



FOGO, DESTRUIÇÃO E CRIAÇÃO: A ARTE DE ANSELM KIEFER E A FILOSOFIA DE ANDREA EMO

Alexandre Ragazzi¹

FIRE, DESTRUCTION AND CREATION: THE ART OF ANSELM KIEFER AND THE PHILOSOPHY OF ANDREA EMO

FEU, DESTRUCTION ET CRÉATION : L'ART D'ANSELM KIEFER ET LA PHILOSOPHIE D'ANDREA EMO

¹ Professor associado do Departamento de Teoria e História da Arte e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj). Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7324327996376435>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4259-5597>. E-mail: alexandre.ragazzi@uerj.br.

RESUMO

A partir de uma questão ambiental sobre o problema das queimadas no Brasil, trata-se, neste artigo, da correlação entre destruição e regeneração na natureza e na arte. Levando em conta tragédias causadas pelo fogo que, ao longo da história, arruinaram o patrimônio histórico e artístico, serão analisadas as afinidades existentes entre um artista e um filósofo. De um lado coloca-se Anselm Kiefer, com destaque para as pinturas produzidas para uma exposição no Palazzo Ducale de Veneza, local acometido por um grande incêndio em 1577; de outro, o pensamento de Andrea Emo, autor recentemente redescoberto. Como será demonstrado, a noção de que as imagens nascem de gestos iconoclastas apresenta-se aqui como parte central de um programa em que destruição e criação se fundem e se manifestam por toda parte.

Palavras-chave: Anselm Kiefer. Andrea Emo. Iconoclastia. Arte e natureza.

ABSTRACT

Based on an environmental issue about the problem of forest fires in Brazil, this paper deals with the correlation between destruction and regeneration in nature and art. Taking into account tragedies caused by fire that have ruined historical and artistic heritage over time, I will analyze the affinities between an artist and a philosopher. On one side is Anselm Kiefer, with emphasis on the paintings he produced for an exhibition at the Palazzo Ducale in Venice, a place affected by a major fire in 1577; on the other, the thought of Andrea Emo, a recently rediscovered author. As will be demonstrated, the notion that images are born from iconoclastic gestures arises here as a central part of a program in which destruction and creation merge and manifest themselves everywhere.

Keywords: Anselm Kiefer. Andrea Emo. Iconoclasm. Art and nature.

RÉSUMÉ

À partir d'une question environnementale sur le problème des incendies dans des forêts au Brésil, cet article traite de la corrélation entre destruction et régénération dans la nature et l'art. En prenant en compte des tragédies causées par des incendies qui, tout au long de l'histoire, ont détruit le patrimoine historique et artistique, on va analyser les affinités qui existent entre un artiste et un philosophe. D'un côté se trouve Anselm Kiefer et les peintures qu'il a réalisées pour une exposition au Palazzo Ducale de Venise, lieu touché par un grand incendie en 1577 ; de l'autre, la pensée d'Andrea Emo, un auteur récemment redécouvert. Comme nous le démontrerons, l'idée selon laquelle les images naissent des gestes iconoclastes est présentée ici comme un élément central d'un programme dans lequel destruction et création se confondent et se manifestent partout.

Mots-clés: Anselm Kiefer. Andrea Emo. Iconoclastie. Art et nature.

Este mundo, que é o mesmo para todos, nenhum dos deuses ou dos homens o fez, mas sempre foi, é e será um fogo eternamente vivo, que se acende com medida e se apaga com medida.
Heráclito, *Fragmento 30*.

O fogo avança pelo Brasil. Queimadas espontâneas fazem parte da natureza, mas o problema ao qual me refiro, e que servirá de mote inicial para este texto, é provocado pelo ser humano. Dia após dia, há novos registros de florestas que se tornam campos para o plantio de monoculturas ou pasto para o gado. Depois de destruída a maior parte da Mata Atlântica, lá se vão décadas de contínua depredação, pela derrubada e queima, dos biomas da Amazônia e do Cerrado. Dados coletados pelo “Programa Queimadas”, do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), apresentam números alarmantes ao longo de toda a séria histórica de monitoramento por satélites, iniciada em 1998. Foram 200.763 focos apenas em 2022, e outros 189.926 em 2023. Quem não haveria de condenar essas queimadas? A menos que seja alguém movido por vis interesses econômicos ou por imediatistas questões políticas, essa prática será reprovada.

Foi movido por esse sentimento de repúdio que, em 1914, Monteiro Lobato enviou uma carta para a seção “Queixas e reclamações”, de “O Estado de S. Paulo”. O título da missiva era “Uma velha praga”, e o texto foi publicado – com o destaque de artigo, não como parte da referida seção – na edição de 12 de novembro daquele ano, sendo depois inserido, em 1918, na segunda edição da coletânea de contos e crônicas intitulada “Urupês” (Lobato, 2007).

Monteiro Lobato ainda era um escritor pouco conhecido. O que o motivara a escrever foram as queimadas nas matas à beira da Serra da Mantiqueira, que se espalharam durante todo o mês de agosto de 1914

e adentraram, com novos fogos, por setembro e outubro, consumindo o que agosto deixara para trás. O fazendeiro Monteiro Lobato, que herdada do avô a propriedade dita Buquira em 1911, preocupava-se com os danos causados pelo fogo, com a destruição das camadas do solo, com os nutrientes da terra que se perdiam, com a morte das aves, com as pragas de insetos que se seguiriam, com a situação dos rebanhos dali para frente. Tudo muito justo, ainda mais por ele pedir atenção ao Brasil no momento em que a imprensa nacional se ocupava em demasia com a Primeira Guerra Mundial, que se passava lá na Europa.

O problema, contudo, foi a abordagem escolhida por Monteiro Lobato, que atribuiu a culpa dessa tragédia ambiental ao “caboclo”, definido por ele como um parasita típico do Brasil. Para ele, esse filho de indígenas e brancos era um parasita que sugava seu hospedeiro e impedia o avanço civilizacional que poderia ser trazido pelas ferrovias, pelos imigrantes italianos, pelo trabalho ou pela propriedade privada. “O caboclo é uma quantidade negativa”, sentenciou Monteiro Lobato. Ficava evidente a oposição estabelecida entre o progresso europeu – não obstante a guerra em curso – e o atraso brasileiro.

A repercussão do artigo, impregnado de preconceitos, foi extremamente positiva. Conservadores reconhecem-se e se enaltecem. Isso estimulou o autor a escrever um novo texto, “Urupês”, o qual, publicado em “O Estado de S. Paulo” de 23 de dezembro de 1914, deu título à famosa coletânea (Lobato, 2007). Monteiro Lobato inicia essa crônica decretando o fim do indianismo propagado pelas artes no século XIX. Na verdade, mais do que o fim, tratava-se de sua transformação. O indígena heroicizado na literatura, na música e nas artes visuais, expressão da nobre índole do homem natural de Rousseau, agora dava lugar ao caboclo, ao “caboclisto”. Nesse processo de transmutação de papéis, ele considera que teria havido uma infundada romantização do caboclo, fato que o elevava à posição de símbolo nacional. A partir desse pressuposto, o autor recorre a história do Brasil e aponta a indiferença do

caboclo, personificado na figura do caipira Jeca Tatu, em relação a todos os fatos importantes para o país.

Tratava-se também de uma crítica ao governo, é claro, o qual se sustentava, sempre segundo Monteiro Lobato, graças ao voto de cabresto garantido pelo caboclo. O governo, apesar da existência de leis, sequer conseguia punir os autores das queimadas que fugiam ao controle. Enfim, o fato é que essa crítica foi toda construída a partir de uma descrição altamente depreciativa daquele indivíduo.

A questão que agora gostaria de colocar a partir desse exemplo clássico da cultura brasileira é a seguinte: queimadas são sempre nocivas e trágicas? O atavismo – para empregar um termo caro a Monteiro Lobato nesses textos – que se manifestava nesse brasileiro generalizado através do caboclo tinha origem, obviamente, no indígena. Era essa ancestralidade que o impelia, instintivamente, a atuar como um incendiário inconsequente. Ao menos era assim que raciocinavam Monteiro Lobato e a elite financeira e cultural que admirava sua verve literária. Ninguém negará os danos causados pelo fogo na flora e na fauna, o desequilíbrio ambiental que isso acarreta ou os males que a fumaça traz para a saúde humana. Acontece que a prática das queimadas desenvolvida pelos povos originários do Brasil, que remonta a períodos imemoriais e que ainda hoje é realizada, não tem nada de criminosa ou contrária à natureza. Para demonstrar isso, apresentarei brevemente estudos realizados por duas pesquisadoras, uma arqueóloga e uma antropóloga.

Ao escrever sobre a agricultura itinerante na bacia amazônica, Betty Meggers tomou como exemplo os indígenas Munduruku do rio Tapajós. Ela esclarece, contudo, que as práticas empregadas pelos Munduruku apresentam características difundidas por toda a região, de modo que podem servir para fornecer um entendimento geral (Meggers, 1987, p. 45). Já Berta Ribeiro se dedicou aos Desana, povo que habita o alto rio Negro. Os Desana vivem às margens do rio Tiquié, um afluente do rio Uaupés, o qual, por sua vez, é afluente do rio Negro. De acordo com o

atual mapa político sul-americano, a região fica próxima à fronteira com a Colômbia (Ribeiro, 1995).

Como se verá, o cultivo da terra nessas áreas tropicais só é possível com o uso do fogo. Todavia, cabe destacar que as práticas de manejo do solo e a escolha do momento apropriado para a queimada são o resultado de conhecimento antigo, acumulado e transmitido de geração a geração. É preciso avaliar o vento, a possibilidade de chuva, a duração da estiagem na sequência da queimada. A orientação vem da própria natureza: da repentina germinação de uma planta, da atitude diferente de um animal em determinado período do ano, do movimento das constelações. Por isso, cabe aos experientes anciãos dizer quando é chegado esse momento apropriado (Leonel, 2000, p. 235).

A norte-americana Betty Meggers comparou a agricultura itinerante dos indígenas na região amazônica com o cultivo permanente difundido em zonas temperadas, isto é, com a agricultura intensiva de monoculturas praticada nos Estados Unidos e na Europa, por exemplo (Meggers, 1987, p. 45 e ss.). Dessa comparação surgiu uma pergunta simples: não seria mais produtivo aplicar à agricultura tropical as técnicas utilizadas na agricultura intensiva das zonas temperadas? Afinal, como assinala Meggers, as práticas dos indígenas pareciam, aos olhos de estadunidenses e europeus, “um desperdício de mão-de-obra, ao mesmo tempo que um destruidor da mata” (Meggers, 1987, p. 45).

Quando escolhem um local para abrir nova roça, os Munduruku começam pela limpeza do terreno, removendo arbustos e árvores pequenas. Isso leva três dias. Esse terreno deve ser em declive, tendo grandes árvores em sua parte mais elevada. As árvores que ficam abaixo são cortadas pela metade, de maneira que, ao serem derrubadas as árvores mais altas, elas levam consigo as menores em um efeito cascata em uma área de aproximadamente 100 metros de largura. Essa mata derrubada ficará secando ao sol por cerca de dois meses. Chega, enfim, o tempo da queimada, logo antes das primeiras chuvas. Os indígenas

escolhem um dia de vento manso, sem a força que possa espalhar o fogo. Findado o fogo, as cinzas, espalhadas pela capoeira, devolverão alguns nutrientes ao solo; servem para fertilizar, para renovar, para fazer renascer a vegetação. Depois disso, as sementes e mudas de espécies variadas são plantadas, ao que se segue um trabalho de limpeza da plantação, seja durante seu crescimento, seja durante o replantio. A variedade do cultivo simultâneo reduz a competição por nutrientes, assim como a incidência de pragas. O solo tropical, no entanto, é ácido e pobre em minerais. Ao final de dois ou três anos a produtividade reduz sensivelmente. No quarto ano é tão baixa que o roçado é abandonado, ou melhor, devolvido à floresta, que se encarregará, em um processo de décadas, de reincorporar aquele pedaço de chão.

Meggers mostra, em seguida, que a agricultura intensiva é inviável nos trópicos (Meggers, 1987, p. 47 e ss.). Nessa região, a intensidade dos raios solares potencializa a deterioração dos nutrientes. Se a terra fosse arada, ficaria mais oxigenada e aceleraria a decomposição da matéria orgânica. Além disso, nas monoculturas as plantas buscam pelos mesmos nutrientes, e as pragas, sem barreiras naturais, alastram-se com mais facilidade. Ela conclui que os cultivos itinerantes, que abandonam as capoeiras após três ou quatro anos, são os mais apropriados para as zonas tropicais, caracterizadas pela baixa fertilidade do solo, pois constituem a “única técnica agrícola que pode ser usada indefinidamente, sem danos permanentes para o solo”, [...] “uma técnica especializada que se desenvolveu em resposta às condições específicas de clima e solo tropicais” (Meggers, 1987, p. 48, 50).

Ao abordar a horticultura dos Desana, Berta Ribeiro apresenta uma descrição da agricultura itinerante às margens do rio Tiquié (Ribeiro, 1995, p. 107 e ss.). Trata-se, portanto, da exposição dos saberes dominados por esses indígenas para o cultivo da terra em uma área tropical. Assim como no caso dos Munduruku, há aqui a reunião de uma grande quantidade de conhecimento, o qual foi transmitido oralmente pelos ancestrais que

habitaram a região. Os Desana mapearam o céu, de modo que são capazes de reconhecer o aparecimento de dezenove constelações ao longo do ano. O aparecimento de algumas dessas constelações é prenúncio das chuvas. De fato, as chuvas recebem os mesmos nomes das constelações a que estão atreladas. Essas chuvas determinam o ritmo da vida na floresta: a floração das plantas, a maturação das frutas, a movimentação dos peixes, o aparecimento de insetos e larvas, o crescimento de rãs e cogumelos. É tudo muito importante para os indígenas, posto que são componentes de sua variada alimentação. Às chuvas seguem-se breves verões, de oito a quinze dias, e também breves veranicos, que não ultrapassam cinco dias sem chuva. Esses períodos recebem os nomes de frutas que amadurecem ao longo de sua duração. É nesses momentos que ocorrem as queimadas. Segundo Ribeiro, “durante os ‘verões’, procede-se à queima de roças abertas em mata virgem e, durante os veranicos, em terreno de capoeira” (Ribeiro, 1995, p. 108).

Percebe-se que se trata de um ecossistema finamente regulado e sensível, e é fácil imaginar que qualquer alteração produzirá efeitos muito significativos para a vida na floresta. Na prática, a interação entre o ser humano e a natureza se dá da seguinte maneira. O ano começa em outubro, quando aparecem quatro constelações. É tempo de limpar o solo e derrubar as árvores em mata virgem para a abertura de roças. Passam-se três meses e chega o “verão do ingá”, marcado pelo término da safra da vagem de ingá. É nesse momento, após uma ou duas semanas de estiagem, que a mata derrubada em outubro é queimada. É preciso de ao menos sete dias de sol forte para que a vegetação esteja seca e, assim, o fogo cumpra seu papel. É janeiro, e o plantio é feito. Entre março e abril há um novo verão, o “verão da pupunha”. Se for o caso, as capoeiras cortadas em janeiro podem ser queimadas. Em agosto, para cultivar nova terra, a mata virgem pode ser roçada. Capoeiras também. Há poucos dias de sol forte e contínuo, os quais precisam ser aproveitados, pois logo terão início chuvas intermitentes. Com elas, a vegetação cortada na

capoeira, se não tiver sido queimada, voltará a crescer e o trabalho terá sido perdido. A vida é ditada pela natureza.

A contrapartida desse sistema indígena tropical é que, em razão da baixa produtividade, ele funciona apenas em locais com baixa densidade demográfica. Trata-se de uma produção de subsistência que não é capaz de alimentar os milhões de habitantes que vivem nas grandes metrópoles, não obstante toda a riqueza que possa ser produzida por meio do extrativismo sustentável no entorno dessas comunidades.

As práticas piromaniacas e descontroladas que ocorreram em 1914 na Serra da Mantiqueira, e que Monteiro Lobato, de um modo não menos simplório do que preconceituoso, associou ao caipira do interior de São Paulo, foram incorporadas, de modo criminoso, à expansão do capitalismo agrícola, e isso acarreta imensos efeitos nocivos ao presente. Contudo, ao confrontarmos essas práticas com as técnicas ancestrais manejadas pelos indígenas, fica claro que o fogo que destrói é o mesmo fogo que, com sabedoria, preserva a vida.

Se essa discussão for transportada para o campo da arte – e aqui nos aproximamos do tema do artigo propriamente dito –, será possível comparar o fogo destruidor da floresta com o fogo que arruína o patrimônio artístico em grandes tragédias. É evidente que, na primeira situação, trata-se de um fogo planejado, enquanto, na segunda, de um acidente indesejado. Os indígenas conhecem os benefícios que obterão com essa prática, ao passo que o fogo inesperado de um desastre deverá dar lugar a profundas reflexões para, só então, ser transformado em algo positivo pela ação humana. Ainda assim, a renovação da vida está presente em ambas as situações. Que se pense, por exemplo, nos incêndios que, recentemente, consumiram o Museu Nacional, no Rio de Janeiro, e a catedral de Notre-Dame, em Paris. Ocorridas, respectivamente, em 2018 e 2019, essas tragédias poderiam ser encaradas como um fim. Em vez disso, exigiram das comunidades que reconheciam essas construções como monumentos – histórico, científico e artístico no caso do Museu

Nacional, religioso, histórico e artístico no caso da Notre-Dame – um esforço para sua reconstrução. Trata-se, como bem sabemos, de um momento delicado. O que reconstruir? E como reconstruir? De fato, há uma longa e consistente história desenvolvida na Europa sobre o tema.

Para citar apenas alguns nomes, podem ser considerados os estudos de Alois Riegl, publicado em 1903 (Riegl, 2014), de Max Dvořák, publicado em 1916 (Dvořák, 2008), e de Cesare Brandi, publicado em 1963 (Brandi, 2004). Ou, para aludir ao início moderno dessa história, pode-se voltar a Eugène Viollet-Le-Duc. Efetivamente, é significativo que esse autor tenha iniciado o verbete “restauração” de seu dicionário sobre a arquitetura francesa explicando que se trata de um termo moderno e que “restaurar um edifício não significa o manter, reparar ou refazer, mas restabelecê-lo a um estado completo que pode nunca ter existido”² (Viollet-Le-Duc, 1866, p. 14). A afirmação provocou polêmicas à época, ao longo do século XX e mesmo recentemente, quando, ironicamente, chegou a vez de refletir sobre a restauração ou não de alguns dos acréscimos produzidos pelo próprio Viollet-Le-Duc para a catedral de Notre-Dame.

Contudo, neste texto, minha intenção é analisar um caso específico ocorrido no século XVI, o qual serviu de inspiração para um artista contemporâneo. Refiro-me aos incêndios que, em 1574 e, principalmente, em 1577, danificaram enormemente o Palazzo Ducale de Veneza. O incêndio ocorrido em 20 de dezembro de 1577 foi terrível. Destruiu a decoração pictórica das salas do “Scrutinio”, isto é, de votação, onde eram eleitos os doges, e do “Maggior Consiglio”, onde se reunia o Grande Conselho, principal órgão político e republicano da cidade. Por conta disso, foi necessário realizar importantes restauros, os quais conferiram àquelas salas sua aparência atual.

2 “Restaurer un édifice, ce n’est pas l’entretenir, le réparer ou le refaire, c’est le rétablir dans un état complet qui peut n’avoir jamais existé à un moment donné”.

As perdas artísticas foram imensas. Havia trabalhado naqueles espaços os grandes pintores da região, nomes como Gentile da Fabriano, Pisanello, Alvise Vivarini, Gentile e Giovanni Bellini, Carpaccio, Pordenone, Ticiano, Tintoretto, Veronese. É interessante notar que, mesmo antes do incêndio e dos restauros que se seguiram, já se tratava de uma sobreposição de artistas, pois a cidade promovia, de tempos em tempos, renovações na decoração, de forma que algumas obras dos artistas mais antigos já haviam sido substituídas por outras dos mais novos (cf. Ridolfi, 1648, II, p. 15).

Na sala do “Maggior Consiglio”, destacava-se o afresco de Guariento di Arpo, o qual, comissionado em 1365, representava a Coroação da Virgem, sendo também conhecido como “Paraíso”. Dele, restaram fragmentos redescobertos no início do século XX e restaurados entre 1995 e 1996. Após o incêndio, decidiu-se que esse afresco seria substituído por uma versão a óleo, menos suscetível à umidade característica da Laguna de Veneza. Assim, realizou-se um concurso para que se pudesse determinar o melhor projeto. Entre os participantes estavam Tintoretto, Veronese, Palma il Giovane, Francesco Bassano. Depois de algumas complicações e com a morte de Veronese, ocorrida em 1588, foi escolhida a proposta de Tintoretto. Entre 1588 e 1592, e contando com o auxílio do filho, Domenico, Tintoretto realizou a pintura. Também intitulada “Paraíso”, a tela tem impressionantes 22 metros de largura por 7 de altura. Apesar de alterações em relação ao afresco original, ela preserva seu conceito principal, isto é, a ideia de estabelecer uma correspondência entre a ordenação divina figurada na pintura e a organização política praticada na República de Veneza.

O restante da decoração das salas do “Maggior Consiglio” e do “Scrutinio” foi realizado por um grande grupo de pintores, entre os quais estavam Jacopo e Domenico Tintoretto, Palma il Giovane, Federico Zuccari, Andrea Vicentino, Veronese, Benedetto e Carlo Caliari, Girolamo Gambarato, Paolo Fiammingo, Francesco e Leandro Bassano, Marco

Vecellio, Pietro Liberi, Pietro Bellotti, Antonio Aliense, Sante Peranda. Os temas representados faziam referência à grandiosidade da República de Veneza, às relações com o papado e o império, aos feitos extraordinários de seus cidadãos, às grandes batalhas terrestres e marítimas que marcaram a história da cidade. Além disso, ao longo do friso das duas salas foram pintados retratos dos doges, cada um segurando uma flâmula com as obras mais relevantes de sua gestão. A exceção foi o doge Marino Faliero, que, em 1355, tentou um golpe de estado. Seu retrato foi substituído por um pano preto, uma *damnatio memoriae* para que sua imagem fosse esquecida para sempre, mas não seus atos criminosos. Uma lição que, estranhamente, nem todos os povos assimilam ou praticam.

A história daquelas salas do Palazzo Ducale havia sido marcada, portanto, pela criação de uma imagem pública para a República de Veneza, por sua destruição pelo fogo e por sua reconstrução. No verão europeu de 2019, a historiadora da arte Gabriella Belli, diretora da “Fondazione Musei Civici di Venezia”, visitou o ateliê do artista alemão Anselm Kiefer, em Barjac, na França. Daquela encontro ocorreu-lhe a ideia de, ao lado do também historiador da arte Janne Sirén, convidar Kiefer para realizar uma exposição em Veneza, mais especificamente no Palazzo Ducale. A proposta era ambiciosa, pois Belli, através de uma comissão vinda de um órgão privado que faz a gestão do patrimônio público, desejava que ele reelaborasse o conceito de arte pública no mundo contemporâneo a partir do entendimento, como ela mesma afirma, da “pintura como instrumento para a coletividade, para interrogar-se e refletir sobre o valor da arte” (Belli-Sirén, 2022, p. 35). A inserção de obras contemporâneas no Palazzo Ducale, com a grandiosidade prevista, era outro ponto relevante. A ideia era fazer com que aquele espaço, que agora é musealizado, fosse utilizado para propor questões atuais que estimulassem a reflexão dos visitantes, ou seja, que voltasse a ter a função que teve no passado, quando as pinturas daquelas salas foram produzidas.

Mas foram tempos duros, aqueles. Em poucos meses, a maré alta (*acqua alta*), que atingiria seu ápice em 12 de novembro de 2019, provocaria grandes estragos nos museus da cidade, muitos dos quais precisaram ser fechados. Logo depois, veio a pandemia. Kiefer, tendo já aceitado a encomenda, visitou Veneza nesse período. A cidade estava diferente, vazia, sem as costumeiras legiões de turistas. Em carta a Gabriella Belli, ele manifestou seu contentamento por poder vagar, solitariamente, pelas ruas e canais. Veneza, vazia, torna-se eternidade, considerou o artista (cf. Belli-Sirén, 2022, p. 46). Nessas circunstâncias, ele teve uma possibilidade atípica para fotografar Veneza, o que lhe foi de grande importância. De fato, como ele confessou em entrevista a Hans Ulrich Obrist, o ponto de partida de suas criações é a fotografia (Belli-Sirén, 2022, p. 147).

Kiefer estudou a história de Veneza. Tocaram-no, de um modo especial, as vitórias e derrotas bélicas que se alternaram no decorrer do tempo. Escolheu então a “Sala dello Scrutinio” para realizar a exposição, justamente o local onde o fogo teve início no incêndio de 1577. Entre 2020 e 2021, produziu intensamente, na verdade mais obras do que aquela sala poderia comportar. De 26 de março de 2022 a 06 de janeiro de 2023, com curadoria de Gabriella Belli e Janne Sirén, foi realizada a exposição “Anselm Kiefer – Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po’ di luce (Andrea Emo)”³.

O título escolhido por Kiefer para a exposição – “Estes escritos, quando forem queimados, finalmente darão um pouco de luz” (Emo, 1989, p. xiii) – é de autoria de um filósofo muito estimado por ele, Andrea Emo Capodilista (1901-1983). Emo nasceu em Battaglia Terme, província de Pádua, uma localidade muito próxima a Veneza. Trata-se de um filósofo que apenas recentemente começou a ganhar notoriedade. Aristocrata de família nobre, recluso, antiacadêmico – sequer concluiu a graduação –

3 Gostaria de agradecer a Fernanda Marinho por, estando em Roma, ter possibilitado meu acesso ao catálogo da exposição.

e de orientação niilista, jamais publicou em vida, tendo deixado cerca de 40.000 páginas manuscritas, as quais vêm sendo publicadas aos poucos graças aos esforços de estudiosos como Massimo Donà, Romano Gasparotti, Raffaella Toffolo e Massimo Cacciari (Emo, 1998, p. 187).

Kiefer conheceu o pensamento de Emo em 2015 a partir da tradução ao alemão, publicada em 1997, de “Il dio negativo”. Trata-se da primeira coletânea feita a partir das centenas de “cadernos” deixados por Emo, a qual fora editada em italiano em 1989 (Emo, 1989). A identificação foi imediata. Em 2018, Kiefer realizou uma exposição em Paris, na “Galerie Thaddaeus Ropac”, intitulada “Für Andrea Emo” (*Para Andrea Emo*). Ali ficava claro o interesse de ambos, artista e filósofo, pelo tema da destruição e regeneração, tanto na natureza quanto na arte. Nas obras produzidas para a exposição, isso se manifestava por meio de um forte apelo iconoclasta, outro tema central também para Emo. Efetivamente, Kiefer realizou-as lançando chumbo derretido sobre as cerca de 20 pinturas expostas, as quais, feitas havia bastante tempo, estavam abandonadas, armazenadas em depósitos pelo autor. Assim, as imagens originais eram ocultadas, quase destruídas, para dar lugar a novas imagens.

Andrea Emo tinha uma concepção trágica da vida. Em “In principio era l’immagine”, livro editado por Massimo Donà, Romano Gasparotti e Raffaella Toffolo e publicado recentemente (Emo, 2019), temos uma visão sobre como essa concepção se manifesta em relação à função das imagens em geral, à beleza e a variadas formas de expressão artística, como pintura, arquitetura, literatura, poesia, música, fotografia, teatro e cinema. Nessa tragicidade que perpassa a vida dos seres humanos, a imagem apresenta-se como algo inexplicável, mas que, ao mesmo tempo, tem o poder de tudo explicar. Emo afirma que “a imagem é aquilo que explica e justifica tudo, mas que não pode ser de modo algum justificada

– sua única justificativa são, de fato, novas imagens”⁴ (Emo, 2019). Do mesmo modo, a arte tampouco pode ser definida: “a definição de arte, se fosse possível, seria a destruição da arte. A arte não poderia sobreviver a uma definição à qual devesse ser reduzida; ela está sempre além de suas definições e as compreende”⁵ (Emo, 2019).

Para Emo, imagens são criadas pela vida, de modo que, como parte da vida, precisam ser destruídas para que outras imagens possam nascer. Percebe-se, portanto, que nesse sistema a iconoclastia é um elemento fundamental para a produção de imagens. Emo considera que toda “imagem é involuntária; é por isso que nasce de uma iconoclastia, porque é, talvez, a outra face da iconoclastia; porque é a atualidade do seu negar-se; porque é a forma, a alma, a individualidade do sacrifício”⁶ (Emo, 2019).

A iconoclastia adquire um sentido vital, existencial, que se expande por todas as esferas, inclusive a política.

A imagem procura a si mesma, quer ser consciente de si mesma. E a autoconsciência é uma tentativa de justificativa. A imagem procura a própria justificativa. E a justificativa da imagem é a iconoclastia. Este é o mistério e a tragédia da imagem da arte e da memória. A justificativa salva ou destrói? Porque também na iconoclastia há o remorso da imagem destruída. A justificativa destrói e cria. Precisamos ter fé na iconoclastia (na negação radical) como criadora

4 “L’immagine è ciò che spiega e giustifica tutto, ma che non può essere in alcun modo giustificata – la sua sola giustificazione sono infatti nuove immagini.” (Q. 264, 1963). Nesse formato de citação adotado pelos estudiosos da obra de Andrea Emo, “Q.” indica “Quaderno”; nesse caso, portanto, trata-se do caderno manuscrito de número 264, com texto datado de 1963.

5 “La definizione dell’arte, ove riuscisse, sarebbe la distruzione dell’arte. L’arte non potrebbe sopravvivere a una definizione a cui essa dovesse ridursi; essa è sempre al di là delle sue definizioni e le comprende [...]” (Q. 187, 1957).

6 “L’immagine è involontaria; appunto perché nasce da una iconoclastia, perché è forse l’altra faccia dell’iconoclastia. Perché è l’attualità del suo negarsi; perché è la forma, l’anima, l’individualità del sacrificio.” (Q. 344, 1971).

de imagens. Todas as revoluções, mesmo a científica (racional), são iconoclastas; a ciência é pura iconoclastia e, perseguindo a própria iconoclastia, talvez alcance a própria destruição⁷ (Emo, 2019).

Destruição e iconoclastia tornam-se, assim, componentes de um processo maior, de uma metamorfose do espírito. A destruição é uma metamorfose, “a vida é metamorfose”⁸ (Emo, 2019). “Há o ciclo criativo e o ciclo destrutivo, e a passagem de um ciclo ao outro é misteriosa”⁹ (Emo, 2019).

Exemplos como esses atravessam os escritos de Emo várias vezes e encontram diversas afinidades com os conceitos norteadores da arte de Kiefer. De fato, essas ideias podem ser utilizadas para embasar filosoficamente a produção do artista alemão.

Entre 2010 e 2011, Kiefer assumiu a cátedra anual de “Criação artística” do *Collège de France*, em Paris. Ele ainda estava, portanto, distante da descoberta de Andrea Emo, ocorrida para ele em 2015, e do convite para a exposição no Palazzo Ducale, feito em 2019. Nessa posição, ministrou um curso sobre sua prática artística e seus processos criativos com o sugestivo título “Die Kunst geht knapp nicht unter” (*A arte sobreviverá às suas ruínas*) (cf. Kiefer, 2011 ou 2018). Ao iniciar sua aula inaugural, em 2 de dezembro de 2010, afirmou que não há definição

7 “L’immagine cerca se stessa, vuol essere cosciente di se stessa. E l’autocoscienza è un tentativo di giustificazione. L’immagine cerca la propria giustificazione. E la giustificazione dell’immagine è l’iconoclastia. Questo è il mistero e la tragedia dell’immagine dell’arte e della memoria. La giustificazione salva o distrugge? Perché anche nell’iconoclastia vi è il rimorso dell’immagine distrutta. La giustificazione distrugge e crea. Dobbiamo aver fede nell’iconoclastia (nella negazione radicale) come creatrice di immagini. Tutte le rivoluzioni, anche quella scientifica (razionale), sono iconoclaste; la scienza è pura iconoclastia, e forse perseguendo la propria iconoclastia, perviene alla propria distruzione.” (Q. 344, 1971).

8 “La vita è metamorfosi.” (Q. 366, 1974).

9 “Vi è il ciclo criativo e il ciclo distruttivo, e il passaggio da un ciclo all’altro è misterioso.” (Q. 344, 1971).

para a arte, e que, ao mesmo tempo, sua única fé reside na arte, sem a qual estaria perdido.

Se Emo afirma que “a arte ama o próprio destino, isto é, a própria destruição; e tem ‘fé’ nessa destruição”¹⁰ (Emo, 2019), Kiefer, ainda na aula inaugural, diz que “[...] a autodestruição sempre foi o objetivo mais íntimo, mais sublime da arte, cuja vaidade agora é perceptível, pois, qualquer que seja a força do ataque, mesmo se chegar ao limite, a arte sobreviverá a suas ruínas”¹¹ (Kiefer, 2011). Destruição não é fim, mas recomeço, única verdadeira possibilidade para uma criação artística autêntica, isto é, para a produção de algo novo, algo que, distinguindo-se da vida, sempre busque ultrapassar os próprios limites.

Voltando agora à exposição realizada na “Sala dello Scrutinio”, é preciso lembrar que, antes de ser utilizada como local de votação, aquela sala havia servido para o funcionamento de uma biblioteca. De fato, chamava-se “Sala della Libreria”, e, entre 1468 e 1532, abrigou a biblioteca de um sábio humanista de formação bizantina, o cardeal Bessarione. Quando o local passou a ser utilizado apenas para as votações, os livros foram transferidos, em um primeiro momento, para a igreja de San Marco e, cerca de 25 anos depois, para a Biblioteca Marciana projetada por Jacopo Sansovino (Belli-Sirén, 2022, p. 38, 72-74). Ao escolher, dentre as várias opções que lhe foram oferecidas por Gabriella Belli (Belli-Sirén, 2022, p. 145), a “Sala dello Scrutinio” para a realização da exposição, Kiefer percebeu que ali se sobrepujam livros, pinturas e fogo. É por isso que a frase de Andrea Emo selecionada para dar título à mostra revelou-se tão apropriada. “Estes escritos, quando forem queimados, finalmente

10 “Anche l’arte ama il proprio destino, cioè la propria distruzione; e ha “fede” in questa distruzione.” (Q. 269, 1964).

11 “Mais, comme nous l’avons vu précédemment, l’autodestruction a toujours été le but le plus intime, le plus sublime de l’art, dont la vanité devient alors perceptible. Car, quelle que soit la force de l’attaque, et quand bien même il sera parvenu à ses limites, l’art survivra à ses ruines.”

darão um pouco de luz”. É o fogo que destrói e, ao mesmo tempo, gera algo novo. Um gesto paradoxal, radical como toda iconoclastia, e que traz em seu cerne a dualidade da destruição e da renovação. Vale notar que também Veneza cedo ou tarde desaparecerá devido ao aumento do nível dos oceanos (Belli-Sirén, 2022, p. 149). O que será feito então? Em qualquer que seja a situação, por maior que pareça a tragédia ou, no plano individual, a aporia em que nos encontramos, é possível utilizar a arte e sua atração pela destruição como referência para um renascimento. Conforme havia ponderado Kiefer já em 2010-2011, podemos pensar na “arte [...] que se autodestrói e que, no momento em que parece morta, apresenta uma espécie de autoimunidade para, em seguida, renascer – tenho certeza disso – das suas cinzas como uma fênix”¹² (Kiefer, 2018).

Para realizar a exposição, foi preciso ocultar as pinturas dos grandes mestres que ali trabalharam depois do incêndio. As imensas telas criadas entre 1578 e 1615 foram sobrepostas pelas de Kiefer. Ficaram visíveis apenas o teto e as lunetas com os retratos dos doges. Kiefer declarou, em carta a Gabriella Belli, que não pretendia reproduzir a história de Veneza, com suas vitórias e derrotas, em sua ordem cronológica, mas sim na “simultaneidade de algo e do nada”¹³ (Belli-Sirén, 2022, p. 47). Trata-se de uma espécie de estratificação do tempo, em que determinadas camadas, por motivos nem sempre reconhecíveis, chamam mais a atenção do que outras. A cronologia, com suas relações de causa e efeito, é ofuscada e ocupam seu lugar associações entre épocas que, embora distantes umas das outras, podem ser simultâneas a depender da intenção e da sensibilidade de quem as promove.

As telas produzidas por Kiefer para aquele local específico funcionaram como uma instalação, mas, se for considerado seu caráter efêmero,

12 “L’arte, come ho ricordato nella mia lezione inaugurale, che si autodistrugge e che nel momento in cui sembra finita esprime una sorta di autoimmunità per poi rinascere – ne sono certo – dalle sue ceneri come la fenice.”

13 “[...] la simultaneità di un qualcosa e del nulla.”

também como uma *performance*. Isso porque, idealmente, aquelas obras deveriam ter durado fisicamente apenas enquanto estiveram expostas; terminada a mostra, removidas da “Sala dello Scrutinio”, elas perderam sua razão de ser. Kiefer chegou a dizer a Gabriella Belli que, depois da exposição, ninguém o poderia impedir de lançar os quadros na Laguna de Veneza. Como ele afirmou na entrevista a Hans Ulrich Obrist, “quando se começa um quadro, já se percebe sua destruição”¹⁴ (Belli-Sirén, 2022, p. 146). Apesar disso, é preciso reconhecer que, mesmo podendo se tratar, conceitualmente, de uma *performance*, não estamos preparados para um gesto como esse. O culto à memória e ao registro histórico – para não mencionar as questões relativas ao sistema e ao mercado de arte – impede-nos de agir assim. A iconoclastia, a destruição da imagem, precisa ser simbólica. Por isso, acredito que seria muito bem-vinda uma iniciativa para abrigar todas aquelas pinturas em Veneza, em uma sede permanente, pois acaba de ser escrito mais um capítulo de sua história milenar.

Como se dava a experiência do público com as obras? Deixando para trás a sala do “Maggior Consiglio” e todo o impacto que ela inevitavelmente provoca, o visitante devia passar pela saleta da “Quarantia Civil Nuova” – uma das magistraturas de Veneza – antes de chegar à “Sala dello Scrutinio”. Nesse cômodo de ligação, deparava-se com uma imensa tela em forma de semicírculo em que Kiefer escreveu, com letra cursiva, a frase de Andrea Emo escolhida como título para a exposição (Fig. 1). Embora não houvesse muito espaço para recuar e observar a pintura, podia-se discernir claramente uma paisagem, com a terra, a linha do horizonte – ocupada pela frase de Emo – e o céu. Sobre a representação da terra, numerosos gravetos foram colados à tela em uma distribuição que levou em conta a noção de perspectiva. A sensação imediata era a da visão de

14 “[...] quando si comincia un quadro, se ne percepisce già la sua distruzione.”



FIGURA 1.

Anselm Kiefer, Estes escritos, quando forem queimados, finalmente darão um pouco de luz, 2019-2021, Palazzo Ducale, Veneza (entre 26/03/2022 e 06/01/2023). Fonte: fotografia do autor.



FIGURA 2.

Anselm Kiefer, Estes escritos, quando forem queimados, finalmente darão um pouco de luz (detalhe), 2019-2021, Palazzo Ducale, Veneza (entre 26/03/2022 e 06/01/2023). Fonte: fotografia do autor.

uma terra arrasada, como uma plantação devastada pelo fogo. Por fim, no meio desse campo, livros queimados, com relevos salientes, surgiam para ilustrar a frase de Emo (Fig. 2).

Feita essa apresentação, adentrava-se pela “Sala dello Scrutinio”. Não havia um percurso a ser seguido. A ideia era que o visitante vagasse pela sala e fizesse seu próprio percurso a partir daquilo que mais lhe chamasse a atenção. Nesse espaço retangular, havia oito grandes telas – uma em cada extremidade, três em cada lateral. Completavam o conjunto seis painéis – dois dispostos sobre as portas de ingresso e saída, dois colocados sobre as janelas laterais e outros dois na parede em frente, voltada para o pátio.

Nas grandes telas, Kiefer representou temas variados, mas que têm em comum o fato de serem sempre paisagens, marinhas. Em uma delas, destaca-se uma mancha, “uma grande língua de chumbo” (Fig. 3, à direita). Como explicou Kiefer (Belli-Sirén, 2022, p. 49), uma matéria luminosa que faz a ligação entre o céu, o solo e a laguna; uma emanção celeste, motivo recorrente para o artista e que faz alusão, no contexto da cabala, à irradiação da graça divina pelo mundo. Essa luminosidade celeste reaparece no quadro em frente, o mais abstrato de todos, em que Kiefer representou tudo e nada, ou o ser e o tempo, como pontuou Janne Sirén (Fig. 3, à esquerda). De fato, Kiefer sustenta que “a realização de um quadro é um constante vaivém entre o nada e algo”¹⁵ (Kiefer, 2011).

Entre as portas de ingresso e saída, outra pintura mostra uma paisagem em que o horizonte separa dourados clarões no céu e uma laguna pantanosa (Fig. 3, ao centro). Aqui, no entanto, a imagem também é dividida verticalmente por uma escada. Trata-se da escada de Jacó, tema já retratado outras vezes por Kiefer e que, transportado para Veneza, faz referência à construção e prosperidade da cidade. Conforme narra o

15 “La réalisation d’un tableau est un va-et-vient constant entre le rien et le quelque chose.”



FIGURA 3.

Anselm Kiefer, Tela com a escada de Jacó (ao centro), 2019-2021, Palazzo Ducale, Veneza (entre 26/03/2022 e 06/01/2023). Fonte: fotografia de Andrea Avezzi < <https://www.tosettoallestimenti.com/anselm-kiefer-palazzo-ducale/> >.

texto bíblico, Jacó, em sonho, ouviu estas palavras de Deus: “darei a ti e à tua descendência a terra em que estás deitado” (Gên. 28: 12-13).

Em outra dessas paisagens, vê-se um vinhedo durante o inverno, seco, à espera do calor para renascer (Fig. 4). Em algumas das videiras, os ramos prolongam-se e alcançam o céu, formando um retábulo natural para um ataúde, de zinco, com a tampa aberta e fixado bem ao centro da parte superior da pintura. Dentro desse ataúde, na extremidade direita, há um saquinho com relíquias (Belli-Sirén, 2022, p. 49), o qual é replicado algumas vezes no chão, entre as videiras. Não há um corpo no ataúde, mas o vazio, que só não é completo porque, além do saquinho, ali se veem dois girassóis e uma almofada de chumbo, assim como uma inscrição: “São Marcos”. Uma homenagem a Tintoretto – pintor admiradíssimo por Kiefer e que tantas vezes representou São Marcos – e uma evidente alusão ao desaparecimento das relíquias do santo, que, segundo a tradição, haviam sido trazidas de Alexandria para Veneza em 828. Durante o século XI, com a edificação da basílica atual, essas relíquias teriam sido escondidas para não serem roubadas, mas acabaram perdidas. Embora se conte que foram encontradas tempos depois, Kiefer trabalha com a ausência, com a iconoclastia e a possibilidade de desaparecimento do principal símbolo religioso de Veneza.

Materiais diversos são utilizados. Em uma tela, uma procissão de carrinhos de supermercado e bicicletas, carregados de objetos que vão da palha ao carvão, atravessam o céu e fazem referência às riquezas de Veneza (Fig. 5). Cada um deles tem uma placa com o nome de um doge, de forma que se estabelece um diálogo direto com os retratos dos doges visíveis logo acima dessa obra. Abaixo, na paisagem lagunar, transitam pequenos submarinos, onírica lembrança da potência marítima de Veneza. Em outra tela, um grande submarino tridimensional, destacado na parte superior, navega pelo céu.

Vale aqui notar que as obras que, no início, pareciam ser apenas paisagens, revelaram-se também pinturas históricas, cartografias.

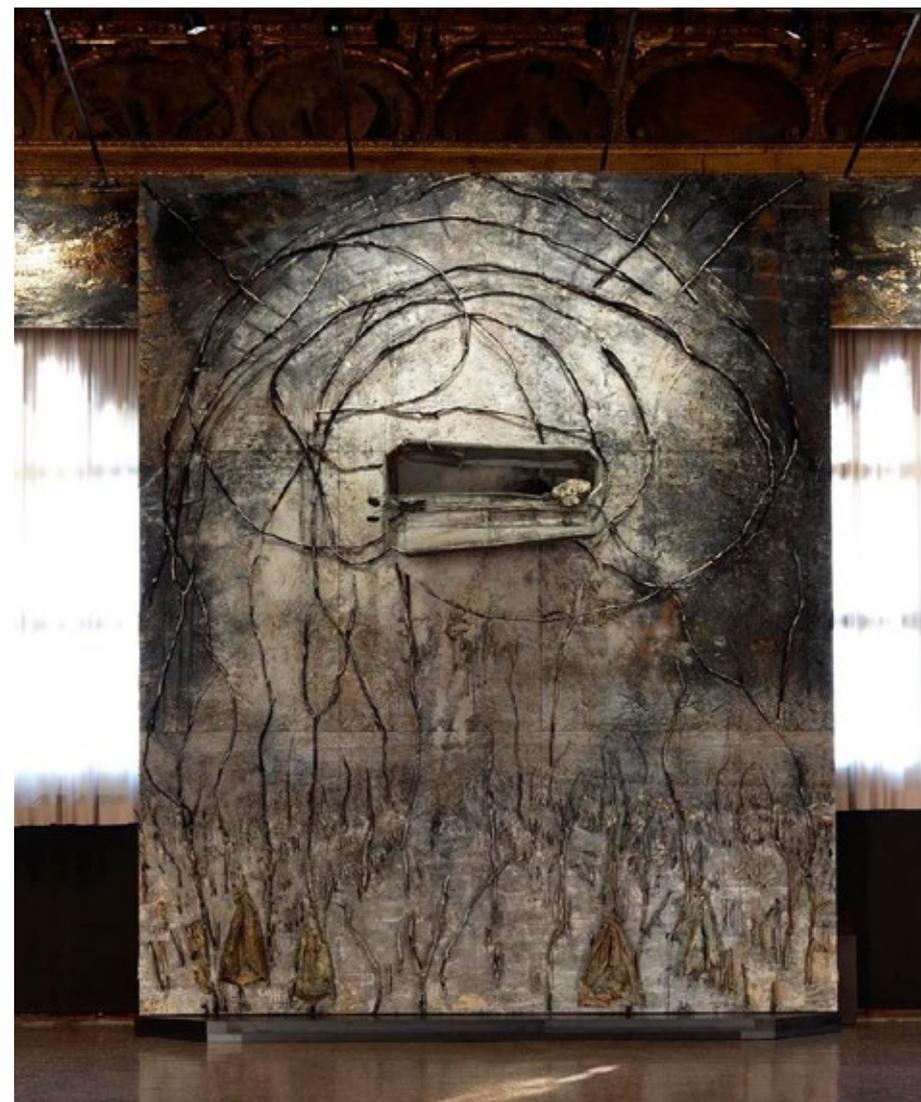


FIGURA 4.

Anselm Kiefer, Tela com o ataúde de São Marcos, 2019-2021, Palazzo Ducale, Veneza (entre 26/03/2022 e 06/01/2023). Fonte: fotografia de Georges Poncet < <https://www.artribune.com/professionni-e-professionisti/who-is-who/2022/04/intervista-anselm-kiefer-mostra-venezia-andrea-emo/> >.



FIGURA 5.

Anselm Kiefer, Tela com carrinhos de supermercado, bicicletas e submarinos, 2019-2021, Palazzo Ducale, Veneza (entre 26/03/2022 e 06/01/2023). Fonte: fotografia de Georges Poncet < <http://www.letourdelart.com/anselm-kiefer-palazzo-ducale-biennale-venise/> >.

Todavia, conforme o próprio Kiefer escreveu a Gabriella Belli ao descrever algumas das imagens representadas, elas não podem e não devem ser completamente explicadas. Ele disse:

Eu poderia continuar, apresentar a você os quadros com todas as possíveis explicações associativas, mas é melhor não fazer isso, pois o observador deve criar por conta própria o quadro e pensar sempre que aquilo que aparece é apenas a presença completa, efetiva, do Nada¹⁶ (Belli-Sirén, 2022, p. 49).

De todo modo, há que se destacar uma pintura em que resplandece um flamejante estandarte com o leão alado de São Marcos – e de Veneza –, o qual cobre boa parte do terço superior da pintura (Fig. 6). Aqui Kiefer faz uma sobreposição de períodos históricos. Na parte inferior, que se assemelha a uma descida ao mundo dos mortos, ele incorporou à tela velhos e puídos uniformes de soldados. Percorrem o quadro de um lado ao outro e dão a impressão de um movimento contínuo, eterno, como se a cena se prolongasse a perder de vista. Ao centro, reconhece-se imediatamente o Palazzo Ducale. Acontece que o palácio está escurecido, envolto em chamas e fumaça. O fogo o consome; voltamos a 1577. De ambos os lados dessa cena principal, entreveem-se silhuetas. Elas não se revelam facilmente, pois foram recobertas por densas e escuras camadas de tintas. Ainda assim, é possível pensar que é como se Veneza estivesse sendo assediada por uma massa quase indiscernível de pessoas, talvez os milhares de turistas de nossa época.

Nesse ponto, vem à mente o tema da busca atormentada do artista pela obra-prima absoluta, a qual foi eternizada na literatura em “A obra-prima ignorada”, de Honoré de Balzac (Balzac, 1851; cf. Ragazzi, 2022).

16 “E potrei continuare, farti conoscere i quadri con tutte le possibili spiegazioni associative, ma è meglio che smetta, perché l’osservatore deve creare da sé il quadro e pensare sempre che ciò che appare è soltanto la presenza completa, effettiva del Nulla.”



FIGURA 6.

Anselm Kiefer, Palazzo Ducale de Veneza em chamas, 2019-2021, Palazzo Ducale, Veneza (entre 26/03/2022 e 06/01/2023). Fonte: fotografia de Georges Poncet < <https://www.artribune.com/professionni-e-professionisti/who-is-who/2022/04/intervista-anselm-kiefer-mostra-venezia-andrea-emo/> >.

No conto, o fictício pintor Frenhofer, no ímpeto de retratar a perfeição de uma mulher idealizada, arruína a tela ao longo de vários anos. Não soube parar a tempo e, em vez de um retrato, criou uma “muralha de pintura” com cores “confusamente amontoadas”, caóticas, que praticamente impossibilitavam a visão do corpo feminino debaixo de todas aquelas camadas de tintas.

Kiefer também compartilha dessa hesitação em relação ao momento de parar. Sem conseguir definir quando o quadro está pronto para deixar o ateliê – para ele, na verdade, nunca está –, há sempre o risco de estragar a pintura, como sucedeu com Frenhofer. Kiefer diz: “também acontece de ultrapassar o limite, de ir longe demais, e, então, o quadro está arruinado”¹⁷ (Kiefer, 2011). Se chegar a esse ponto, a pintura estará perdida ou terá, simplesmente, encontrado seu destino? Kiefer já afirmou que há muito tempo abandonou a obsessão pela obra-prima, pois incorporou a destruição, inelutável, à sua poética. Efetivamente, há uma intrigante particularidade de seu método de trabalho que ilustra isso. Quando suas pinturas atingem um nível avançado de realização, ele as deixa expostas à ação do tempo: à chuva, à água suja, à terra, enfim, às intempéries. Um recurso à natureza para que ela dê continuidade ao processo de vida da obra. Foi o que ele explicou a Gabriella Belli desta forma: “assim como os escritos de Andrea Emo, entregues ao fogo virtual, os meus quadros estão sujeitos a um processo efetivo de aniquilamento: destruo-os de fato ou coloco-os ao ar livre, exponho-os a diversas condições climáticas: o calor tórrido, a chuva, a neve”¹⁸ (Belli-Sirén, 2022, p. 48). No caso específico da pintura exposta na saleta da “Quarantia Civil Nuova”, a destruição chegou até mesmo a contar com a ação do fogo (Fig. 2).

17 “Il arrive aussi que l’on dépasse la limite, qu’on en fasse un peu trop, et alors le tableau est raté.”

18 “Come gli scritti di Andrea Emo consegnati al fuoco virtuale, i miei quadri sono soggetti a un processo di effettivo annientamento: li distruggo per davvero oppure li metto all’aperto, li espongo alle diverse condizioni atmosferiche: il caldo torrido, la pioggia, la neve.”

Da mesma maneira que a vida, a arte pode ressurgir a partir de suas ruínas, do que é capaz de realizar com o que foi feito dela. Memória e iconoclastia, preservação e destruição, caminham lado a lado como componentes de um mesmo sistema do conhecimento. Nesse sentido, artistas, ao operarem através da ordem e do caos, da criação, destruição e, novamente, criação, reproduzem os procedimentos da natureza, do cosmos¹⁹.

Trata-se aqui, de certo modo, do fascínio pelas transformações da matéria. De fato, não surpreende que, sendo o tempo humano apenas uma fração diminuta do tempo da natureza, ciclicamente alguns artistas voltem a sonhar em se tornar alquimistas capazes de acelerar seus processos. Kiefer colocou isso em prática, por exemplo, quando, para obter certas tonalidades com as tintas, mergulhou suas telas em soluções eletrolisadas – como fez em “Danaë” e “Campo de trigo com foice”, de 2014. Dessa forma, as cores modificam-se rapidamente. A pátina, que apenas o tempo proporcionaria em condições normais, é emulada pelo artista, impaciente em razão da brevidade de sua própria existência.

Apenas para fazer um breve registro e indicar outras possibilidades de pesquisa, cabe mencionar alguns casos, além de Kiefer, em que artistas atuaram nessa fronteira entre criação e destruição. A partir de 1960-1961, Yves Klein realizou a série “Cosmogonies” (*Cosmogonias*), em que procurou captar as impressões deixadas pela chuva e pelo vento sobre suas telas, e a série “Peintures de feu” (*Pinturas de fogo*), em que registrou as marcas provocadas pelo fogo sobre variados suportes. Os elementos da natureza foram convocados para evidenciar e emular sua força criadora-destruidora. Como sabemos, exemplos semelhantes são muitos e estão por toda parte, desde alguns predecessores da “arte povera”, como Alberto Burri, até o contexto contemporâneo, atravessado

19 Tema a ser confrontado com a cosmologia estoica; a propósito, veja-se Sellars, 2006, p. 91-99.

por inquietações em torno das relações entre o ser humano e o meio ambiente. Tudo isso acontece aqui e agora.

Para finalizar este texto, volto ao seu início. As transformações do objeto artístico na curta e na longa duração podem ser comparadas, de um modo mais simples e universal, ao manejo agrícola praticado pelos indígenas brasileiros que habitam zonas tropicais – conforme apresentado no início deste artigo. Em ambos os casos, há uma sabedoria que possibilita a criação depois da destruição. Trata-se de uma destruição estudada, não irreversível, que, por ser controlada, permite a reabilitação da floresta e da arte de forma natural.

Andrea Emo nos lembra que tudo o que é vivo se alimenta de outras vidas. A vida está sempre a consumir e a destruir outras vidas, inclusive a própria. “A vida vive destruindo e consumindo; a vida é, por definição, a própria destruição”²⁰, afirma o filósofo (Emo, 2007, p. 57). A natureza tem que destruir para fazer nascer nova vida, e o mesmo acontece com a arte. Contudo, é preciso agir com sabedoria, seja na relação com a natureza, seja na arte. Sabedoria como a que demonstraram os povos originários ao desenvolverem atividades agrícolas em zonas tropicais; destroem até hoje com consciência, pois estão cientes de que aquela destruição, que lhes garantirá a existência no curto prazo, voltará a vicejar como floresta no longo prazo. Em arte, a destruição preferencialmente será simbólica, como o gesto antropofágico dos modernistas no início do século XX²¹. Na verdade, é sempre preciso entender o passado como ruína se a intenção for construir o presente, projetar o futuro. Kiefer diz que “devemos considerar as ruínas da história não como um fim, mas como um início”²²

20 “La vita vive distruggendo e consumando; la vita è per definizione la propria distruzione”.

21 A propósito, cf. Gamboni, 2018, sobretudo o capítulo 13 (*Modern art and iconoclasm*).

22 “Dobbiamo allora considerare le rovine della storia non come una fine ma come un inizio”.

(Kiefer, 2018). Tudo é destruído e recriado em um movimento cíclico, em um processo que se autoalimenta de infinitas metamorfoses. E é justamente esse o drama da vida que se manifesta na imagem, na arte: “a vida é um fogo, uma chama que devora a si mesma, ministra da morte à qual o seu esplendor conduz”²³ (Emo, 2019).

23 “La vita è un fuoco, è una fiamma che divora se stessa, ministra della morte a cui il suo splendore conduce.” (Q. 346, 1972).

Referências

BALZAC, Honoré de. Le chef d'œuvre inconnu. In: **Œuvres illustrées de Balzac**. Paris: MM. Marescq / J. Bry Ainé, 1851.

BELLI, Gabriella; SIRÉN, Janne (a cura di). **Anselm Kiefer**. Palazzo Ducale Venezia. Questi scritti, quando verranno bruciati, daranno finalmente un po' di luce (Andrea Emo). Venezia: Marsilio, 2022.

BRANDI, Cesare. **Teoria da restauração**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

DVOŘÁK, Max. **Catecismo da preservação de monumentos**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

EMO, Andrea. **Aforismi per vivere**. Tutte le parole non dette si ricordano di noi. Milano-Udine: Mimesis, 2007.

EMO, Andrea. **Il dio negativo**. Scritti teoretici (1925-1981). Venezia: Marsilio, 1989.

EMO, Andrea. **In principio era l'immagine**. Firenze / Milano: Giunti / Bompiani, 2019. *E-book*.

EMO, Andrea. **Supremazia e maledizione**. Diario filosofico 1973. Milano: Raffaello Cortina, 1998.

GAMBONI, Dario. **The destruction of art**. Iconoclasm and vandalism since the French Revolution. London: Reaktion Books, 2018.

KIEFER, Anselm. **L'arte sopravvivrà alle sue rovine**. Milano: Feltrinelli, 2018. *E-book*.

KIEFER, Anselm. **L'art survivra à ses ruines**. Nouvelle édition [en ligne]. Paris: Collège de France, 2011. Disponível em <http://books.openedition.org/cdf/386>, acesso em 29 jan. 2024.

LEONEL, Mauro. O uso do fogo: o manejo indígena e a piromania da mo-

nocultura. **Estudos Avançados**, v. 14, n. 40, p. 231-250, 2000.

LOBATO, Monteiro. **Urupês**. São Paulo: Globo, 2007.

MEGGERS, Betty J. **Amazônia**: a ilusão de um paraíso. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / Edusp, 1987.

RAGAZZI, Alexandre. O limite da pintura ou onde estão os tempos sombrios. In: **Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**: Arte em tempos sombrios. São Paulo: CBHA, 2022, p. 397-406.

RIBEIRO, Berta G. **Os índios das águas pretas**: modo de produção e equipamento produtivo. São Paulo: Companhia das Letras / Edusp, 1995.

RIDOLFI, Carlo. **Delle maraviglie dell'arte**, ovvero delle vite degl'illustri pittori Veneti e dello Stato. 2v. Venetia: Gio. Battista Sgava, 1648.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**. A sua essência e a sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SELLARS, John. **Stoicism**. Berkeley / Los Angeles: University of California Press, 2006.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. **Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle**. T. VIII. Paris: Morel, 1866.

Data de submissão: 20/04/2024

Data de aceite: 21/05/2024

Data de publicação: 12/09/2024