

A ARTE DA ARTE: AQUI. CELAN; KIEFER

MARCUS ALEXANDRE MOTTA
MARCELO LINS

Marcus Alexandre Motta é professor associado de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Pós-doutor em Teoria e Filosofia da História - Fórum UNESCO - Universidade Lusíadas. Pós-doutor em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica (PUC). Doutor em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de História, Letras e Arte Contemporânea, com ênfase em Historiografia da Cultura, atuando principalmente nos seguintes temas: crítica, Fernando Pessoa, cultura e história, teoria literária e arte contemporânea.

Marcelo Lins é artista plástico, Doutor em Letras (PPGL/UERJ), tem pós-doutorado em Estudos de Literatura (POSLIT/UFF) e é Professor Adjunto do Departamento de Linguagens Artísticas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro desde 2015. Atualmente, seus interesses de pesquisa circundam a pintura na área de artes visuais e os estudos e abordagens entre arte e literatura.

O presente texto convoca a circunstância do *aqui*, apresentando o abismo da superfície aos sentidos, que se agudiza nas palavras e plásticas de Paul Celan e Anselm Kiefer. O *aqui*, portanto, contém a germinação das linguagens, impondo o ente da natureza da criatura mortal, cuja vida se torna protegida do morrer pela morte, *aqui*, arte.

*aqui,
anselm kiefer,
paul celan,
linguagem.*

1

Aqui: “aqui – significa esta mão que ajuda a sê-lo” (CELAN, 1996, p. 51.). Aqui, é por adeus, todos os poemas. O *aqui* “Arrisca-se a se manter no lugar (ponto) de origem do parecer que é tudo” (LACOUÉ-LABARTHE, 2007, p. 17.). Aqui se diz mais uma vez, numas tantas vezes de uma única vez. *Aqui* é o que o trabalho de arte de Kiefer nunca deixa escapar.



FIGURA 1
ANSELM KIEFER, FÜR PAUL CELAN: ASCHENBLUME [PARA PAUL CELAN: FLOR DE CINZA], 2006. FONTE: CELANT, GERMANO. ANSELM KIEFER. IL SALLE DELLA TERRA. MILÃO: SKIRA, P. 209, 2011.

Não se poderia deixar o isto do *aqui* passar ao largo – “deitou a maldição e a benção e desde aí nunca mais falou” (CELAN, 1996, p. 51.). Aqui: mundo, agora, neste, este, o lugar, no tempo... De qualquer maneira, o que se dá só tem a maneira do só, do singular: *aqui*. Este *aqui* da arte que apanha a linguagem da natureza na “senha secreta que cada sentinela (artista) passa à próxima na sua própria língua (...)” (BENJAMIN, 2011, p.73.).

O *aqui* é esta estranha percepção absoluta. Legível apenas na sua manifestação na superfície. Superfície absoluta que assinala o ver antes do ver e assume – “poesia: o fatalmente único da linguagem” (CELAN, 2013, p. 487.). O *aqui* é! Se existe ou não, pouca coisa se ganha com isso, pois é ele mesmo e não se esgota no seu fim, mas em sua atualização. Nada dele é apenas ativo, porque seu vir a ser se nega à extinção. Um universal do sofrimento sem vida e com todas. Carente de efetividade, os seus resultados são os cadáveres do tempo no nu aglomerado dos espaços.

2

Há na obra Kiefer, nos poemas Celan, o que se pode aqui. Numa superfície artística, como tal absoluta, a percepção não cunha nenhum parentesco com qualquer significação. Friamente, é isso. Se há como denominar alguém de artista, basta uma negação ao mundo tornado avulso. De fato, o cerne da experiência está duplamente esgotado - seja aquele da tradição, seja aquele da modernidade que se fez tradição sem esforço. Por isso, o *aqui* é este mesmo esgotamento como carga intolerável. Isso só, só, se traduz na tradução impossível. Um e outro, Celan e Kiefer, se exprimem no *aqui* de cada um deles, que da absurdidade eficiente, testemunhada, retiram o que se cava, ou ara, artisticamente e, assim, procedendo, fazem aparecer o ponto final do tempo em outra e decisiva absurdidade que se apresenta:

HAVIA TERRA NELES, e
cavavam.

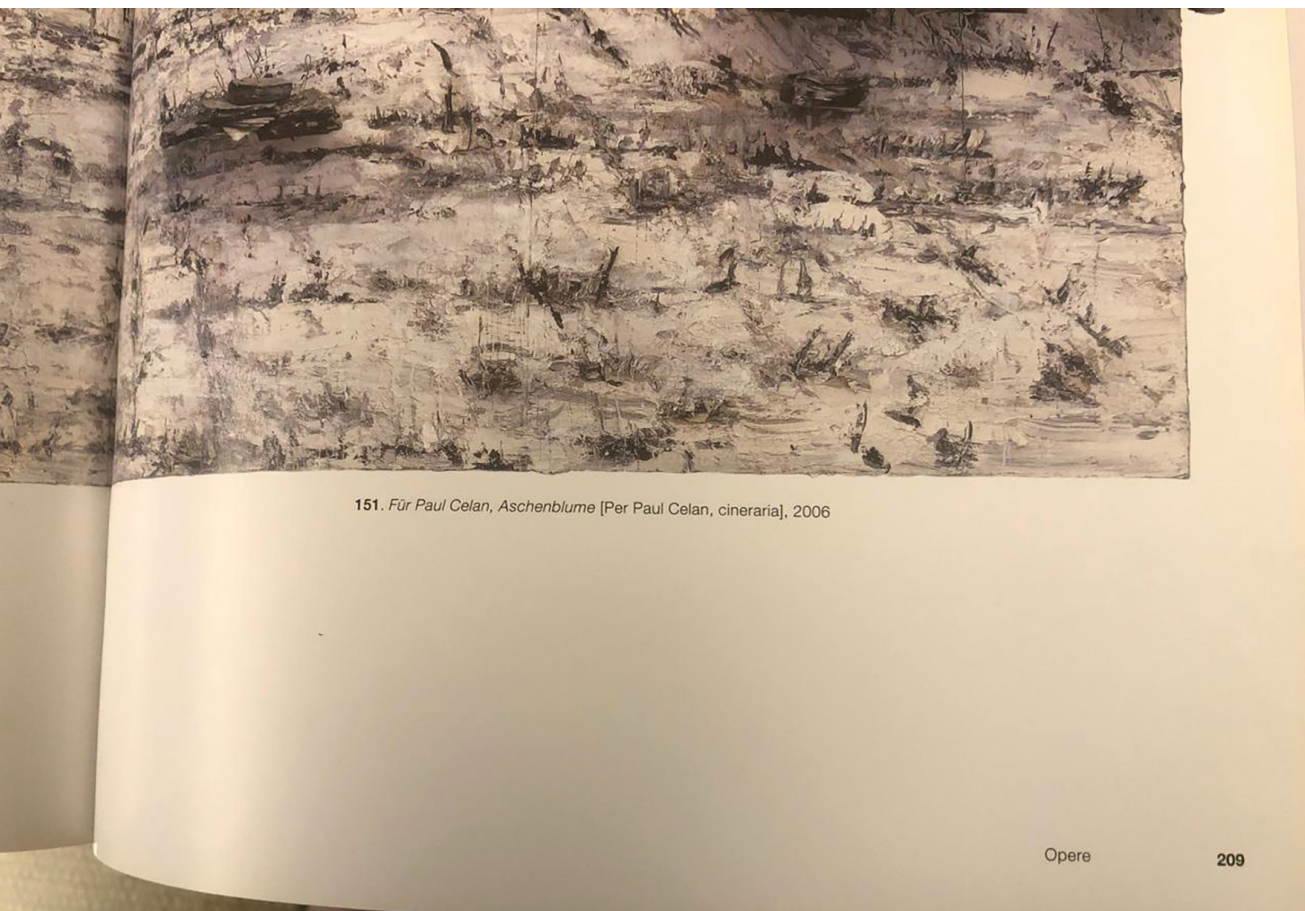
Cavavam e cavavam, assim passava
o seu dia, a sua noite. E não louvavam a Deus,
que, segundo ouviam, queria tudo isto,
que, segundo ouviam, sabia tudo isto.

Cavavam e não ouviam mais nada;
não se tornavam sábios, não inventavam nenhuma canção,
não imaginavam qualquer espécie de linguagem.
Cavavam.

Veio um silêncio, veio também uma tempestade,
vieram os mares todos.
Eu cavo, tu cavas, e o verme cava também,
e aquilo que ali canta diz: eles cavam.

Oh um, oh nenhum, oh ninguém, oh tu:
para onde íamos que não fomos para lado nenhum?
Oh tu cavas e eu cavo, cavo-me para chegar a ti,
e no dedo acorda-nos o anel. (CELAN, 1996, p. 99.).

Basta, então, recuperar e não traduzir e nem tampouco deixar de lado. Cavar. O verbo da excelência das mãos dos vivos aos mortos. Dos mortos às mãos dos vivos. As circunstâncias das mãos que cavam obrigam, por um lado, a ter em conta (como cálculo artístico) o mais do que se acredita, marcação dos sulcos, na página, na superfície plástica; por outro, quebram os enunciados, deslocando a significação na direção do “altar” da criatura.



151. Für Paul Celan, Aschenblume [Per Paul Celan, cinerária], 2006

Opere

209

FIGURA 2
DETALHE. ANSELM KIEFER, FÜR PAUL CELAN: ASCHENBLUE [PARA PAUL CELAN: FLOR DE CINZA], 2006. FONTE: CELANT, GERMANO. ANSELM KIEFER. *IL SALLE DELLA TERRA*. MILÃO: SKIRA, P. 208-209, 2011.

3

Afinal, o que é o *aqui* por dentro de todas as escrituras? A diferença real pertencente ao cavar. Um análogo da noção de passagem, cuja mão artística é a intuição rememorada de sua partida, ou nascimento, da natureza a caminho da cultura. A mão, portanto, uma palavra de todos os seus atos, que, como corpo próprio e animado do significante, é o afora, o que se põe fora, e, nesse imediato, pelas suas pontas, cava palavras, cava plásticas, para fazer nascer o túmulo (significado máximo de um conceito, de um testemunho, de um nome, de uma imagem, de um juízo histórico). Túmulo como a vida do corpo, *aqui*, signo da morte, uma psiquê animada ao sopro vivo das responsabilidades.

A mão da arte o sabe; ninguém mais sabe que os túmulos cavados, traçados, arados pelas mãos, a vida se torna protegida da morte, vazando o brutal abismo da superfície que contém toda germinação das linguagens. O *aqui*, portanto, precisa fazer brotar à voz que habita os túmulos, impondo o ente da natureza da criatura mortal, plásticas e palavras, e, assim, torná-lo o estrangulamento das linguagens ao nascer contorcido, apresentando o abismo da superfície aos seus sentidos.

4

O *aqui* Celan e Kiefer é o infinito das interpretações, pois os significados estão ausentes e esperam, de cada vez e todas as vezes, o ainda a determinar. A percepção absoluta, portanto, como diz Benjamin, é a chave pura da superfície absoluta configurada. Isso aponta para mancha, gráfica ou plástica, se isso tem ainda algum direito, no lugar do signo, que, como tal, é signo e mancha absoluta. De imediato, o *aqui*. É ele que impõe a linguagem, cujo caráter específico é a reminiscência teórica de cada superfície absoluta.

Então, o que se tem de cada um daqueles *aqui* é algo que não se separa do seu silêncio, cuja mudez é imitada nas vozes e olhos que se alienam neles e com eles. Assim, o poema e o trabalho de arte, se essa distinção ainda nos satisfaz, se desembaraça da ideia de qualquer noção de influência e se deposita nos momentos singulares dos *aqui*; forma paradoxal das artes de Celan e Kiefer. Nenhum dos trabalhos apura ou desperta desejos. Vão sem a fácil empatia dos atrasados da história, negando severamente qualquer contributo ao hedonismo que espreita.

O olhar, portanto, é obrigado, à força, a ser dirigido ao “terreno plástico” e, ali, será mantido. Não se mantém para dar sentido, pois não apela a “outros mundos”. Toma o passado e, dignamente, atenta para o nome da experiência enraizada no que é de mais terreno. Ali, enraizada, jaz o espírito empobrecido da criatura que aspira mais uma vez soluçar sem lágrimas – poemas se atrasam ou vão ao vento; vento, a palavra da criatura.



FIGURA 3
DETALHE. ANSELM KIEFER, FÜR PAUL CELAN: ASCHENBLAU [PARA PAUL CELAN: FLOR DE CINZA], 2006. FONTE: CELANT, GERMANO. ANSELM KIEFER. *IL SALLE DELLA TERRA*. MILÃO: SKIRA, P. 208-209, 2011.

5

A ideia de cada obra é ideia da arte como tarefa. Logo, ideal que, por sê-lo, arte, representa a percepção artística como médium do sensível (Benjamin). O gênio disso é o caos dos símbolos que nenhuma arte deixa de transgredir e resguardar alegoricamente. É por afinidades artísticas que os *aqui* se preenchem de quadros e poemas de outros ali e que, por isso, aqui estão – mesmo daqueles poemas não escritos e das plásticas eliminadas em cada um daqueles que se foram pelas mãos do horror. Até ter toda a superfície preenchida, se tornando o *aqui* das obras em destaque.

A possibilidade de verdade de cada *aqui* é, então, física. Isso burla o que é como um *se fosse* corporal, numa objetivação torturante da consciência artística. Um abalo intenso na sobriedade de cada trabalho de arte, como se fosse a barbárie contraposta ao conceito usual de vivência – é essa outra brutalidade, vivência, que traduz o descanso ético numa satisfação particular do eu padronizado.

O *corpo* de cada *aqui* nem é da ordem do prazer e nem de qualquer medida interior. Mas um grave problema exposto do subterrâneo da história que desampara, porque o vive, dispensando a miséria da vida que se movimenta na escassez das perguntas e, nelas, “pede informações a essa aparição; torna-se diálogo – muitas vezes um diálogo desesperado” (CELAN, 2013, p. 179.).

6

Aqui são os poemas. *Aqui* é a intervenção em tintas e implementos plásticos. Os impulsos miméticos dos *aqui* se separam da empiria violentamente, em apocalipses de instantes e, assim, tornam-se incompatíveis com toda essência coisal – mesmo que seja a noção de quadro ou poema. Bloqueia, portanto, a finalidade de qualquer tipo de conhecimento, substituindo-o pelo refúgio com graus mutáveis de autonomia. Isso diz: necessidade impreterível do outro, que nos *aqui* está conjugado, declinado, querido como o “o outro completamente diferente” (CELAN, 2013, p. 177.).

“Estamos fora e longe” – eis o dizer dos *aqui*. Há de pensar, contudo, que nenhum dos *aqui* se faça de alguma coisa. Antes, tornam-se análogos a si mesmos. Não imitam as emoções daqueles responsáveis por eles. Cada *aqui* é, e nunca deixa de ser, para o outro, um outro, sem o qual os *aqui* estariam como consolação domingueira. E, portanto, são expressões. O que é o avesso da expressão de alguma coisa. Cada um deles é a objetividade cautelosa em si, evitando, superando, o higiênico dos conhecimentos “eficientes”. Sabem do horror. Sabem do quanto de desvario se impõe quando sacodem os interditos para alcançar um raciocínio artístico, cujos excedentes são as formas do *aqui*.

Intolerantes ao aparelhado, os *aqui* são a sintaxe desarticulada do sentido ao desdenhar da definição verbal e, assim, alcançar a finalidade em si mesmos. O que é o mesmo que abandonar a matriz do discurso, a assepsia, não restaurando qualquer substancialidade para, então, extirpar algo do vivo como experiência visível, tornando qualquer estrato comunicativo linguagem mimética disso.

7

A acribia do *aqui* Celan e Kiefer é a verdade e não o conhecimento. O *aqui* promove a possibilidade do conhecimento de seus dons. O dom dos *aqui* é o dom da tarefa infinita que assume as obras e lhes doa, de forma incompleta, imprópria, irreal, a ação artística, a percepção no seu gesto absoluto, que, como natureza intensiva, ganha dimensão temporal explosiva e extensiva, ocultando-se. É o *aqui* deles que “não pode brilhar na luz diurna da história” (BENJAMIN, 2004, p. 296.), iluminando-se apenas na noite da natureza.

8

AQUI

Aqui – significa aqui, onde a flor de cerejeira quer ser mais preta do que ali.

Aqui – significa esta mão que a ajuda a sê-lo.

Aqui – significa aquele barco em que subi a corrente de areia: amarrado

repousa no sono que espalhaste.

Aqui – significa um homem que conheço:

a sua fonte é branca

como o fogo que apagou.

Atirou-me o copo à cabeça

e veio,

passado um ano,

beijar a cicatriz.

Deitou a maldição e a benção

E desde aí nunca mais falou.

Aqui – significa esta cidade,

Governada por ti e pela nuvem,

A partir das suas noites. (CELAN, 1996, p. 52-53.).

O *aqui* declina a carga e o destino: “sabes, o que se escreveu em teu olho aprofunda-nos o fundo” (CELAN, 1999, p. 91.). A gravidade disso aspira à forma para realizar-se, sendo por isso consoante ao modo de um testemunho; conforme afundam em implicações os carregados *aqui* Celan e Kiefer. Ambos dispendo da inadequada “origem do parecer que é tudo” (LACQUE-LABARTHE, 2007, p. 17.), que se extermina sulcada e cortante. E por isso mesmo escrita nos olhos, como não? Essa é a imprópria maneira que fixa a percepção de uma hora funda, que “significa

aqui, onde a flor de cerejeira quer ser mais preta/ do que ali” (CELAN, 1996, p. 51.).

Aqui depõem o transe dos tipos e as tintas encascadas, constituindo-se como desígnios inclinados ao que lhes é exterior, demorando-se neles, vindo sob a condição de um *talvez*. Contam com a pretensão de se imaginar que encarnam, isto é, que agem ali na captação de aspectos do mundo da vida. E concomitantemente revestem o absoluto da vida *aqui*. Devendo pronunciar sentença acerca do exterior, intentam-se alcançarem a si mesmos como tarefa de arte. Ora destacadas do natural do mundo da vida, ora se dando na interdição das imagens, apenas restando como repercussão das mesmas.

Aqui, ainda, a forma de toda a armação restando no tempo, aquém ou além de finitudes que possam oferecer um único princípio determinante de sentido. Então *aqui* também significa o sono que lavram enquanto ocorrências artísticas “a partir das suas noites” (CELAN, 1996, p. 53.).

9

Aqui apresenta o empenho de Kiefer na superfície até um ponto de abandono, “como o fogo que apagou” (CELAN, 1996, p. 53.) O haver disso acarreta numa certa maneira de aniquilamento da consciência artística, que desse modo se extinguindo, faculta pensar em recomposições nas cinzas de arredadas fendas. Considerando-se que de resto a tarefa de arte se tem posta enquanto rastro, mundo arado, em sequências de calejadas disposições plásticas e camadas. O que confere ao *aqui* Kiefer o teor da desumanização, que encerra em si a obra plástica, sendo isso também a reconsideração periódica aquém ou além do gesto assenhorado.

A distância que nisso se manifesta compreende um fenômeno baldio em relação às mãos, até o ponto que, aduz-se mais uma vez ao tocável, pela repercussão de pistas e cifras. E que albergam robustos silêncios, tendo o luto reclamado na suposição de alguma continuação daqueles traçados. Por onde é mais difícil dizer.

E com tudo isso se chega às raias de uma musicalidade intrínseca, acomedida de uma natureza tátil, que não redime. *Aqui* diz como um “acorde fóssil” (Mann, 2000, p. 337.), em favor de asseverar o manejo em secas recapitulações de compassos. Constituindo-se como audível e tocável, porquanto provoca a percepção artística consubstanciada e declinante na matéria.

Isso que se agudiza, tanto depõem a impossibilidade da promessa, assim como acarreta na própria ideia de suspeição da pintura, que deste modo vela o *aqui* Celan. “Aqui – significa um homem que conheço” (CELAN,

1996, p. 53.). *Aqui*, o destinatário, a inscrição do título da obra e a indigência disso, que não pode se dar por alcançada ou confirmada por quem se converte na sua leitura. *Aqui*, o indizível na correspondência, “que prometia um ‘nunca ouvido’, um ‘nunca visto’, ainda que fosse o mais temível” (ADORNO, 1970, p. 757.).

10

A pintura barra-se através de seu outro: a reminiscência de um atlas. Onde se reúnem os díspares, *aqui*, defronte. Quer dizer, abre-se ao sentido sem ali demorar, numa tantas impossíveis traduções de uma ocasião absurda. “Aqui – significa esta cidade, governada por ti e pela nuvem” (CELAN, 1996, p.53.). *Aqui* é a coisa por fazer na difícil partição, por guardar o arranjo da contradição e do difuso sob um desígnio bastardo, em prol do desdobramento de seus conteúdos de verdade (Adorno). Disso resulta a renovação de coisas apartadas do mundo, sobrevoadas, tal como a planificação impressa que oferece ao mundo a distorção dos seus próprios territórios. E que assim sendo confere à síntese dos elementos outra precisão.

“E do branco outras coisas ainda” (CELAN, 1996, p. 61.) acrescentam à superfície. Nas gradações, vê-se o entremeado das linhas, em face de suas atividades e efeitos, a fim de não se encerrarem simplesmente como um esquema de perspectiva. Demasiadamente, alargam-se. E a paisagem de lado a lado da tela acompanha a expansão, cada qual ultrapassando o reconhecimento da natureza. Cumprem superá-la e apontam para o domiciliável sem que se estabeleça consonância com a morada.



FIGURA 4
FÓLIOS. ANSELM KIEFER, FÜR PAUL CELAN:
ASCHENBLUE [PARA PAUL CELAN: FLOR DE CINZA],
2006. FONTE: CELANT, GERMANO. ANSELM KIEFER.
IL SALLE DELLA TERRA. MILÃO: SKIRA, P. 208, 2011.

No infigurável disso encontram-se recolhidos em si os fólhos, quase uns estigmas, pelos quais o *aqui* se pauta, musicalmente. Isso ocorre em razão da mortificação que os fólhos conferem, ao mesmo tempo em que se dispõem como marcos pela capacidade de erguerem adiante apontamentos de perda. Sobressaídos nas extremidades, recordam o que fazem as lápides, lajes ou colunas. Em face destas pontas sobrecarregadas, modulam-se *aqui* os momentos da linguagem, a sombra deles neste ou naquele tom, a ponto de asseverarem seus abafamentos.

12

Admite-se assim um pensamento de arte, da arte, cuja existência permite demoras nas formas de vida da linguagem cavada. Isto quer dizer que elas assimilam a duração de uma continuidade musical num plano distinto do tempo empírico. Nesse caso, robusto, terrestre. Suscetível de intensificar-se. O que impele a assinalar a sua própria conversão. “Vem vindo também um sentido pela vereda mais estreita, viola-o o mais mortífero dos nossos marcos verticais” (CELAN, 1996, p. 181.).



FIGURA 5
FÓLIOS. ANSELM KIEFER, FÜR PAUL CELAN:
ASCHENBLUE [PARA PAUL CELAN: FLOR DE CINZA],
2006. FONTE: CELANT, GERMANO. ANSELM KIEFER.
IL SALLE DELLA TERRA. MILÃO: SKIRA, P. 208, 2011.

A constrição do *aqui* se manifesta, doando aos fólhos uma posição indivisa, apta a atender uma permuta de sinais, porquanto progride tanto nos extremos de lá como nos de cá. Assim sendo, se as partes fincadas acompanham o olhar ao fundo do quadro de maneira contígua às remotas tonalidades, por outro lado designam também a superfície autônoma que musicalmente descumpra o tempo empírico, indo além do mais vago e

do geral, articulando o conteúdo aos momentos intratemporais na nudez aglomerada e desarticulada do espaço.

Isso quer dizer que as partes tanto se acham semelhantes a si mesmas na composição do trabalho de arte, assim como se detêm no decurso de um andamento musical. O instante concentrado da linguagem promulga a defesa do não idêntico. O que permanece objeto dele é o princípio da feição em alguma coisa totalmente outra. Outra e a mesma coisa. Um pendor por aspirações musicais, proveniente de inexorável materialidade plástica, densa e calcinada, que ao seu modo estabelece contrapontos em relação à ruína mais suave da enunciação das mínimas matizes da paisagem. Nesse itinerário, talvez se possam qualificar os fólhos como cifras que adquirem autonomias acima de si próprias, para fazer vibrar a acústica fantasmagoria do “olhar experimentado que sobrevoa uma partitura, um desenho, (...) quase mimeticamente, antes de toda a análise (...)” (ADORNO, 1970, p.241.).

13

Aqui é a sensação tocante, numa qualidade topológica que se lança entre fusos não mais nomeáveis. *Aqui* é a execução das cifras de algo histórico, pela qual diverge e se desdobra do mundo. É a imprópria maneira de comparecer, contígua à solenidade do acontecido. No dizer de Celan, a “chaga no ar” (CELAN, 1996, p. 121.), uma inadequada indicação do tardio da memória, bem como seu mais grave reconhecimento constituindo-se a cada baque. Como se pudéssemos voltar os ouvidos para uma ocorrência fantasmal dos horrores, *aqui*, onde ela se instala, inquilina do que jaz, na “passagem do horizontal para o vertical e do sucessivo para o simultâneo” (Mann, 2000, p.107.). *Aqui*:

Uma vez, a morte era corrente,
Tu te escondeste em mim. (CELAN, 1999, p. 137.)

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

BENJAMIM, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011.

_____. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Obras completas*. Madrid: Editorial Trotta, 2001.

_____. *Sete rosas mais tarde: antologia poética*. Lisboa: Cotovia, 1996.

CELANT, Germano. *Anselm Kiefer. Il Salle della Terra*. Milão: Skira, p. 209-208, 2011.

LACQUE-LABARTHE, Philippe. O Último Texto. In: *Terceira Margem*. Rio de Janeiro: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós- Graduação, Ano XI, nº 17, p. 17, 2007.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

NANCY, Jean-Luc. *Fazer, a poesia*. In: *Revista ALEA*: Rio de Janeiro, vol. 15/2, p. 414-422, jul-dez 2013.