

# Anselm Kiefer e a latência do mito

**Aline Leal Fernandes Barbosa**

(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

**Resumo:**

A série de fotografias “Ocupações” (1969) do artista plástico alemão Anselm Kiefer teve uma recepção ambígua para o público da época. De um lado, a obra foi considerada alinhada a um ideal neonazista; de outro, uma contribuição para exorcizar os traumas do passado. Neste texto, pretendemos, a partir das discussões de Rancière e Deleuze e Guattari sobre o caráter dissensual da obra de arte, apontar para a tentativa de “normalização” que tais interpretações representam em uma sociedade assolada pelo fantasma da indistinção do regime totalitário.

**Palavras-chave:** Anselm Kiefer, nazismo, mito.

**Abstract:**

The photographic series “Occupation” (1969), of the German artist Anselm Kiefer, had an ambiguous reception for the public of the period. In one side, the work was considered lined up with a neo-Nazi ideal; on the other side, a contribution to exorcize the traumas of the past. In this article, we intend, starting from the discussions of Rancière and Deleuze & Guattari about the dissensual character of the work of art, point to the “normalization” attempt such interpretations represent in a society suffocated by the phantom of the indistinction of the totalitarian regime.

**Keys-words:** Anselm Kiefer, Nazism, myth.

No ensaio *Será que a arte resiste a alguma coisa?*, Jacques Rancière aborda o tema do colóquio – “arte e resistência” – a partir da característica *dissensual* do regime estético, na formulação do pensamento kantiano, de uma arte que faz existir em si mesma e além de si mesma, de um sensível extirpado do sensível, como monumento persistente da arte, na sua ruptura com o regime representativo, de *concordância* entre uma forma de determinação intelectual e uma forma de apropriação do sentido.

O regime estético – *dissensual* – pede que a obra de arte opere sob a forma “melancólica” do “como se”, que orquestrasse a disjunção prolongada inerente ao próprio regime. Rancière, ao longo do texto, põe em questão o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari a propósito da arte – embora retome a analítica kantiana do belo, realiza uma recusa radical do regime do “como se”: a arte não mais como metáfora, mas metamorfose, devir. Para Rancière, essa seria uma “torção do dilema político da estética”, pelo qual haveria um preço a pagar: a reintrodução de uma transcendência no pensamento da imanência, através da experiência do sublime.

Ao contrário de seu contemporâneo Lyotard – que também procede por inversão da análise kantiana –, para quem a superpotência do sensível excepcional seria a força que separasse o espírito de si mesmo e logo testemunha da alienação primordial ao poder do Outro, para Deleuze e Guattari a potência do sublime convocaria uma força desterritorializante que estabelecesse o princípio de uma comunidade fraterna.

Para Lyotard, segundo Rancière, esse Outro recebe o nome da “Coisa freudiana antes de receber o nome da Lei”, ao passo que a utopia de uma comunidade fraterna – de um espírito livre e senhor de si – seria não somente ingênua como criminosa, e, de fato, é ela que se realizaria no genocídio nazista.

Rancière termina o ensaio, após conferir mais “logicidade” ao pensamento de Lyotard que ao deleuze-guattariano, afirmando a resistência da arte como a tensão irresolvida entre duas resistências – de uma arte que existe em si mesma e num futuro por vir – que designaria a ligação íntima e paradoxal entre uma ideia da arte e uma ideia da política, propiciando uma política da arte e uma poética da política.

## O gesto conceitual em “Ocupações”

Rancière afirma que esse enlace entre o presente da obra e o futuro do povo – que estaria contido na própria definição de “resistência” da arte – se daria através do jogo da metáfora, aqui tratada em sua noção etimológica de transporte, como “monumento que faça dos blocos de vibração uma linguagem endereçada ao futuro”. Entretanto, a recusa da metáfora é o “alfa e o ômega” do pensamento deleuze-guattariano, afirma Rancière, isso porque, como colocado em *O que é filosofia?*, os conceitos são centros de vibração, em si mesmos e em relação aos outros, e, portanto, tudo ressoaria, em vez de se seguir ou de se corresponder (DELEUZE E GUATTARI, 1992, p. 26).

26

Partindo dessa discussão, proponho um olhar sobre a série de fotografias “Ocupações” (1969), do artista plástico alemão Anselm Kiefer, na trilha da recepção que obteve no momento de sua apresentação no contexto de uma Alemanha pós-guerra preocupada em “fazer as pazes” com seu passado ao “normalizar” sua história<sup>1</sup>. Nesse sentido, “normalizar” significava ser capaz de interpretar e enquadrar o gesto de Kiefer em uma sociedade assolada pelo fantasma do nazismo e seu movimento de indistinção de todo o povo alemão.

Apresentada em sua primeira individual, “Ocupações” têm o próprio artista, então com 25 anos, reencenando o gesto de saudação nazista em vários locais da Europa – espaços históricos, paisagens naturais e o espaço privativo de um banheiro. Como nos conta Andreas Huyssen no ensaio *Anselm Kiefer – o terror da história, a tentação do mito*<sup>2</sup>, a recepção desta obra teve um efeito ambíguo entre o público da época.

De um lado, Kiefer foi situado pela crítica entre aqueles artistas que prestam um “serviço extraordinário ao povo alemão”, como

---

1 Igualmente o *Historikerstreit*, a Querela dos Historiadores sobre a responsabilidade alemã em relação ao Holocausto, em 1986, visava à construção de um monumento nacional único que desse conta do passado alemão.

2 IN: HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

expurgadores do mal passado. De outro, sua abordagem de temas, ícones e motivos “constrangedoramente nacionalistas” (HUYSSSEN, 1997, p. 185) foi apontada como uma apologia à cultura fascista – o fascismo fascinante –, que resultara no pior desastre da história alemã.

Huyssen, no entanto, quer ir contra estas críticas que visam, em última análise, ao consenso no lugar do dissenso, como se a necessidade de territorialização, normalização ou redenção fosse justificada em um país receoso da tentação de relegitimar o Terceiro Reich.

Andreas Huyssen considera-a, ao contrário, nada menos que perigosa – face à fragilidade da formação da identidade alemã, o consenso já fora evocado na ideologia nazista, que buscara construir um mito, sempre homogêneo e exemplar, com o qual o povo alemão se identificasse. Como analisa Leila Danzinger<sup>3</sup>:

O mundo ariano, muito mais do que um mundo submetido aos arianos, deveria ser um mundo tornado ariano, purificado de todas as sub-raças e tipos degenerados. Embora o mito ariano não seja uma criação originalmente nazista, foi tecnicamente trabalhado por Hitler e seus colaboradores no sentido de oferecer um “conteúdo ao sonho alemão” (p.30).

Na adequação do mito ariano às pretensões nazistas se observa a ideia da submissão da matéria à forma – uma forma ativa que se impõe à matéria passiva e cujos efeitos positivos são auferidos de acordo com o ajuste desta operação, como aponta Rancière. Na esfera da arte, isto corresponderia ao regime representativo, que teria no mito seu ponto de apaziguamento, de prazer.

Este movimento de acomodação estaria de acordo com um ideal do romantismo, que pressupunha uma comunicação e identificação entre arte e público, uma vez que a arte seria em grande medida um “extrato da vida”, como aponta Ortega y Gasset em *A desumanização da arte*, em que discorre sobre a “nova arte” – a arte modernista – não mais dirigida às massas; em oposição: antipopular por essência.

3 Na dissertação *Anselm Kiefer e a pergunta pela Alemanha*, orientada por Ronaldo Brito, em 1996, na PUC-Rio.

Portanto, será a arte “in its late romantic phase”(SONTAG, 1974) aquela apropriada pelos regimes totalitários como ferramenta de doutrinação e submissão das massas, imortalização do líder e intensificação do sentimento comunitário, mistificação e mobilização; no caso do Nacional Socialismo, também de promoção da utopia estética da perfeição física.

A cineasta Leni Riefenstahl, símbolo máximo desse empreendimento, defendeu-se da acusação de colaboração com o regime fascista afirmando que seu interesse repousava unicamente sobre o belo e a harmonia, negando que sua concepção estética estivesse submetida à propaganda nazista ou a seu serviço. Susan Sontag, no entanto, vai descartar esta argumentação pronunciada a propósito do movimento de desnazificação do pós-guerra, situando o cinema de Riefenstahl nas práticas de glorificação dos ideais nazistas de pureza e incorruptibilidade, força e precisão.

Pois, se a subordinação da arte à esfera política é uma verdade em ditaduras tanto de esquerda quanto de direita, a particularidade do Nacional Socialismo seria em incorporar a retórica da arte pela política, em um movimento de sincronização da sociedade alemã, como indica o pronunciamento de Goebbels de 1933: “Politics is the highest and most comprehensive art there is and we who shape modern German policy feel ourselves to be artists . . . the task of art and the artist [being] to form, to give shape, to remove the diseased and create freedom for the healthy”(apud SONTAG, 1974).

Esta estetização extrema da sociedade alemã segundo os ideais nazistas evidencia-se nos uniformes dos soldados das SS, absolutamente impecáveis, sugerindo comunidade, ordem, identidade, competência, autoridade e legitimidade do exercício da violência. “The SS was designed as an elite military community that would be not only supremely violent but also supremely beautiful”, numa estetização consciente entre mestres e escravos que se assemelharia à estética do sadomasoquismo, de acordo com Susan Sontag (1974).

Nas fotografias de “Ocupações”, no entanto, o que vemos é a figura do próprio artista com trajés surrados e amassados, o cabelo desgrenhado e a barba por fazer, o olhar perdido; de fato, o antípoda do ariano exemplar, mais parecido a um vagabundo ou a um louco

inofensivo que pregasse para plateias vazias e não para multidões. Este seria um dos dispositivos para a ruptura da leitura do gesto de Kiefer como um gesto nazista, apontando para a diferença – sutil ou radical – na semelhança e para o caráter falacioso das imagens como mito, no sentido de uma ideologia opressora.



Mas é justamente a latência do mito – uma promessa adiada e, ao cabo, recusada – presente nas fotografias de Kiefer que incita à perplexidade: se, num primeiro momento, elas convidam a um reconhecimento (embora desagradável), em seguida realizam uma ruptura desestabilizadora, solicitando uma leitura disjuntiva da obra e dificultando uma concordância sobre ela. Portanto, afirma para depois negar. Como colocou Rancière: “assegurar a equivalência entre a dinâmica da vibração e a estática do monumento”, porque é preciso fazer o monumento vibrar para que ele fale a um povo por vir. Walter Benjamin fala sobre como a *Haggadah* se relaciona com a *Halacha*, em referência o princípio do judaísmo segundo o qual, para manter a tradição viva, é preciso da lei e do comentário que a atualiza<sup>4</sup>.

Em seu ensaio sobre Kafka<sup>5</sup>, Walter Benjamin (2010) aponta para a capacidade rara do autor de criar parábolas, sem, no entanto, ceder à “tentação de fundar uma religião”. Embora os textos de Kafka pareçam por vezes apontar para uma doutrina ou um ensinamento, o leitor se confrontará constantemente com resistências à interpretação, sobretudo porque não se pode mais contar com as instituições. O texto leva o leitor para o limiar do simbólico, mas não dá nenhuma paz. A propósito do

4 *Haggadah* são as histórias e anedotas judaicas que servem ao esclarecimento da doutrina – a *Halacha*.

5 *Franz Kafka – a propósito do décimo aniversário de sua morte*.

mundo de criaturas kafkianas:

Nenhuma delas tem um lugar fixo, um contorno fixo e inequívoco: não há nenhuma que não esteja ou subindo ou descendo, nenhuma que não seja intercambiável com seu vizinho ou inimigo, nenhuma que não tenha consumido o tempo à sua disposição, permanecendo, no entanto, imatura, nenhuma que não esteja profundamente esgotada, e ao mesmo tempo no início de uma grande jornada (BENJAMIN, 2010, p. 153).

30

Seres indeterminados, ou determinados pela indeterminação – inábeis e inacabados – em que é impossível falar de ordem e hierarquias, porém de uma zona de indiscernibilidade, apontando para um horizonte distante. Deleuze e Guattari (2003, p.25), em *Por uma literatura menor*, tratam da obra de Kafka num mesmo sentido, nem imaginária nem simbólica, nem estrutura nem fantasma: “Só acreditamos numa experimentação de Kafka, sem interpretação nem significações, somente protocolos de experiência”.

É assim que pretendemos também ler “Ocupações”: Kiefer não quer “normalizar”, porém lidar com o problema estética e politicamente. E o que significa o par estético-político? Para Rancière, ou segundo sua leitura de Deleuze, ele residiria justamente na “resistência” da arte, seu caráter *dissensual* portador da promessa de um povo por vir que “conhecerá uma liberdade e uma igualdade efetivas e não mais apenas representadas”. Isso porque a coisa da arte não se encontraria mais definida por regras *a priori*, mas por uma experiência sensível, uma experimentação. Portanto é preciso resistir à tentação do mito, do símbolo, da interpretação, embora ele esteja ao alcance da mão – Heil Hitler!

Mas por que Kiefer insiste em trabalhar com um gesto tão controverso? A primeira reação a esta obra, sobretudo no contexto da sociedade alemã pós-Auschwitz, deve ser de choque e consternação, porque um tabu foi violado. Não se trata muito certamente de uma identificação com o gesto nazista, e seria pouco dizer que se trata de ironia, sátira.

Embora seja um gesto marcado no imaginário de todo e qualquer cidadão alemão, ele ressurgue entretanto como um estranho, um convite a estranhar, como se se quebrasse uma regra. Como afirma Huyssen (1997, p. 188), sua abordagem em relação ao passado diferiu significativamente

do “consenso antifascista liberal e social-democrata daqueles tempos” .

E esse visitante é ainda mais inconveniente na medida em que convida o “outro” a aparecer no mesmo – o “mesmoutro” –, convocando tanto um estranhamento como uma solidariedade. Aponta para a ferida aberta do momento de transição pós-guerra: “O conflito de gerações em larga escala irrompia precisamente diante da questão do que os pais tinham feito, entre 1933 e 1945” (HUYSSSEN, 1997, p.188). Aqui podemos citar Deleuze e Guattari a respeito desta filiação, que buscasse uma linha de fuga, um escape: “A questão do pai não se trata de saber como tornar-se livre em relação a ele (questão edipiana), mas como é que se encontra um caminho onde ele não encontrou nenhum” (DELEUZE e GUATTARI, 2003, p. 29)”.

31

Talvez seja igualmente esse “mesmoutro” que aparece na figura do carrasco nazista Eichmann, na ocasião do seu julgamento em Jerusalém. Hannah Arendt, no famoso livro em que desenvolve a teoria da “banalidade do mal”, descreve um funcionário mediano, um arrivista medíocre, incapaz de refletir sobre seus atos ou de fugir aos clichês burocráticos, o que seria justamente a maior ameaça às sociedades democráticas:

Naturalmente eles sabiam que seria muito reconfortante acreditar que Eichmann era um monstro [...] O problema com Eichmann é que havia muitos iguais a ele e que a maioria não era nem perversa nem sádica, eram e ainda são terrivelmente normais. Do ponto de vista de nossas instituições legais e dos nossos princípios morais de julgamento, essa normalidade era muito mais aterradora do que todas as atrocidades juntas. (ARENDDT, 2013)

Aperplexidade resulta não da diferença, porém da indiferenciação: nesta resultaria o verdadeiro fator de estranhamento e desestabilização. O suposto “monstro desumano” aparece como um burguês de bons hábitos e aparente respeitabilidade, o perfeito pai de família, e esta frustração das expectativas demanda explicações, contornos que destaquem sua figura do horizonte dos bons alemães e que aliviem a culpa coletiva de todo um povo.

Ainda Hannah Arendt, no ensaio “Culpa organizada e responsabilidade universal”(2008), aponta para a tática de ativa identificação de todo o povo alemão com os nazistas, a fim de que os Aliados acreditassem que não existia realmente nenhuma diferença



entre os alemães – e, para tanto, foi necessária a intensificação do terror na Alemanha, que não deixasse vivo ninguém que tivesse fama de antinazista. De acordo com Hannah Arendt, o efeito entre os Aliados foi de passarem a confiar apenas na seguinte máxima: o único “alemão bom” é o “alemão morto” – “a única maneira de identificar um antinazista é quando os nazistas o enforcam.”

A desintegração da personalidade e a dissolução das identidades em uma indistinção provocada como tática de um regime totalitário visariam, em última análise, à dominação total do homem. Seria este o perigo de uma comunidade fraterna, que Lyotard, segundo Rancière, denunciaria no pensamento de Deleuze e Guattari? De uma ausência total de solo ontológico e de uma Lei que fossem necessários para evitar a total despersonalização? Da ausência deste Outro – com letra maiúscula – que fosse um ponto de referência e centralização? De uma desterritorialização abissal e recusa absoluta de sentido que fizesse patinar e inviabilizasse um conjunto de relações? Da des-substancialização de todo conceito e noção? De uma desterritorialização que separasse seus objetos e cenários da normalidade dos grupos sociais e conflitos de interesse que lhe são próprios? De uma arte ou de uma vida que se exercesse sem um mínimo de forma, de uma indistinção total? De uma liberdade que pudesse se converter tanto em utopia como em Auschwitz?

Hannah Arendt, no ensaio *Abordagens do “problema alemão”*, afirma que o principal traço do nazismo foi, desde o começo, uma negação radical de toda e qualquer tradição, e que este Nada seria definido, em termos menos místicos, como o “vazio resultante de um desmoronamento quase simultâneo das estruturas sociais e políticas da Europa (ARENDR, 2008, p. 140)”, e ainda o vazio de um caráter nacional alemão. O reconhecimento deste vazio, aliás, teria tido um apelo psicológico maior do que as falsas promessas: as mentiras se encaixavam neste vazio. Além disso, o signo da ausência marca inúmeras vertentes do acontecimento nazista: ausência de precedentes, ausência de critérios utilitários nos campos de concentração, ausência de “realidade”, pois, como Arendt aponta: “uma das melhores chances de sucesso dessa iniciativa residia na extrema improbabilidade de que alguém no mundo exterior fosse acreditar que aquilo era verdade” (ARENDR, 2008, p. 263)<sup>6</sup>.

No entanto, Deleuze e Guattari não oferecem um vazio, uma ausência, porém um monumento – e um movimento – em devir, múltiplas saídas, uma direção em que o sentido escapasse: que bloqueasse a interpretação e fosse um convite à experimentação. Como Rancière aponta, Deleuze e Guattari – como Kafka e Kiefer – recusam o regime do “como se”, da metáfora, do simbolismo, da significação, assim como qualquer definição, em privilégio da metamorfose, que seria o seu oposto:

Não se trata de uma semelhança entre o comportamento de um animal e o do homem; e muito menos de um jogo de palavras. Já não há homem nem animal, visto que cada um desterritorializa o outro, numa conjunção de fluxos, num continuum reversível de intensidades (DELEUZE E GUATTARI, 2003, p. 34).

Não há metáfora porque já não há sentido próprio nem figurado, mas “uma distribuição de estados no leque da palavra” (DELEUZE E GUATTARI, 2003, p. 44) que abrisse uma zona de intensidades livres em que o conteúdo se libertasse das respectivas formas, ou pelo menos não estivesse determinado a elas. Rancière volta à noção de metáfora como transporte – de acordo com sua própria etimologia –, como se fosse necessário algum tipo de equivalência baseado numa estrutura ontológica prévia ao mundo, para o bom desenvolvimento da metáfora.

A crítica ao pensamento deleuze-guattariano talvez aponte para uma leitura kantiana da necessidade de uma comunidade de sentido – o *sensus communis* – para que houvesse uma esfera pública de legitimação, sem a qual os juízos ficariam todos relativizados, perspectivados. Esta leitura, entretanto, aponta para certa nostalgia de uma comunidade de sentido homogênea, orgânica, indicando uma preocupação maior com uma reconciliação com o passado do que com a construção de uma nova ordem política.

Andreas Huyssen (1993, p. 311) também faz uma crítica aos pós-estruturalistas nessa direção ao afirmar a impossibilidade de abolirem-se todos os traços de hierarquia e dominação, e, em face dessa impossibilidade, a tarefa seria a de diminuir as hierarquias, diminuir a dominação, expandindo as garantias institucionais e as e os mecanismos

da sociedade civil: “that kind of a limited utopian thinking in a post-utopian world is certainly preferable to short-lived fantasies about a new world order”. Vemos aí a diferença de movimento do pensamento deleuze-guattariano, que visaria, como projeto político, à metamorfose que não tivesse um ponto de estagnação; e um outro movimento que tomasse a metáfora como enlace constitutivo para a fenda entre o passado e o futuro do povo.

Voltemos à pergunta: por que Kiefer insiste em trabalhar com um gesto tão controverso? Huyssen enfatiza que a obra de Kiefer está baseada na memória e não no esquecimento, na negação da possibilidade de transcender os horrores de um passado recente, que não será nem poderá ser satisfeita, numa oposição a uma corrente de alemães determinada a esquecer, a normalizar.

Kiefer também não vai julgar o mal, porque isso seria dar-lhe uma explicação, separar culpados e inocentes, expurgar a barbárie inerente à humanidade, e daí as suspeitas que rondam sua simpatia pelo fascismo: “Suspeitas essas que não podem ser inocentadas. Pacificar as contradições da obra seria traí-la. A adesão crítica à obra de Kiefer inclui a ambiguidade e a obscuridade como elementos constitutivos, presentes inicialmente de forma simbólica e que ganham progressiva concretude” aponta Leila Danzinger (1996, p. 18).

Anselm Kiefer nasceu em 1945: faz parte daquela geração de alemães justamente na fronteira entre os terrores do passado e a vivência em um presente/futuro ainda afogado numa crise latente de identidade – o chamado *ano zero* da história alemã, que seria como que uma tábula rasa em face da exaustão de imagens geradas pelo nazismo. Como a maior parte dos artistas desta geração, Kiefer trabalha com o tema do nazismo e do Holocausto, numa renovada perplexidade face ao que significa ser artista e alemão na segunda metade do século XX, como se não pudesse escapar de algo que, no entanto, lhe escapa contínua e persistentemente.

Hannah Arendt conta que não foi a ascensão de Hitler ao poder em 1933 que teria chocado os judeus; esse evento teria sido, de certo modo, previsto – todo o mundo sabia, relata Arendt, pelo menos quatro anos antes, que os nazistas eram inimigos dos judeus e que boa parte do povo alemão lhes dava respaldo. O que foi absolutamente surpreendente

– “como se um abismo se escancarasse” – foi a consciência de que tinha havido Auschwitz:

Porque a gente achava que se podia dar uma satisfação, de alguma maneira, para todo o resto, como, a certa altura, se pode dar satisfação para qualquer coisa em política. Mas não para isso. *Isso não devia ter acontecido*. E não me refiro apenas ao número de vítimas. Eu me refiro ao método, à fabricação de cadáveres e assim por diante [...] Ali ocorreu alguma coisa com a qual a gente não pode se conformar. Nenhum de nós pode, jamais. (ARENDR, 2008, p. 43)

35

A infindável tentativa de reterritorialização do acontecimento absolutamente singular do horror nazista – da maior catástrofe do mundo ocidental – em uma enxurrada de livros, filmes, exposições nos anos subsequentes, até os dias de hoje, será sempre e apenas parcial e provisória – a impossível tarefa de lhe atribuir sentido, sua incoerência abissal, a incapacidade do luto. Nota-se uma imperativa necessidade de falar, porém uma incisiva interdição da fala – invertendo as palavras de Beckett: o grito no olho do silêncio.

É conhecida a passagem do ensaio *O narrador* em que Walter Benjamin discorre a respeito da arte de narrar em vias de extinção e aponta para a forma como os soldados voltaram, ao final da guerra, dos campos de batalha: “não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”. Se os marinheiros comerciantes retornavam de grandes viagens e períodos ausentes prenes de experiências a serem transmitidas para os seus contemporâneos, desta vez voltaram mudos para as suas casas.

Igualmente é bastante conhecida e citada a declaração de Theodor Adorno: após Auschwitz, a poesia lírica não era mais possível – os horrores inimagináveis dos campos de concentração haviam empurrado a linguagem poética, especialmente a escrita em alemão, às raias do silêncio. Por isso mesmo, seria preciso instaurar uma língua menor dentro de uma língua maior – territorializada, simbólica, arquetípica –, à força de sobriedade e aridez, como disseram Deleuze e Guattari a propósito da literatura de Proust e Kafka.

Não se trata, muito seguramente, de representação, um conceito que entra em crise justamente no século XVIII com a separação do

regime estético da arte do seu regime representativo, este governado pela concordância entre uma forma de determinação intelectual e uma forma de apropriação do sensível.

Kiefer apresenta este “tema”, tão inescapável como singular e incomunicável, tão completamente inconcebível como irrepresentável, atravessando sua dimensão meramente simbólica e concretizando-se em “real” estético. E, uma vez que toda recepção é uma forma de crítica, deslocando o espectador da posição de juiz para a de testemunha, ator de uma experimentação.

Andreas Huyssen fala do gesto de “Heil Hitler” da série de fotografias como um “gesto conceitual”: “lembrando-nos que sem dúvida a cultura nazista efetivamente ocupou, explorou e abusou do poder visual, especialmente do poder do monumentalismo massivo, e de uma aprisionadora, e mesmo disciplinadora, perspectiva do ponto central” (HUYSSENN, 1997, p. 189). Nesse direcionamento, podemos pensar na discussão feita por Deleuze e Guattari em *O que é filosofia?* a respeito da definição de conceito dotado de um contorno irregular, definido pela cifra de seus componentes, remetendo a outros conceitos em devir ou em suas conexões presentes.

Lembremos que a série de fotografias chama-se “Ocupações”: Kiefer “ocupou” alguns lugares da Europa que haviam sido tomados pelo exército nazista em expansão (além de seu próprio banheiro – e aí temos outro dispositivo para a desmistificação). Embora o gesto de ocupação leve à ideia de uma subordinação, podemos pensá-lo também como elementos situados num mesmo plano, superpostos uns aos outros, coordenando seus contornos.

Assim percebemos também a obra de Kiefer em seu caráter disjuntivo, porque ele é e não é o alemão que estendeu braço em reverência ao Terceiro Reich, essas figuras, embora em conexão, estão desconectadas, superpostas em um movimento de afirmação e negação contínuo, adiado, sem que isso denunciasses um projeto de indistinção, mas acima de tudo de afirmação.

Kiefer não realiza a construção de um mito para servir de modelo identificatório: ele deixa emergir a latência mítica recalcada na história ocidental, que acreditou tê-la banido para sempre desde o

Iluminismo. Leila Danzinger, cuja reflexão sobre a obra de Kiefer escapa das armadilhas da normalização, nos aponta um caminho para a sua recepção:

O olhar dirigido ao passado por Kiefer não deseja, como querem os revisionistas, imobilizar a história e eliminar suas ambiguidades. A tentativa de idealizar o passado e anular seus antagonismos engendraria simplesmente novos mitos. A obra de Kiefer repotencializa as obscuridades que a onipotência da Razão esclarecida acreditou iluminar e dissolver. O artista não faz apologia ao mito, esforça-se para deixar transparecer sua reivindicação de presença no curso da modernidade tardia (DANZINGER, 1996 p. 31).

37

Sobre essa surge ainda uma questão: a de tornar o Holocausto o próprio mito, senso-comum universal para os traumas da história. Andreas Huyssen aponta para esta problemática no ensaio “Passados presentes: mídia, política, amnésia”:

É precisamente a emergência do Holocausto como uma figura de linguagem universal que permite à memória do Holocausto começar a entender situações locais específicas, historicamente distantes e politicamente distintas do evento original. No movimento transnacional dos discursos de memória, o Holocausto perde sua qualidade de índice do evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e metáforas (HUYSSSEN, 2000, p. 13).

A discussão de Huyssen segue o seguinte raciocínio: se de um lado a comparação com o Holocausto pode energizar retoricamente alguns discursos de memória traumática, também pode servir como uma falsa memória ou mesmo bloquear a percepção das histórias específicas.

Nisso residiria o perigo de ossificar os acontecimentos que, na verdade, existiriam em devir, como monumento do passado e futuro. Aí residiria o problema no asseio das identificações que Anselm Kiefer parece ter querido colocar em evidência no gesto provocativo de “Ocupações”, inserindo dispositivos para uma relação alternativa com a história alemã e a da humanidade. Porque, se o nazismo foi, de fato, o grande mal da humanidade pelo qual todos nós deveríamos sentir vergonha – embora não sejam poucos os acontecimentos provocados pelo homem que deveriam despertar em nós sentimento semelhante – a sua transformação em um mito ao qual possamos recorrer como uma

peça do museu do nazismo destinada a nos alertar para que o horror não volte a acontecer parece, entretanto, pouco oportuna para falar a um povo do futuro segundo o par “estético-político” em face da sua potencialidade estéril para a abertura para um novo mundo possível. E, além disso, como nos mostrou Huysen, perigosa se tomada como modelo explicativo de contextos e histórias específicas.

**BIBLIOGRAFIA:**

ARENDDT, Hannah. *Compreender: formação exílio e totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARENDDT, Arendt. *Eichman em Jerusalém – um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BIRO, Matthew. *Anselm Kiefer*. New York: Phaidon Focus, 2013

DANZIGER, Leila Maria Brasil e BRITO, Ronaldo. *Anselm Kiefer e a pergunta pela Alemanha*. Dissertação PUC-Rio: Rio de Janeiro, 1996.

DELEUZE E GUATTARI. *Por uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

\_\_\_\_\_. *O que é filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

\_\_\_\_\_. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

\_\_\_\_\_. *The fate of difference: pluralism, politics and the postmodern*. *Amerikastudien*, München: Fink, 1993, p. 303-311.

ORTEGA Y GASSET.

RANCIÈRE, Jacques. *Será que a arte resiste a alguma coisa?* In: Nietzsche e Deleuze: arte e resistência. Forense Universitária: Rio de Janeiro, 2007.

SONTAG, Susan. *Fascinating Fascism*. In: Under the sign of saturn. New York, 1980.