

Anselm Kiefer

7.1.

Anselm Kiefer : Labirintos Históricos

Anselm Kiefer nasceu em 1945, ano do fim da segunda guerra mundial e da libertação do nazismo. A conexão entre estes dois eventos foi determinante nos rumos de sua poética. Seu percurso é pautado definitivamente pela História bem como pelo histórico de seu próprio processo criativo. O emaranhamento e a mistura entre suas obras aderem a fragmentos que se metamorfosem em testemunhas expressivas de vários momentos de sua criação. Em um movimento de sedimentação espontânea, Kiefer recupera, descarta, sobrepõe e resgata a memória do próprio trabalho. O sentido da obra é continuamente renovado através de re-associações dos elementos, estabelecendo uma conexão semântica que facilita a respiração da matéria, em permanente transformação. “*A obra de Kiefer não corresponde à soma de suas partes: ela constitui uma totalidade em gestação onde o princípio de unidade se encontra em cada passo de seu autor*”.⁶⁵

Kiefer maneja seus objetos com extrema liberdade em um processo de recuperação e mistura. Penetra em labirintos históricos, sem o domínio das consequências nem pré-conhecimento dos destinos dessas elaborações. Como em um processo arqueológico sua obra se desconstrói e se recria na medida em que materiais submersos são novamente descobertos e reabsorvidos. A espessura da matéria testemunha uma memória anciã, porém viva e insistente.

Assim o próprio trabalho adquire independência. Kiefer poderia ser chamado de arqueólogo de si mesmo, espelhando por meio da identificação e da vivência histórica sua realidade sócio-cultural.

Essa dimensão labiríntica de sua obra leva o espectador a se perder em múltiplos enunciados e alusões. Sua poética se mantém coerente, independentemente de seu livre transito entre as diversas abordagens temáticas,

materiais e até performáticas, onde o artista transforma a experiência pessoal em matéria bruta de sua arte.

Numa imersão pessoal e até física, sua atitude possibilita o encontro com o novo revelando verdades fugidas e tão significantes que são muitas vezes indesejadas. A partir da identificação com o espectador, que frequentemente acontece à sua revelia, suas obras provocam uma aversão no espaço social e histórico. Para muitos destes espectadores, os trabalhos de Kiefer e Baselitz geram uma repulsa e rejeição por obrigar-los a uma auto-reflexão involuntária.

Essas posturas provocativas ressurgiram inicialmente na obra de Joseph Beuys, a partir do seu empenho em superar o isolamento em que se encontrava a arte moderna na sociedade contemporânea em uma evolução determinante para as reflexões estéticas de seus contemporâneos.

Beuys foi o primeiro artista a contestar o “*ponto zero da amnésia visual*” e a romper o silêncio afirmando a necessidade de os artistas afrontarem em suas práticas o passado coletivo recente da sociedade alemã.⁶⁶

Entre os anos sessenta e setenta a questão da atualidade do passado recente alemão torna-se uma tônica na obra de artistas tão diversos quanto Sigmar Polke e Gerhard Richter, entre outros. Conscientes de que no mundo contemporâneo a possibilidade de transformação da sociedade através da arte esteja de certa forma neutralizada, Joseph Beuys e mais tarde Kiefer e Baselitz expressam, ainda que não explicitamente, a aposta na capacidade da arte de proporcionar uma completude espiritual pela transcendência de seu jogo com o ilimitado e o desconhecido. Desta forma se contrapõem abertamente ao pensamento racionalista e positivista que tudo controla e amarra.

“[...] Se (a arte) é percebida de modo estritamente estético, não é percebida, portanto de uma maneira correta. Só quando se sente ao mesmo tempo o *Outro* da arte como um dos primeiros estratos da experiência é que esta pode sublimar-se e resolver a implicação na matéria, sem que o ser-para-si da arte se transforme em alguma coisa de indiferente. A arte é para si e não o é; subtrai-se-lhe a autonomia, mas não o que lhe é heterogêneo”.⁶⁷

A afirmação de Adorno aponta para a inevitável conexão entre a arte e o mundo, ainda que para tanto ela tenha que elaborar um processo de análise extremamente auto-referente. Sua existência se dá a partir da necessidade humana de significação e de produção de presença. A questão da especificidade

das linguagens artísticas leva em consideração sua relação com o real, o Outro da arte, onde o ‘fazer’ transpõe a distância existente entre sujeito e objeto. A arte exerce, portanto, entre outras, a função de aproximar *o sujeito* da própria vida. Sua função política torna-se irrefutável.

Na atmosfera pesada do período do pós-guerra europeu, cada sombra nos remete ao trauma histórico da Alemanha. Em estado latente, não articulado, uma realidade adormecida sob os escombros da guerra, viria a aflorar nas obras de Kiefer de maneira intensa provocando um choque em pontos nevrálgicos do passado alemão.

No contexto de destruição de uma Europa esfacelada pelas consequências da guerra e do nazismo, as reações intelectuais relativas a esta conjuntura foram estranhamente tranqüilas. A República Federal da Alemanha estava empenhada no processo de reconstrução e esquecimento, mostrando-se incapaz de elaborar o luto de seu passado recente. A atmosfera social dentro da qual se desenvolve a arte de ambos, fase da reconstrução da sociedade alemã, era intensamente marcada por um otimismo orientado segundo o ‘*american way of life*’.

“A reconstrução de mau-gosto da maioria das cidades alemãs apagava os vestígios do passado ainda mais intensamente que a própria destruição da guerra. A história fora erradicada como se nada tivesse acontecido. Nenhum testemunho visível. Possivelmente uma reação ‘demasiadamente humana’ de uma geração que participou do nacional-socialismo seja como autora, seja como colaboradora.”⁶⁸

Uma das consequências deste esforço em ignorar sua história e os recentes acontecimentos traumáticos é o fato de que a mitologia e o folclore nórdicos foram abandonados e não mais cultivados pelas escolas e universidades. No período imediatamente após a segunda guerra e durante aproximadamente os vinte anos seguintes, o advento da reconstrução germânica (*Wieder Aufbau*) e da guerra fria coincidiu com o ceticismo na arte e nas novas tendências culturais. Envolvidos nesse movimento geral de empenho em recalcar e esquecer o passado, os artistas se abstinhaam de qualquer posicionamento político e social e não se identificavam com a recente história contemporânea, recolhendo-se a uma arte auto-referente, num movimento de abstração e alienação política.

“A abstração triunfante nas artes visuais constituíam, no próprio sentido do termo, uma máscara que permitiria por um lado a projeção de um novo começo da República Federal Alemã e por outro a capacidade de

simbolizar visualmente a ‘hora zero’ (Stunde Null) (...) um presente cultural desprovido de passado.”⁶⁹

7.2.

Ocupações



Figura 23 - Anselm Kiefer, Besetzungen (Ocupações), 1969.

O que resgatar, do que se lembrar? Essas são perguntas recorrentes no processo criativo de Kiefer que, contrariamente a muitos artistas de sua época que se abstinha de qualquer posicionamento político, partilhava do empenho de uma nova geração em recusar o esquecimento do passado recente. Sua prática, entretanto foi violentamente provocadora e o conduziria a transgressão de um interdito coletivo.

A conexão e re-elaboração de diversos temas da cultura alemã provêm em grande parte da pergunta que faz a si mesmo: -“*seria eu um fascista?*”- Esta é uma questão muito grave e não deve ser respondida de imediato. – “*A autoridade, o espírito de competição, o sentimento de superioridade, [...] tudo isso faz parte da minha personalidade.*”⁷⁰ Em seus trabalhos, Kiefer insere o observador na cena, como um convite compulsório para que este dela participe e possa assim também colocar-se a mesma questão: “*terei eu também contribuído para o tal orgulho alemão?*”

Na continuidade de suas investigações a série, ‘Ocupações’ (Figura 23), é determinante na direção que sua obra irá seguir nas décadas seguintes. Nesses trabalhos Kiefer retrata a si mesmo representando o papel de Hitler fazendo a saudação nazista. Em fotografias e pinturas, simula a mesma cena em diversos locais: em frente ao Coliseu, em Roma, em uma praia italiana, entre outros. Realiza assim uma performance que identifica sua vivencia pessoal (o fato de se travestir em ditador naqueles diversos locais) com um deslocamento temporal, ao interpretar e reviver no próprio corpo a atitude de Hitler em uma época passada. Desta forma o artista experimenta a historia na própria pele, sem abrir mão das possíveis ambigüidades interpretativas e do caráter quase cômico dessas ações. A atitude provocativa em suas performances fotográficas, que suscitaram enorme hostilidade quando foram expostas e publicadas, é ainda mais radical do que as imagens, que são aparentemente neutras. Ao se colocar no lugar do ditador, Kiefer relaciona experiência estética e pesquisa histórica. Promove encenações e situações que resultam em objetos plásticos. Explora sua própria identidade e herança cultural por meio da arte.⁷¹

O caráter teatral de seu trabalho se evidencia nessas ações. Aliás, a teatralidade está no coração de seu processo criativo. Ele utiliza sua própria imagem e presença física como matéria constituinte da obra. A qualidade de espetáculo de toda a obra de Kiefer envolve o espectador não apenas em função de suas dimensões, mas também pelo trabalho da matéria que, em constante processamento, transmite uma presença impressionante às superfícies.

Kiefer vivencia a experiência histórica como uma espécie de catarse e tenta compreender a dimensão de insanidade do “personagem” desprezível e aterrador. Coloca o dedo em uma ferida aberta. Enquanto filho da guerra e alemão, considera que a auto-reflexão seria também compromisso seu, pois quem esquece o passado está condenado a repeti-lo. Além disso, um retorno ao terror não lhe parece impossível. Não se pode assegurar que eventos traumáticos do passado não venham a se repetir ou até mesmo que ocorram de forma ainda mais traumática. A experiência não é garantia de aprendizado.

Kiefer evidencia o equívoco das posturas de seus contemporâneos, que, sob um véu de otimismo e de pretensa conscientização, ocultam uma inércia e desinteresse descabidos. Sua obra proporciona múltiplas possibilidades de leitura dos desdobramentos dos eventos contemporâneos, sem necessariamente

estabelecer uma relação de causalidade entre eles. A presença da “mão do artista” se evidencia na manipulação de pontos de vista e na justaposição do tempo real com o tempo histórico.⁷²

7.3.

Afirmiação da ambigüidade



Figura 24 - Anselm Kiefer, *Jeder Mensch steht unter seiner Himmelskugel* (Cada homem tem a sua catedral no céu), Watercolor, gouache, e grafite sobre papel, 40 X 47.9 cm, 1970.

Uma das primeiras ambigüidades a que poderíamos aludir seria a célebre questão formulada por Adorno, de como ser um artista alemão depois de Ausschwitz. Esse tema central está presente em praticamente toda a obra de Kiefer e o impulsiona a elaborar experimentações e pesquisas. Kiefer utiliza signos e símbolos que expressam a densidade que tal pergunta representa em sua vida e que foi também decisiva na realização de suas performances fotográficas. Nessas simulações realizadas, muitas vezes na intimidade do atelier, o artista produzia situações radicais que envolviam sua própria integridade. Kiefer inventa

configurações cenográficas, como quando simula estar pairando sobre as águas de uma banheira antiga, subindo num tamborete dentro dela. Todas essas atitudes na obra de Kiefer tem significado pessoal e, no entanto estão incluídas em um contexto nacional que sempre remete à guerra e ao nazismo. Estas mesmas cenas insólitas seriam reproduzidas mais tarde em outras técnicas, posteriormente viria a pintá-las em óleo e produzir livros-objetos com as fotos re-trabalhadas com interferências gráficas ou pictóricas.

Kiefer retoma esses questionamentos sobre o poder da arte e de sua participação voluntária ou involuntária no surgimento do nazismo.⁷³ A pergunta sobre a finalidade da arte traduz-se em uma necessidade de expressar a ambigüidade da própria prática artística. Kiefer interroga e examina o fato de que grandes obras artísticas alemãs foram apropriadas pelo nacional socialismo a serviço de uma ideologia totalitarista que desvalorizou e inutilizou toda uma cultura de qualidade. Refletindo sobre o culto nazista da arte, elabora uma série de obras que demonstram seu caráter potencialmente destrutivo e violento quando manipulada por forças malignas e totalitárias. Em outras pinturas, entretanto afirma o seu poder salvador – desde que não se refugie na facilidade da abstração e da falta de conteúdo. Em sua obra, a expressão da confiança na missão da arte é contradita pela violência da história. Ainda que algumas obras pareçam manifestar uma capacidade de redenção e salvação, a maioria delas demonstra o inverso.

A atualidade da questão da ambigüidade na obra de Kiefer se esclarece ainda mais na afirmação de Heidegger sobre o seu poder de produção de presença, como resultante de um ‘*poder-ser*’:

“Tudo parece ter sido compreendido, captado e discutido autenticamente quando, no fundo, não foi. Ou então parece que não foi quando, no fundo, já foi. A ambigüidade não diz respeito apenas a dispor e ao tratar com o que se pode achar em uso e gozo, mas já se consolidou na compreensão como um poder-ser, no modo do projeto e da doação preliminar de possibilidades da presença.”⁷⁴

A situação de ambigüidade provocada pela obra de arte inaugura o espaço do que ‘*pode-vir-a-ser*’, imprevisível, sem controle, a possibilidade de presentificação. A arte atua enquanto possibilidade de tangenciar ou intuir a presença latente na atmosfera (Stimmung). Uma forma alternativa de lidar com o sentimento de latência como a presença de algo que sentimos, mas não vemos, nem sabemos onde está ou o que é.⁷⁵

Pode-se perceber o tom irônico em algumas aquarelas de Kiefer inspiradas na obra do filósofo de ‘*O Ser e o Tempo*’. Quando confecciona um de seus livros-objeto, inspirado em sua filosofia, Kiefer assume uma abordagem manifestamente crítica sobre Heidegger que está presente em diversos momentos de sua obra como nas aquarelas ‘*Essence - Ex-sistence*’ (Figura 25) e na obra ‘*Caminhos da sabedoria do Mundo – A batalha de Hermann*’.



Figura 25 - Anselm Kiefer, *Essence - Ex-sistence* (Essência – existência), aquarela sobre papel, 29,8 x 39,7cm, 1975.

Apesar de se declarar apenas interessado em seu conceito de ambigüidade, Kiefer tem um conhecimento significativo da obra e do pensamento heideggeriano e isto é sensivelmente observável em seus trabalhos através de suas primeiras preocupações:

“Assimilando a existência cotidiana a uma queda (Verfallen) no inautêntico e, de uma maneira geral, a história do Ser a uma história do erro (Irre), Heidegger estima que a única saída para adquirir um ‘*pouvoir-être-si-même*’ consiste em sair expressamente e se retirar da perda no ‘nós’ a fim de retornar à ‘*si-mesmo*’ porque, sendo o **Dasein** determinado no fundo do seu Ser pela historicidade, a elaboração da questão do Ser deve [...] orientar seu questionamento em direção a sua própria história [...] afim de que, em se apropriando de forma positiva do passado ela entre em plena posse de suas possibilidades e de questionar o

seu próprio passado. A interpretação existencial permite a cada um ter a consciência das possibilidades de existência autentica que lhe oferece a sua herança; (...)"⁷⁶

O empenho em resgatar a memória alemã e simultaneamente a sua própria história está em consonância com esta concepção. Através deste processo de imersão e envolvimento Kiefer se liberta da mesma. Posteriormente, no desdobramento de sua poética, o seu interesse pela historicidade judaica representaria uma passagem essencial para o desenvolvimento futuro de sua obra, que atinge uma dimensão espiritual em direção às '*meditações cósmicas*' das obras recentes.⁷⁷ Exerceria assim a função de veículo através do qual ele se desfaz de sua herança germânica e de sua própria historia.

7.4.

Nero Pinta (Nero malt) - A destruição enquanto criação

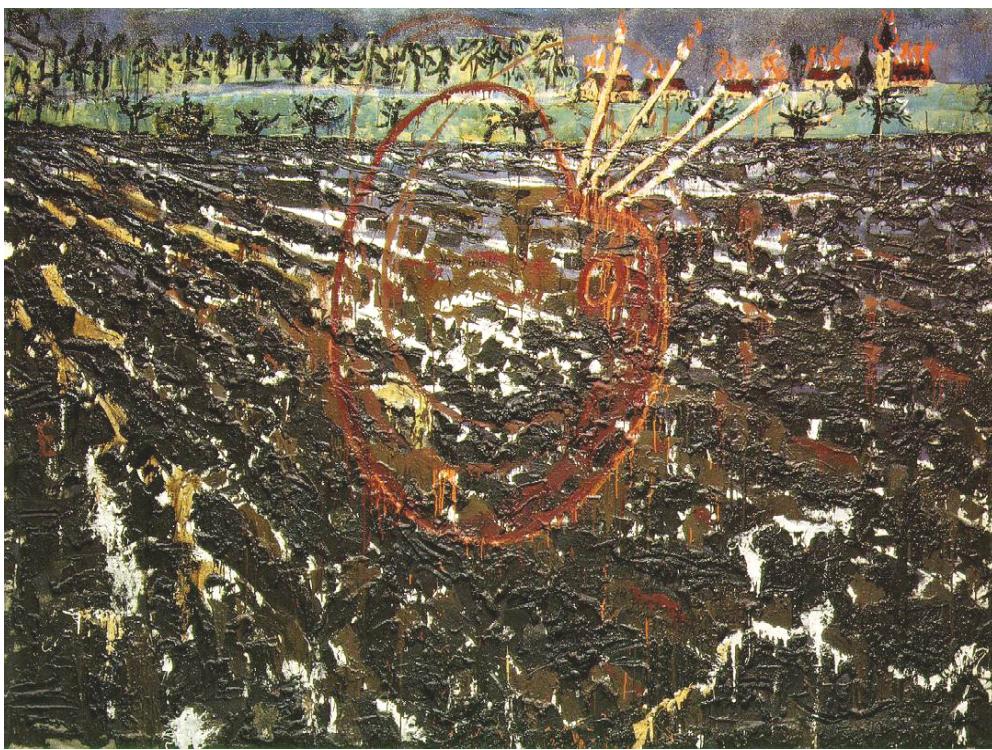


Figura 26 - Anselm Kiefer, *Nero malt* (Nero pinta), óleo, acrílico, aquatex, goma-laca e palha sobre tela, 290 x 370 cm, 1974.

A arte pode ser altamente perigosa. Kiefer realiza uma série de trabalhos que abordam o poder destrutivo que a arte pode adquirir. A estetização

do poder e da violência pelos nazistas, a apropriação indevida de importantes obras da história cultural alemã, bem como a constatação da participação da arte na popularização do nazismo são os principais focos de concentração na realização da série, Pintar = Queimar e Nero Pinta (Malen = Verbrenen, Nero malt).

O título da pintura '*Nero Pinta*'(Figura 26), faz referência à imagem do “ditador destruidor” aludindo ao papel do artista que destrói para criar. A imagem é de uma enorme paleta sobre toda a superfície do quadro que exibe uma paisagem densa e altamente carregada de matéria de coloração escura de pretos e marrons. Kiefer utiliza-se de símbolos semânticos tais como a alusão ao Imperador romano e o poder destrutivo dos pincéis quando usados por mãos poderosas e malignas.

Kiefer desenvolve uma série com este símbolo em diferentes abordagens. O quadro enquanto campo de batalha, nos moldes da ‘*action painting*’ de Pollock, evolui para uma pintura onde as camadas, se superpõem e a densidade da matéria bruta e pesada sobre o suporte atinge o limite do suportável. Os registros da ação deixam marcas recorrentes de sua simbologia e através do símbolo do fogo que destrói para transformar, a paleta do pintor reflete o paradoxo da criação/destruição e da pintura que se destrói para se completar.

A paleta que sobrevoa uma cena típica dos campos alemães e sua terra negra queimada, as casas em chamas ao fundo numa visão em perspectiva nos moldes românticos, onde a linha do horizonte se situa ao fundo da tela, imprimem uma visão espacial de amplitude quase infinita. O símbolo da paleta é utilizado como aglutinador das várias significações. Afirma o caráter ambivalente que a arte pode adquirir em suas diversas manifestações. Em outras obras remete ainda ao caráter sagrado da arte representado através da paleta alada.

A escolha desse símbolo por sua vez é também paradoxal uma vez que a paleta é um objeto arcaico. Desde Pollock a pintura contemporânea já não se utiliza necessariamente deste instrumento. Nem mesmo Kiefer a utiliza em suas pinturas a não ser enquanto signo. A diversidade das situações em que representa a sua paleta manifesta a intensa ambiguidade atrelada à prática artística, refletindo a problemática moral e política da arte. Principalmente traz à luz a sua manipulação pelo poder nazista assim como a responsabilidade dos artistas e do público receptor por terem testemunhado e colaborado com este fato. Parece

envolver os diferentes níveis de realidade, representando o ato de pintar e aniquilando todas as outras referências do quadro. Em trabalhos, onde a tradição da pintura de paisagem é confrontada e reinventada, expressa a necessidade de ‘queimar’ os esforços de seus predecessores no intento de criar algo novo e importante.

A paleta está sobre tudo o que pode ser visto no quadro, sobre a paisagem e a natureza, como se desejasse suprimir as belezas naturais. Entretanto é através da paleta que as vemos. Ela abrange toda a área da pintura. Através dela vemos a imagem, que se torna plano de fundo para sua aparição.⁷⁸ Trata-se da grande questão da arte de como seria possível reproduzir a natureza até ou superá-la.⁷⁹

Vista de perto, com sua superfície densa e pastosa, a pintura torna-se independente de sua representação figurativa ou simbólica: pode ser apreciada como puramente abstrata e sua materialidade nos passa a sensação de estar viva, respirando, como a terra negra e úmida dos campos alemães. O tapete de cinzas pode ser concebido como sugestão ou como realidade. Em sua pintura Kiefer utiliza ainda materiais orgânicos e o tempo torna-se fator constituinte da obra em constante mutação e interação com o meio.

A paleta que paira transparente sobre a cena exerce então a função de janela através da qual deve ser decodificada a obra, afirmado a ambiguidade da pintura, da cena e da atividade artística. As bases para a interpretação da obra de Kiefer devem encontrar-se não apenas na percepção ótica, sensitiva e visual, mas também através de dimensões múltiplas de decodificação e fruição.

Ainda que represente a cena de forma ilusionista, segundo a perspectiva tradicional que nega a materialidade da tela e exerce a função de janela, Kiefer ultrapassa esse mesmo caráter ilusionista paradoxalmente, ao trabalhar com uma matéria espessa e densa afirmado a objetividade da obra. Nela o sentido se expande à maneira de Pollock, uma semelhança que não é ocasional e denota a assimilação das linguagens pictóricas contemporâneas.

Na obra *Resumptio* (Figura 27), o título remete ao renascimento da pintura. A paleta torna-se protagonista deste retorno após seu abandono nos anos 60 e 70, quando prevalecia a arte conceitual.⁸⁰ A paleta com asas é representada de forma irônica e alegórica como um desenho de cartuns. Sua auréola indica a

redenção. A massa e a densidade da textura do fundo da tela suportam o peso da lápide e da culpa da arte a serviço do Mal.

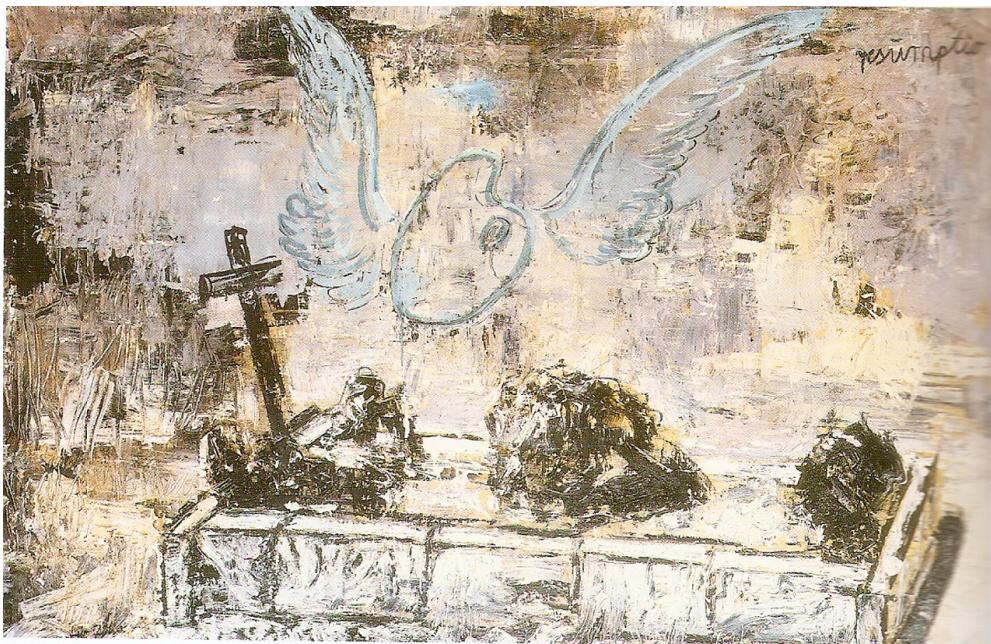


Figura 27 - Anselm Kiefer, *Resumptio*, óleo, acrílico, emulsão e goma-laca sobre tela, 115 x 180 cm, 1974.

7.5.

A construção da memória

A partir dos anos oitenta, Kiefer começa a expandir os temas de suas obras abrangendo uma dimensão mais vasta da cultura universal em lugar da anterior referência quase que exclusiva às questões germânicas e do nazismo. O antigo testamento, a mitologia babilônica, a alquimia, o misticismo judeu, a Kabala e a religião egípcia são alguns dos motivos que povoam suas produções, que a partir daí referem-se a aspectos da história em várias regiões da cultura humana, mas sempre relacionados a um fator espiritual. Entretanto a relação com o nazismo é sempre pontuada, embora de uma maneira menos nítida. Podemos percebê-la na origem da representação que ela estrutura e contamina como em alguns títulos das obras desse período que aludem ao nazismo e à divisão da Alemanha provocada por ele.

A constituição formal dessas pinturas mantém a linha do horizonte ao fundo elevado da composição. A representação material de um campo

devastado, destruído e queimado, negam diretamente a tradicional pintura de paisagem alemã, que enaltece a terra e a natureza em representações idílicas de seus campos, e que foram apropriadas pelo nacional socialismo. A alma alemã original, intimamente vinculada à sua terra e à floresta, parece também ter sido consumida e queimada pelo fogo junto aos destroços da guerra.⁸¹

A desconstrução do idílio dessas paisagens germânicas, através da contaminação de toda sua cultura pelo vírus implacável do nazismo, está implícita no título da pintura (Figura 28) ‘O Vôo do Besouro’ (*Maikäfer Flieg*).

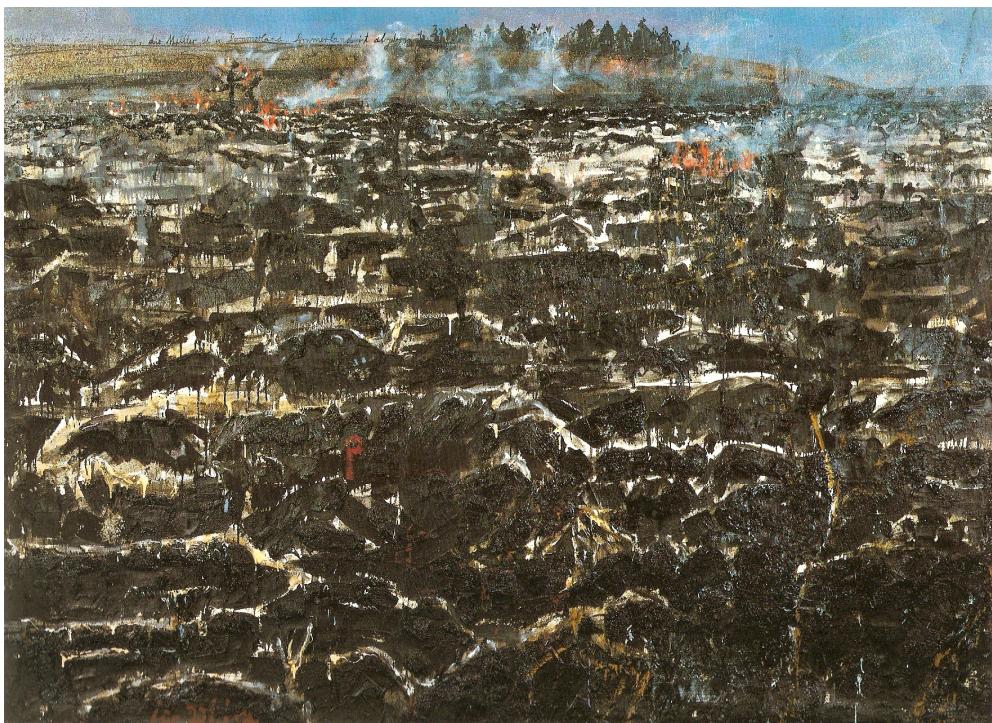


Figura 28 - Anselm Kiefer, *Maikäfer Flieg* (O Vôo do Besouro), óleo sobre tela, 220 x 300 cm, 1974.

A praga que contamina e suja os campos se materializou nesta pintura em uma gestualidade ampla, mas que respeita as coordenadas da perspectiva e seus pontos de fuga em direção à linha do horizonte ao fundo elevado. O preto do óleo em placas emplastradas de densas camadas é atirado sobre a tela que ainda exala a pulsão do gesto, como o registro de uma agressão. Quase podemos sentir o calor da névoa quente e da fumaça que exalam das últimas brasas queimando aquele solo outrora fértil. Essa atmosfera transcende os limites do quadro e se expande para o espaço real introduzindo o espectador na

cena. Este se torna a figura desse cenário trágico, recurso utilizado por Kiefer repetidamente para envolver o espectador e induzi-lo a participar do recorte histórico que aborda.

A planaridade da pintura e o conflito com sua representatividade ilusionista, já não é uma questão, mas sim um veículo de expressão de um sentimento de revolta e angustia. A visão dos pinheiros ao fundo e as frases escritas com sua caligrafia quase infantil, revelam trechos de contos de fadas que intensificam o aspecto trágico do clima provocado. As pinceladas grotescas, longe de ostentarem qualquer manifestação de habilidade ou virtuosismo tremem ao som da fúria e perfuram o coração da matéria em seus ataques contra a tela inerte. O branco subordinado ao vigor do negro permeia a tonalidade geral, onde tudo é intensidade sob a invasão dos besouros gigantes. A metáfora é óvia e quase desnecessária. A pintura é palco e arena de um processo de catarse e desabafo de uma revolta latente. O ‘all-over’ foi plenamente incorporado e manipulado para a realização de suas intenções.

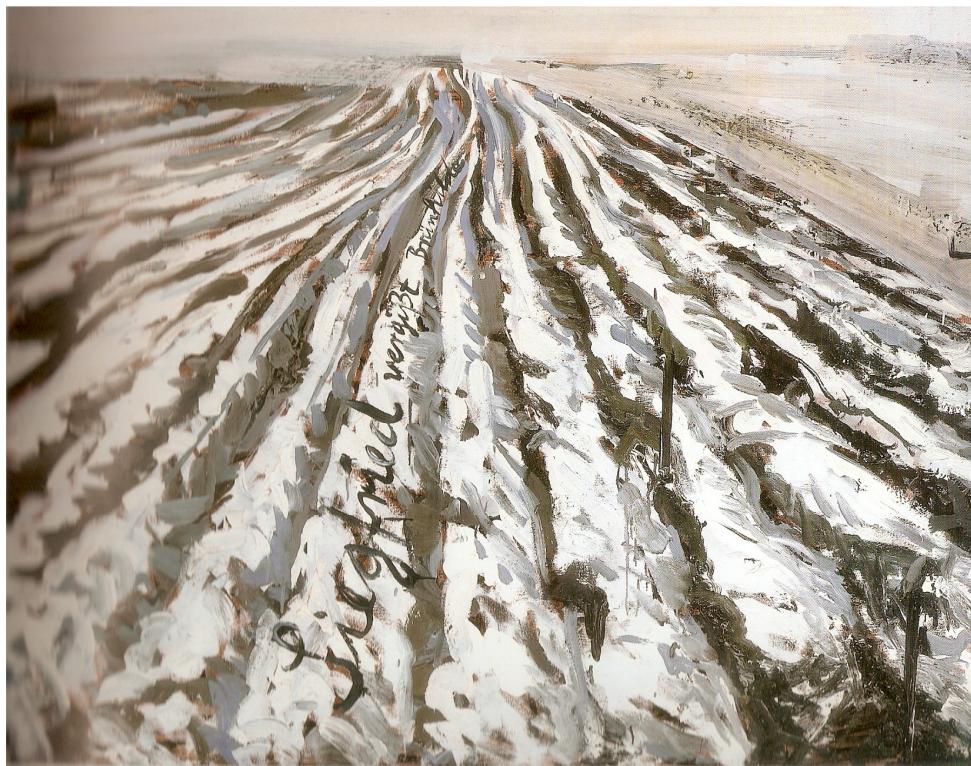


Figura 29 - Anselm Kiefer, Siegfried vergiesst Brünnhilde (Siegfried esquece Brünnhilde), óleo sobre tela, 130 x 170 cm, 1975.

A pintura ‘Siegfried esquece Brünnhilde’ (*Siegfried vergisst Brünnhilde*) (Figura 29) representa uma paisagem invernal que mantém o sistema composicional característico de suas pinturas de paisagens com suas visões panorâmicas de fundo elevado. O nome do quadro inscrito no comprimento dos sulcos da terra alude enigmaticamente ao episódio do ciclo dos Nibelungos, tema mitológico típico da cultura germânica que foi apropriado pelo nacional socialismo expandindo sua contaminação. Kiefer questiona a moral difundida pelo mito em sua manipulação nazista. Ao desconstruir tal interpretação do mito, de forma a criar uma emanação paradoxal do sentido original e grandioso da mitologia germânica, Kiefer a recupera e liberta-a da dominação. A relação da mitologia alemã com o nazismo é um ponto de partida para sua crítica a esta manipulação e à forma como a população alemã assentiu e corroborou este fato.

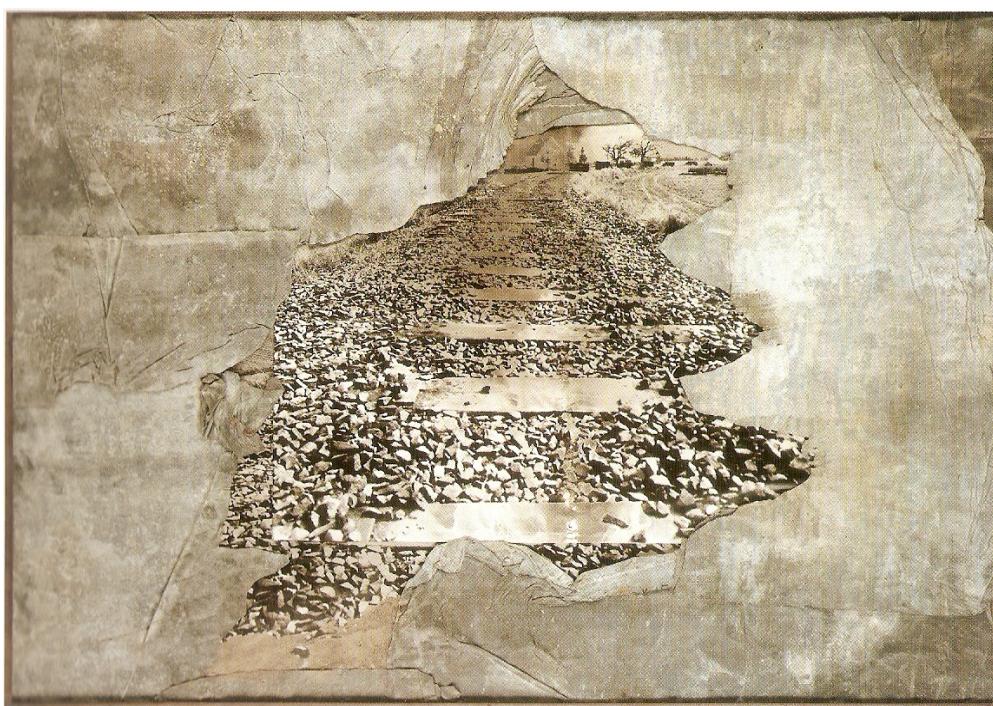


Figura 30 - Anselm Kiefer, Siegfried's difficult way to Brünhild (O difícil caminho de Siegfried até Brünhild), foto e chumbo em moldura de vidro e aço, 170 x 240 cm, 1991.

Nessa obra a referência ao nazismo não se dá de forma direta. Sua presença é ainda muito vaga, mas essa alusão se esclarece em outra série de obras que realiza, como alguns livros-objetos, que dão continuidade ao tema. Entre elas está ‘Siegfried’s difficult way to Brünhild’, (Figura 30). Na visão dos trilhos das

estradas de ferro é quase impossível não pensar no tenebroso caminho percorrido pelos judeus em direção aos fornos crematórios, que os nazistas de maneira perversa chamavam de ‘*a solução final*’.

Essas alusões características de seu processo de criação são mecanismos que Kiefer encontra para criar o repertório de sua memória artificial, pois ele não vivenciou os eventos que investiga em seus trabalhos. Kiefer constrói uma ‘memória sem lembranças’, pois ele nasceu depois de todos esses acontecimentos presentes em sua poética. Não pode ter qualquer lembrança pessoal dos anos do holocausto, portanto fabrica e tece sua própria trama da memória a partir de sua sensibilidade contemporânea relativa a tais eventos do passado comum. Ao apropriar-se de objetos, textos e imagens que se integram às suas encenações, constitui progressivamente sua memória pessoal do nazismo.⁸²



Figura 31 - Anselm Kiefer - *Ikarus-Märkischer Sand*, óleo, emulsão shellac e areia sobre fotografia montada em tela. 290 x 360 cm, 1981.

Na visão de Kiefer o nacional socialismo não é necessariamente uma resultante da cultura germânica, mas o caráter arqueológico de suas obras tem a capacidade de ‘exumar’ do passado alemão os traços que permitiriam o ‘Sonderweg’, este ‘percurso particular’ que culminou no nazismo. Descobrindo as

armadilhas na identidade do povo alemão que levariam a isso, resgata personagens de sua cultura que, segundo ele, foram usados de forma abusiva pelo poder. Reconstitui assim a herança de seus ancestrais, apropriando-se de forma aleatória de seus símbolos e mitos para fazer deles o material de sua prática artística. Desta forma entra em contato com os determinantes culturais que constituem sua personalidade germânica.⁸³

A apropriação dos mitos da cultura alemã pelo nazismo está presente em diversas pinturas de Kiefer como; Ikarus- Märkischer Sand (Figura 31) na qual reúne seus diversos símbolos. A paleta com asas aludindo ao mito de Ícaro, combinada com a terra alemã, onde o artista utiliza a própria terra sobre a tela. Ao invés de temer o fogo do sol, como Ícaro, a paleta Alada, foge do calor da terra em chamas. Sua queda, expressa a impotência da pintura e da arte que, depois da catástrofe histórica do nazismo, já não oferece o poder de salvação para o artista. A pintura sobre a fotografia de uma paisagem, que não é identificável, traz os contornos grosseiros e impositivos da figura da paleta alada em um preto fosco, em movimento oposto às curvas descendentes dos sulcos da terra em chamas, representadas pelas largas pinzeladas brancas sobre a foto e sobre a areia ou terra representando ela mesma. A pintura de Kiefer é basicamente simbólica o que não quer dizer não seja dona de forte poder expressivo e plástico. Portanto quando adota materiais inusitados como a areia, esse novo dado tem também um significado simbólico. Trazer a areia para a tela é unir o símbolo à própria coisa, é representar o motivo com o seu equivalente real, mas que na verdade se torna uma ferramenta e um instrumento de representação semântica.

Esse gesto de inserir a matéria da terra prenuncia atitudes mais radicais como na obra ‘O canto de Wohlund’ (Figura 32). Esta obra impactante sobre a qual Kiefer acopla as asas de chumbo é uma explosão pictórica onde o ‘all-over’ está paradoxalmente na base da figura tridimensional sem se tornar um fundo ou cenário, assumindo o aspecto de protagonista. A palha e o chumbo se irmanam como se tivessem o mesmo peso. As linhas marcadas em diferentes grupos de direcionamentos sempre ordenados constituem diversas tramas em conflito. O impacto da mistura e a densidade do óleo sobre a palha demonstram as incongruências de Kiefer, ao dispor de seus elementos, com a propriedade de quem não está muito preocupado em dar satisfações à quaisquer questões formais e críticas. Está determinado a se aproximar cada vez mais de seu motivo.

O aspecto paradoxal dessas conexões está presente também na imponência das asas gigantes feitas do pesado chumbo que, no entanto é um material frágil perante o calor da terra queimada. Em sinal de desespero encontra um cenário/pintura para a personagem da asa que não tem a capacidade de voar.



Figura 32 - Anselm Kiefer, O canto de Wohlund, com asas, óleo, emulsão, chumbo e palha sobre fotografia montada em tela. 280 x 380 cm, 1982.

A fragilidade da palha e seu poder de combustão, que ainda mais rapidamente incendeia a cena, transformam-se em força e vigor ao se tornarem sustentáculo da ação travada na arena da tela. As fitas que se abrem sobre a pintura poderiam ser ornamentos macabros ou as pernas de um enorme aracnídeo. São como gigantescos tentáculos que saem das asas e metamorfoseiam a figura. Essas fitas de chumbo amarram toda a cena e são quase como adereços necessários e até imprescindíveis sem os quais seria impossível a passagem das asas para a terra, estabelecendo uma conexão entre a figura e o fundo.

A regularidade dos sulcos na terra leva para um horizonte sombrio e sem esperança. A pintura, transformada em palco para esse espetáculo trágico, registro de sua impotência, apresenta um simbolismo que subjuga as

características tradicionais do fazer pictórico. Transforma a obra em cenário de uma revolta sem possibilidade de concretizar qualquer revanche.

A incompatibilidade do óleo sobre a palha transgride convenções, como é de praxe no expressionismo alemão. A afirmação do feio e o total despreendimento de qualquer disposição estética comprovam a necessidade de realizar uma catarse por meio da arte. A pintura se impõe e é soberana, tem autonomia para adquirir força própria e independência. Mostra-se renitente, insiste em viver apesar de sua negação. Assim como Ícaro persiste em sua ilusão de alcançar o sol, as asas de chumbo de Kiefer proclamam a redenção através da arte a caminho da liberdade. A possibilidade de remorsos é descartada e a proposta é lidar com a realidade reminiscente da guerra onde o que está feito está feito. O quadro é cenário e matéria viva, transpirando um passado convalescente e ainda em combustão. O artista não compõe, vomita sua dor. Mesmo sem conhecer as motivações que levaram Kiefer à realização dessa pintura, o observador é tomado por ela em função de sua força expressiva, da densidade da atitude, pela sua imponência e magnitude, e pela sua individualidade enfim.

7.6.

O Sótão - Heróis Espirituais Alemães

Kiefer transformou o sótão de sua antiga escola no local ideal para realizar suas experimentações. Nesse estúdio, a presença viva da madeira nos transporta para a sua origem na floresta.⁸⁴

No sótão Kiefer produziu trabalhos emblemáticos no conjunto de sua obra. Foi o cenário e objeto de modelo utilizado em diversas pinturas nas quais o artista questiona a necessidade da sociedade alemã do pós-guerra de recalcar sua memória passada e recente. Este local sugestivo representou o ponto de partida de uma longa viagem rumo às entranhas de sua história. Essa referência serviu como fonte de inspiração para a criação de pinturas enigmáticas de forte teor simbólico.

Lidar com os signos tratados nessas pinturas significava entrar em contato com o poder de influência da cultura e da arte alemã sobre seu passado recente (a história do nazismo), o passado longínquo (a influência da história da Alemanha e de sua unificação tardia sobre o orgulho germânico) e a conjuntura

contemporânea (o processo de recalramento da história). Essas obras tornaram-se um veículo extremamente comunicativo de forte impacto sobre a sociedade européia e alemã desvendando tabus e revolvendo latências. Entre elas está a pintura: ‘Heróis espirituais alemães’ (*Deutschlands Geisteshelden*) (Figura 33).

Muitos dos temas e nomes citados nesta pintura remetem à estreita relação entre nacionalismo e nacional socialismo. A conexão entre a história cultural e artística alemã e a exaltação do orgulho nacional fundamentou o incremento de um nacionalismo exacerbado e a consequente rejeição a outras culturas e povos. Os artistas e intelectuais alemães se deixaram manipular por uma classe dominante sob o álibi de uma pretensa causa nacional que estaria na verdade a serviço do recrudescimento do poder. A história real da cultura alemã bem como suas antigas lendas, como a batalha de Hermann, que foi o primeiro herói germânico, e o mito dos Nibelungos, foram assim apropriadas pelos nazistas. Este fato determinou que temas importantes da cultura alemã fossem rejeitados e desprezados na contemporaneidade.



Figura 33 - Anselm Kiefer, ‘Heróis espirituais alemães’ (*Deutschlands Geisteshelden*), óleo e carvão montados em tela. 307 x 682 cm, 1973.

Através da manipulação estética, Kiefer transporta esses motivos antigos da sua cultura para o tempo atual em suas obras. A representação perspectivada, a criação de uma configuração tridimensional induz à identificação do observador com a própria figura que habita aquele ambiente, inserindo-se na cena e atuando nela no momento presente. O espectador diante do quadro torna-se personagem intensificando o caráter provocativo da obra que desliza entre

passado, presente e futuro em uma concepção de tempo ampliada. A perspectiva central da pintura de dimensões monumentais, na medida em que se assemelha a uma configuração cenográfica, tem o poder de atraí-lo sendo ele virtualmente sugado para dentro dela. Constitui uma situação teatral onde o observador torna-se figura. A perspectiva não nega a planaridade e a materialidade da pintura, em função da densa textura da madeira aparente.

Os grandes nomes da cultura alemã representados pelas diversas chamas ardendo ao longo do ambiente simbolizam a permanência dos espíritos dessas personalidades na memória e na contemporaneidade (apesar de subtraídos para o retiro do sótão). O fogo eterno representa ainda o perigo de que tudo está entre em chamas, pois a madeira é uma matéria altamente inflamável. Neste ambiente os personagens de diversas épocas convivem em um mesmo espaço-tempo, o tempo de fruição da obra.⁸⁵ Como afirma Sabine Schütz:

“Um fator decisivo na obra de Kiefer consiste em sua relação com a temporalidade e a oscilação entre a contemporaneidade e a lembrança do passado, na presença simultânea de diversos níveis históricos que produzem o caráter multidimensional destas pinturas, denotando uma espacialização do tempo.”⁸⁶

Entre os grandes nomes da cultura alemã escritos com sua caligrafia de forte expressão gráfica estão os nomes de Richard Wagner e Joseph Beuys. Sem que haja uma conexão específica entre eles, remetem a importantes questões da relação entre a cultura artística alemã e o surgimento do nazismo.

A associação dessas personalidades dá-se de forma randômica e uma das interpretações possíveis é a marginalização intelectual sofrida pelos poetas, filósofos e pelos artistas de um modo geral. Estimulado a decifrar seus enigmas o espectador imprime sentido às conexões, ressaltando o caráter aberto da obra que, ao transpor o tempo cronológico, alude à eternidade e simultaneidade da ação no tempo.

“Para Anselm Kiefer o passado não está apartado de nós, em um mundo inacessível, fechado e definitivo. Ele vê suas camadas entrelaçadas com as do presente, por isto as conceitua, enquanto matéria de forte poder de testemunho e de formação de uma nova visão de mundo onde a pintura seria o postulado do pensamento contemporâneo”.⁸⁷

A pintura Ressurexit (Figura 34) acentua o contraste da transição da experiência da floresta para o interior do sótão. É um trabalho altamente simbólico e representa aquele local como o espaço celeste da ressurreição como o

próprio título indica. Kiefer conecta telas distintas, arbitrariamente afirmando o poder desta conexão. A escada serve de transição para sua entrada no atelier do sótão, um ambiente introspectivo onde realiza uma imersão em seu passado.



Figura 34 - Anselm Kiefer, Resurrexit, óleo e acrílico sobre tela. 290 x 180 cm, 1973.

A perspectiva é afirmada de forma radical absorvendo o olhar do espectador e dirigindo-o para o fim do caminho que se perde na floresta. A pintura é composta de diagonais que se cruzam formando áreas triangulares de diferentes elementos; as árvores, o solo coberto de folhas secas. O céu em forma de cone invertido é interrompido subitamente pelo corte horizontal dos degraus da entrada

do atelier, situados em outra tela acoplada à pintura original, que pela perspectiva assumem a forma piramidal. Uma conexão que não se atém às convenções da tradição da pintura e priorizam a representação semântica, mas que, no entanto, encontram soluções formais inusitadas para realizar tais conexões.

A textura da madeira remete à floresta e a serpente aguarda ameaçadora à espreita, enquanto o artista, dentro de seu esconderijo, examina sua história. A centralidade do ponto de fuga nos moldes da perspectiva tradicional e o tratamento convencional da pintura, a não ser pela cobra que parece colada sobre a tela demonstram a afirmação do aspecto primitivo e narrativo da obra. A escada e a porta do atelier são acopladas à pintura de forma arbitrária, afirmindo o simbolismo da representação perspectivada. As folhas secas sobre o solo sugerem o caráter perecível de sua composição, mas são ainda pintadas de forma ilusionista como toda alusão à materialidade da madeira, dos troncos e galhos das árvores. Mais tarde Kiefer irá utilizar a própria madeira, as folhas secas e os troncos de árvores inseridos na tela e expostos ao tempo, que se torna parte da obra, sempre em processo. Kiefer simboliza a conexão entre o refúgio acolhedor do local de criação do artista e a natureza, ao mesmo tempo ameaçadora e inspiradora.

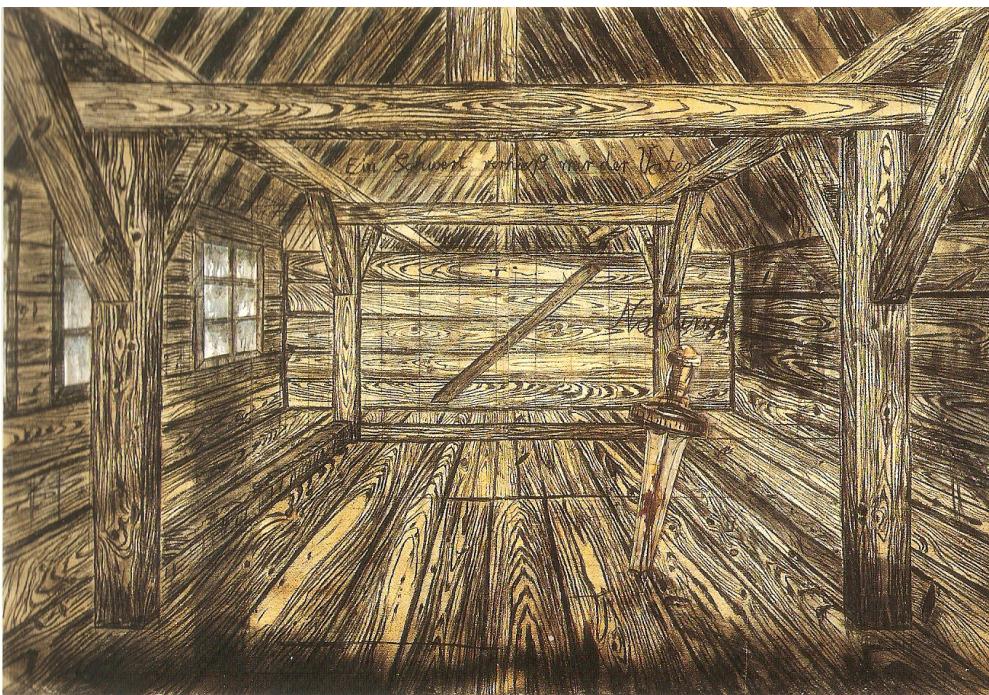


Figura 35 - Anselm Kiefer , Nothung, óleo e carvão sobre tela. 300 x 432 cm,1973.

Nas pinturas ‘Nothung’, (Figura 35) e ‘Heróis espirituais alemães’ a necessidade de representação é quase adolescente, adotando a perspectiva como um brinquedo novo recentemente adquirido. As ranhuras dos veios da madeira são como alegorias. A precisão das conexões entre os troncos de sustentação da arquitetura deste sótão alemão é de uma definição desconcertante, pois a constituição da perspectiva não é luminosa e sim rude e linear, quase descriptiva. O desenho e a linha têm prioridade, entretanto a ambiguidade está justamente no contraste entre as linhas retas da arquitetura com suas diagonais perspectivadas com ponto de fuga central, e o caráter caótico e imprevisível das linhas das ranhuras da madeira que se subordinam às linhas geométricas. A submissão da natureza à geometria é observada numa perspectiva embrionária de aprendiz. Os símbolos pouco elucidam e muito sugerem entrando em cena mais para confundir do que para explicar.

A espada encravada na madeira, como aquela do rei Arthur, expressa ainda mais a pulsão juvenil e adolescente desta necessidade de redenção e de resgate de sua história, como se fosse o resgate de um reino perdido. Seu significado fugidio e imaterial é proposto segundo uma técnica ilustrativa e descriptiva como em uma história em quadrinhos.

A execução da obra é constituída de uma junção de signos e símbolos que atuam como matéria da pintura e entram em contato uns com os outros, estabelecendo novas relações e significações. Assim Kiefer superpõe as diferentes imagens criando conexões incompletas. Essas conexões precisam da participação especial do protagonista destes cenários misteriosos, o observador, ou o próprio artista que desempenha os dois papéis, o de criador e o daquele que frui a obra. Seus questionamentos transcendem a exclusividade da questão formal, como era habitual na pintura abstrata e geométrica de seus contemporâneos, reafirmando o aspecto tradicional desse trabalho. A pintura exibe uma representação ilusionista quase *naive*, mas com qualidades pictóricas que ultrapassam tais parâmetros.

Na obra, Pai, filho, espírito santo (*Vater, Sohn Heiliger Geist*) (Figura 36), a conexão do título com a imagem enigmática do quadro provoca um sentimento de indefinição melancólica e sugere múltiplas interpretações, mas alude principalmente à questão espiritual da redenção. Reafirma assim a importância da questão religiosa para Kiefer motivado pela desilusão com o

pensamento positivista e com a ciência, que não lhe oferece mais respostas para suas questões.

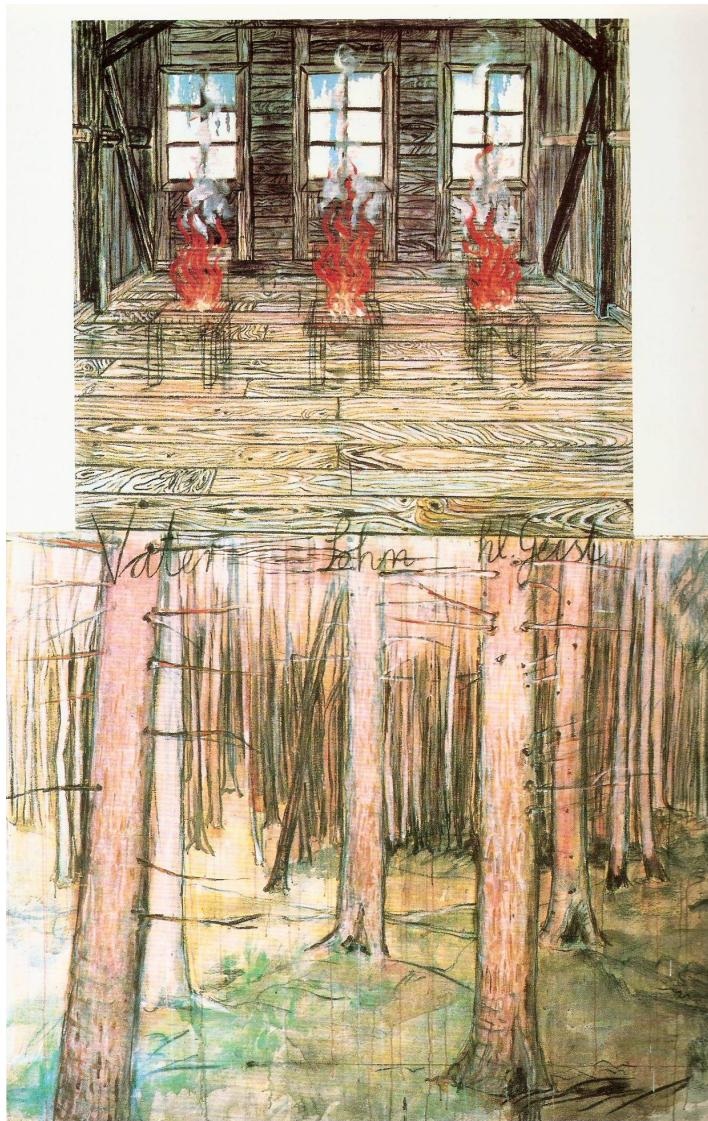


Figura 36 - Anselm Kiefer, *Vater, Sohn, Heiliger Geist* (Pai, Filho, Espírito santo), óleo e carvão sobre tela. 290x 190 cm, 1973.

A justaposição de dois mundos, a paisagem natural e o estúdio de madeira, apresentam na pintura da base a verticalidade das árvores e na pintura acoplada no topo, as tabus corridas acentuando a horizontalidade. Essa transposição de um ambiente ao outro é traduzida delicadamente no tratamento pictórico lúdico e em sua simbologia. A pintura indica que, para o artista, a experiência da floresta o leva a refletir sobre a existência da divindade. O

processo é, no entanto, teórico uma vez que a floresta, no ambiente interno do atelier no sótão é uma abstração representada nas rígidas tábuas horizontais. As madeiras e a arquitetura das junções das tábuas estão bem definidas, enquanto as três cadeiras estão desaparecendo e são apenas esboçadas com carvão. O símbolo das três cadeiras se evanece em fumaça e a madeira, como as idéias, corre o risco de arder em chamas.

Kiefer explora seus temas até a exaustão. Em movimento irrefreável, repetitivo e compulsivo, como uma auto-imposição, preenche toda a superfície da tela com grafismos. As ranhuras da madeira respeitam as precisões da arquitetura. Entretanto ele demonstra a necessidade de libertação através da pulsão pictórica das pinceladas das labaredas do fogo a simular o espírito de seus heróis. A execução da repetição dos grafismos atua como se o artista fosse o operário de execução que obedece às suas próprias diretrizes. É como uma autopunição na construção desse ambiente mágico onde realiza o mergulho em sua espiritualidade e historia.

A necessidade de libertação desse rigor pode ser identificada no azul aerado das janelas. As figuras devem ser imaginadas pelo espectador que cria as imagens a partir das referências de suas sugestões, ao escrever o nome de vários personagens da cultura na tela. Habitantes de seu imaginário e da historia cultural da Europa, particularmente da Alemanha, imprimem sentido a seu comportamento obsessivo.

A pintura expressa a vulnerabilidade dos valores sejam eles religiosos ou éticos. Kiefer está envolvido com sistemas de pensamento que presumem que haja o ‘Bem’ no mundo, que ofereçam esperança e até salvação do ‘mal real’ comprovadamente existente através da história humana e afirma: “Eu me interesso por religião, pois a ciência já não me oferece respostas”.⁸⁸ Apenas a arte sobrevive. O tema do ‘Pai, filho e espírito santo’ demonstra um interesse fundamental de Kiefer na possibilidade de redenção, entretanto existe uma ironia nesta referência quando conecta objetos que não teriam nenhuma relação com o tema, como as cadeiras evanescentes em chamas.

A pintura aquarelada da floresta de manchas em superposições transparentes e os pingos escorrendo denotam sua materialidade também evanescente. As telas de diferentes formatos estão conectadas por meio das inscrições do título em carvão, para que não restem dúvidas de que ambos os

ambientes estão relacionados irremediavelmente. A atmosfera romântica e melancólica é acentuadamente expressa no percurso de transformação da madeira até tornar-se fumaça e cinzas. Qualquer alusão à presença humana está conectada à sua extinção através do fogo. Os homens desta cena tornaram-se fumaça.

Essas obras enigmáticas envolvem simbologias sobre a função do sótão na tradição européia. O sótão era o local onde se escondiam os objetos recusados, provas de revelações indesejáveis e era destinado a guardar relíquias de heranças impregnadas de história e de mistério. Localizado no cume da casa, o sótão funciona como a própria mente do artista, um espaço onde tudo é possível, um esconderijo onde associa ao ambiente físico suas experiências sobre temas e idéias complexas. Seu estúdio no sótão é como um filtro através do qual os conceitos são re-inventados, transformados e até eliminados, ali ele executa os ritos secretos e a história é reescrita. Para Kiefer esse espaço é como sua catedral no céu (imagem simbólica de uma de suas aquarelas), e envolve todos os aspectos de sua visão de mundo. Na literatura, significava o local do recalque e do esquecimento, alusão ao esconderijo onde envelhecia a ‘pintura proibida’, jamais exposta, como o retrato de Dorian Gray de Oscar Wilde.⁸⁹

Ampliando o campo de ação de sua arte, Kiefer interfere no âmago de interpretações de fatos históricos, muitas vezes colocados à parte de uma verificação mais objetiva. Tais interpretações foram estocadas no sótão da memória e o artista as resgata transforma em material para o desenvolvimento de sua obra. Nesse processo Kiefer verifica em que medida o contexto histórico, cultural e espiritual alemão contribuiu como força atuante no desenvolvimento da ideologia do fascismo. Propõe uma reflexão sobre a relação entre arte e poder e a responsabilidade da arte na formação e popularização da ideologia nazista. Essas questões justificam a importância simbólica e política de seu trabalho.

7.7.

Barjac – A usina de arte

A obra de Kiefer é um permanente ‘*work in progress*’, nada é estático e definitivo. O artista se apropria constantemente do acidente em seu fazer criativo. A estreita conexão com o inusitado e com o acaso proporciona ao artista um grau de abertura e flexibilidade para reconhecer os eventos imprevistos de

forma a se apropriar deles de maneira criativa. Consciente de seu poder de manipulação, Kiefer inventa, associa, separa, experimenta, destrói, modifica e recomeça, seguindo as direções que aparecem na medida em que aparecem.⁹⁰ Entretanto, não pretende dominar ou controlar a ação. Ao referir-se à sua pintura declara; “... *ela não me interessa a não ser que resulte em outra coisa diferente do que eu queria*”.⁹¹ Preocupado com a questão da impermanência, a atividade ininterrupta de seu fazer artístico em interação com a vida representa para ele um meio de manter a morte à distância.



Figura 37- Anselm Kiefer, Sonnenschiff, Barjac,2007.

A amplitude do processo de trabalho de Kiefer pôde ser observada em sua real dimensão na grandiosa exposição ‘*Monumenta*’ em 2007 realizada no *Grand Palais* de Paris. Esse espaço enorme tem proporções semelhantes à sua usina de arte, uma usina antiga que ele comprou nos arredores de Barjac.

Nessa construção monumental, onde mora e mantém seu local de trabalho, podemos percorrer diversos espaços. Os corredores entre seus quadros, uma acumulação de objetos os mais diversos em processo de sedimentação, esculturas, reservas de estruturas metálicas, containeres, máquinas, plantação de girassóis e de diversos vegetais que utiliza em suas pinturas, depósitos subterrâneos ao final de galerias, um anfiteatro com escadas de concreto que sugerem as ruínas de uma cidade perdida, instalações mais ou menos efêmeras, etc., são acima de tudo acumulações, que o artista mantém como um reservatório.

Através da oxidação ou deterioração natural esses materiais se alteram e constroem suas histórias. A sensibilização desses elementos em uma dinâmica própria, através do tempo, interage, com a atividade do artista. Kiefer acrescenta seu conhecimento histórico e suas leituras a este processo de criação que decorre da troca entre todo esse material em transformação dos quais exalam, sobretudo os registros de histórias humanas.

Naturalmente o artista não se intimidou com a dimensão monumental do espaço oferecido no *Grand Palais* que nunca antes abrigou a obra de apenas um artista para uma mostra. A monumentalidade não é uma novidade para ele, já acostumado aos espaços gigantescos no seu dia a dia no atelier.

Nesta instalação em sua usina de arte no vale de Barjac (Figura 37), o equilíbrio instável das torres inclinadas e tombadas estranhamente, as paredes de concreto (construções de peso e enorme volume) se superpondono obliquamente sobre suas quinas, deixam transparecer, através de seus recortes, o vazio existencial da incongruência e falta de sentido de tal acomodação. As torres não permanecem muito tempo em seu estado inicial, não são definitivas. As hastes dos girassóis e seus talos secos saindo dos orifícios destas construções nos demonstram que alguma vida existia ali, naquele estado de resistência a uma destruição iminente, ainda que, em Barjac, os desmoronamentos resultantes de mutações espontâneas sejam incorporados ao todo do processo, passíveis de novas transformações, de acordo com a vontade e necessidade expressiva do artista. Durante uma de suas operações, um desmoronamento invadiu um dos espaços da

usina e Kiefer a conservou, como resultante de uma interação com o acidente natural, como uma invenção de êxito.



Figura 38 - Anselm Kiefer, *Palmsonntag*, instalação técnica mista e palmeira, 2006.

O contraste entre a geometria e as formas orgânicas em deterioração acentua o conflito desse complexo que, ao menor abalo, pode ser derrubado provocando novas configurações. Ano após ano estas construções são novamente destruídas, gerando novas aberturas e galerias que aumentam, se prolongam e se transmutam em novos subterrâneos em permanente transfiguração. O sentimento de aridez e surpresa nesta visão, meio arqueológica meio fantástica, entre as árvores e a natureza pode evoluir em um dispositivo mais vasto. A ‘máquina Kiefer’ opera continuamente e sem interrupção por fusão e síntese, por assimilação de elementos que se aglutinam em seu interior. A fusão se dá em termos nucleares, sem nunca resfriar, absorvendo tudo ao redor. Seu processo de trabalho, não se restringe a categorias tradicionais da arte. Suas cores são obtidas a partir da transformação química e física de materiais: _ “eu preciso da natureza,” diz ele:

“... do tempo, do calor do frio. Às vezes deixo minhas telas sob a chuva. Jogo ácido, água ou terra sobre elas. Eu não utilizo as cores industriais. O

vermelho, não é vermelho, é ferrugem (já tem uma história), a verdadeira ferrugem. Eu não paro de experimentar seus procedimentos.”⁹²

A transformação da matéria que utiliza atua como elemento formador da obra. A pintura se transforma pela deterioração e pelo processo físico químico natural dos elementos em seu meio. Kiefer acrescenta todos os tipos de vegetais, em estado natural, ou às vezes embebidos em gesso branco que os preservam e os endurecem. As pinturas atingem uma tensão limítrofe com seu peso e sua precariedade. Seu impulso é o de retornar a elementos pré-históricos como a argila, a terra, a areia, a cinza, aludindo às pinturas das cavernas e à sua visão da história da terra, anterior ao homem. Nos subterrâneos de Barjac, os dentes das escavadoras são como as incisões das garras dos ursos nas grutas. Entretanto a despeito de todo esse envolvimento com a ‘cozinha’ da pintura, sua matéria seu ‘fazer’, Kiefer não prescinde do *motivo*, que concebe a partir de suas vivencias e leituras, e que é o estopim de sua criação, seu ponto de partida. Ele nega a pintura enquanto um fazer pelo puro prazer de pintar, a pintura seria muito antes um veículo, entre outros, que o aproxima do motivo, que o impulsiona em diferentes momentos de seu processo de criação.

Sua pintura solicita o toque. A caracterização da obra é quase indefinível no que se refere ao volume dos trabalhos, pois a inserção de elementos tridimensionais sobre as pinturas ultrapassa as fronteiras entre o bidimensional e tridimensional. Os objetos que Kiefer acumula não seguem uma ordem associativa, são objetos encontrados ao acaso e expostos ao efeito do tempo e da natureza, às vezes manipulados, construídos com a participação dos processos de transformação natural dos materiais.

O simbolismo da destruição é também predominante em outro gênero de objetos que são acoplados às pinturas, mais precisamente aqueles que foram fabricados pelo artista para este fim. Alguns feitos em chumbo, representando aviões ou navios de guerra que, de forma simplificada, remetem à segunda guerra mundial, tema central de sua obra. Suas dimensões estão de acordo com a pintura a que serão acoplados. As esculturas que se destinam a se superpor à pintura tornam-se independentes quando atingem uma dimensão muito grande. Tornam-se esculturas autônomas. Kiefer as associa aos blocos de pedra e as torres com suas linhas diagonais à arquitetura. É mais uma fronteira que se rompe.

Kiefer deixa atônitos os colecionadores lançando frases como essas; “*eu não sou um pintor, os quadros são quarenta por cento da minha atividade. Aos meus olhos meus livros são mais importantes.*”⁹³ Seus livros de folhas de chumbo pesadíssimas, transformados em diários, são depósitos de elementos colados, desenhados, pintados que ele acumula ali. São utilizados como se fossem feitos de folhas de papel. Alguns desses livros permanecem em vitrines que os protegem do tempo, as fotografias enrugadas e às vezes repintadas ou com interferências gráficas em carvão, os cachos de cabelos negros, as flores secas, os baixos relevos, uma diversidade de materiais significantes em sua poética. Dentro desses livros ele também escreve, ou, sobretudo escreve, e afirma: “*talvez eu seja um escritor ou um poeta contrariado.*”⁹⁴ Ele escreve nos seus quadros com tinta, giz ou carvão. A escrita, a palavra, as frases, a poesia, estão em toda parte de seu trabalho. Kiefer nomeia, cita, explica, confunde, algumas vezes insere linguagens cifradas e os números substituem as letras. Escreve o nome dos poetas, Celan ou Khlebnikov, enuncia uma máxima: “*toda planta tem sua estrela correspondente no céu*”, alusão a doutrina exotérica do alquimista Robert Fludd.

7.8.

A morte é um mestre da Alemanha, seus olhos são azuis

Kiefer se ocupou de numerosos temas da tradição judaica mais do que qualquer outro artista alemão contemporâneo. Isso não significa apenas uma questão de escolha pessoal. Para ele, o pensamento judeu está inscrito no coração do pensamento alemão e de sua memória e declara expressamente em 1990: “*a idéia de uma reunificação da Alemanha é uma ilusão, pois os judeus alemães que compõem intrinsecamente sua identidade foram exterminados no Holocausto*”⁹⁵.

A consciência da impossibilidade estrutural de uma reunificação alemã pela ausência irremediável de uma de suas metades se expressa em sua prática artística repercutindo a poética de Paul Celan. A Alemanha mutilou a si própria e os seus cidadãos judeus e não-judeus. Assim, o alemão se apresenta enquanto humanidade incompleta, o que resulta em uma impossibilidade de realizar o luto. A Alemanha tornou-se esse ser moribundo, metade vivo e metade morto, como a figura do andarilho penitente e sem perna de Baselitz que, não por coincidência, é representado na figura de um pintor.

Adorno discorre sobre a dialética negativa entre a cultura e a barbárie em uma rígida crítica à cultura e à arte: “*Ausschwitz provou de maneira irrefutável o fracasso da cultura [...] toda cultura depois de Ausschwitz não passa de um monte de lixo*”.⁹⁶ Para Adorno o advento do nazismo, não é apenas fruto da barbárie, mas é também fruto da própria cultura alemã, européia e ocidental. A arte de Kiefer, portanto entra em cena como uma arte pós-Ausschwitz, mas que, sobretudo é uma arte em função de Ausschwitz ou ainda devido à Ausschwitz. A poesia de Paul Celan demonstra que nenhuma imagem a poderá dissimular, “*nenhuma imagem escapa ao fio puxado do véu do pensamento e da memória que o poeta tem por detrás dos olhos.*”⁹⁷

Fuga da Morte

Negro leite da madrugada, nós te bebemos ao anoitecer,
 Bebemos ao meio-dia e pela manhã, bebemos à noite,
 Bebemos e bebemos.
 Cavamos uma cova no ar, lá não estamos apertados.
 Um homem que mora na casa brinca com serpentes e escreve,
 Escreve quando escurece na Alemanha,
 Teus cabelos de ouro Margarete.
 Ele escreve, anda em frente à casa e as estrelas brilham.
 Assobia para seus cães, assobia para seus judeus,
 Para que cavem suas covas no chão,
 E nos ordena que toquemos para dançar.
 Negro leite da madrugada que bebemos ao anoitecer,
 Bebemos ao meio-dia e pela manhã, bebemos à noite,
 Bebemos e bebemos.
 Um homem que mora na casa brinca com serpentes e escreve,
 Escreve quando escurece na Alemanha,
 Teus cabelos de ouro Margarete,
 Teus cabelos de cinza Sulamita.
 Cavamos uma cova no ar, lá não estamos apertados.
 Ele brada cravem mais fundo na terra vocês aí cantem e toquem, Agarra
 a arma na cinta brande-a, seus olhos são azuis.
 Cravem mais fundo as pás vocês aí,
 Continuem tocando para dançar.
 Negro leite da madrugada, nós te bebemos à noite,
 Bebemos ao meio-dia e de manhã, bebemos ao anoitecer,
 Bebemos e bebemos.
 Um homem mora na casa, teus cabelos de ouro Margarete,
 Teus cabelos de cinza Sulamita.
 Ele brinca com serpentes, ele brinca docemente com a morte.
 A morte é um Mestre da Alemanha.
 Ele ordena que toquemos escuros violinos,
 E que ascendamos ao ar como fumaça,
 Onde teremos uma cova nas nuvens,
 Lá não estaremos apertados.
 Negro leite da madrugada

Nós te bebemos à noite, bebemos ao meio-dia.
 Bebemos ao anoitecer e pela manhã,
 Bebemos e bebemos.
 A morte é um mestre da Alemanha, seus olhos são azuis.
 Ele te alcança com balas de chumbo, te acerta em cheio.
 Um homem mora na casa, teus cabelos de ouro Margarete.
 Ele atiça seus cães contra nós,
 E nos presenteia com uma cova no ar.
 Ele brinca com serpentes e sonha;
 A morte é um Mestre da Alemanha.
 Teus cabelos de ouro Margarete,
 Teus cabelos de cinza Sulamita.

Paul Celan.⁹⁸

A poesia de Celan elabora o material que lhe oferece a língua alemã, “*seu idioma natal, fatal, maternal e criminal*”⁹⁹ – para pôr à prova os limites da representação. Em resposta à barbárie o poeta intenta;

“articular a última crise da linguagem poética, no seio da linguagem mesma, enfrentando o desafio de escrever um poema; ‘Fuga da Morte’ sobre o acontecimento que parece ter tornado toda a linguagem inadequada.”

O leite branco criador torna-se negro, fatal, destruidor. A vida é envenenada pela onipresente ameaça da morte. A fumaça negra dos judeus incinerados funde-se ao ar de chumbo da pesada atmosfera alemã. A cova nas nuvens evidencia que não existe espaço suficiente na terra para todos aqueles corpos, mas nas nuvens existe. Lá não se jaz apertado.

Kiefer reproduz em suas pinturas o aspecto trágico e macabro da poesia de Paul Celan, relacionando a palha, o fogo e a cinza, como referências às irmãs alemãs separadas pela insanidade e pelo terror. Essas obras propõem a inseparabilidade da loura alemã Margarete e da judia morena Sulamita, enquanto metáfora da totalidade do povo germânico, que na aniquilação de seus judeus levou à perda de sua própria unidade e à autodestruição da Alemanha. Ao evocar as duas personagens Margarete e Sulamita, Kiefer reafirma a fatalidade da perda irremediável da integridade alemã, uma vez que uma de suas metades foi eliminada, os seus judeus.

Ao realizar a serie de Margarete e Sulamita, Kiefer fez pela pintura o que Celan fez pela poesia. A partir da poesia de Celan e da consciência do absurdo de ser artista alemão depois do Holocausto, ele enfrenta o desafio de produzir uma série que tem como motivo justamente a causa de sua

impossibilidade. Para Kiefer, como para Adorno e Celan, o nazismo demonstrou a que ponto a arte e a poesia podem chegar quando se envolvem com tamanha violência histórica.

O luto da cultura torna-se assim para Kiefer indissociável de um luto da prática da pintura clássica, que teria lhe servido de modelo durante os primeiros dez anos de sua carreira. Talvez por isso mesmo possamos registrar, neste momento, as inovações plásticas em seu tratamento pictórico, introduzindo a palha, para representar os cabelos de Margarete, e rejeitando ainda mais veementemente critérios composicionais, em primazia da necessidade de transcender essa impossibilidade expressiva.



Figura 39 - Anselm Kiefer, *Dein goldenes Haar Margarethe* (Teus cabelos de ouro Margarethe), óleo, acrílico e palha sobre tela, 280 x 380 cm, 1981.

O período em que desenvolve a série Margarete e Sulamita é ocasião de inovações decisivas em seu trabalho. Ali inaugura uma nova prática que caracterizará sua poética daquele momento em diante. Em suas primeiras versões de '*Teus cabelos de ouro Margarete*', Kiefer representa as paisagens de sua forma habitual e cola chumaços de palha sobre a imagem da terra, onde a

sombra projetada e queimada evoca a presença de Sulamita, essa outra metade destruída da identidade alemã. A qualidade efêmera da matéria da palha e seu caráter simbólico lhe permitem alcançar uma nova vibração visual que faz supor mesmo que a palha se transforme em ouro. A loura Gretchen é resgatada das garras do nazismo para ecoar sua canção de morte em busca de sua irmã Sulamita.

Nos desdobramentos desses trabalhos, Kiefer abandona a alusão à paisagem e a perspectiva. A pintura se impõe por ela mesma e suas composições tornam-se cada vez mais abstratas. A disposição se modificou radicalmente de forma afirmativa, o ataque é ainda mais intenso e a transgressão é o fator primordial de criação dessas obras que são gestos represados e liberados através da conexão semântica entre a poesia, a matéria, a história e o desafio lançado por Adorno.

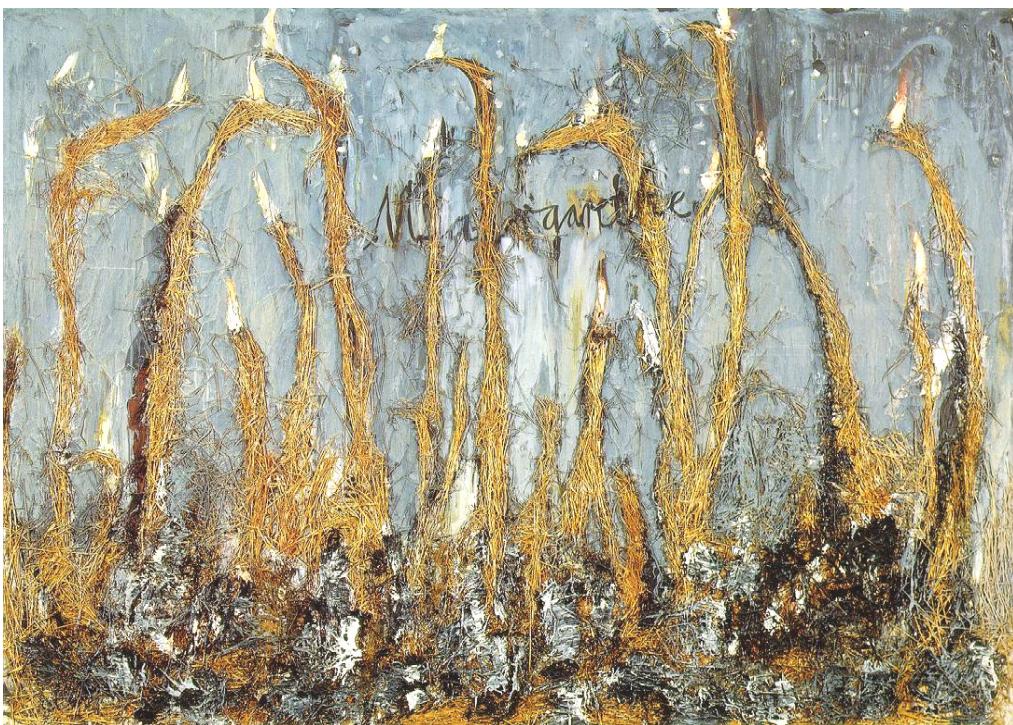


Figura 40 - Anselm Kiefer, *Margarethe*, óleo, acrílico e palha sobre tela, 280 x 380 cm, 1981.

Irmanada com Margarete e Sulamita, a planaridade emerge na pintura que se impõe como uma afirmação de si. A pintura também luta pela sua sobrevivência e autonomia. A alusão à situação-limite do drama ‘pollockiano’ é sugerida por uma equivalência formal na semelhança de suas composições

explicitando sua fundamental influência. As pinturas ‘Margarete’ e ‘Os Mestres Cantores’ (*Die Meistersinger*) apresentam uma constituição bastante semelhante à tela all-over de Pollock, ‘*Blue pole*’, por sua composição constituída de verticais sequênciais e a estrutura planar do tratamento pictórico. A versão noturna dos mestres cantores não deixa dúvidas sobre as implicações do motivo para Kiefer, que aborda intencionalmente o tema com os mesmos questionamentos formais com que elabora as pinturas Margarete e Sulamita, pois “*Os mestres cantores*” de Nuremberg era uma das óperas favoritas de Hitler.

A pintura é a paisagem tornada plano de fundo para a presentificação da loura e seu negativo, a sombra de Sulamita, em um sistema complementar. A crueza do material, o aspecto feio da montagem totalmente aleatória e arbitrária, parece querer gritar, rasurar, arranhar uma silhueta da presença marcante do Mal no homem. Na pintura ‘Margarete’ Kiefer assume definitivamente a planaridade pictórica, mas através da sequência de linhas volumétricas verticais formadas pela palha, sua transposição para o espaço atua em conexão com a tridimensionalidade. A matéria volta para o plano pela alusão ao fogo, representado de forma ilusionista atraiendo-a para sua decomposição. O limite da matéria orgânica e da representação cria uma tensão contínua entre as linguagens em completa sintonia com o tema abordado. As linhas verticais formadas pelos chumaços de palha criam uma dança macabra, pois a poesia, o fogo e o conhecimento da história real completam a obra imprimindo-lhe sentido. Enquanto o fogo é irreal, representado de forma ilusionista, a palha é real e ainda pode queimar.

O passado histórico é real, mas o tempo de fruição da obra é o tempo atual, contemporâneo em processo de constituição de uma nova historicidade. Kiefer propõe uma transposição temporal e espacial através da materialidade da pintura em conexão com a história. É neste momento presente que o impacto se dá, através da memória e da conjunção das diferentes formas artísticas. Para enfrentar o inimigo grandioso, o Mal real representado pelo nazismo, que as tornara sem relevância, as diferentes formas de arte precisaram se unir para alcançar sua nova potência significante. Através da reunião de suas forças elas puderam novamente reelaborar o passado e como o pássaro fênix ressurgir das cinzas.