus efeitos somente serão percebidos na realidade. Um quadro é a história de todos os acontecimentos que o produziu (Amel, 2007, p.14).

Momentos de rejeição e atração se equivalem, se anulam mutuamente elementos que causam estranheza e outros que produzem fascinação. A materialidade é um elemento relevante na obra de Kiefer. É necessário aproximar-se da obra para poder decifrar os nomes e os vários materiais e objetos (já impregnados de desgaste pela ação do tempo) colados à tela, sempre carregados de significado - e afastar-se para vê-la em seu todo, principalmente por suas freqüentes dimensões monumentais.

Segundo Huyssen (1996) depende do espectador saber em que medida quer se envolver com a escrita e as inscrições, até que ponto ele quer seguir o fio

das histórias míticas a que Kiefer simultaneamente alude, evoca e sobre as quais passa a borracha. Assim como Huyssen descreve o processo material de sua elaboração da pintura como uma espécie de arqueologia reversa, o espectador também é livre para acrescentar níveis de alusões e significados.

Os limites tornam-se pontos de partida, como afirma Mieke Bal, através do qual se desenvolve no pensamento uma visão meta-teórica. A historiadora assume a imagem como um signo, a idéia de representação, que se torna um ponto de partida político, crítico, “arte como estrutura lingüística ligada ao poder”. O contexto, que é, em outras palavras, também um texto, sempre apresenta as dificuldades da interpretação.

Conhecemos todas as implicações que envolveram a trajetória artística de Kiefer. Seus questionamentos iniciais quanto a sua posição como artista na Alemanha pós-guerra, seus trabalhos provocativos da série *Ocupações*, além da série de obras ligadas à poesia de Paul Celan, que demonstram o quanto sua obra sempre suscitou envolvimento políticos e sociais de maneira extremamente crítica.

A idéia de *meta picture* defendida por Mitchell (1994-a) consiste na existência de duas formas distintas e discretas de comunicação – as imagens e o texto como relações vistas em um local de conflito (nexo político, institucional, social) que joga antagonismos na materialidade da representação. Mitchell (1994-a) defende a idéia de que toda imagem possui um discurso, e que a própria imagem fala dela nos momentos reflexivos, assim como o texto. Para ele a obra está entre a imagem e o texto. O historiador alerta para o fato de que quando a ligação ao discurso torna-se intensa, surge o perigo do desvio do objeto artístico e propõe assim um novo método para se aproximar das imagens e extrair de cada uma delas sua própria teoria. Acredita que é durante esta aproximação que um discurso poderá ir se estruturando visualmente. Mitchell busca uma renovação

crítica da teoria visual, acredita em um novo conceito de imagem que está emergindo.

Podemos, então, pensar a imagem com um sentido ampliado, incorporando tudo o que acontece no mundo, levando-se em conta que o artista olha o mundo. Citando Warburg: a própria imagem se fornece como resposta “de onde vem a morte e o sofrimento do mundo”. Para Warburg as pesquisas iconográficas eram apenas uma das possíveis abordagens dos problemas que o atormentavam, via a pesquisa puramente iconográfica como algo sem sentido. Saxl em continuidade aos seus estudos faz uma análise baseada em sua teoria: “sair dos limites estreitos de uma ‘leitura’ puramente formalista e considerar a arte singular como uma reação complexa e ativa aos acontecimentos da história circundante” (GINZBURG, 1989: p. 62).

Sabe-se que o lema predileto de Warburg era “Deus está no particular”. Lamentara que a história da arte ainda não houvesse conseguido “pôr o seu material à disposição da ‘psicologia histórica da expressão humana’, que na verdade ainda não havia sido escrita” (GINZBURG, 1989, p. 46).

A obra do artista Anselm Kiefer pode ser analisada como constatatadora de tais considerações. Kiefer é um artista que demonstra através de suas criações, uma relação complexa e ativa aos acontecimentos da história circundante, incorporando tudo que acontece no mundo, principalmente quando a imagem refere-se ao tema “de onde vem a morte e o sofrimento do mundo”. Ao trabalhar sobre as fotos de São Paulo projetou uma interação entre vida humana e espaço urbano, evidenciado pelo vivenciar e penetrar neste espaço o qual foi interpretado através do deleite ou sofrimento, dos quais a arte e realidade se permeiam.

Procuramos indicar, então, através das teorias aqui discutidas, uma nova análise de alguns aspectos ligados à série *Lilith*, levando em conta tanto as questões de ativação das imagens, das relações de conflito, dos limites político,

crítico e cultural, da relação imagem e texto, quanto também o estudo antropológico da imagem, pois observamos que Kiefer possui um interesse direcionado às experiências fundamentais da existência humana, o qual trabalha através da mitologia, da história e do tempo. São muitas as possibilidades de discussão neste campo da imagem que ficam, no momento, como peças de um grande mosaico a serem encaixadas. Muitas outras reflexões poderiam ser traçadas na diversidade dos “labirintos interpretativos” de Kiefer – termo muitas vezes empregado por Arasse -, porém alguns aspectos relevantes de sua produção não poderão ser intensificados nesta dissertação, como por exemplo, o papel da literatura na obra de Kiefer onde ocupa um lugar de destaque. Além de referir-se em muitos de seus trabalhos a poetas como Paul Celan e Ingeborg Bachmann, muitos outros entre poetas, filósofos e historiadores são referidos. Como vimos, a forma do livro é apontada pelo artista como forma de transmissão do saber a ser preservada, em sua obra esta idéia transparece através de seus livros e bibliotecas de chumbo. Também a questão de gênero torna-se um campo interessante de estudo, já que Anselm Kiefer invoca com regularidade a figura da mulher na história e na literatura, não para representar os aspectos da situação da mulher, mas para expressar um conjunto de idéias e emoções. Ainda são muitos os espaços a serem preenchidos, as peças estão ao seu redor. Ao tratar sobre seus títulos e inscrições como apenas aspectos e restos de um tema e ao referir-se, então, a um “tema base” ao qual todos os outros estão ligados o artista relata:

Ele não é explicável por meio de simples dados ou dizeres. Toda a pintura, assim como a literatura e tudo o que se relaciona com eles, é sempre um caminhar ao redor de um inexplicável, ao redor de um buraco negro, ou de uma cratera, cujo centro não se pode penetrar. E o que se capta em temas tem somente o caráter de pedrinhas ao pé da cratera, cujo centro não se pode penetrar - são marcos que formam círculos e vão se estreitando em direção ao centro. (KIEFER, Anselm. *Pintar como feito Heróico*– Entrevista, Revista Gávea nº8, p. 114)

De acordo com Armin Zweit (1987) a pintura é para Kiefer um instrumento para a interpretação do mundo. Compara seus quadros a sondas introduzidas a diferentes profundidades na consciência humana. Os quadros de Kiefer levam alguma coisa a um ponto de parada, visam correspondências globais, articulam a perda, “o fato de não mais estarmos integrados à natureza”.

Para Donald Kuspit, cada uma de suas obras é uma “confederação” aberta, ou suscetível a ser, que se prolonga indefinidamente. Ele nos apresenta a arte e a história como um mosaico incompleto que nunca chegará a constituir um todo.

Citando Jean Pierre Vernand: “Um pouco como uma vida: um amontoado feito de peças e pedaços”.

3- Lilith no contexto contemporâneo:

dimensões e significados assumidos pela paisagem urbana

No passado, um estilo aparecia e generalizava-se a todas as atividades artísticas e industriais da sociedade, definindo uma época. As condições para se criar um estilo já não existem hoje. Daniel Arasse afirma que raramente a obra de Kiefer é analisada em termos de estilo, definida muitas vezes como “difusa e de difícil análise”, ela se caracteriza mais por sua singularidade no âmbito da arte atual e pelas questões contemporâneas que envolvem sua prática.

“[...] Donald Kuspit não hesita em fazer do ‘arqueologismo’ um traço distintivo da arte de Kiefer que combina livremente numerosos estilos e referências históricas em uma só e mesma obra” (KUSPIT, 1988 apud ARASSE, 2007, p. 300, tradução nossa).

Kiefer faz de sua produção artística uma atividade filosófica e política e assemelha-se à figura do *flâneur*, descrita por Benjamin como aquele que observa o mundo colocando-se a certa distância para melhor apreendê-lo:

O flâneur não é simplesmente aquele que passeia pela cidade, é aquele que faz disto uma atividade filosófica e política, aquele que transforma o mais insignificante dos fatos urbanos em um grande acontecimento, numa profunda experiência interior [...] (BASSANI, 2003, p.43).

Segundo Benjamin (1996) os elementos da cidade são sentidos pelo *flâneur*, de acordo com os atributos que este personagem confere ao ambiente urbano, jamais pelo que é atribuído pelo censo comum. A cidade torna-se um espaço múltiplo em que as dimensões e significados que dela emanam estão associados com quem as olha. Kiefer interessa-se pelo tema das *megalópolis* a partir do momento em que sua visão sobre a paisagem despertou vários significados que entraram em conexão com sua própria história e com questões que dizem respeito à sociedade contemporânea.

Para W.J.T.Mitchell (1994-b), em seu livro “*Landscape and Power*”, paralelamente à idéia de uma paisagem para contemplar, de imagens que resultam de experiências presenciais ou de olhares “inocentes”, existe a paisagem que “significa”, e que necessita de decifração, paisagem para interpretar e averiguar as respectivas implicações políticas e ideológicas. Mitchell (1994-b) nos alerta a investigar o que a paisagem “faz enquanto prática cultural”. A paisagem pode ser um instrumento de poder. Paisagem como dispositivo do olhar e como instrumento do olhar de produção de significados e de produção de conhecimento. A paisagem provoca ações, mecanismos de interferência cultural, dá sentido ao lugar, atua sobre o observador. Temos a concepção de algo móvel em oposição a algo estático e permanente que permeia a idéia de paisagem.

No processo criativo da série *Lilith*, Kiefer necessitou estar próximo do cenário que o impactou, mas ao registrar a cidade, por meio das fotografias, o fez de determinada distância para abranger uma certa totalidade. De acordo com

Mitchell (1994-b), esta proximidade e também o distanciamento, assim como o ato de olhar a totalidade - que são próprios do olhar dirigido à paisagem - só poderia ser adquirido através deste contato direto. Esta relação com o espaço e com as coisas possui tanto uma maneira própria de formar-se quanto também uma capacidade de apagar alguns traços. Mitchell refere-se à teoria do real de Lacan, onde somos mediados em nosso ato de ver, por um anteparo que não nos permite ver o objeto como ele é. O lugar real é inacessível, o que vemos é uma paisagem mediada por um espaço de consciência, um espaço interno. Um campo de negociações onde nosso acesso à realidade está mediado por nossa história, nossa bagagem cultural. Não temos outro acesso à realidade senão pela notificação do anteparo. O anteparo é real e tem o poder de contribuir para as construções culturais.

Segundo Mitchell (1994-b), ao analisar uma imagem, devemos nos questionar: Para quem estas imagens foram feitas? Quem vai olhá-las? Para ele a imagem combina com o observador e o seu tempo.

Podemos concluir que a paisagem vista por Kiefer, de alguma maneira, relaciona-se com a catástrofe histórica, que fez e sempre fará parte de sua história pessoal. Os conglomerados urbanos refletem um espaço e um tempo opressivos que podem aludir a fatos já vivenciados por Kiefer.

O nacionalismo e a política permeiam a paisagem. A política, até certo ponto repressiva, poderá induzir o apagamento de alguns traços na representação, a qual é absorvida pela paisagem como um sistema abstrato que é imposto, exige que a população se encaixe contra uma lei natural, porém de adequação natural.

Assistimos a um processo de urbanização completo da sociedade, processos cujos sinais catastróficos são inúmeros. Kiefer ao fotografar São Paulo foi atraído pela desordem do traçado da cidade, pela variedade de edifícios, por suas ruas populosas e pelo caos urbano que se expandia pela paisagem. Estas fotografias foram o ponto de partida para a percepção e uso deste ambiente na realização da série *Lilith*, sobre conglomerados urbanos, que refletem a sociedade

contemporânea e propõem-se a retratar de forma muito mais profunda a alma do mundo das *megalópolis* que normalmente denotam ambientes hostis e sinalizam uma catástrofe iminente.

Kiefer trabalhou sobre as fotos da paisagem brasileira com diversos materiais e o mais importante tornou-se o “inapresentável” e não o que foi fotografado na realidade. O registro fotográfico da cidade foi transformado em um momento em que tudo cessa – o artista volta seu olhar sobre a evolução do homem e suas possibilidades de sobrevivência no futuro. Assim, ao retirar da megalópole um fragmento de seu todo, trabalha sobre ele produzindo um “outro sentido” à imagem. Este sentido pode ser interpretado como potencialmente político, desmascarando a ordem de relações que estrutura o real.

Kiefer foi atraído pela paisagem de São Paulo através da “excitante mistura de desordem e silêncio, anarquia e vazio”, como comentado por Robert Littman. Estas impressões foram registradas através dos materiais desgastados, referência aos ciclos de vida e morte, associados à possibilidade de regeneração. Assim a paisagem da megalópole, que se estende para qualquer metrópole mundial, delata - na velocidade transformadora absorvida por estes horizontes e nos efeitos da desenfreada expansão urbana, carregada de substituições e sobreposições -, o domínio, em certa medida, exercido pelos interesses da política. Kiefer (1998) declarou: “Assim, olhando a matéria e se deixando inspirar pela matéria, fazemos filosofia, redescobrimos as coisas e encontramos o espírito”.

A experiência da matéria da pintura atrai o olho até a superfície fazendo desvanecer-se toda a profundidade de seu espaço apresentado como espaço de representação. São Paulo é transformada em uma cidade deserta, pois, as pessoas que ali habitavam passam a não pertencer mais àquele lugar. Não se trata de representar a suposta realidade, e sim, como diz Brea (2005), colocar em cena “imagens críticas” do mundo, seja através da estratégia mais tradicional ou através de novos desenvolvimentos construtivos e narrativos através dos materiais com que Kiefer trabalha. A fotografia foi o impulso inicial através do qual se

elaborou um pensamento em que as imagens são capazes de desvelar a arquitetura oculta de sua organização.

A potência política se expressa justamente com eficácia do seu inconsciente ótico. O que, de acordo com José Luis Brea (2003), é capaz de manifestar tudo aquilo que uma economia interessada na representação pretende manter oculto, escondido. A desconstrução contribui para refletir sobre pretensão simbólica que dá suporte a uma forma generalizada de organização do mundo – a do capitalismo.

Anselm Kiefer poderia dar conta da interpretação dessa cidade esfacelada, violenta e violentada, a cada dia, a cada instante [...] Impossível não parar e refletir, não apenas sobre a situação da cidade neste fim de século e milênio, como também sobre a própria iconografia paulistana, agora acrescida pela contribuição desse artista que pensa o futuro e o passado da humanidade a partir das imagens de São Paulo [...] (CHIARELLI, “A Lilithiana São Paulo de Kiefer”, revista Bravo ano 1, São Paulo, 8 de maio de 1998).

Kiefer ao isolar-se para produzir suas criações, em estúdios totalmente originais, sempre inserido em uma paisagem distante dos centros urbanos, parece buscar uma estrutura espaço-tempo próxima a que se perdeu no Período da Idade Média - onde a fluidez do espaço e do tempo era emanada pelo corpo e a idéia de tempo não era linear, mas do tempo cíclico. Há uma grande transformação quando o relógio começa a reger a vida e a prática da sociedade. A marcação do tempo controlado pelo relógio, acima das atividades cotidianas, é essencial no capitalismo, o qual é regido pelo dinheiro (capital) e pelo trabalho. Impõe-se o ritmo dado pelo capital, com uma relação de conflito (corpo/relógio), comprimido entre duas dimensões de estrutura de tempo. Todas estas questões estão inseridas no pensamento sobre a sociedade atual essencialmente urbana. Porém Anselm Kiefer não vê o mundo de uma forma linear. Para ele tudo acontece em um só tempo: o “pequeno” tempo humano e o “grande” tempo universal. Acredita que tudo está ligado, que há uma conexão entre todas as coisas

Kiefer procura resgatar alguns valores que se perderam em meio às exigências que envolvem a sociedade contemporânea, através de algumas de suas obras lembra-nos que já fomos unidos à natureza e regidos por ela. Tais são suas criações em que Robert Fludd, como vimos, é citado juntamente com o conceito de integração entre o homem e a natureza, quando ainda havia uma permeabilidade entre mundo natural e indivíduo, além de uma hierarquia que vinha do céu em direção à terra, e o corpo emanava a relação com a própria natureza.

Kiefer utiliza o mito *Lilith* de tal forma que ele não somente permanece vivo como tem o poder de atualizar-se no contexto da obra. Assim, podemos ser remetidos, através da análise da série *Lilith*, a algumas questões atuais como: o descuido com a natureza, a exploração do meio ambiente, a poluição, enfim, às consequências destas ações – como, por exemplo, o aquecimento global que, atualmente abrange um universo de discussões no âmbito político e social - que estão propensas à transformar-se em catástrofes futuras. Kiefer justifica a utilização dos mitos em suas obras:

Os mitos estão por toda parte. Eles não estão apenas entre os artistas. Hoje até se abusa dos mitos. Toda publicidade se utiliza de mitos, como a juventude eterna, um mito muito usado. Meus trabalhos mantêm os mitos vivos [...] O mito é a possibilidade de se agir ativamente na vida, de não ser dirigido por políticos, burocratas ou convenções. Ele permite que as pessoas ajam mais ativamente e dêem seu próprio senso à vida. É preciso trabalhar com os mitos. Hoje, mais do que nunca, isso é necessário. (KIEFER, 1998, apud FIORAVANTE, In: entrevista Folha de S.Paulo, São Paulo, 25/03/1998)

A Paisagem que parecia um meio esgotado que não seria mais viável à expressão artística é recuperada por Kiefer. Armin Zweit (1987), que acompanhou Kiefer em sua primeira visita ao Brasil em 1987, comenta que, ao ver o artista fotografando a cidade do alto, não imaginou que paisagem urbana faria parte de suas criações. No impacto da visão da metrópole urbana, sua memória foi remetida às ruínas de sua história e conseqüentemente à figura cabalística *Lilith*, protetora das cidades em ruínas. Através de um olhar “não inocente” sobre a

paisagem, muitos significados podem ser descortinados. O reconhecimento do território como testemunha de uma violência, de um extermínio, fica marcado na terra, na paisagem, que não é capaz de apagar a violência nela contida.

Este pensamento reflexivo sobre o mundo, através da arte, talvez tenha seu papel na tentativa de romper o silêncio das barulhentas massas que são conduzidas de maneira quase cega pelos caminhos ditados pelo totalitarismo da publicidade e da política que dominam nosso mundo capitalista.

Walter Smerling (2008) comenta que as obras de Kiefer, em especial *Lilith*, são um desafio meditativo e que suas pinturas parecem surpreendentes quando decodificam nossa realidade de maneira alternativa, para ele, suas obras despertam de forma violenta nosso saber. Os mitos são interpretados de maneira não habitual e colocados em contextos diferentes. A ampliação dos limites e do que é transitório preenche espaços vazios.

Sim, a maior obra relativa à zero, é *Lilith*, a Série *Lilith*, na qual este tema se encontra simplesmente antecipado muitos anos, como se o artista tivera pressentido a catástrofe. (Nota da redação: *Lilith*, o demônio feminino, persegue a crianças e homens, leva a maldição às cidades...) (RONTE, Dieter. "Conversación sobre Anselm Kiefer – Peter iden, Dieter Ronte y Walter Smerling". Catálogo Anselm Kiefer obras de la colección Grothe, Palma de Mallorca, España, 2009, p.115 – tradução nossa).

Estas afirmações demonstram como estas obras sobre as metrópoles urbanas, sem dúvida, indicam reflexões sobre questões ecológicas, que estão em pauta no cenário atual e indicam como o mito *Lilith* se atualiza. O mito pode ser referido tanto nas questões já discutidas como o exílio, as ruínas do próprio lar da pintura, as ruínas da tradição clássica, o mal que se espalha pelo mundo, quanto às catástrofes pressentidas pelas ações devastadoras do homem contra a natureza e suas prováveis conseqüências no âmbito global contemporâneo.

A série *Lilith*, discutida nesta dissertação, relaciona-se amplamente às ruínas referidas por Kiefer através da visão dos profetas como Isaías e ao mito da Criação da mística judaica. Amel (2007) chama a atenção sobre uma parte não insignificante da obra de Kiefer que é dedicada à Cabala, com muitas referências

artísticas de nomes bíblicos. Ressalta que ao enfrentar o poder de expressão do pensamento das suas criações o espectador é levado a considerar as maldições e as bênçãos dos profetas. E então, Amel questiona o pintor: “Que relação você tem entre os livros e o Livro. Os livros são para você fragmentos do Livro? Ou o Livro é uma história entre outras?” (Amel, 2007, p.12).

Anselm Kiefer comenta que no Antigo Testamento, no livro com L, existem maldições e bênçãos. Cita como exemplo os profetas Isaías e Jeremias: “é como uma visão do futuro, eles vêem no campo aberto as ruínas, e onde vemos as pedras eles vêem a cidade” e então complementa:

É o mal humano entre páginas e páginas. O profeta ameaça seu povo [...] Isso é o que mais me surpreende: esta capacidade de ver e prever o pior em Jeremias – as passagens de Jeremias parecem exageradas, mas são, infelizmente, verdadeiras. Humanamente, poeticamente, os profetas estão ligados a um tempo diferente, eles têm a habilidade de ver os tempos diferentes, como era, como é, como será, eles estão todos em um único olhar. Os profetas vêem a história e o final da história juntos: é fascinante. O Antigo Testamento é a história e contra a história, ele defende a escatologia ele espera o Messias e o Messias simboliza o fim da história. (Amel, 2007, pp. 12-13)

Kiefer sugere, em várias de suas criações, que a força da natureza sobrepõe-se ao desejo humano de dominá-la. Acredita que os artistas têm uma relação diferente com o tempo, o que reflete sua identificação por determinados temas a que se dedica. Seu interesse pela Cabala, pelo Antigo Testamento, pela alquimia e tantos outros temas funcionam na produção de Kiefer como estímulos para suas criações. Uma frase do profeta Isaías é sempre citada pelo artista: “O mato crescerá sobre vossas cidades”. O artista afirma que Isaías não fala no sentido de uma profecia, mas vê o tempo de outro modo. Enxerga as duas coisas ao mesmo tempo. Vê a cidade e as diferentes camadas por cima dela. Como se após a catástrofe possa ser possível reconhecer o que existiu e perceber o que irá surgir no futuro. Assim, encontra-se no acervo da Hamburger Bahnhof, em Berlim, uma legenda do artista que se refere à obra “Lilith no Mar Vermelho”:

Destroços são o futuro. Porque tudo o que é, passa. Há um capítulo maravilhoso em “Isaías” que diz: “o mato crescerá sobre vossas cidades”. Essa passagem sempre me fascinou. Essa poesia. O fato de que você enxerga as duas coisas ao mesmo tempo. Isaías vê a cidade e as diferentes camadas por cima dela. O mato e uma nova cidade, o mato e outra cidade, de novo. (Anselm Kiefer, Hamburger Bahnhof).

Kiefer portanto é, como citou Arasse (2007), “um artista de seu tempo”, não se coloca como mero documentarista de uma época, mas, ao contrário, sua capacidade de transgressão é demonstrada ao criar obras extremamente significativas que resgatam o próprio mundo. A arte de Kiefer resume sua importância dentro de sua cultura e de seu tempo, das relações com o mundo, com bens culturais, com a sociedade e está na confluência do real com o imaginário. Assim como a arte, a eternidade do homem se faz de valores atemporais e valores fundamentais.

Conclusão

Tendo em vista a questão central desta dissertação – a importância da série de Anselm Kiefer criada a partir da paisagem de São Paulo, quando em visita ao Brasil em 1987, em ocasião de sua participação na Bienal Internacional de São Paulo – no contexto da produção do artista -, sensibilizou-se pela paisagem da metrópole brasileira -, esta pesquisa procurou percorrer um caminho que possibilitasse uma maior compreensão da produção do artista desde seus primeiros trabalhos, que se vinculam, de alguma forma, a esta série de obras.

Houve, assim, a necessidade de correlacionar alguns pontos que se tornam essenciais para Kiefer, os quais se concentram em questionamentos que foram fundamentais em sua trajetória artística. A posição do artista alemão no pós-guerra e a necessidade de uma mudança na concepção tradicional da representação após a catástrofe foram, então, os pontos centrais e perceptíveis em sua produção desde suas primeiras obras, em 1969, quando inicia sua série

“Ocupações”. Esta série, como já citado, tinha o intuito de discutir questões então pouco esclarecidas sobre a história alemã e levantar discussões sobre o tema em um país que vivia uma amnésia estética e política. Estes esclarecimentos eram para Kiefer uma necessidade existencial – queria saber quem ele era, conhecer sua história, sua cultura.

Daniel Arasse (2007) salienta que algumas reações ao trabalho de Kiefer - quando iniciou seus procedimentos artísticos dirigindo uma atenção quase que exclusiva ao passado da história alemã e à cultura germânica - estavam relacionadas à singularidade de sua obra. Foi esta singularidade que caracterizou sua produção desde o final dos 1960 e o que o distinguiu claramente de seus contemporâneos. A maneira como se inscreveu no trabalho coletivo - ao não aceitar o silêncio que se instaurou na Alemanha pós-guerra - não foi simplesmente singular, mas também perturbadora e inquietante. Kiefer participou ativamente do trabalho de recusa ao esquecimento do passado nazista através de uma prática artística violentamente provocativa, que o levou a transgredir uma proibição coletiva. “Ele é o primeiro a afrontar com seu corpo, a representação do nazismo” [...] “Como um ator que comprova em seu corpo os sentimentos do personagem que interpreta” (ARASSE, 2007, pp.31- 38).

Torna-se, então, uma questão decisiva para Kiefer: Como ser um artista na Alemanha depois da exploração da arte pelo Nacional Socialismo? É em torno deste questionamento que Kiefer trabalhará temas que se articulam com tal problemática. A frase de Theodor Adorno sobre a impossibilidade de escrever poesia após Auschwitz - referindo-se à arte em geral -, torna-se fundamental para as reflexões sobre a concepção tradicional da representação que se encontra abalada após os abusos cometidos pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial.

Huyssen (2004, p.15) ao comentar sobre a rememoração do passado nos remete à posição que Kiefer se coloca, como artista alemão após a catástrofe, ao buscar esclarecimentos e reflexões através de suas provocações artísticas. As performances de Kiefer funcionaram, na verdade, como uma estratégia para tornar

visível – desvelar -, revelar o que estava oculto e, assim, abrir um espaço de reflexão e contemplação bem como de memória.

O exílio dos judeus – com suas vidas profundamente alteradas pela catástrofe histórica - deixou um vazio na Alemanha. Segundo Huyssen (2004), tanto a memória dos judeus como a dos alemães passou a ser alimentada por este vazio. Uma ausência que indica uma presença que nunca pôde ser dominada, uma ruptura que não poderá ser curada, e um espaço que certamente não poderá ser preenchido.

Tornou-se necessário, então, o conhecimento de todo este contexto que envolvia o artista como elemento facilitador para a compreensão dos motivos que o direcionaram para a escolha de certos temas que desenvolverá no decorrer de sua trajetória artística, incluindo, especialmente, os temas ligados à paisagem urbana brasileira.

A maneira como Kiefer rememora seu passado é refletida em toda sua produção artística onde, passado e presente estão em constante conexão. Foi a partir da emergência do Holocausto, como um acontecimento mundial, que Kiefer propõe deslocamentos de seus temas, através de um entendimento de situações locais específicas, historicamente distantes e politicamente distintas do evento original. A série *Lilith* demonstra uma abertura para a continuidade da história, onde o passado mítico é inscrito no presente para levantar discussões sobre questões contemporâneas.

As obras suscitadas a partir das fotografias da metrópole brasileira, ao incorporarem a figura mitológica de *Lilith*, mostram-se ligadas a uma rede de pensamentos e questões. O Holocausto, como citado por Huyssen (2004), “como lugar-comum universal”, torna-se um evento global que é transferido para outros exemplos de genocídio e começa a funcionar como metáfora para outras histórias e memórias.

A obra de Kiefer pode ser caracterizada por suas relações inesperadas de fatos da história, de tempos distantes que se aproximam. *Lilith*, ao não aceitar uma posição de submissão em relação ao homem, procurou seu próprio exílio

refugiando-se nas cidades em ruínas. Esta figura mitológica, que se afastou para longe do ambiente a que estaria destinada, de certa maneira, alude à própria posição em que se encontrava o artista alemão após o abuso e manipulação da arte e da cultura durante o Terceiro Reich, nos lembra também o abandono sentido por Celan, ao ser excluído da cultura a qual teria adotado. Kiefer é citado por Daniel Arasse como um “filho de Lilith”, ao sentir-se privado do acesso à tradição de sua própria cultura, em especial da arte clássica alemã, por terem sido exploradas de forma errônea durante a Segunda Guerra.

Portanto as obras da série *Lilith* tratadas nesta investigação, mesmo sob o tema das paisagens urbanas, não se desvinculam da história pessoal de Kiefer. As relações suscitadas por esta figura mitológica se articulam com outros contextos não relacionados especificamente à história do mito referido na Cabala. São alguns espectros do passado e de outras culturas que se articulam de maneira global na contemporaneidade. De acordo com Belting (2005), quando a arte conecta distâncias e negocia significados, há um deslocamento do campo das experimentações de linguagem e meio artístico para o campo ampliado das relações.

As questões levantadas sobre as paisagens urbanas representadas pela cidade de São Paulo são ampliadas para todas as megalópoles atuais. É justamente sobre o abalo na crença do progresso da modernidade associado às sociedades modernas que se estabelece, então, um espaço de debate histórico, onde a globalização e as diversidades culturais são colocadas em pauta. São rastros de histórias de extermínio que estão articuladas às próprias ansiedades da metrópole sobre o futuro deslocado para o passado. Fazendo parte dessas questões estão os debates em torno da exclusão dentro e fora das próprias fronteiras culturais. Tais questões podem ser relacionadas à sociedade moderna que, de alguma forma, também foi afastada de uma vida mais próxima à natureza. O ambiente natural, agora substituído por um cenário de fumaça e poluição, pode ser associado à figura de *Lilith*, deusa do povo profano, provocadora do afastamento com o sagrado que se instaura nas megalópoles – levando-se em

conta que o sagrado sempre foi uma referência à integração do homem com a natureza. Assim, Kiefer deixa que muitos caminhos sejam traçados na interpretação de suas obras, elas produzem conexões que passam a ser direcionadas por quem as vai olhar. Os temas a que as obras aludem sempre estão em sintonia com o interesse de Kiefer em abrir vários níveis de reflexão, os quais são propostos por ele através de suas criações.

Segundo Lauterwein (2006), o mito é considerado como a toalha imaginária que é alimentada não somente pelo lugar – a paisagem -, mas também por toda uma produção conceitual. Seguindo os mesmos mecanismos de elaboração do sonho, ele imagina, se condensa e se move, fazendo-lhe a realização de um desejo de que podemos nos referir ao mesmo tipo de interpretação que dos sonhos.

O mito *Lilith*, nas obras de Kiefer, é representado de forma semelhante ao pensamento que Huyssen destaca do livro de Ítalo Calvino: “sabemos como os espaços reais e imaginários se misturam na nossa mente para moldar nossas noções de cidades específicas”. (CALVINO - Cidades Invisíveis, apud HUYSEN, 2004, p.89)

Segundo Huyssen (2004, p.16), nem sempre é fácil traçar uma linha de separação entre passado mítico e passado real. A cidade de São Paulo é conectada ao mito cabalístico e, entre o real e o imaginário, alcança reflexões específicas à cidade brasileira ou às metrópoles mundiais. O autor chama a atenção para o fato de que “o real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade”. Conclui que a memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta e que este permear entre real e passado mítico relacionado com a obra de arte coloca-se em um posicionamento: “uma área que está entre a arte e a vida”. (HUYSEN, 2004, p.16)

Huyssen fala sobre o desejo de privilegiar o passado como algo ligado à transformação da temporalidade em nossas vidas, provocada pela complexa

interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global. (HUYSSSEN, 2004, p.25)

Há um lado sombrio nas sociedades atuais relacionadas aos totalitarismos políticos, à exploração das sociedades e às devastações ecológicas. O progresso, nestes termos, passa a ser preocupante quando há uma memória sobre eventos catastróficos, que como o Holocausto desempenhou um papel chave na memória mundial.

A série *Lilith*, como vimos, perpetua a idéia do antigo, do arcaico sobressaindo-se sobre a paisagem contemporânea, onde a noção do passar do tempo é referida, tanto pelos materiais empregados, como a areia e o pó, como pela presença do mito e da transformação da arquitetura em ruínas. A percepção da transitoriedade é uma das questões inseridas nas paisagens de Kiefer, especialmente por estarem ligadas às imagens de ruínas, morte e destruição. De acordo com Huyssen, as pressões do transitório afetam o próprio monumental: “o único monumento que conta é o que já é imaginado como ruína [...] A monumentalidade poderá apresentar-se extremamente sedutora.”

Lilith sobre a cidade de São Paulo pode ser intimamente relacionada aos argumentos de Michel Foucault, que chama de sedução monumental: “o fascismo em todos nós, em nossas cabeças e em nosso comportamento cotidiano, o fascismo que nos leva a amar o poder, a desejar precisamente aquilo que nos domina e explora.” (HUYSSSEN, 2004, p.52)

Lauterwein (2006) comenta que a produção artística de Kiefer traduz sensivelmente as fases do trabalho de luto segundo Freud: a recusa da realidade, o extravasamento das emoções, a superação e, finalmente, a descoberta de uma nova relação consigo e com o mundo. E é nesta relação com o mundo que podemos relacionar as obras de Kiefer ao que Foucault denominou uma “história aberta e viva”. Assim, os objetos materiais, no caso a obra do artista, passam a ser objetos presos uns aos outros, que se constroem a partir de um campo complexo de discursos. Assim, Kiefer ao libertar-se definitivamente do fantasma de seu passado - nesta fase de superação -, descobre a poesia de Paul Celan,

quando se insere, segundo Lauterwein, a primeira mudança significativa de temas na produção do artista a partir de 1981.

É a partir do interesse de Kiefer pela poesia de Celan, que haverá um deslocamento de sua produção artística dos temas sobre a memória alemã, para os da cultura judaica. Lauterwein salienta o interesse de Kiefer pelo imaginário judeu, o que explicou sem dúvida, o motivo pelo qual as questões que foram extravasadas em torno dele foram as mais marcadas de reações emocionais.

Kiefer buscará na cultura judaica uma construção de diversos discursos e de diversas camadas de representações. O afastamento dos temas iniciais de sua produção permitiu que sua memória enfocasse mais do que apenas fatos. A poesia de Celan neste contexto torna-se elemento fundamental e contribui para uma nova maneira de abordar temas que ainda questionam a história, através da poesia, conjuntamente com uma nova prática onde são acrescentados ao suporte artístico objetos e materiais que possuem um significado em si e na iconografia em que se inserem. Kiefer buscou uma solução para o que Adorno temia, “os possíveis efeitos da estetização do sofrimento indizível” das vítimas do Holocausto.

Huyssen (2004, p.79) cita “o Holocausto como evento único, indizível e incomensurável”, sem instrumentos para medi-lo, e que a maneira de representá-lo não pôde concentrar-se em uma única. A cultura alemã passa a ser definida por uma rede discursiva extremamente complexa, envolvendo fatores rituais e míticos, históricos, políticos e psicológicos.

Kiefer comenta que algo deve causar impacto, “quando se lê algo, quando se vê algo ou se escuta algo”. Para o artista é esta a motivação que o leva a produzir suas obras. Através de sua produção Kiefer constrói uma variedade de discursos, em suas diversas camadas de representações; as ruínas que para ele não são como algo que está acabado, mas que ao contrário simbolizam um recomeço, uma renovação, foram percebidas - ao olhar do artista -, na arquitetura da cidade de São Paulo. E foi esta motivação - a visão da cidade vista do alto, em 1987 -, que lhe causou este impacto, essencial para o desenvolvimento da série

Lilith. Kiefer trabalha sobre uma memória sempre transitória, escreve a simultaneidade histórica da *Shoah* no coração do mito. *Lilith* como a própria figura do mal que se instala no mundo, passa a relacionar-se com as ruínas das megalópoles e nos remete ao “Anjo da História” de Walter Benjamin, o testemunho terrível e impotente na caminhada da humanidade em direção ao desastre. Portanto, as imagens da metrópole brasileira passam a ser utilizadas pelo artista como metáfora para discutir questões relacionadas à destruição e à contradição entre eternidade e efemeridade.

O conceito de “sublime” é retomado na arte contemporânea, porém em uma concepção diferente daquela dos pintores do século XIX. Portanto, destaca-se na produção artística de Kiefer a retomada do gênero da paisagem - dominante nos pintores do século XIX - de forma singular na segunda metade do século XX.

A paisagem torna-se tema relevante na produção artística de Kiefer, e passa a representar, ao mesmo tempo, uma crítica à pintura de paisagem como expressão da alma da cultura alemã e a relatar através de fundos desolados e agonizantes - que figuram a idéia de *Land*, da terra alemã da qual ele convoca a história e o mito -, o preço que a natureza pagou e continua pagando pela ganância humana. A história específica da Alemanha nazista inserida na história de vida do pintor é deslocada, na produção de Kiefer, para outros temas e culturas. A paisagem urbana brasileira passa, então, de certa forma, a traçar estas relações com as paisagens desoladas, as ruínas, o exílio, a cultura judaica, as paisagens estéreis que se concentram na figura de *Lilith*, que passará a representar todo este contexto deslocado para questões contemporâneas.

A importância das obras analisadas nesta dissertação, também está associada a uma nova mudança de tema na produção do artista. É interessante notar que dentro do mesmo tema das paisagens urbanas, representadas pelas fotografias da cidade de São Paulo - tiradas pelo próprio artista -, percebemos um deslocamento das reflexões que elas implicam, da primeira para a segunda fase desta série. Há uma atualização do mito - a partir do período em que Kiefer interrompeu sua produção, mudou-se da Alemanha para o sul da França e fez

várias viagens para outros países -, e é a partir desta reelaboração formal que é percebida claramente a importância que adquire, então, o tema cabalístico da Criação para as obras da série *Lilith* que datam de 1998 e que foram expostas no MAM-SP neste mesmo ano - nas quais se pode notar explicitamente, um céu imenso que espalha sua influência sobre a terra - diferentemente dos horizontes fechados das criações de 1987-89.

Segundo Daniel Arasse (2007), desde 1990, o tema cabalístico sobre a “Quebra dos Vasos” marca presença constante na produção de Kiefer. Porém é importante destacar que a adoção da cosmologia de Luria não implica, portanto, uma conversão à mística cabalística, e sim, somente a uma fonte privilegiada de inspiração mítica. A “Quebra dos Vasos” responde eficazmente ao colapso do mito na história em que Kiefer, como comenta Arasse, procura um equilíbrio desde o começo dos anos 1970. Vimos que, nos quadros da série *Lilith* várias questões essenciais da arte de Kiefer podem ser incorporadas, como: a situação do artista alemão após a catástrofe histórica do nazismo, a guerra impedindo o prosseguimento do vôo da pintura e a constatação de que a redenção pela arte não poderia mais ser possível, tais questões se refletem sobre o mito da potência salvadora da arte que foi, como outros, aniquilado pela história. Para Kiefer o colapso do mito não reflete seu extermínio, para ele o mito foi aniquilado para ser colocado como obra na história.

A poética do exílio passa então a uma dimensão cósmica como sentimento central de Kiefer. Arasse comenta o quanto é oportuno, consistente e de alguma forma legítimo, o sentimento de abandono existencial que se reflete indiretamente desde suas primeiras obras e torna-se evidente na série *Lilith*.

Arasse (2007) comenta que o mito luriânico fornece um modelo poético ao sentimento de Kiefer. O próprio artista relaciona a criação de uma obra de arte à primeira fase da criação segundo Luria, em que Deus se contrai em um tipo de exílio interior para deixar um espaço vazio para criação do homem, compara este acontecimento ao artista que se retira e deixa espaço nele mesmo para sua criação. Assim é feita a relação da “Quebra dos vasos” como o sentimento de

exílio e com o mito cabalístico de *Lilith*. Como citou Arasse, os mitos cabalísticos são base, no entanto poeticamente, da intuição interior e sustentam em particular a melancolia saturniana do criador.

Portanto é conveniente ressaltar que as obras *Lilith* que foram criadas na segunda fase da série, como já comentado, são obras que suscitam a idéia de melancolia. Podemos perceber que a reflexão de Kiefer sobre o tempo histórico permanece, e que o pensamento judaico da história terá segundo Arasse, sem dúvida, constituído um instrumento fundamental na caminhada que lhe conduziu da dimensão “existencial” das primeiras obras à espiritualidade e às meditações “cósmicas” das obras recentes (ARASSE, 2007, p.213). Este fato pode ser constatado ao analisarmos as obras *Barren landscape* e *Lilith* que datam 1987-89, as quais refletem ainda um horizonte fechado que vai se abrindo para o imenso céu das obras posteriores da mesma série.

Kiefer traça, através de seus trabalhos, uma relação entre Celan, Luria e Benjamin. Apesar de distantes um do outro um ponto fundamental os aproxima: o espírito que eles colocam nas potencialidades do presente, tempo de todas as possibilidades, de todas as redenções das catástrofes. Para Benjamin o ideal pode acontecer a cada instante do tempo, um tempo “não objetivo e linear”, mas qualitativo, onde cada momento é vivido em sua singularidade única. (ARASSE, 2007, p.221)

Arasse não quer sugerir que Benjamin tenha influenciado Kiefer, mas que há uma identificação de seu pensamento, um dispositivo que entra em acordo com o interesse de Kiefer e que, em muitos pontos, ilumina as questões de sua prática artística.

A associação entre memória, história e melancolia sugere a proximidade entre o artista e o filósofo. Segundo Arasse (2007), a concepção do tempo por Benjamin propõe um fundamento teórico incomparável à obra de arte e a sua própria inscrição na história. Porque o presente, este “tempo de hoje” onde o passado e o futuro vêm se refletir caracteriza, em Benjamin, o tempo próprio e a historicidade específica da obra de arte. Para ele, a obra de arte é

“essencialmente a-histórica” porque sua aparência não está sujeita a causalidade de um processo temporal; baseia-se de alguma forma em seu passado pelo presente que ela instaura. Esta concepção da temporalidade artística entra em acordo particularmente ao trabalho de um artista que se ocupa em construir a memória do passado de sua arte para poder instaurar, no presente, sua própria prática. (ARASSE, 2007, p.221)

As obras da série *Lilith* demonstram uma verificação da concepção benjaminiana do tempo. Cada uma das obras está inscrita na história em um tempo presente, onde o passado e o futuro se refletem. Apesar de suscitar a idéia de passado é pelo presente que ela se instaura, através dos materiais e da presença física da obra. Estas obras abrigam uma verdade oculta, a obra de arte com o poder de desvelar aquilo que está nela contido, está em concordância com a idéia que Kiefer faz do seu processo criativo e da função da obra de arte através dos efeitos que ela exerce. Outra correspondência que se faz presente no pensamento estético de Benjamin e que ilumina a prática artística de Kiefer é a teoria da “aura”.

As obras de Kiefer, em sua própria presença, nos chamam a uma experiência aurática. De maneira até mesmo paradoxal, o “choque” que para Benjamin marcou o “colapso da aura” – característica da sensibilidade moderna -, é frequentemente experimentado nas obras de Kiefer. Em um primeiro momento elas provocam no espectador esta “experiência vivida do choque”. Por algumas experiências já relatadas, elas se impõem fisicamente e imediatamente a seus espectadores, seja pela sua teatralidade, sua monumentalidade, pela agressividade de sua materialidade, pela violência algumas vezes empregada no tratamento de seus materiais ou pela maneira como estes aparecem como vestígio. Daniel Arasse salienta que a experiência vivida que elas conduzem não pára no choque inicial e, de certa maneira, as obras de Kiefer revertem o processo (histórico) descrito por Benjamin como “o colapso da aura na experiência vivida do choque”. É a partir da experiência do choque que as obras de Kiefer propõem sua experiência aurática.

Como comentado por Arasse, o choque provocado pela presença da obra, este efeito de proximidade que é emanado pela força de sua materialidade, por suas dimensões, pela fascinação que exerce sua espessura tridimensional feita de materiais em camadas sedimentadas, reflete o tempo de sua presença a qual abriga vestígios e memória.

Foi a partir dos anos 1980, que Kiefer incorpora em sua prática artística esta presença material, reforçada pela intervenção de objetos e materiais concretos. Assim, ao analisarmos os quadros *Barren Landscape*, as variações de “*Lilith*” e “*Filhas de Lilith*”, percebemos que os objetos e os materiais incorporados às obras manifestam os limites da capacidade de representação, e que eles contribuem também para sentir mais intensamente, no seu distanciamento, a presença que manifestam e então o “desaparecimento” do que é representado na própria obra é que se faz presente. *Lilith* é representada pela inscrição de seu nome à tela, ou pelo feixe de cabelo ou mesmo pelas vestimentas vazias e, é através desta ausência que ela se torna presente. Esta “fuga do significado” é de uma outra ordem, a fuga ou desaparecimento do sentido constitui nela mesma o objeto da representação; na sua proximidade, quadros, livros, esculturas figuram o significado distanciado, na sua própria presença.

Daniel Arasse destaca como surpreendente a coerência dos ecos e das correspondências que surgem entre Benjamin e Kiefer. Para o historiador, estas correspondências existem por uma razão historicamente precisa e que existencialmente tornou-se profunda a esta situação. O interesse de Kiefer pela cultura judaica ocupa um lugar no presente e é intimamente ligado a um sentimento trágico de separação, de perda e de exílio.

O mandamento mosaico que adverte quanto à representação de imagens, poderia corresponder-se a questão de uma nova concepção da pintura trabalhada por Kiefer de maneira singular no âmbito da arte contemporânea, onde, através da ausência a imagem torna-se presente, remetendo-nos a uma enorme gama de questões conceituais.

As obras sobre conglomerados urbanos, que datam de 1998, demonstram ser reorientadas para uma esperança em que o presente não é mais portador de um sentimento de exílio, e que a consciência da separação passa a ceder lugar à espera de encontrar uma fusão. Arasse comenta que depois de ter confrontado desde a metade dos anos 1980 a “experiência judaica da história” à sua concepção teológica enraizada na tradição alemã, Kiefer move o campo de seu teatro interior e começa a confrontar os mitos e as figuras da Cabala numa atitude “*fusion-nelle*” de origem não ocidental – “se abrindo assim a um caminho para exceder, ao mesmo tempo, a melancolia do Anjo da História e ao que podemos chamar ‘aporia’ do messianismo judaico”. (ARASSE, 2007, p.228)

A “aura” é restaurada na obra através dos objetos ou materiais que mantêm uma relação enigmática com o significado que sugere o título. Criados para ou pelo artista conservam-se como objetos únicos, eles contêm a marca de sua presença e contribuem ao efeito aurático da obra.

Kiefer procura uma aderência completa entre idéia – menos representada que representada – e objeto, que está presente – às vezes a obra inteira e na obra, os objetos, materiais e fragmentos é que impõem sua presença real.

As primeiras obras da série *Lilith*, que datam 1987-90, em que a espessura da matéria é visível, deixam transparecer a maneira como Kiefer reconstrói e acelera os processos da natureza no que se refere ao tempo transcorrido, ao deixar estas obras, como visto anteriormente, em contato com o sol e a chuva, sob às ações do tempo. Para Kiefer tudo é um processo permanente: movimento, mudança, metamorfose. Neste processo os segmentos em um percurso criam pontos de vista em que, em uma obra pode-se ver partes da outra. Estas relações direcionam alguns procedimentos de Kiefer à arte alquímica, ao utilizar correspondências entre o visível e o invisível, os planetas e os metais, a matéria e o espírito. A figura poética do alquimista entra em concordância com o sentimento experimentado por Kiefer, em seu trabalho e em sua função de artista. Vimos que o chumbo não é somente, para Kiefer, um

instrumento plástico satisfatoriamente estético. Sua potência poética não é mais reduzível às suas conotações mortíferas, melancólicas ou alquímicas, nem à soma de suas ressonâncias. Como ele declarou em 1990, se o chumbo o “afeta” mais que qualquer outro metal, é porque possui uma “aura” comparável àquela que se prende a certos nomes que sugerem “qualquer coisa escondida por detrás deles”. Entre estes nomes, que escondem algo por detrás deles, o artista cita o nome de *Lilith* que, para ele, assim como o chumbo, possui uma aura que o transforma em mais “um material para as idéias”. O chumbo representa uma reunião de processos e noções, materiais e físicas, mentais e espirituais. Assim como o mito, o chumbo detém e atualiza, somente por sua presença, a memória de pensamentos que ele suscitou. Por suas qualidades naturais, ele se presta a manipulações muito diversas e guarda a marca das transformações que sofreu. Este resultado aleatório que ocorre no processo de sua fusão e coagulação, de sua oxidação – que pode ser natural, lentamente esperada ou bruscamente provocada -, nos remete ao processo criativo de Kiefer como um todo. Este metal morto poderia estar relacionado ao mito de *Lilith*, esquecido no passado, que passa a ser o testemunho de um processo vital, que ao ser incorporado sobre a paisagem urbana, destrói um tempo seguro e rígido fixado pela fotografia na expectativa de outras metamorfoses.

Podemos dizer que suas obras se apresentam como uma experiência do corpo - seu e de seus espectadores - afrontados a uma experiência artística física. Quando ele recomeça a criar após a interrupção dos anos 1993-1995, apesar de seu corpo não estar mais presente como nas obras iniciais, o vestígio de suas investidas físicas se mostram presentes nos vestígios da arte, e são também vestígio de seu corpo que, na obra, não mostram mais que sua passagem.

Kiefer é um artista contemporâneo que, em sua singularidade, inclui à arte processos de esclarecimento sobre questões mundiais. Segundo Bürger (1998) o que incomodava Adorno, na época de suas considerações sobre a arte moderna, era a perda de tensão das obras, sua ausência de expressão, sua

conformidade em ocultar qualquer tipo de perturbação. Portanto, Kiefer reafirma na arte contemporânea, a importância destas questões. O artista caracteriza-se justamente pela tensão provocada por suas obras que na maioria das vezes causa perturbação; toda sua produção propõe mergulhos profundos, através do significado proposto pela matéria plástica, que podem estar tanto em suas camadas mais profundas como nas mais superficiais.

Fatos da história são trazidos à tona com a intenção de discuti-los de maneira crítica ou pelo menos levantar questões à cerca dos mesmos. Sua enorme capacidade de variar seus temas sem dispersar-se, comenta Alberto Tassinari (1998), parece vir de uma firme decisão ética. Os temas também funcionam como material no trabalho de Kiefer e acabam sendo mais importantes para a execução da obra do que para a apreciação do espectador. Um resíduo a mais em cada obra, e que em muitas surge manuscrito e se modifica dentro de um “tema base”.

Palavras e imagem se combinam para dar forma a uma construção mental material, segundo Andréas Huyssen (1997), imagens-pensamento nos quais os elementos conceituais e narrativos, materiais e pictóricos permanecem numa flutuação permanente que dificulta qualquer preocupação de defini-los. Os mesmos nomes e palavras aparecem em quadros diferentes. Mesmos as histórias míticas aparecem de forma fragmentária.

Apesar das profundas referências à história e à literatura que estão sempre presentes em suas obras, em especial à poesia, ainda assim, a obra de Kiefer não é narrativa. Segundo Cristina Ros Salvá (2009), diretora do Es Baluard Museu de arte Moderna e Contemporânea de Palma de Mallorca, “aplicar-lhe esta denominação seria um reducionismo injusto”, ainda que se remeta sempre à história, ele a recupera não para ser lida, mas sim para ser pensada e interrogada.

É importante novamente salientar que a Cabala, os mitos da Criação tão ligados à série *Lilith*, ponto central desta dissertação, tornam-se para Kiefer, somente uma fonte privilegiada de inspiração e não uma conversão à mística cabalística. O interesse por estes temas inicia-se a partir do final dos anos 1980 e

intensificam-se após 1995, período que coincide com o desenvolvimento das obras analisadas nesta pesquisa. A analogia do mito de *Lilith* ao tema das paisagens urbanas, pode ser considerada como mais uma mudança de tema, assim como foi anteriormente analisada a questão da descoberta da poesia de Paul Celan, como um deslocamento dos temas iniciais de Kiefer - específicos à história alemã - em direção à cultura judaica.

A poesia, trabalhada por Kiefer de maneira íntima e monumental, não se resumiu somente ao nome de Paul Celan, outros poetas também entram como inspiração na produção artística de Kiefer, em especial, poderíamos citar o nome de Ingeborg Bachmann à qual o artista destina uma série de obras. Amel (2007) define a poesia na obra de Kiefer como: “respiração, solidão, retirada voluntária (...). Ela ainda é uma voz das minorias - ilegal - já marginalizadas pela sociedade do espetáculo.” A partir destas considerações de Amel poderíamos relacionar a presença da poesia na obra de Kiefer às questões, já discutidas anteriormente, ligadas ao exílio e ao afastamento. Porém, a análise sobre a poesia de Paul Celan tornou-se necessária nesta pesquisa para a compreensão de que, o interesse pelos temas referidos na poesia de Celan e desenvolvidos na produção artística de Kiefer, que aparecem posteriormente àqueles da paisagem e arquitetura nazistas, foram apenas deslocamentos que derivaram de seus temas iniciais.

Poderíamos também concluir, que os deslocamentos de temas de Kiefer estão intimamente ligados à maneira como cria suas séries de obras, normalmente vários quadros com o mesmo tema e também vários temas em uma mesma obra. Portanto poderíamos retornar novamente aos vestígios - que se mostram perceptíveis -, de períodos anteriores no desenvolvimento da obra contemporânea de Kiefer. Poderíamos mesmo relacionar esta prática à seriação - mas em uma nova concepção - na arte de Kiefer.

A seriação precede ao minimalismo e ao pop, diz Hal Foster (2001). Este procedimento penetrou na arte quando suas antigas ordens transcendentais (Deus, a natureza, as formas platônicas e o gênio artístico) começaram a desmoronar. Uma vez que se perderam estas ordens como referentes ou

garantias, a obra se fez original e cada quadro converteu-se em algo descontínuo de uma série indefinida e, portanto, legível ante tudo, não em relação com o mundo, mas em sua relação com outros quadros do mesmo artista. Tal seriação não é evidente muito antes da produção industrial, que, mais que qualquer outra força desmoronou as antigas ordens da arte, especialmente da natureza na sua perfeição.

O minimalismo extingue o antropomórfico e o representacional e releva a produção serial. A abstração tende a superar a representação, a conservá-la em seu cancelamento, enquanto que a repetição, a (re)produção de simulacros, tende a subverter a representação, a rebaixar sua lógica referencial.

As séries que Anselm Kiefer consagra a um mesmo tema são muito significativas a este respeito. Longe de corresponder a uma produção serial, como no minimalismo e no pop, a desvalorizar a idéia de obra única, cada obra constitui uma variação iconográfica do tema representado. Kiefer trata sempre iconograficamente seus temas cabalísticos.

Arasse refere-se à arte de Kiefer como, em parte, clássica: no sentido de manter uma relação estreita com alguns vestígios ligados à pintura de paisagem, à utilização da perspectiva ou às grandes dimensões de suas telas. Porém, suas formas artísticas “clássicas” – são habitadas pela presença dos materiais e assombradas, às vezes, pelas palavras que escritas sobre a superfície e claramente legíveis, lhe dão geralmente seu título – a menos que eles sejam enterrados na matéria e façam, aqui ou ali, sua aparição. Estes títulos, como foram vistos nos quadros da série *Lilith*, contam mais pelo fato de que eles mediatizam ostensivamente a percepção da obra, fazendo uma tradução visual do que enunciam os signos escritos, uma “representação” – seja ela enigmática ou arbitrária. Os títulos *Lilith*, *As filhas de Lilith*, *Chevirat ho kelin*, por exemplo, podem ser explícitos ou enigmáticos junto aos registros diversos contidos na obra e ao nível de conhecimento do espectador sobre estas inscrições. Todos, porém, designam não menos que verbalmente a representação a qual eles pertencem.

“Com e pelos títulos, estes quadros propõem, a uma carta, uma tradução icônica, uma ‘icono-grafia’, do texto que eles dão a ler.” (ARASSE, 2007, p.304)

Uma relação de incerteza se coloca, muitas vezes, entre o título e o que o quadro mostra aos olhos. O espectador é obrigado a elaborar sua própria interpretação da obra. As paisagens de Kiefer, como verificado no decorrer deste texto, permanecem abertas a muitas interpretações. A importância das obras analisadas sobre a paisagem paulistana, e que se estendem a todas as megalópoles atuais, envolvem vários contextos, podemos aqui nos referir a alguns deles, porém outras considerações podem ser retomadas sobre conceitos ainda não analisados.

A obra do artista Anselm Kiefer, a nosso ver, possibilita um campo de discussão muito amplo, além de relacionar-se com o espaço brasileiro. A criação do artista não se restringe a um lugar específico, mas se alimenta de alguns espaços para propor reflexões de âmbito global. A importância das obras de Kiefer apresentadas no Brasil em 1998 e as questões suscitadas pelas mesmas - sobretudo *Lilith* e *Barren Landscap*, em torno das da arte contemporânea: Seria uma maneira de chamar à atenção ao descuido da humanidade? O poder do capitalismo, devastador, ambicioso e desumano, poderia levar grandes cidades a ruínas? As grandes megalópoles estão propensas a entrar em um grande colapso? A paisagem urbana é colocada em pauta e é referida de modo reflexivo, onde os conceitos inseridos podem ser ampliados para discussões significativas entre teóricos e historiadores no campo da arte atual.

As ruínas são tema central na produção de Kiefer, o cenário de sua infância refletiu-se por toda sua trajetória artística, podemos dizer que sua arte surge das cinzas, de um cenário de destruição, um rompimento e destruição da própria cultura alemã e que retorna às cinzas no que se refere ao tema das ruínas nas *Megalópolis*, com o tema *Lilith*, onde as cinzas salpicadas por toda a obra nos remetem à visão do Anjo da História que vê no progresso um acúmulo de ruínas, um futuro que como as cinzas não têm possibilidade de transformação, como um

destino que já parece estar consumado. Assim como a visão do profeta Isaías, que projeta nas ruínas o eterno ciclo de crescimento e decadência.

Kiefer, na variedade de seus temas e materiais sempre evoca o drama humano, a história que parece se repetir em diferentes contextos demonstra que os sentimentos humanos são semelhantes, trata-se de um ponto de congruência, uma unidade, que é despertada através de diferentes estímulos que dependem das circunstâncias, do contexto em que se encontram, do ambiente em que se circunscrevem e da experiência estendida do tempo. Na opinião de Kiefer tudo é influenciável e não há nada que possa ser excluído. O artista é para ele aquele que consegue estabelecer conexões que ninguém pode produzir. Afirma que não apenas o artista profissional fornece o sentido e que existe muita gente que ninguém conhece e cuja existência produz sentido. Referindo-se ao artista comenta: “Ele produz sentido fazendo algo sem sentido. Mas é um sentido sem nexos, um sentido imaginário [...] Fica-se no quase e não se chega a ponto algum.” “Só podemos reconhecer o mundo objetivamente em contraposição a ele”, comenta o artista; e acrescenta que reconhecemos o mundo na prática sem ter dele um real conhecimento. Kiefer busca um significado onde não há, onde a idéia de Deus e da criação parece sucumbir.

Bernard Comment (1998), ao perguntar-lhe, em entrevista para revista Art Press, “A que a pintura deveria aspirar?”, o artista responde que a pintura deve introduzir um sentimento existencial ou a história do mundo. Que o artista deve trabalhar algo intimista e geral.

De acordo com Alberto Tassinari (2001), o conceito de obra de arte muda historicamente. A singularidade da obra é sempre maior do que se deixa descrever, pois é a inventividade de uma obra que desencadeia as palavras a seu respeito, não o contrário. As obras se fazem pelo controle que o artista possui de seus procedimentos, pela capacidade de deixar a obra como que se inventa por si só nos momentos em que ela requer o artista. A inventividade artística é algo do domínio da obra para os artistas. “È porque a obra exige muito do artista – e um pouco em que ele mal dá o primeiro lance e no mais tem que a ela sujeitar-se –

que a grande arte é mais rara que a quantidade de pessoas em princípio aptas para a arte.” (TASSINARI, 2001: p.116)

Concluimos, então, que toda sua produção – em especial a série *Lilith*, objeto desta pesquisa -, não se trata de criações isoladas ou de contextos distantes, mas sim de um emaranhado de questões que se interligam através de cada obra produzida. Segundo Arasse, o impulso íntimo da obra de Kiefer define seu estilo: “este desejo desta osmose entre indivíduo e o cosmos, entre o corpo do artista e aquele de sua obra, neste afundamento, nesta metamorfose de um no outro, que surge, nas ‘profundezas míticas’ do artista, o impulso íntimo de sua obra” (ARASSE, 2007, p. 322).

REFERÊNCIAS*

AMEL, Pascal. Les bourreaux ont-ils gagné? Entretien Anselm Kiefer avec Pascal Amel. **Art absolument** – Grand Palais Anselm Kiefer Sternenfall (Chute d'Étoiles). Paris, Monumenta, 2007.

ARASSE, Daniel. **Anselm Kiefer**. Paris: Regard, 2007. 343p.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263p.

ATTIAS, Laurie. **Anselm Kiefer's Identity Crisis**. Art News, vol.96, nº6, juin 1997, p.108-111.

BAL, Mieke (org). **Reading Rembrandt**. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2005.

BASSANI, Jorge. **As linguagens artísticas e a Cidade: cultura urbana do século XX**. São Paulo: FormArt, 2003.

BELTING, Hans. **Por uma Antropologia da Imagem**, in: *Concinnitas*, n.8, julho 2005, pp.64 a 73.

BREA, José Luis. (org.) **Estudios visuales [n.1]**. Murcia: Cendeac, 2003.

BREDEKAMP, Horst. **Actes d'image comme témoignage et comme jugement**, in: Ikonik Turn un Gesellschaftliche Reflexion, revista *Trivium* (<http://trivium.revues.org>).

BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas III: **Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Carlos Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 3. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. 271p.

_____. Obras Escolhidas: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 10ª reimpressão, 1996. São Paulo: Brasiliense, 1996. 253 p.

BÜRGER, Peter. O declínio da era moderna, in **Revista Novos Estudos CEBRAP**, n.20. Tradução Heloísa Jahn. São Paulo, 1998.

BURKE, Edmund. **Uma Investigação Filosófica Sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo**, tradução feita a partir da edição crítica de James T. Boulton (University of Notre Dame Press, Notre Dame/Londres, 4ª edição, 1986).

* Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

CANTON, Kátia. Apocalipse. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 10 jun.1988.

CARELLI, Wagner. Kiefer instala seus objetos-paradoxos em S.Paulo. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 29 set. 1987.

CATÁSTROFE E REPRESENTAÇÃO: ensaios. NESTROVSKI, Artur Rosenblat; SELIGMANN-SILVA, Márcio (organizadores). HARTMAN, Geoffrey.
Holocausto, Testemunho, Arte e Trauma. São Paulo: Escuta, 2000. 259p.

CELANT, Germano. **Anselm Kiefer**. Museu Guggenheim – Bilbao. Espanha, 2007. p.528. Catálogo da exposição do artista Anselm Kiefer.

CHIARELLI, Tadeu. A Lilithiana São Paulo de Kiefer. **Revista Bravo**, São Paulo, 08 maio1998.

COMMENT, *Bernard*. “**Esa oscura claridad que cae de las estrellas...**” Anselm Kiefer. Catálogo Museu Guggenheim – Bilbao. Espanha, 2007. p.528.

ES BALUARD MUSEU D'ART MODERN I CONTEMPORANI DE PALMA. **Anselm Kiefer Obres de la Col.lecció Grothe**. Catálogo de exposição do artista Anselm Kiefer. Espanha: 2009.160p.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das vanguardas**. Campinas, SP: Unicamp, 2002. 230p.

_____. **O Fim das Vanguardas**. Cadernos da Pós-Graduação, Instituto de Artes- Unicamp, ano 8 -vol.8- nº 2. Campinas, 2006.

FILHO, Antonio Gonçalves. A pintura mitológica de Kiefer invade a Meca da modernidade. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 18 out.1988.

_____. Kiefer abre seu oratório de ruínas na cidade. **O Estado de S.Paulo**, São Paulo, 26 março 1998.

FIORAVANTE, Celso. Kiefer volta ao país dez anos depois. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 30 jan.1997.

FLÓREZ, Fernando Castro. **Anselm Kiefer: El viento, el tiempo, el silencio**. Catálogo Museu de Arte reina Sofia. Palacio de Velázquez. Madrid, Espanha, 1998.

FOSTER, Hal. **El Retorno de lo Real: la vanguardia a finales de siglo**. Tradução Alfredo Brotons Muñoz. Madri: Ediciones Akal. S.A., 2001.230p.

GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história.** São Paulo: Companhia das Letras: Ed. Schwarcz, 1989. 281p.

HECHT, Axel; NEMECZEK, Alfred. Entrevista Anselm Kiefer – Pintar com Feito Heróico. Tradução Leo Epstein. Revista **Gávea**, nº8, Rio de Janeiro.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo.** Rio de Janeiro: UFRJ, 1997. 255p.

_____. **Seduzidos pela memória.** Tradução Sergio Alcides. 2ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004. 116p.

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo, a Lógica do Capitalismo Tardio.** São Paulo: Editora Ática, 1996.

KIEFER, Anselm. “Yo pienso em imágenes...” Es Baluard Museu d’Art Modern i Contemporani de Palma. **Anselm Kiefer Obres de la Col.lecció Grothe.** Catálogo de exposição do artista Anselm Kiefer. Espanha: 2009.160p.

KIEFER, Anselm. **Filha de Lilith**, 1998. Obra original. Fotografia, areia, roupas, cinzas, dimensão: 107 x 164,5 cm. Coleção Edmundo e Cibebe Ribeiro, Araçatuba, São Paulo, Brasil.

KUSPIT, Donald. Anselm Kiefer, l’art moderne et le mythe. **Art press**, Paris, março 1984.

_____. **The new Subjectivism: Art in the 1980.** Ann Arbor, 1998.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna.** Tradução Julio Fischer. São Paulo, Martins Fontes, 2001. 365p.

LAUTERWEIN, Andrea. **Anselm Kiefer et la poesie de Paul Celan.** Paris: regard, 2006. 253p.

LEIRNER, Sheila. Para Sheila Leirner, as bienais marcam memória sensível coletiva. **Entrevista UOL**, 2006. Disponível em: <http://diversao.uol.com.br/27bienal/entrevistas/textos/ult4026u15.jhtm>. Acesso em: 27 Nov. 2006.

LITTMAN, Robert. **Anselm Kiefer.** Catálogo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1998. 79p.

LYOTARD, Jean-François. **Le sublime et l’avant-garde**, em: L’inhumain. Causeries sur le temps. Paris: Galilée, 1988.

MITCHELL, W.J.T. **Picture Theory**. Chicago e Londres: The Univ. Of Chicago Press, 1994-a.

_____, W.J.T (org). **Landscape and Power**. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1994-b.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: BRASIL 500 E MAIS, (2000, São Paulo, SP). **O olhar distante** =: The distant view, Mostra do Redescobrimento, realizada de 23 de abril a 07 de setembro de 2000 no Parque do Ibirapuera, São Paulo. Co-autoria de Nelson Aguilar. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação 500 Artes Visuais, 2000. 303p.

MUSEU DE ARTE MODERNA (MAM - SP). **Kiefer no Museu de Arte Moderna de São Paulo**. Catálogo da exposição do artista Anselm Kiefer. São Paulo, 1998.

NESTROVSKI, Artur Rosenblat; SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000. 259p.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções Urbanas: Arte Cidade**. São Paulo: Ed. Senac. 2002. 375p.

_____, **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Ed. Senac. 1996. 347p.

_____, **Paisagens Urbanas**. 3.ed. ver. e ampl. São Paulo: Ed. Senac, 2004. 436p.

ROS SALVÀ, Cristina. **Donde habita el pensamiento**. Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma. Anselm Kiefer Obres de la Col.lecció Grothe. Espanha: 2009.160p. Catálogo de exposição do artista Anselm Kiefer.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1987. 349p.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996. 645p.

SMERLING, Walter; IDEN, Pieter; RONTÉ, Dieter. **Conversa sobre Anselm Kiefer**. Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma. Anselm Kiefer Obres de la Col.lecció Grothe. Espanha: 2009.160p. Catálogo de exposição do artista Anselm Kiefer.

SEIDL, Antonio Carlos. Londres vê São Paulo por Kiefer. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 07 jul. 1990.

SPIES, Werner. **Le passé recyclable – lieux de mémoire**, Kunsthalle Würth, coleção Würth. Alemanha, 2004.

TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Ed. Cosac & Naify. 2001.159p.

_____. **O Rumor do Tempo**. Catálogo do Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo, 1998. 79p.

WRIGHT, Karen. **Las ruínas de Barjac: política, alquimia y erudición em el mundo de Anselm Kiefer**. Museu Guggenheim, Bilbao. Espanha, 2007. Catálogo da exposição do artista Anselm Kiefer.

ZWEITE, Armin. **Paisagem Universal e Super-História** a respeito de algumas obras de Kiefer. Tradução George Bernard Sperber. Catálogo Biennale São Paulo. República Federal da Alemanha, 1997. 32p.