

Catástrofe, memória e a mística judaica em Anselm Kiefer

Rafael Fontes Gaspar

Cursando Mestrado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Santa Catarina UDESC, na linha de pesquisa - Teoria e História da Arte (Bolsista CAPES). Possui graduação em Filosofia pela Universidade Estadual de Londrina (2007). Especialização em Filosofia Moderna: aspectos éticos e políticos, pela Universidade Estadual de Londrina (2009). Integrante do Grupo de Pesquisa: História da arte: imagem-acontecimento, do Centro de Artes da UDESC.

RESUMO: O artigo aborda a reflexão pictórica de Anselm Kiefer, tentando estabelecer uma relação com o pensamento filosófico, literário e imagético, sobre a concepção de catástrofe, a partir da concepção historiográfica proposta por Walter Benjamin e dos poemas de Paul Celan. A estética da catástrofe abordada na pesquisa reflete o pensamento místico judaico presente na obra do artista, no pensamento do filósofo e na poesia de Celan. O trabalho de Kiefer apresenta um elo entre o mundo terreno e o mundo celestial, onde inclui a mitologia e os elementos do messianismo judaico, para inserir com a imagem da ruína, a reflexão sobre o passado, diante de um aspecto de destruição e de redenção humana, propõe ao espectador um modo de repensar a história.

Palavras-chave: ruínas, catástrofe, história, memória.

Catastrophe, memory and the jewish mystic in Anselm Kiefer

ABSTRACT: The article deals the pictorial reflections of Anselm Kiefer and the philosophical, literary and imagistic thought, about the conception of the catastrophe from the historiographical conception proposed by Walter Benjamin and Paul Celan's poems. The aesthetics of catastrophe addressed in the survey, reflects the Jewish-mystical view in the work of this artist, the philosopher point of view and in the Celan's poetry. Kiefer's work connects the material and celestial world, which includes the mythology and elements of Jewish messianism, in order to enter through the image of ruin, the reflection about the past, on an aspect of destruction and redemption of human, it suggests to the viewer a way to rethink the history.

Palavras-chave: ruins, catastrophe, history, memory.

A pesquisa sobre a produção estética de Anselm Kiefer, nascido em 1945 na Alemanha, revela um cenário de destruição, de uma arte que surge das cinzas. Há nela uma relação que se estabelece por parte do autor deste artigo com o conceito de catástrofe, empregado na nona tese *Sobre o Conceito de História* de Walter Benjamin (1892-1940), e com uma parte da produção estética do artista concebida sob a influência dos poemas de Paul Celan (1920-1970). A relação entre a imagem de Kiefer, o pensamento filosófico de Benjamin e os poemas de Celan estruturam uma reflexão sobre memória, tempo e catástrofe. Além disso, é importante ressaltar que a influência do misticismo judaico orienta a produção do artista, do filósofo e do poeta. Gershom Scholem (1897-1982) foi um historiador e teólogo especialista na mística judaica e, como amigo íntimo de Benjamin, influencia sua teoria materialista da arte, o que faz com que sua concepção historiográfica se converta num projeto marxista de redenção histórica. O judaísmo também é uma das grandes preocupações de Kiefer, o qual, por sua vez, adota o mundo espiritual cabalístico em suas pinturas. A influência do misticismo judeu foi obviamente decisiva também para Celan, uma vez que este se encontrava diante de um momento histórico de muita violência contra o seu povo e, desse modo, viu-se obrigado a defender o judaísmo. Portanto, observo que a obra dos referidos intelectuais contempla o mundo espiritual da tradição judaica, porém, cada um apresenta o misticismo judaico conforme suas respectivas peculiaridades.

Kiefer, influenciado pelo artista Joseph Beyus (1921-1986), utiliza em seu trabalho materiais orgânicos provenientes de resíduos, como cinzas, terra, cabelo, cacos de vidro, chumbo derretido, entre outros. O uso desses materiais, a meu ver, define a densidade da expressão e do sentimento que possui a estética do seu trabalho, pela qual define a transitoriedade da vida terrena ao fundir os metais derretidos com o fogo, assim, representa, ao mesmo tempo, a transformação e a criação da história humana marcadas pela guerra. Os cabelos grudados em suas telas lembram vestígios, soam como rastros de destruição. Os cacos de vidros colocados nos bolsos das camisas, que são fixas em seus quadros, envelhecidas, marcadas pelo tempo, lembram registros fotográficos de roupas que eram amontoadas nos campos de concentração, roupas que apresentam as marcas das cicatrizes da história humana. A ausência e vazio de pessoas dentro das roupas, fixas em suas telas, aparecem como um vestígio de uma lembrança, a marca de um tempo antigo, ao mesmo tempo que carregam o vazio e o esquecimento, evocam também lembranças de imagens passadas. Seu trabalho reflete paisagens de um campo de guerra, sendo assim, o artista decidiu enfrentar os tabus da sociedade alemã do pós-guerra, momento no qual resolveu incluir em suas pinturas a mitologia e o holocausto a fim de criar um elo entre o céu e a terra, diante de toda a catástrofe causada pelas guerras mundiais. O artista, portanto, evoca a presença corpórea da melancolia por

meio do uso desses materiais para demonstrar que o universo e a vida estão num processo ininterrupto de destruição e criação.

Kiefer, como personagem da solidão, considerado como o “Filho de Saturno”, expressa a melancolia causada pela dor da guerra em sua obra. O seu trabalho, que retrata a paisagem da destruição, representa o modo como viveu Paul Celan que, sob o signo de Saturno, passa a vida marcado pelo trauma de ter vivenciado o horror do campo de concentração. A poesia lírica de Celan, dessa forma, representa a violência do holocausto. Esteticamente, a experiência da catástrofe em seus poemas apresenta um silêncio, uma voz desordenada, com espaços em brancos, interrupções bruscas e pausas. A falta de pontuação obriga o leitor a assumir uma atitude mais participativa e ativa no poema. Cabe destacar que uma série de trabalhos de Kiefer é produzida a partir dos poemas de Paul Celan, como *Fuga de Morte* (Todesfuge) e *Leito de Neve* (Schneebett). Kiefer também produz uma série intitulada *Für Paul Celan* (Para Paul Celan). Kiefer dedicou-se ao assunto do poema *Fuga de Morte*, as figuras centrais do poema *Margarete e Sumalita* tornam-se personagens de uma série de telas. A linguagem escrita dos poemas de Paul Celan surge como fragmentos de memória entre a realidade e a imaginação, entre a experiência traumática do campo de concentração e o esquecimento. O uso do branco aparece na pintura de Kiefer como um branco imaculado de neve e na linguagem escrita de Celan, por sua vez, como interrupção, como uma pausa, o silêncio, dessa maneira, personifica a dor. O poema *Fuga de Morte* fala dos habitantes do campo de concentração que cavam suas próprias sepulturas. Leandro Konder (2001, p. 26) traduz o poema de Celan e faz algumas observações:

O poema em forma de "fuga" reúne os estilhaços de um sofrimento que tem sido imposto aos judeus ao longo de milênios: os prisioneiros, no dia-a-dia do campo de concentração, continuam a beber o "leite negro" que lhes é servido desde bem cedo em sua história. Sabem o que os espera, mas não têm saída: a aproximação da cova no "reino da terra" leva-os a sonhar com o túmulo no ar, nas nuvens (no céu).

Antes da fossa, contudo, ainda vem o crematório, a incineração. O cabelo da moça alemã não judia, Margarete, continuará a ser dourado, apesar de tudo. Mas o cabelo da judia Sulamith está condenado a ser cinzento.

O poema, escrito na primeira pessoa do plural, representa os judeus que cavam suas covas sob a vigia do comandante de olhos azuis, que escreve cartas à noite para Margarete (nome da heroína de Goethe, Gretchen em *Faust*), enquanto a personagem Sulamita (amada de cabelos escuros do Rei Salomão no *Cântico dos Cânticos*) a judia que cava sua própria cova. Há no poema o contraste entre duas personagens, por um lado, o cabelo loiro de Margarete que personifica a raça ariana e, por outro, o cabelo preto de Sulamita que define a origem semita. Conforme mostra o trecho do poema *Fuga de Morte* de Paul Celan,

Leite negro do começo nós te bebemos à noite
nós te bebemos de manhã ao meio-dia nós te bebemos à tarde
bebemos e bebemos
um homem mora na casa brinca com as serpentes escreve
escreve quando escurece na Alemanha teu cabelo dourado Margarete
teu cabelo cinzento Sulamith nós cavamos no ar uma cova lá não é
apertado
ele grita cavem mais fundo no reino da terra vocês e cantem vocês e
toquem
ele tira o ferro da cintura e o brande seus olhos são azuis
enfiem mais fundo as pás e continuem tocando música para dançar
(CELAN *apud* KONDER, 2011, p. 24)

O cabelo de Margarete está representado pela palha, pela qual a tinta dourada é incorporada, além de aparecer como tranças loiras que simbolizam o amor do alemão pela terra. A tela de Kiefer suscita questões sobre a pureza racial, enquanto que a palha representa a alma da nobreza alemã, os feixes de trigo, já o cabelo de Sumalita, pintado de preto, mostra uma presença silenciosa, calada, como uma mancha negra. O processo de criação de Kiefer é baseado na transformação dos materiais como a utilização de chumbo derretido e a cinza utilizada proveniente da queima de diversos materiais. A palha presente na figura 1 pode ter uma significação ambígua: ao mesmo tempo que revela o amor do alemão pela terra, sugere também o devir da palha, que, em seu potencial, pode ser queimada e tornar-se cinza. O trabalho de Kiefer traz, portanto, a marca do fogo e da guerra, no qual o material tem a possibilidade de transformação. A ambiguidade do significado revela, por um lado, a ressurreição, do cabelo dourado representado pela palha, como o amor à própria terra. Por outro lado, sugere que o que for cultivado crescerá sobre uma terra carbonizada. Outro detalhe importante na obra são os emaranhados de tinta preta, os quais podem ser uma referência aos amontoados de cabelos de Auschwitz, como uma mancha negra marcada na história da Alemanha.

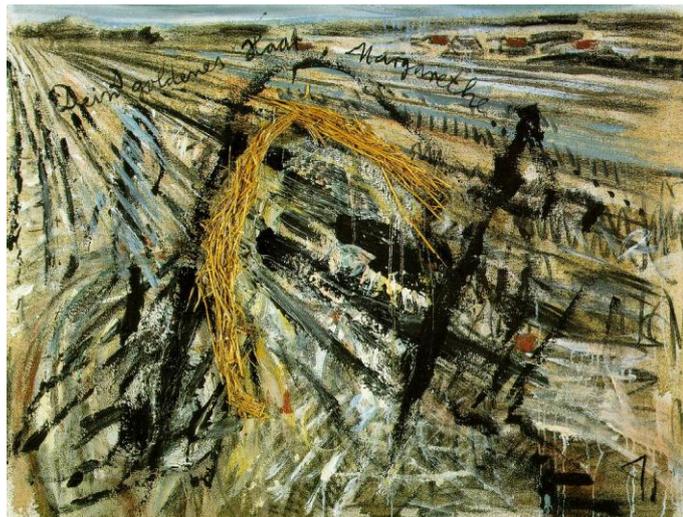


Figura 1 – Anselm Kiefer, *Your Golden Hair, Margarete*, 1981. Oil, emulsion, and straw on canvas 130 x 170 cm. Collection Sanders, Amsterdã.

A obra de Kiefer ressoa o eco da poesia lírica de Paul Celan. Este, poeta judeu de origem romena, foi o único membro de sua família que sobreviveu ao campo de concentração, tendo passado a vida inteira marcado pelo trauma do holocausto. O pesquisador Flávio Kothe, em *Hermetismo e Hermenêutica*, reúne um estudo sobre os poemas de Paul Celan e acompanha em sua análise determinadas fases da obra e da vida do poeta. Os poemas analisados são marcados pela morte e pela catástrofe que caminham para uma tragédia e, conforme prossegue seus poemas, o poeta perde cada

vez mais a crença, enquanto adquire mais desespero ao ponto de suicidar-se no início de 1970, aos 49 anos. Paul Celan, no poema *Minas Explosivas*¹, assina sua carta de suicida:

MINAS EXPLOSIVAS em tuas luas
esquerdas, Saturno.

Seladas de estilhas
as órbitas lá fora.

Deve ser agora o instante certo
para um nascimento.
justo.

O poeta mostra uma postura indiferente à crença religiosa, mas devido à perseguição aos judeus, acaba por favorecer o messianismo judaico. Assume o hermetismo influenciado pela mística judaica, mas não adota o marxismo, como afirma Kothe (1985, p. 192): “O poema hermético é a antítese subjetiva absoluta – e absolutamente impotente – à massificação da sociedade de consumo”, o pesquisador prossegue sobre a definição da poesia hermética, “a massa não toma conhecimento dela e, portanto, é como se ela nem sequer existisse” (KOTHE, 1985, p. 192). O misticismo adotado por Paul Celan o distancia da ação política do pensamento de Brecht, no qual substitui a postura marxista pela hermenêutica em seus poemas. O poema, *Tardio e Profundo* de Paul Celan, publicado em 1952 na série *Ópio e Memória* (Mohn und Gedächtnis), revela a mudança que vai configurar sua poesia, o aspecto da redenção diante da catástrofe aparece com a figura do Messias, como segue o trecho do poema:

Vocês moem no moinho da morte e branca
[farinha da Promessa,
vocês a depõem ante nossos irmãos e irmãs –
Embalamos os cabelos brancos do Tempo.
Vocês nos ameaçam: Vós blasfemais!
Sabemos disso,
que a culpa recaia sobre nós.
Que a culpa recaia sobre nós e esses nossos
[signos de alarme,

¹ Poema publicado no ano do seu suicídio, a série dos poemas foi intitulada de Luz Compulsória (Lichtzwang – 1970). Muitos poemas foram publicados após sua morte.

que venha o mar gargarejante
a encouraçada ventania da mudança,
o dia de meia-noite.
Que venha o que nunca houve!

Que um Homem saia dessa tumba.

A interpretação do messianismo judaico, a representação das ruínas após a Segunda Guerra Mundial e a projeção do futuro feito por Kiefer aproximam o artista de Celan, ambas as obras se reportam a essa condição do messianismo judaico. O trabalho de Kiefer expressa uma estética da catástrofe baseada na construção de ruínas, como pode ser visualizada no documentário *Over Your Cities Grow Grass*², que retrata os processos criativos que ele realiza na sua propriedade, localizada no sul da França. O espaço se estende por 35 hectares divididos em 48 edifícios, onde o artista constrói um ateliê-colina chamado de *La Ribotte*, constituído por antigas construções industriais e estúdios de trabalho que apresentam uma complexa rede de passagens subterrâneas e corredores escavados por Kiefer. O processo criativo do artista torna-se semelhante à edificação de um arquiteto que planeja a construção de ruínas. As passagens subterrâneas criadas pelo artista causam a sensação de estar num lugar abandonado. O trabalho de escavar aquilo que está soterrado e esquecido permite compreender uma abertura à interpretação e à continuidade histórica do tempo. Além disso, possibilita desvendar as fissuras que existem nessas camadas ao revelar as imagens ocultas do passado num instante presente. Benjamin numa célebre passagem de *Imagens e Pensamento*, sobre o fragmento “Escavando e Recordando” mostra

que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo (BENJAMIN, 1993, p. 239).

Para Seligmann-Silva (2003, p. 398, *grifos do autor*), a historiografia em Benjamin torna-se idêntica ao aparelho psíquico, no momento em que o passado é apreendido por um determinado agora: “a historiografia ganha o caráter de um *aparelho* muito semelhante ao nosso *aparelho psíquico*: o *passado* é lido como uma escritura que

² Indicado ao prêmio de Cannes, o documentário, realizado em 2013 pela diretora Joseph Finnes, retrata a vida e a produção do artista em Barjac no sul da França. Em 1993, o artista deixa Buchen, na Alemanha para ir à La Ribaute, uma fábrica abandonada perto de Barjac.

só se deixa perceber em um determinado *agora*”. Freud, num dos últimos ensaios que escreve, *Construções em Análise*, faz uma relação entre o procedimento do arqueólogo e o método psicanalítico.

Os dois processos são de fato idênticos, exceto pelo fato de que o analista trabalha em melhores condições e tem mais material à sua disposição para ajudá-lo, já que aquilo com que está tratando não é algo destruído, mas algo que ainda está vivo - e talvez por outra razão também. Mas assim como o arqueólogo ergue as paredes do prédio a partir dos alicerces que permaneceram de pé, determina o número e a posição das colunas pelas depressões no chão e reconstrói as decorações e as pinturas murais a partir dos restos encontrados nos escombros, assim também o analista procede quando extrai suas inferências a partir dos fragmentos de lembranças, das associações e do comportamento do sujeito da análise (FREUD, 1996, p. 166).

Uma sequência de cenas no documentário *Over Your Cities Grow Grass* retrata a construção de túneis no espaço em Barjac. A meu ver, o trabalho de escavação proposto pelo artista e a rede de túneis criadas aproxima a estética da catástrofe ao pensamento historiográfico de Benjamin. Kiefer é interrogado no documentário se a escolha por Barjac teria sido feita pela luz que existe no sul da França. O artista responde que tanto a luz do norte quanto a do sul são interessantes. A presença da luz no seu trabalho sobre as cavidades que foram escavadas nos túneis e nos sistemas de labirinto funciona mais como um apagar de luzes. A luz é excluída e aparece em pequenas porções nas cavidades subterrâneas criadas pelo artista. Kiefer conta no documentário a respeito das cavidades dos túneis: “é realmente como *Os Palácios Celestes*. *Os Palácios Celestes* não só estão acima, mas também abaixo. Assim vai de cima para baixo”. O artista prossegue a respeito desse trabalho e diz: “tudo o que acontece no túnel se reflete na casa acima. Vemos vestígios no túnel abaixo. Por exemplo, próximo dos meteoritos, há uma casa uma estante e livros que estão soltos ou parcialmente destruídos por causa das pedras que caíram de cima com efeito sobre o túnel”. Um breve olhar sobre essa produção de Kiefer nos faz imaginar escombros de edifícios bombardeados. *Os Sete Palácios Celestes* refere-se aos palácios descritos no antigo tratado *Sefer Hechaloth* – o livro dos palácios, dos séculos IV e V d.C., que narra a viagem espiritual de quem busca a presença de Deus. *Os Sete Palácios Celestes*³

³ Cada uma das torres possui características próprias e detalhes que variam conforme o tema individual de cada uma. As torres são chamadas: 1. Sefiroth, 2. Melancholia, 3. Ararat, 4. Magnetic Field Lines, 5/6. JH&WH, 7. Tower of the Falling Pictures.

criado em 2004 para a exposição no Hangar Bicocca em Milão, na Itália, se estende ao seu espaço em Barjac, como se pode observar na imagem da Figura 2 e na Figura 3: as torres em Barjac.



Figura 2 – Imagem sobre *Os Sete Palácios Celestes* de Anselm Kiefer no Museu Hangar Bicocca, 2004.



Figura 3 – Imagem do documentário *Over Your Cities Grow Grass*, 2013.

Por um lado, a escavação de túneis sugere ao espectador um mergulho profundo, de imaginar uma tarefa arqueológica de escavar e encontrar objetos e imagens que ressoam tempos antigos. A reflexão do artista sobre a marca do tempo, por outro lado, permite pensar, com as torres erguidas, a ideia da sobrevivência dos monumentos que aparecem como uma cidade abandonada. A ideia de Kiefer em construir essas torres que parecem instáveis é de entregar o trabalho ao tempo como se fossem cidades abandonadas para a grama crescer sobre tudo isso. As torres estão construídas sobre livros de grandes dimensões criados por Kiefer, entre alguns andares nota-se a presença desses livros de chumbo que pesam em torno de 2 toneladas cada. Esses livros perduram, estão lá, resistindo ao mesmo tempo que sofrem os monumentos, pois a intenção do artista é que a grama cresça quando ele deixar o lugar. Susan Buck-Morss

analisa a natureza histórica da ruína e menciona um texto barroco citado por Benjamin que demonstra a resistência do tempo e da memória transmitida pelos livros, em comparação ao processo de ruínas dos monumentos.

Considerando que as pirâmides, colunas e estátuas, de todos os materiais, com o tempo se danificam ou são destruídos pela violência ou simplesmente se desfazem [...] cidades inteiras afundam, submergem e são inundadas pelo mar, ao passo que livros e escritos estão isentos dessa destruição, pois os que se perderam num país e num lugar podem ser encontrados facilmente em inúmeros outros países e lugares, na experiência humana não há nada mais duradouro e imortal que os livros (BUCK-MORSS, 2002, p. 203).

Na obra de Benjamin, *Origem do drama barroco alemão*, publicada em 1928, anteriormente ao ensaio *Sobre o conceito de História*, o conceito de ruína é abordado a partir da natureza histórica, sob o ponto de vista do homem barroco. Sua obra analisa o teatro alemão do período barroco (Trauerspiel) sob a perspectiva da história e da estética e, através da filosofia da linguagem utilizada em sua tese, apresenta o estudo sobre alegoria e melancolia. “A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza” (BENJAMIN, 1984, p. 199, *grifos do autor*). Para Benjamin (1984), o progresso da história consiste na manutenção das ruínas. “O que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca” (BENJAMIN, 1984, p. 200). As ruínas, para Seligmann-Silva (2003, p. 394-395), “representam aqui justamente a síntese paradigmática entre tempo e espaço; a ruína é uma imagem-tempo”. O passado, visto como “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína” (BENJAMIN, 1994, p. 226), apresenta “um índice misterioso, que o impele à redenção” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Este filósofo rejeita a teoria moderna positivista de progresso, pois, coloca o conceito de ruínas como o valor cognoscitivo da sua filosofia da história. A catástrofe apresenta uma face dupla: por um lado, uma catástrofe positiva, redentora; por outro, uma catástrofe negativa, destruidora. Segundo Susana Kampff Lages (2007, p. 131), o pensador alemão no ensaio *Sobre o Conceito da História*, “nos apresenta um panorama povoado por imagens de morte, destruição, por um lado, e de redenção iluminada, por outro”.

Presente na nona tese *Sobre o Conceito de História*, a expressão da imagem do anjo analisado na tela de Paul Klee, *Angelus Novus* (Figura 4), demonstra uma impressão de espanto e terror. Em comparação, *O Anjo da História* (Figura 5) de Kiefer é construído de chumbo sob a forma de uma máquina. O anjo de Klee, analisado por Benjamin, encara o passado como uma catástrofe. A meu ver, *O anjo da História* construído por Kiefer também encara o passado como uma única catástrofe, a imagem

do avião resume a ideia de progresso e destruição. O anjo da imagem vê ruínas sobre ruínas, pois seu rosto está em direção ao passado. Na pintura de Klee, o anjo quer se afastar de algo que mira. Há uma tempestade que o impele para o futuro e o anjo não pode resistir, não consegue fechar suas asas, sabe que está sujeito a novas catástrofes. Aludindo à abordagem que Benjamin faz da história e do tempo por meio da alegoria do *Angelus novus*, Olgária Matos (1993, p. 68, *grifos do autor*) descreve: “o anjo da história, impelido de realizar sua missão angélica, não se encontra paralisado, mas numa *imobilidade hesitante*. Esse instante revolucionário é a chance da redenção das vítimas do *progresso*”. Benjamin identifica a tempestade ao progresso, que faz acumular aos pés do anjo toda a ruína da história.

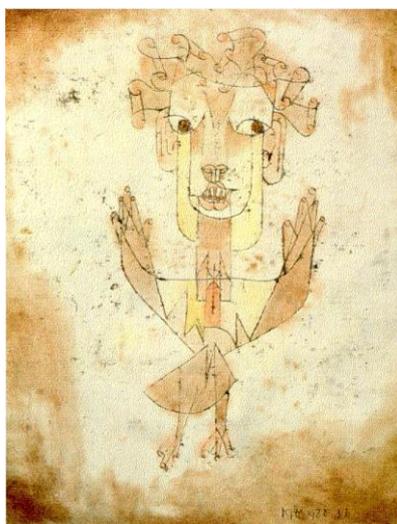


Figura 4 – *Angelus Novus*, 1920. Paul Klee. Nanquim, giz colorido e água marrom sobre o papel. 31,8 x 24,2 cm. Museu de Israel.



Figura 5 – *O anjo da História*, 1989. Escultura em chumbo, vidro e papoula. 250 x 630 x 650 cm. Galeria Nacional em Washington.

Benjamin recusa tanto o historicismo como a teoria do progresso ao contrapor a “historiografia burguesa” à “historiografia progressista”, com suas concepções cronológicas e lineares de tempo, a concepção de “tempo e agora” (*Jetztzeit*), que está

alicerçada no messianismo judaico⁴. Essa concepção de história não compreende o passado como uma sequência de acontecimentos ou, como o historicismo tradicional, a partir de uma imagem eterna do passado. O materialista histórico faz desse passado uma experiência única, pois pronunciar “historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo” (BENJAMIN, 1994, p. 224).

Ao contrário do historicismo positivista, a pesquisa do autor não busca uma representação mimética do passado, diferente das posturas tradicionais representacionistas, mas procura articular por meio de uma “reminiscência” o passado historicamente. O organizador e tradutor da obra de Benjamin, Rolf Tiedemann (2007, p. 30), em *Introdução à edição alemã* (1982) ao trabalho das “Passagens”, descreve: “fixar imagens dialéticas não era para Benjamin, manifestamente, um método que o historiador podia aplicar de maneira aleatória a qualquer objeto em qualquer época”. O conceito de imagem dialética em Benjamin corresponde à historiografia como destruição da falsa aparência da totalidade, da imagem eterna do passado. Susana Kampff Lages (2007, p. 151) refere-se “ao passado não como fonte de recordações, lembranças positivamente investidas, potencialmente atualizáveis no presente e no futuro, mas o passado como tempo esvaziado pela experiência da morte, como cristalização de múltiplas ausências”.

Walter Benjamin foi um autor que refletiu sobre a História e sua escritura, no entanto, o pesquisador Seligmann-Silva (2003) questiona sobre a teoria do filósofo alemão, se realmente seria uma filosofia da História, pois isso implicaria vincular à tradição da filosofia da História, principalmente ao pensamento alemão em Kant e Hegel. Segundo o autor, Benjamin não seria apenas um filósofo do tempo, mas também um teórico das imagens. Conforme Seligmann-Silva (2003, p. 394, *grifos do autor*): “tempo e espaço não constituíam para ele – kantianamente – apenas a grelha transcendental do nosso modo de pensar; assim como a História não era o discorrer linear do tempo rumo à sociedade perfeitamente *racional*”. No materialismo histórico proposto por Benjamin, o historiador não mantém mais a distância entre sua tarefa e o objeto como apresenta o historicismo tradicional. Desse modo, a historiografia e a práxis política caminham juntas no pensamento de Benjamin. A proximidade empática induz o historiador a deixar suas marcas no trabalho. Rolf Tiedemann (2007, p. 19) descreve: “neste sentido, o historiador não deveria mais mergulhar na história, ao contrário, ele deveria permitir que o ocorrido entre em sua vida”. Não consiste apenas em extrair uma determinada época, mas a proximidade empática permite ao historiador ter a “experiência” de vivenciar o passado no momento presente. O historiador não

⁴ GAGNEBIN, J.M. *Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 11.

mantém mais a distância entre o historiador e seu objeto como a história tradicional. Para Seligmann-Silva (2003, p. 394), a teoria da História em Benjamin, “antes ligada à ciência da História, passa a ser uma teoria da memória e assume os contornos de um trabalho mais próximo do artesanal, no qual o “historiador” deixa as marcas digitais na sua obra”. Seligmann-Silva compara o trabalho do historiador às atividades de um colecionador, desse modo, pode-se entender a necessidade da montagem como método do historiador. O historiador realiza seu trabalho, assim como um colecionador arquiva seus objetos. Dessa forma, a tarefa do historiador exemplifica-se com a figura do catador de trapos.

Devemos salvar os cacos do passado sem distinguir os mais valiosos dos aparentemente sem valor; a felicidade do catador-colecionador advém de sua capacidade de reordenação salvadora desses materiais abandonados pela humanidade carregada pelo “progresso” no seu caminhar cego (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 77).

Após essas digressões sobre o conceito de história em Benjamin, que apresenta os conceitos de memória, ruína, destruição, entre outros, pode-se perceber que os trabalhos de Kiefer evocam questões a respeito da tradição e da modernidade estudadas por Benjamin, cujas transformações ocorridas na história foram marcadas pela violência da guerra e do holocausto. As reflexões sobre a concepção de ruína por meio da concepção imagética, filosófica e literária da mística judaica, sobre a experiência do homem que vive o horror dos campos de concentração, constroem um cenário de destruição, morte e redenção. Para Benjamin (1994, p. 223), “não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?”. O poder de expressão das imagens de Kiefer representa o sentimento e o silêncio, contidos nos poemas de Celan, conforme o artista expressa. Benjamin propõe uma recontextualização da história e, com a descrição da imagem do anjo de Klee, rompe com a temporalidade e a linearidade histórica, num momento revolucionário que resulta num “tempo de agora” (Jetztzeit). Esses conceitos e reflexões abordados sobre a memória e o passado pertencem a um filósofo que pretende repensar o modo de ver a história e aparece como o retrato da violência e da destruição humana impressas na estética da catástrofe de Kiefer, bem como apresentam a dor e o silêncio nos poemas de Celan.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. Obras escolhidas. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. Obras escolhidas. v. 2. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: UFMG. Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *Imagens Apesar de Tudo*. Trad. Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. Lisboa: Editora KKYM, 2012.

FREUD, Sigmund. Construções em análise. Trad. James Strachey. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XXIII.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio Walter Benjamin ou a história aberta. In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

KONDER, Leandro. *Celan e sua "fuga"*. Estudos de sociologia, São Paulo, v. 7, n. 11, p. 23-26, 2001.

KOTHE, Flavio. Poesia e proletariado: ruínas e rumo da história. In: *Walter Benjamin*, Coleção Grandes Cientistas Sociais, org. Kothe, Flavio; coord., Fernandes, Florestan. São Paulo: Editora Ática, 1991.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

MATOS, Olgária C. F. *A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo*. São Paulo: Moderna, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Org. Márcio Seligmann-Silva. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.