Entre ruínas:

Anselm Kiefer e os anjos da melancolia.

Talita Mendes

Graduada pela Universidade Estadual de Campinas no curso de licenciatura em Artes Visuais (2009), no qual também cursa a modalidade bacharelado. Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (Unicamp), na área de Fundamentos Teóricos, desenvolvendo a pesquisa *Rosângela Rennó: fotografia, deslocamentos e desaparição na arte contemporânea brasileira.*

Resumo. Este artigo discute o caráter sublime da instalação *Melancholia* (1990-91), produzida pelo artista alemão Anselm Kiefer. Questões contemporâneas como a cultura da memória e a temporalidade são emblematizadas na revisitação de Kiefer à tradição artística alemã – particularmente endereçada à famosa gravura de Dürer, *Melencolia I* (1514) –, salientando a responsabilidade para com a memória judaica. A disposição melancólica e a estética do sublime foram situadas simbolicamente frente à descrença no progresso, considerando a catástrofe da Shoah e sua monumentalização, bem como a problematização da história linear e sua reavaliação por intermédio da necessidade de rememoração alçadas por Walter Benjamin na nona tese *Sobre o conceito de história*.

Palavras-chave. melancolia, sublime, memória, ruínas, Shoah.

Among ruins: Anselm Kiefer and the angels of melancholy.

Abstract. This article discusses the sublime character of the installation *Melancholia* (1990-91), made by German artist Anselm Kiefer. Contemporary issues such as culture of memory and temporality are emblematized by Kiefer's revisitation to German artistic tradition – particularly addressed to the famous engraving *Melencolia I* (1514) by Dürer –, emphasizing the responsibility to Jewish memory. The melancholy disposition and the sublime aesthetic were symbolically situated in face of disbelief on progress, considering the catastrophe of the Shoah and its monumentalization, as well as the problematic of linear history and its reassessment through the necessity to recall lifted by Walter Benjamin in the ninth thesis *On the concept of history*.

Keywords. melancholy, sublime, memory, ruins, Shoah.

Memórias e conjunturas históricas.

> Aqui ninguém penetra; muito menos com a mensagem de um morto. – Você, no entanto, está sentado junto à janela e sonha com ela quando a noite chega.
>
> (Franz Kafka, *A mensagem Imperial*)

Anselm Kiefer nasceu no ano de 1945 em meio a um país desolado, a antiga República Federal da Alemanha, arruinada pelas consequências da derrota política e sob o fardo da responsabilidade e da culpa acerca do extermínio de judeus nos campos de concentração.

A inumanidade propugnada pela ideologia do nacional socialismo havia fincado raízes profundas nos sentimentos da geração do pós-guerra. Sob as asas do progresso, o racionalismo, e com ele todo o projeto humanista que vinha se desenvolvendo desde o Iluminismo, havia alcançado o ápice da contradição durante a Segunda Guerra Mundial, com suas imagens de barbárie, de modo que às promessas de ascensão da raça ariana seguiu-se a queda num abismo obscuro, do qual o único grito ponderável fora o silêncio (e, em certas proporções, continua sendo) de ambas as partes – vítimas, vitimadores e seus sucessores –, a imersão em uma amnésia programa.

Fig. 1. Anselm Kiefer: *Melancholia*, 1990-91, 320x442x167 cm (poliedro: 62x70x70 cm). Fonte: SFMOMA.

No contexto em que nascera Kiefer, o da cultura alemã após Auschwitz, já não mais se elevava a monumentalidade das apresentações artísticas, como ocorria com as óperas de Wagner, estava proibida a menção aos mitos germânicos, a qualquer iconografia ou a tudo que pudesse remeter aos mecanismos de poder, necessariamente místicos, do *Fürer* e que haviam levado às atrocidades sem par que ocorreram durante o regime nazista. Foi assim instituída a *Hora Zero*, a partir da qual se esperava esmaecer os eventos desastrosos do passado, cujo apagamento visava construir uma nova história para a Alemanha Ocidental, dentro da corrente negacionista da Shoah. Tal conjuntura devia-se às intenções democráticas do governo pós-Auschwitz, de garantir a reconstrução da República Federal da Alemanha alinhada com a cultura mundial.

Paradoxalmente, esse projeto político de apagamento tomou outros rumos a partir da década de 80, as estratégias agora se voltavam à exacerbação monumentalista, à crescente construção de monumentos às vítimas da Shoah, intensificadas na década de 90. Como observa o filósofo Andreas Huyssen (2000, p. 34):

> Realmente, os alemães decidiram se apropriar da primeira parte de um antigo ditado judaico – segundo o qual "o segredo da redenção é a memória" – como uma estratégia para administrar o Holocausto nos anos 1990.

A retomada do monumental, portanto, tem como pano de fundo a redenção pelo esquecimento. Embora de início tal afirmação pareça incongruente, alinha-se perfeitamente à atual cultura da memória na Era da Informação. A exposição cotidiana destes monumentos os torna praticamente invisíveis, assim como as memórias daqueles aos quais são destinados.

A sociedade da Era da Informação – atrelada ao sistema de consumo capitalista e vinculada à ideia de obsolescência programada, então fortificada pela mídia, e que vem adequar o tempo útil de um produto de modo que este seja o mais curto possível –, vai de encontro com a amnésia programada, sendo esta a brecha percebida pela Alemanha em conformidade com seus projetos políticos de rememoração e redenção.

Também, em vistas dessa fissura, deu-se *A Querela dos Historiadores (Historikerstreit)*, um debate acirrado que ocorreu entre 1986 e 1987, e que contava com a presença de um grupo de historiadores revisionistas de direita, fervorosos à necessidade de situar a Shoah e a Segunda Guerra Mundial em uma cadeia de acontecimentos coerentes à história germânica e moderna. Para tanto, realçavam,

entre outros exemplos, o sofrimento causado pela União Soviética aos alemães, nivelando os excessos cometidos pelo Exército Vermelho – quando de sua invasão em terras germânicas – às atrocidades praticadas contra os judeus nos campos de concentração, retirando a singularidade da Shoah (Habermas, 1988, p. 30-31).

Neste contexto, o artista pós-moderno conservador que se interessasse pela homogeneização dos sentidos, extremamente favorável a uma lógica de mercado e às políticas que a condicionavam, trabalhava a favor do obscurecimento, à semelhança dos historiadores revisionistas alemães da *Historikerstreit*. Ambos visavam adequar um passado sobre os panos de um presente subserviente às ideologias de um bem-estar democrático. O artista que assim se posicionasse não se distanciaria do trabalho para operá-lo criticamente, em toda sua subjetividade tornar-se-ia indiferente à história, reacendendo o falso caráter alegre ou agradável da arte, que já não era possível após Auschwitz (Adorno, 1998, p. 26).

Por todos os pontos aqui frisados um artista alemão que, em fins da década de 60, retoma os gestos do *Fürer* em autorretratos fotográficos criando livros de artista e, mais adiante, pinturas monumentais evocando a presença da arquitetura nazista e dos mitos – inicialmente germânicos e posteriormente também judeus –, oferecia um grande risco às intenções conservadoras da Alemanha Ocidental, de modo que não tardou para que o tachassem como neonazista o que, durante muito tempo, impediu-lhe o reconhecimento artístico em seu próprio país. O reconhecimento partiu dos Estados Unidos, que perceberam na negatividade da recepção alemã às obras de Kiefer um forte apelo à repressão (Huyssen, 1997, p. 185).

O que de fato ansiava Kiefer era a resistência, essencialmente política, ao apagamento da Shoah, socioculturalmente codificado em terras alemãs, em favor de uma conduta de responsabilidade ética para com a memória dos vencidos. E, neste sentido, ele vai de encontro com o conceito de história de Benjamin, para quem a história linear, homogênea e vazia, era sinônimo da empatia do historicista para com a memória dos vencedores, devendo esta ser reavaliada. Sobre isso salienta Susana Kampf Lages (2007, p. 132):

> O horror que infunde a visão dos produtos da história oficial é equivalente à terrível visão do anjo do quadro de Klee, segundo a descrição de Benjamin na nona tese: os despojos dos vencidos correspondem às ruínas e aos mortos que se acumulam diante do olhar aterrorizado do anjo da história. A morte é o fio condutor de toda a história construída a partir do triunfo dos poderosos.

Em contrapartida às políticas de apagamento e negação da Shoah, Kiefer também terá um projeto monumental fundamentado no mito, a partir de 1980 e desde então focado na mística judaica – principalmente concernente à Cabala – no qual é possível situar sua instalação *Melancholia* (fig. 1), realizada em 1991.

Benjamin e o anjo da história.

A obsolescência programada tornou-se parte da conduta da sociedade contemporânea que vive sob o modelo da destruição criativa pertinente à lógica capitalista – o sistema vigente renova-se a partir da constante e rápida substituição de tecnologias, pois o que lhe interessa não é a permanência dos produtos, mas sim o fluxo financeiro. Todo esse cenário tornou-se propício às preocupações sobre o passado nas sociedades ocidentais e sua consequente mercadorização, visto as rápidas mudanças na percepção do tempo e do espaço orientadas e exigidas pelo fulgor tecnológico.

> Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir devagar e mais nos voltamos para a memória em busca do conforto. (Huyssen, 2000, p. 32).

Considerando tal conjuntura o presente se encurta, pois nele necessitamos reviver todo o passado, na ânsia de encontrar estruturas mais sólidas de experiência e identidade. O presente se dilata e se contrai sincronicamente com as promessas e a rápida consumação do futuro, de modo que a obsolescência instantânea deste gera um tempo passado, também fugaz – passados e futuros longínquos são substituídos por passados e futuros imediatos. O presente, o agora, nessa epifania temporal, já não pode ser experienciado ou vivenciado como outrora. Essa compleição do progresso leva-nos ao ponto de nos arqueologizar, pois tudo é criado e destruído em uma velocidade inassimilável. Não obstante, a figura do anjo presente na IX tese *Sobre o conceito de história* de Walter Benjamin (1989, p. 226) assemelha-se de forma aterradora a essa atual percepção que temos sobre o tempo:

> Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus* [fig. 2]. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.

Como aponta Jeanne Marie Gagnebin (1997, p. 134), a estaticidade do anjo, impossibilitado de mover as asas, mostra sua impotência em levar a salvação à humanidade. O anjo de Benjamin não é o mensageiro de notícias gloriosas, antes, por suas características, trata-se de um ser imperfeito, possuindo, por isso, qualidades terrenas (como o anjo de Dürer) ao qual a tarefa de redenção da humanidade é deslocada para o próprio homem. As noções místicas judaicas, particularmente a Cabala, devem ser aqui levadas em questão – considerando-se o fato do autor judeu apresentar essa visão talmúdica da História fundamentada em sua própria tradição –, bem como deve ser salientada a particularidade do período em que ele escreve suas teses. Exilado de Paris, por conta da ocupação desta pelos nazistas, Benjamin, em fuga da Espanha e diante da impossibilidade de salvação, suicida-se. O que ele encara, e o que é apresentado nas teses, suas últimas considerações em vida, é a face destruidora do Criador.

Fig 2. Paul Klee: *Angelus Novus*, 1920, 31,8x24,2 cm. Fonte: Israel Museum

É justamente o olhar estático para o passado, e não o seu movimento transformar, que mantêm o presente vazio e o futuro eternamente inexistente, já que perscrutador de uma história determinista e repetitiva, de modo que, sob esta perspectiva, todas as coisas já nascem como ruínas. A impossibilidade do absoluto, do supra-histórico, traduz-se, portanto, no próprio olhar do historicista, cuja

melancolia se torna patente em sua paralisia diante da constatação fragmentária da história.

Origens da melancolia.

Atributos como lentidão, estagnação, tristeza, solidão, morbidez, indiferença (a *accedia*) são comumente listados quando o assunto é melancolia.

De sua origem etimológica (do grego *melas*, negro, e *chole*, significando bile), traduz-se a melancolia como uma afecção mental e espiritual oriunda do excesso de bile negra no organismo, especificamente no baço. Na Antiguidade Clássica, e pela concepção do médico Hipócrates, o corpo era constituído por quatro humores básicos: o sangue, a linfa, a bile amarela e a bile negra, que correspondiam, respectivamente, aos quatro temperamentos humanos: sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico. A disfunção de um dos humores acarretava a disposição do indivíduo a certas características emocionais pertinentes a cada um dos temperamentos.

Também Aristóteles ocupou-se do assunto, relacionando o estado melancólico àqueles que se dedicavam ao campo das artes e da filosofia. Portanto, a bile negra estaria associada ao que posteriormente se denominou de a figura do gênio. A contribuição dos autores árabes no século IX para o tema da melancolia estaria na associação astrológica que estabeleceram entre os planetas e os temperamentos: o sanguíneo estaria sob a regência de Júpiter, o colérico de Marte, o fleumático de Vênus e o melancólico de Saturno. Na tradição alquímica Saturno também estaria associado ao metal menos nobre, o chumbo, para o qual a ascensão máxima de transformação seria o ouro. A ênfase em seu nível de lenta transubstanciação fazia com que, analogamente, aqueles que nascessem sob a regência de Saturno fossem tristes e morosos.

A influência melancólica de Saturno difundida pelos árabes desenvolveu-se durante a Idade Média, que, não obstante, tratava da má inclinação desse deus planetário, tendo Cronos, o senhor do tempo, por correlato grego. Na mitologia Saturno devora seus filhos, assim como Cronos, o tempo, a tudo cria e destrói. Por isso, segundo Panofsky (1995, p. 76), a iconografia muitas vezes trará essas duas entidades em posse de atributos específicos: uma foice, para ceifar, e um Ouroboros (serpente que engole a própria cauda) ou ampulheta como símbolos do tempo que corre. Desse modo Cronos/Saturno, em sua representação destrutiva, comumente encontra-se em meio a paisagens áridas e desoladas.

Fig. 3. Albrecht Dürer: *Melencolia I*, 23,4x18,6 cm. Fonte: British Museum.

O período mais frutífero de reflexões sobre a melancolia foi o da Renascença, com toda a sua reinterpretação de fontes literárias e artísticas. Período que também coincidiu com fatores históricos que propiciaram o pensamento acerca do estado melancólico: a Peste Negra, a Guerra dos Cem Anos, a mudança de pensamento para com os paradigmas da fé.

Cenário de ruínas e incertezas. É neste contexto que o neoplatônico florentino Marsilio Ficino escreve seu compêndio *De Vita Triplici*, destinado a ser um guia de conduta para o intelectual e sua natural propensão melancólica. Segundo Saxl e Panofsky (1991, p. 343), é também por intermédio da interpretação desse compêndio pelo cabalista cristão alemão, Cornelius Agrippa Nettesheim, que Dürer tomará contato com as discussões mais recentes sobre esse conceito, atualizando-o na forma de uma gravura, *Melencolia I* (fig. 3).

Agrippa, de acordo com os autores acima citados, propõe três tipos de melancolia relacionando-os às faculdades humanas: a melancolia imaginativa (*imaginatio*), aquela voltada à razão (*ratio*) e a que se destina à mente (*mens*). O deslocamento que Agrippa promove ao não restringir o alcance da melancolia

imaginativa aos filósofos, como propunha Ficino, e, portanto, prolongando-o aos artistas contribuirá decisivamente para a interpretação de Dürer acerca deste conceito e de sua visão do artista como gênio.

Na gravura, o anjo possui forma alada feminina, já que originário de iconografia específica, segundo a qual os quatro humores estariam ligados às quatro idades do homem – infância, juventude, idade viril e decadência – que, por sua vez, seriam representadas por quatro mulheres com asas (Klibanski; Panofsky; Saxl, 1991, p. 286). Além disso, a figura angelical relacionava-se, na época, à iconografia religiosa corrente.

O anjo, aqui, assume a costumeira postura do melancólico, sentado pesadamente com o rosto inclinado para baixo e com a mão apoiada sobre o queixo. Dispersos em seu entorno encontram-se inutilizados os objetos de uso racional, destinados à mensuração do tempo e do espaço, num amontoado desconexo. A disposição inerte dos objetos faz referência aos campos desolados de Saturno/Cronos. A figura alada (alegoria da Geometria) mira algum lugar perdido no horizonte, além do mar, e tem seu rosto enegrecido em meditação. Acompanha-lhe, em sono profundo, um cão, e a presença deste potencializa o temperamento representado na gravura, pois à época acreditava-se que o organismo deste animal fosse muito mais influenciado pelo baço, órgão sede da bile negra e, portanto, da melancolia.

Por todo o seu caráter iconográfico e compositivo, Panofsky e Saxl interpretaram na obra a limitação da racionalidade humana, sendo, portanto, emblemática da contemporaneidade e da consciência da incompletude.

Susana Kampf Lages (2007, p. 132) aprofunda a interpretação destes autores apontando a obra *Melencolia I* como pertencente a uma série de três, cada uma representando um tempo distinto. A gravura em questão representaria o tempo que passa informe, ou seja, o presente. Na verdade o próprio instante, o agora, cuja incapacidade de apreendê-lo em sua plenitude torna o anjo um ser mais próximo do terreno e melancólico.

Estas últimas interpretações podem ter sido também o alvo de contemplação de Kiefer, em consonância com a própria visão de Benjamin sobre a história, de modo a favorecer sua atualização do motivo da melancolia a partir do sentimento sublime.

Do sublime no agora: a *Melancholia* de Kiefer.

O descompasso, a *lentidão* de nossa percepção para com as mudanças culturais na contemporaneidade gera um mal-estar na civilização atual e um terror imensurável acerca do esquecimento, jamais patente em qualquer outro período que não o de agora, o que demonstra que nossa estrutura psíquica e sensorial encontra-se em desequilíbrio para com as novas percepções espaços-temporais. Na Era da Informação não há espaço para a sociedade da experiência, mesmo sendo a experiência o próprio espaço da humanidade. É desse modo que, para Lyotard (1989, p. 10), configura-se o inumano.

O que é, senão o sublime, essa falta do equilíbrio sensório, esse terror diante do tempo, de algo que já não pode mais ser perceptivelmente mensurável, uma vez que para nós o presente comporta o passado e o futuro de modo tão vago? O que seria desse sentimento sublime diante do tempo imensurável se não fosse traçado pela própria melancolia, que, livre da ideia de gênio, agora se alastra pelas ruínas da humanidade?

O desequilíbrio pode ser encontrado na instalação *Melancholia*, de Kiefer (fig. 1). A disposição do poliedro de vidro, construído à semelhança daquele da gravura de Dürer, sobre uma das asas do avião alude ao fracasso na tentativa de alcançar a estabilidade, pois a asa, estando sobrecarregada, faria o avião pender para um único lado. O desequilíbrio causa o mal-estar que, nesta obra de Kiefer, é a expressão do próprio sublime. As placas de chumbo usadas para construir o avião o tornam extremamente pesado, o que corrobora com a ideia não de ascensão, como seria de esperar da imagem de um avião, mas sim de decadência, no sentido de que a gravidade o mantém preso ao solo. Estático como está assemelha-se ao anjo de *Melencolia I* (fig. 3) que, ao ser acometido pela *imaginatio* torna-se incapaz de usar as asas, permanecendo imóvel sobre o solo.

O poliedro de Kiefer, embora comporte semelhanças com o de Dürer, também apresenta algumas mudanças, a partir das quais diferentes significações podem ser contempladas.

Um elemento de *vanitas* encontra-se quase velado na gravura de Dürer, trata-se de uma mancha sobre uma das faces do poliedro que toma a forma de um crânio. Tal elemento, pertinente a todo um repertório iconográfico e iconológico revivido no Renascimento, vincula-se à lembrança da temporalidade da vida terrena, é um *memento mori*, de modo que sua inscrição, ou antes, sua fantasmagórica

presença em um poliedro irregular, ligado ao chão, prenuncia a imperfeição e o fim, a ruína do homem, na limitação de sua vida pela morte.

Com a atualização do motivo de Dürer, Kiefer suspende seu poliedro de vidro sobre uma das asas de *Melancholia* e, em substituição ao crânio, insere terra de seu próprio estúdio no interior do objeto. Além da referência à presença da terra como indicativa do solo germânico contaminado pelo extermínio em massa, urna da catastrófica bagagem histórica dos corpos e cinzas que ali jazem, aqui também a terra pode ser compreendida em outro sentido. Proveniente não simplesmente de uma região qualquer da Alemanha, mas sim do estúdio do artista, é um material que adquire o potencial de transformação já que associado ao espaço alquímico de experiência de Kiefer – o do ateliê como *locus* da criação artística. Diante disso pode-se inferir que a redenção das atrocidades do passado se dá pela experiência da rememoração, desde que vinculada a um desejo de mudança. Esse é um ponto fulcral para a concepção da obra de Kiefer e que se encontra na tensão entre a responsabilidade ética e coletiva para com a Shoah.

Hannah Arendt (2004, p. 213) distingue a culpa e a responsabilidade da seguinte maneira:

> […] há uma responsabilidade por coisas que não fizemos; podemos ser considerados responsáveis por elas. Mas não há um ser ou sentir-se culpado por coisas que aconteceram sem que se tenha participado ativamente delas.

A geração de 1945 em diante não viveu na carne os fatos atrozes da Segunda Guerra Mundial, participando de um contexto em que memórias da guerra eram a todo o momento reeditadas, seja pelo distanciamento real em relação à existência dos fatos – o que favorecia a construção de memórias imaginadas a partir de memórias alheias –, seja porque tais memórias estavam à mercê de manipulações políticas, como bem podia se notar pelo silêncio que se seguiu à tempestade. Cabia a Kiefer, enquanto artista nascido sob o fardo da responsabilidade, reviver o real traumático por meio da rememoração, que somente seria acessível através da experiência estética. Sua difícil tarefa consistia em deslocar esta experiência individual, da práxis artística, para um nível coletivo, voltando-se, pois, ao próprio espectador e à sua maneira de sentir arte.

Numa época em que o belo deve ser encarado com desconfiança ao se valer de um equilíbrio entre razão e emoção pré-estabelecido pelas expectativas institucionais de poder, e que, inevitavelmente, leva o público ao conformismo – como é o caso do embelezamento da terrível história da Shoah através de

políticas de monumentalização redentora –, o sentimento sublime vem como resposta a esta indiferença, desfazendo as amarras para com estruturas fixas e pré-concebidas.

Consciente sobre o papel do sentimento sublime na atualidade, Kiefer o explora em suas várias possibilidades na instalação *Melancholia*. O poliedro que assim se apresenta, em suspensão entre o céu e a terra, não somente é a apresentação tridimensional de seu semelhante na gravura de Dürer, como também substitui dois outros elementos simultaneamente – não pela representação, mas sim pelos sentidos abstratos da imaginação –, enfatizando a função simbólica da escada (promessa de ascensão rumo à completude) e, posteriormente, da balança que está próxima à figura do *putto* e em explícito desequilíbrio. Este último é um dado importante a ser discutido aqui, pois trata da percepção de Kiefer e de sua escolha pela citação à referida obra de um antecessor alemão.

Walter Benjamin, em sua tese sobre a *Origem do Drama Barroco Alemão*, realiza um apontamento muito singular, afirmando que a presença da balança faria alusão ao "signo planetário de Júpiter, cuja influência se opõe às tristes forças de Saturno" (1984, p. 173) de modo que "sob a influência jupiteriana, as inspirações perniciosas se [tornariam] benéficas, [uma vez que] Saturno se tornava protetor das investigações mais sublimes [...]" (1984, p. 174). Ele propõe, com isso, a existência de dois tipos de melancolia, uma sublime e outra de caráter destrutivo, já que associada à loucura. Pela seleção dos elementos, Dürer – assim como Kiefer – se vale da primeira, mas o mais intrigante desta afirmação esta no fato de percebermos que o artista trataria, portanto, do sublime em pleno Renascimento, como recurso à apresentação de um tema que, em princípio, não parece possível ser representado, pois oriundo de um mundo abstrato, disforme, não mensurável pela razão. Embora contraditório com relação ao espírito racionalista que tomava a sua época, por outro lado agia de forma congruente se considerarmos, como já foi salientado em tópico anterior, o contexto de controvérsias e instabilidade no qual vivia.

Por tudo isso, Kiefer parece identificar-se com este artista da tradição alemã, retomando um tema que sempre se mostrou muito caro em toda a sua produção, como pode ser observado pela recorrência à utilização do chumbo ou de tons plúmbeos em suas pinturas, esculturas, instalações, livros de artista... evocando, por meio do material e da cor, a presença corpórea (ou matérica) da própria melancolia.

O chumbo é outro elemento telúrico que, assim como a terra no interior do poliedro, também sugere, ainda que de forma menos explícita, a promessa de transformação a partir da ação alquímica do artista. Não por acaso o anjo de Kiefer é constituído de chumbo sob a forma de uma máquina. Qual seria o símbolo mais apropriado, se não um avião, para sintonizar o anjo de Dürer ao anjo da história de Benjamin, rompendo a fronteira do tempo cronológico para recriá-los no instante da experiência contemporânea?

O avião, por toda a evocação de Kiefer à recente história da Alemanha, é o símbolo mais adequado para sintetizar a ideia de progresso e destruição. Portando mensagens catastróficas, essa máquina – objeto do desejo mitológico dos homens de alcançar a altura divina desde os tempos mais remotos, e tendo por ancestrais a Torre de Babel e Ícaro –, despontava no céu para anunciar a morte massiva.

Neste ponto, o *Angelus Novus* (fig. 2) de Klee, objeto da fascinação de Benjamin, oferece a Kiefer também uma iconografia recente, pois não é difícil notar a semelhança do corpo deste homem-anjo com o de um avião, ainda mais pelas suas formas estáticas, geométricas e retilíneas. Não obstante, e vale aqui ressaltar, a configuração temática do pássaro-avião e do homem-anjo-máquina tomou proporções sinistras na obra de Klee devido à sua participação na Primeira Guerra Mundial, como fotógrafo de aviões abatidos, o que acabou influenciando o modo como recepcionava tal motivo (Werckmeister, 1989, p. 104).

Esse universo de referências é apropriado por Kiefer e reestruturado em sua poética. Retomando a consciência destes artistas diante de situações temerosas, informes, que despertavam o sentimento sublime, e focando-a em um único ponto fixo – o seu avião de chumbo –, Kiefer expõe a ambigüidade do corpo e da memória em sua obra: aproxima-se de origens, por intermédio da memória, e atualiza o passado como um acontecimento no presente, através da materialidade de suas criações. Aproxima-se e distancia-se dessas origens para poder refletir e criar, não o novo e original – pois isto implicaria limitar aquilo que é ilimitado e inatingível –, mas sim a possibilidade da experiência na sociedade atual, dando forma ao que não tem forma.

Referências.

ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

ARENDT, Hannah. *Responsabilidade e Julgamento.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. Sobre o Conceito de História. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1989.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História.* Rio de Janeiro: Imago, 1997.

HABERMAS, Jürgen. A Kind of Settlement of Damages (Apologetic Tendencies). *New German Critique*, n. 44, Spring – Summer, 1988, p. 25-39. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/488144>. Acesso em: 8 nov. de 2010.

HUYSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

_____. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia.* Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KLIBANSKI, R.; PANOFSKY, E. & SAXL, F. *Saturno y la Melancolia: estudios de la historia de la filosofia, de la naturaleza, la religión y el arte.* Madrid: Alianza Editorial, 1991.

LAGES, Susana K. *Walter Benjamin: tradução e melancolia.* São Paulo: Ed. USP, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *O Inumano: considerações sobre o tempo.* Lisboa: Editorial Estampa Ltda., 1989.

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento.* Lisboa: Editorial Estampa Ltda., 1995.

WERCKMEISTER, Otto Karl. *The Making of Paul Klee's Career, 1914 - 1920.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.

Artigo recebido em setembro de 2011. Aprovado em novembro de 2011.