

Um espectador *alien* das obras "Sursum corda" e "Walhalla", de Anselm Kiefer

An alien spectator of the works "Sursum Corda" and "Walhalla", by Anselm Kiefer

Samuel de Oliveira Costa¹ (PMV/PPGA-UFES)

Resumo: A partir das obras *Sursum Corda* (2016) e *Walhalla* (1992–2016), de Anselm Kiefer, este artigo busca refletir sobre a percepção de um espectador alienígena, desvinculado de referências históricas, religiosas ou míticas associadas ao artista. Com base na filosofia de Arthur Schopenhauer e no pensamento complexo de Edgar Morin, defende-se que a experiência estética pode revelar a intuição poética do artista, operando como sistema aberto de sentido e manifestação sensível da Vontade.

Palavras-chave: Anselm Kiefer; Edgar Morin; Schopenhauer; Edgar Morin.

Abstract: The historical factors related to the German artist Anselm Kiefer are crucial for understanding his poetic intuition. Focusing on his installations *Sursum Corda* (2016) and *Walhalla* (1992–2016), this article seeks to reflect on the perception of an alien spectator, detached from the historical circumstances experienced by Kiefer—who was born in 1945, the final year of World War II—or from similar episodes, as well as from Norse mythology and Catholic Christian liturgy.

Keywords: Anselm Kiefer; Edgar Morin; Schopenhauer; Edgar Morin.

DOI: <https://doi.org/10.47456/58xq4641>



O conteúdo desta obra está licenciado sob uma licença [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](#)

¹ Mestrando do PPGA-UFES e graduado em música pela UFES. Músico multi-instrumentista, compositor. Professor de música e arte na educação básica de Vitória e Serra, Espírito Santo, Brasil. Assessor técnico na Coordenação de Práticas Integradoras da Gerência de Formação e Desenvolvimento em Educação da Secretaria Municipal de Educação de Vitória. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-3125-110X>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5819561785746309>.

Introdução

A partir da leitura de “Introdução ao pensamento complexo”, de Edgar Morin (2008), comprehende-se que a pesquisa em Arte – assim como toda forma de investigação voltada ao conhecimento – não pode se apoiar em sistemas estanques, que isolam o objeto de análise de suas múltiplas relações com o mundo. Para Morin, o pensamento complexo exige o reconhecimento de que todo objeto está imerso em um campo de interações dinâmicas com seu meio, e que sua inteligibilidade reside justamente nessa abertura, ou seja, na condição de ser um sistema aberto, permeado por trocas, instabilidades, contradições e reorganizações constantes.

Nesse contexto, Morin propõe a superação das lógicas simplificadoras e disjuntivas que tendem a isolar elementos ou opor categorias de maneira absoluta. A complexidade, em sua acepção mais profunda, implica o acolhimento dos paradoxos constitutivos da vida: entre entropia e neguentropia, desordem e organização, dispersão e reconfiguração. Um sistema puramente entrópico, ou seja, regido apenas pela degradação e perda de energia, leva ao caos e à desagregação. Um sistema estritamente neguentrópico, por outro lado, seria incapaz de inovar, cristalizando-se numa rigidez estéril. Entre esses extremos, a vida se revela como um processo criativo, onde a desordem não é apenas ameaça, mas também matéria-prima da transformação.

É sob essa perspectiva que se propõe uma leitura das obras “*Sursum Corda*” (2016) e “*Walhalla*” (1992–2016), de Anselm Kiefer. Tomadas como expressões de um sistema vivo, essas instalações não se apresentam como totalidades fechadas ou autoexplicativas, mas como constelações materiais e simbólicas que convocam o espectador a uma experiência de abertura, instabilidade e reverberação. As próprias materialidades das obras, que serão mencionadas e descritas posteriormente, inscrevem nelas um movimento entre ruína e resistência, peso e leveza, apagamento e memória. Ao observar a produção de Kiefer à luz do pensamento complexo, é possível apreender sua obra como um organismo simbólico e sensível, que se reorganiza continuamente a partir das suas interações com a

história, a mitologia, a memória coletiva e o próprio olhar do espectador. Sua prática artística, ao operar com a densidade do tempo e a multiplicidade de registros materiais, recusa qualquer linearidade interpretativa e desafia os limites tradicionais entre forma e conteúdo. Assim como os sistemas vivos descritos por Morin, a obra de Kiefer não se sustenta pela repetição mecânica de padrões, mas sim pela invenção contínua, pela capacidade de provocar sentidos inesperados e de se recompor a partir do encontro com o outro.

É nesse terreno fértil que se insere a hipótese deste artigo: a de que a percepção de um espectador *alien*, completamente desvinculado dos contextos históricos, simbólicos e culturais que informam a obra de Kiefer, pode revelar novos modos de sentir e pensar a arte, modos que não negam a história, mas que a ultrapassam como único horizonte de interpretação. Sustentada por essa perspectiva, a análise das obras “*Sursum Corda*” e “*Walhalla*” busca investigar como a arte pode operar como sistema aberto de sentido, em que a experiência estética se entrelaça com a desordem do mundo e com a potência criadora da vida.

O *umwelt*² de Kiefer: a tensão histórica

No fim da Segunda Guerra Mundial, dois meses antes da rendição das tropas da Alemanha nazista, nasceu Alnselm Kiefer, em 08 de março de 1945, na cidade de Donaueschingen, onde origina-se o rio Danúbio, na região administrativa alemã de Freiburg. Indivíduo da primeira geração pós-guerra, Kiefer e seus contemporâneos, nascidos após guerra ou sobreviventes do período bélico, passaram à nova circunstância de vida com suas entranhadas memórias pulsáteis da guerra, retraídas por forças bélicas, políticas e culturais estrangeiras, e ativas em território alemão, também pelas iniciativas de reconstrução protagonizadas por

² O termo *umwelt*, de origem alemã, pode ser traduzido como "mundo ao redor", "ambiente circundante" ou "mundo subjetivo". Cunhado pelo biólogo Jakob von Uexküll, o conceito refere-se à maneira como uma espécie vive e interage com seu ambiente. O *umwelt* é entendido como uma interface entre o organismo vivo e a realidade exterior, uma interface que é moldada pela história evolutiva particular da espécie. (Vieira, 2007)

elas. O resultado: um silêncio alemão sobre o seu passado para as gerações futuras.

A pequena cidade onde Kiefer nasceu, Donaueschingen – atualmente com um pouco mais de 21 mil habitantes –, foi devastada por ataques aéreos e terrestres das forças aliadas em 1945. Para a cidade bem menor³ naquele ano, a Segunda Guerra Mundial terminou em 21 de abril. Uma noite de bombardeio⁴ precedeu esse dia: 32 casas na cidade, incluindo a estação ferroviária e uma farmácia, foram destruídas por numerosas bombas lançadas por aviões.⁵



Figura 1. Donaueschingen bombardeada. Abril de 1945. Fotografia de escombros de um edifício e outras construções vizinhas. Há pessoas caminhando pelos caminhos abertos entre os escombros e um trator de pá carregadeira. Disponível em: <https://www.suedkurier.de/region/schwarzwald/donaueschingen/Als-der-Krieg-in-Donaueschingen-zuende-ging-Foerster-Remmeles-sinnloser-Tod-im-April-1945;art372512,10122422>. Acesso em: 22 abr. 2025.

³ Donaueschingen tinha menos de 10 mil habitantes em 1950. Disponível em: <https://population.city/germany/donaueschingen/>. Acesso em: 21 mai. 2025.

⁴ Imagem de Donaueschingen bombardeada. Abril de 1945.

⁵ Disponível em: <https://www.schwarzwaelder-bote.de/inhalt.donaueschingen-luftkampf-ueber-dem-schwarzwald.4456817d-ac45-4de3-aa1d-d81f6061b1af.html>. Acesso em: 16 jun. 2024.

Episódios anteriores assombravam a cidade: uma batalha no céu sob a Floresta Negra, entre aviões da Wehrmacht e dos Aliados que seguiam em direção ao Reich a partir do Oeste alemão, onde encontra-se a cidade de Kiefer. Outro caso foi testemunhado pelo professor ginasial Helmut König. Segundo ele, a cidade sofreu os ataques aéreos em 22 e 25 de fevereiro de 1945 – dias antes do nascimento de Kiefer.⁶ O bombardeio e os ataques por terra ao centro da cidade destruíram 91 casas, além do prédio do governo local, que também foi totalmente destruído, com muitas pessoas encontrando a morte no seu abrigo antiaéreo. Estima-se que 339 pessoas morreram neste dia.⁷ O centro da cidade estava em chamas, muitas pessoas morreram ou ficaram gravemente feridas. Caos e medo, nuvens de fumaça e cheiro de queimado, chamas, pessoas traumatizadas procurando por familiares e vítimas entre os escombros compunham o trágico cenário. Os ataques continuaram em 23 de fevereiro e a estação ferroviária novamente foi alvo, assim como em 2 de janeiro, quando, segundo relatórios policiais, 96 pessoas morreram, 56 ficaram feridas e 12 desapareceram. Em 25 de fevereiro, os quartéis foram bombardeados, resultando em 136 mortos, 51 feridos e 20 desaparecidos. Nesse dia, 62 edifícios foram destruídos e o moinho da cidade também foi arruinado por bombas. Os dias e semanas seguintes foram de terror para a população.

Em 20 de abril, um dia antes da tomada da cidade pelo exército marroquino a serviço dos franceses, Donaueschingen sofreu outro ataque aéreo, sendo conflagradas aproximadamente 30 casas da pequena cidade. Herbert Bayer testemunha que, após os bombardeios, foi difícil resgatar pessoas dos escombros, tratar os feridos e enterrar os mortos. Em meio a esse trauma, Bayer foi convocado para integrar o Volkssturm,⁸ em janeiro de 1945, quando tinha 16 anos de idade, junto com outros 15 adolescentes. Treinados na casa de um general alemão, receberam bicicletas e

⁶ Disponível em: <https://www.suedkurier.de/region/schwarzwald/donaueschingen/22-Februar-1945-Als-die-Apokalypse-ueber-Donaueschingen-hereinbrach;art372512,10448787>. Acesso em: 16 jun. 2024.

⁷ Disponível em: <https://www.suedkurier.de/region/schwarzwald/donaueschingen/Als-der-Krieg-in-Donaueschingen-zuende-ging-Foerster-Remmeles-sinnloser-Tod-im-April-1945;art372512,10122422>. Acesso em: 16 jun. 2024.

⁸ Milícia alemã de levante em massa atuante na fase final da Segunda Guerra Mundial.

carabinas, e foram comissionados para ir à cidade vizinha de Dauchingen, a fim de lutar contra os franceses. Bayer sabia que a guerra estava perdida, então fugiu para Mundelfingen por caminhos ocultos.



Figura 2. Donaueschingen bombardeada. Fevereiro de 1945. Fotografia de escombros de construções em uma área residencial de Donaueschingen. Há também casas parcialmente destruídas pelos bombardeios aéreos e outras não atingidas. Disponível em: <https://www.badische-zeitung.de/die-zeit-als-die-bomben-fielen>. Acesso em: 22 abr. 2025.

Donaueschingen estava em chamas. Em busca de suprimentos básicos, a população saqueou a despensa bem abastecida dos nazistas, no antigo departamento de suprimentos do exército. Semelhantemente às ações após o precedente bombardeio de 2 de janeiro, os mortos de 20 de abril, recuperados, foram enterrados em sepulturas coletivas em Allmendshofen, já que o cemitério de Donaueschingen tornou-se um campo de crateras de bombardeios.⁹

As descrições factuais anteriores não tem a intenção de alijar nem desonerar os dolos da Alemanha nazista e sua Wehrmacht, nem a culpa de seus apoiadores civis, que correspondiam a uma fração significativa da onda política nazista que se deu a partir de 1930. Instaurado o horror da guerra também no seio civil, o terror, a barbárie, a hediondez, bestialidade e

⁹ Disponível em: <https://www.suedkurier.de/region/schwarzwald/donaueschingen/Als-der-Krieg-in-Donaueschingen-zuende-ging-Foerster-Remmeles-sinnloser-Tod-im-April-1945;art372512,10122422>. Acesso em: 16 jul. 2024.

desumanidade à solta, não abrigam parâmetros quaisquer de preservação da vida de quem quer que seja.

Findada a guerra, a Alemanha de Kiefer estava arruinada, em escombros, sem acesso a itens elementares de alimentação e saúde, por exemplo. Política e economicamente, as sanções aplicadas à Alemanha eram contundentes e os Julgamentos de Nuremberg expuseram as atrocidades nazistas, buscando expurgar e conscientizar a população alemã, ainda que houvesse qualquer tensão, dado o poder imperativo da ocasião.



Figura 3. Donaueschingen bombardeada. Abril de 1945. Fotografia de edifício bombardeado em sua base – edifício aparentemente residencial de telhado em formato triangular. A construção está comprometida e caindo para o lado esquerdo. Há um guindaste na área em ação não identificada. Disponível em: <https://www.suedkurier.de/region/schwarzwald/donaueschingen/Als-der-Krieg-in-Donaueschingen-zuende-ging-Foerster-Remmeles-sinnloser-Tod-im-April-1945;art372512,10122422>. Acesso em: 22 abri. 2025.

O *umwelt* de Kiefer: a arte

Kiefer estudou direito, literatura e linguística, antes de ingressar na *Academy of Fine Arts in Karlsruhe* e, posteriormente, em Düsseldorf. Desde 1992, reside na França, em Barjac, onde vive e trabalha. Para além

da arte para a percepção, as produções artísticas de Anselm Kiefer conduzem o espectador a um escopo de conhecimentos históricos que coincidem com a sua vida, mas também com outros relativos à cultura germânica, música, literatura e religião. Suas produções artísticas mostram-no transitando por linguagens como fotografia, pintura, painéis, esculturas e instalações, por vezes em suportes de grandes dimensões, combinando mais de uma delas, recorrendo a materialidades e procedimentos não convencionais no universo das artes visuais, como chumbo, grama, rosas, procedimentos de emulsão, sedimentos de eletrólise, metal, folhas de ouro, goma-laca, tecido, roupas, aço, etc. Apoiadas em sua leitura pessoal de mundo, suas obras expressam sua formação contínua e, a partir da sensação, provocam no espectador choques, reflexões, emoções, leituras e interpretações.

Fatores históricos e biográficos relacionados ao artista alemão são entendidos como cruciais para a compreensão de sua intenção poética. Além do contexto da Segunda Guerra Mundial, o imaginário nórdico também desempenha um papel importante na interpelação de sua visão artística, ampliando a percepção e fruição das suas obras de arte, que estão postas no tempo e no espaço, estabelecidas nessas instâncias pelos seus elementos que conferem às obras artísticas condições e aspectos de objeto ocupante e transcidente das dimensões cronológicas – passado, presente e futuro – e territoriais. À experiência estética, por sua vez, o tempo se estabelece para o processo de interação entre a obra de arte e o mundo, revelando suas estruturas abundantes e intermináveis como consequência de contínua atividade de percepção crítica, somada à observação poética da obra. Todavia, cada arte se relaciona e rege esses parâmetros de maneira própria. Diretamente relativo à experiência estética, cada elemento de uma obra não carrega valor algum em si, mas é dotado de existência artística quando é integrante de um todo artístico (realidade sensível).

Destacando Edgar Morin (2008), observa-se que, para a pesquisa em Arte, é também necessário que o objeto de pesquisa seja compreendido como

um sistema aberto, que interage com o meio, havendo em si um paradoxo constante entre ordem e desordem (entropia e neguentropia). Morin vê essa dialética como uma chave para entender a complexidade da vida e do conhecimento. Segundo ele, o mundo não pode ser reduzido a uma lógica puramente entrópica de um sistema disjunto, que levaria ao caos, nem a uma visão exclusivamente neguentrópica, que implicaria em um sistema estático e imutável – um sistema fechado. Nesse sentido, busca-se observar como a percepção sensível poderia ser um caminho viável para a compreensão da poética de Kiefer, sendo aprazível observar a sua vida e obra como um sistema vivo de estruturas organizadas, mas também de processos dinâmicos e inovadores a partir de interações com o meio. Isso significa que a vida, elemento fundamental do sistema aberto, não se mantém pela reprodução mecânica de padrões fixos, mas pela capacidade de gerar novidades. Morin (2008) aponta para os elementos da entropia nas múltiplas interações que o ser humano tem com o meio no qual está inserido, e para a criatividade, atributo elementar da arte e qualidade dos sistemas abertos que fazem-na emergir, especialmente por meio de contextos muito qualitativos. Assim, os desafios e elementos da desordem são incorporados à harmonia, tornando concretos e compartilhados os pensamentos, impactando e influenciando o meio e a percepção do real. Eis aí a experiência estética, traduzida nas ações colocadas em curso que, por meio da criatividade, promovem a transformação. Observando a contemporaneidade, bem como o desenvolvimento da arte nesse contexto. Sanmartin (2021, pp. 8-9) é categórica em sua declaração de que: é a arte que tem o privilégio de ter a criatividade como seu motor, articulando diversas questões desse tempo, por meio dessa qualidade que descobre e inventa modos para a vida. Ainda segundo Sanmartin (2021), é a novidade o fator que a distingue, e ela ocorre quando o indivíduo vai além de simplesmente afirmar, repetir ou imitar, criando algo que não só enriquece sua própria experiência, mas que contribui para o mundo com inovações de adaptação e de ruptura, que compreendem transformações

que impactam o sujeito e a sociedade, transformando a vida humana e produzindo novas interações e efeitos no seu contexto.

A busca pelo acesso à poética artística pode ser um proveitoso contexto para observar e amontoar experiências, a partir das várias camadas que são sobrepostas à medida do desenvolvimento da análise do processo criativo de um artista, por meio de aberturas interdisciplinares e caminhos transdisciplinares, que estão além da habilidade técnica e do livre fazer artístico. É a arte contemporânea que rompe com os modos de interpelação, ao propor discussões novas, afirmando-se por contextos plurais muito qualitativos – linguagens, técnicas e materialidades – na atualidade que vivemos. Por meio de diversos campos do saber, a arte se estabelece como uma rede de inúmeros filamentos em forma de argumentos e ressignificações, dando luz àquilo que constitui os seres humanos históricos e culturais, “indo além do ver, da interpretação narrativa única e da expectativa do encontro com a beleza, com o sublime” (Egas; Serra, 2021, p. 150).

Um espectador alien de “*Sursum Corda*” e “*Walhalla*”

Os nomes das instalações “*Sursum Corda*” (2016) e “*Walhalla*” (1992-2016) emanam, respectivamente, conhecimentos da liturgia cristã católica e da mitologia nórdica. O termo em latim, traduzido como “Corações ao alto”, está em ritos litúrgicos católicos, como no prefácio¹⁰ da oração eucarística.¹¹ “*Walhalla*”, por sua vez, é a habitação dos mortos em combate. Heróis, segundo o imaginário nórdico.¹²

¹⁰ O prefácio constitui, por exemplo, a primeira parte da oração eucarística e inicia-se com um diálogo solene. O clérigo associa Deus a si na oração que ele dirige:
Clérigo: *Dóminus vobiscum.* (O Senhor esteja convosco.)

Congregação: *Et cum spíitu tuo.* (Ele está no meio de nós.)
Clérigo: *Sursum corda.* (Corações ao alto).

Congregação: *Habémus ad Dóminum* (O nosso coração está em Deus). Disponível em: <https://nossasenhoradasaudade.com.br/wp-content/uploads/2021/03/Ordinario-da-Santa-Missa-Latim-Portugues-Brasileiro-Forma-Ordinaria-do-Rito-Romano-Paulo-VI-1BTshWvCUdaaCAbW2UArgHBLi.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2024.

¹¹ Relativo à eucaristia: sacramento cristão católico, no qual os elementos pão e o vinho transubstanciam-se no corpo e o sangue de Cristo, de acordo com os dogmas da instituição de Roma, no contexto da celebração.

¹² “Heróis caídos caminham para cá, Trazidos a Odin pelas Valquírias, Donzelas de batalha mais queridas. / Sobre o mar e através do ar, Em meio ao brilho feroz dos relâmpagos, / Carregando

Em um tom interpretativo que não se ancora em informações da crítica genética – aquelas que evidenciam o percurso criativo e as escolhas que conduziram à versão final da obra –, mas sim na experiência perceptiva de um espectador alheio a Kiefer, “*Sursum Corda*” (2016) apresenta-se como uma instalação em que a matéria e o espírito se entrelaçam numa espécie de coreografia de elevação e ruína. Ao centro, ergue-se uma escada de aço em espiral, que completa três voltas sobre si mesma, em um gesto contínuo de ascensão, podendo evocar, simultaneamente, o ímpeto de transcender e a circularidade implacável da existência. Penduradas em sua estrutura e espalhadas pelo chão, repousam vestes de serapilheira, como corpos esvaziados, vilipendiados por tintas, pela toxicidade do chumbo e sujeira que ostentam as marcas severas de um tempo que corrompe. Entre os degraus e o solo, intercalam-se fotografias dispersas, algumas suspensas, outras abandonadas ou largadas ao chão, como fragmentos de narrativas interrompidas, presenças residuais de um passado que se recusa ao esquecimento. A escada dirige-se ao teto, onde está projetada uma luz branca e intensa que, em sua claridade, confere ao espaço uma atmosfera celeste. Nesse feixe vertical, a instalação tensiona o peso da gravidade com o aguardo de uma elevação simbólica – um movimento que é tanto físico quanto metafísico, uma súplica: “*Sursum Corda*” – “Corações ao Alto”. Cada elemento que compõe a integralidade artística, convoca o espectador a um percurso de contemplação e deslocamento ontológico.

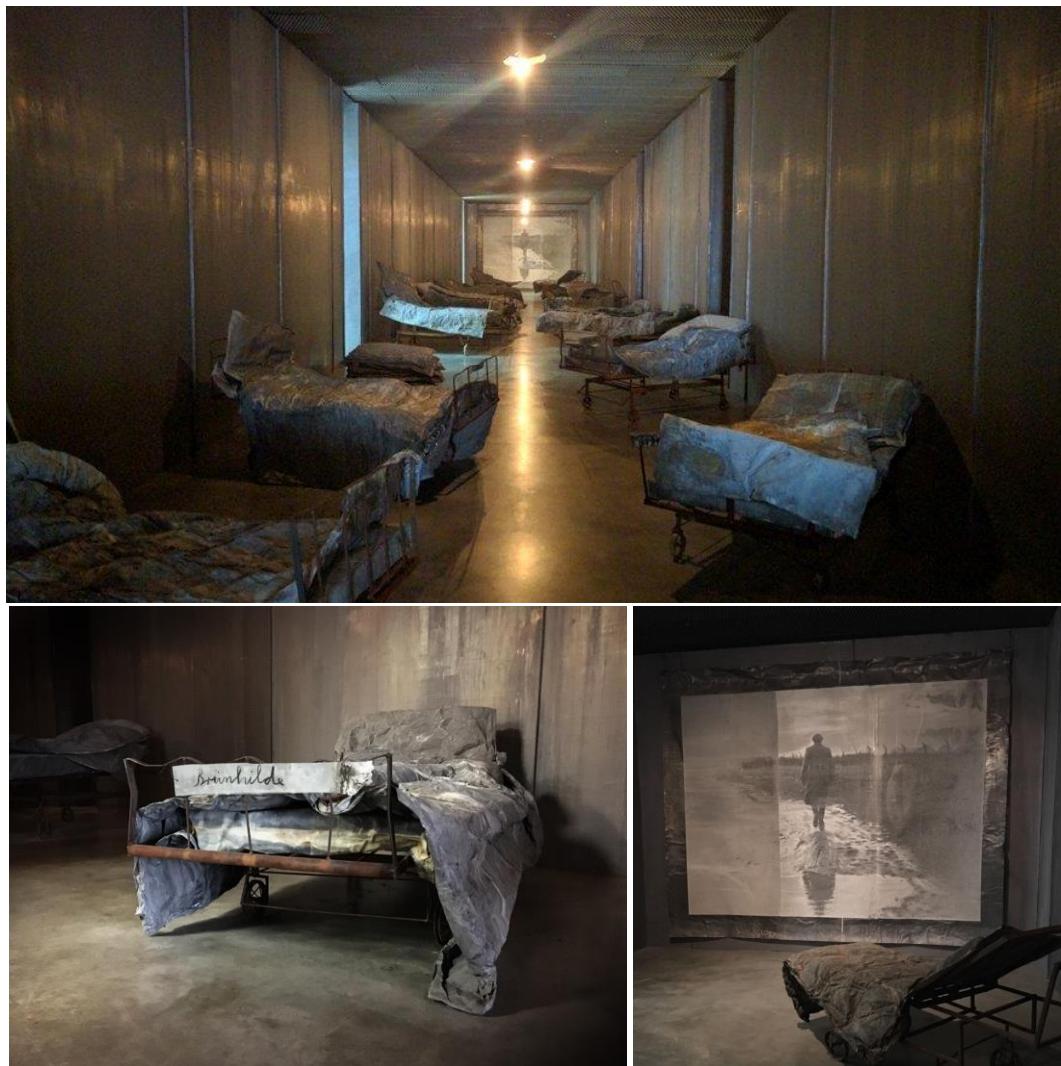
“*Walhalla*” (1992-2016), por sua vez, configura-se como uma instalação que, sob o viés perceptivo, parece convocar o visitante a atravessar um espaço onde o tempo se sedimentou na matéria, como uma ferida exposta. Trata-se de um quarto longo e estreito, revestido integralmente com chapas de chumbo oxidado, cuja frieza opaca e textura irregular instauram uma atmosfera de clausura e silêncio. Alinhadas ao longo de um corredor, sucessivas fileiras de camas dobráveis de aço repousam, cada

escudos brilhantes. [...] Bravos guerreiros que lutaram bravamente, [...] Onde a batalha vermelha se enfurece. O vapor da carnificina. Quem no campo da morte / Lutou para conquistar Paz para seu país e fama para seus deuses, / Tragam aqui em seus escudos para as moradas abençoadas, / Para sempre em festival vitorioso / Cear conosco no alto Valhala.” (Jones, 1880, p. 30, tradução nossa.)

uma delas cobertas por lençóis e mantas moldadas em chumbo amassado, em tonalidades de cinza escuro – como se o peso do metal e da história tivessem precipitado esses leitos, sufocando qualquer possibilidade de repouso regenerador. No extremo oposto, uma fotografia em preto e branco, montada também sobre chumbo, figura um corpo solitário: um viajante envolto em trajes invernais que caminha em direção a uma paisagem desolada e fria, evocando um destino irrevogável, uma travessia sem retorno. Em meio a esse cenário fúnebre, destaca-se uma maca hospitalar de aço, típica de enfermarias, coberta com o mesmo tecido de chumbo amassado. Nela, há uma placa com o nome Brunhilde – nome que, nas lendas germânicas, combina as palavras *brun* (armadura) e *hilde* (combate, batalha, guerreira e guerreiro), evocando a figura heroica e trágica da valquíria. Aqui, no entanto, essa heroína ancestral encontra-se esvaziada de sua potência mítica, reduzida a um signo melancólico que tensiona memória e ruína, glória e perda. Na extremidade final da instalação, outra maca, em posição semi-inclinada, repousa em frente à imagem monumental do homem solitário, de trajes invernais, bermuda, boina e calçado, que segue por uma trilha junto ao que parece ser a margem de um rio, em direção ao horizonte. O gesto é ao mesmo tempo banal, como quem se despede do mundo, caminhando lentamente para um destino onde a vida e a morte já não se distinguem. “*Walhalla*” materializa, assim, um espaço onde o heroísmo se fossiliza em metáforas de abandono, onde o chumbo – elemento recorrente na obra de Kiefer – é simultaneamente armadura e mortalha. Nesse ambiente saturado de peso e silêncio, o espectador não encontra apenas vestígios de uma memória germânica e mítica, mas é interpelado pela universalidade de uma travessia: aquela que todos, de algum modo, realizamos, entre o peso da história e a fugacidade da existência.



Figuras 4. Instalação “*Sursum Corda*” (Anselm Kiefer, 2016) 889 x 330 x 440 cm. Aço, chumbo, fotografias, serapilheira (pano de saco), tecido, tinta, areia, fios e flores desidratadas. Fotografia da instalação composta de uma escada de aço em espiral de três voltas sobre o próprio eixo. Penduradas na estrutura da escada e no chão há várias roupas de serapilheira vilipendiadas e com tintas, chumbo e sujeira. Há também ainda fotografias diversas espalhadas no chão e penduradas na estrutura da escada. A escada em espiral vai até o teto onde há uma grande luz branca e clara que ilumina todo o espaço. Disponível em: <https://www.whitecube.com/artworks/sursum-corda>. Acesso em 22 abr. 2025



Figuras 5, 6 e 7. "Walhalla", 1992-2016. Figura 5: Quarto longo e estreito forrado com chumbo oxidado, fileiras de camas dobráveis de aço cobertas com lençóis e cobertas de chumbo amassado cinza escuro. No outro extremo da sala, uma fotografia em preto e branco montada em chumbo mostra uma figura solitária caminhando para uma paisagem sombria e invernal. Disponível em: <https://londonist.com/london/enter-a-lead-lined-internment-camp>. Acesso em: 18 jun. 2025. Figura 6: detalhe do quarto longo da figura 5. Há uma maca de aço típica de enfermaria, coberta com lençol, coberta de chumbo amassado cinza escuro, há uma placa escrito, em alemão, o nome feminino Brunhilde. Esse nome deriva de uma combinação das palavras germânicas *brun*, que significa armadura, e *hild*, que significa batalha. Na lenda heroica germânica, a valquíria Brunhild é uma heroína. Disponível em: <https://arrestedmotion.com/2016/12/showing-anselm-kiefer-walhalla-white-cube/>. Acesso em: 18 jun. 2025. Figura 7: detalhe do fundo do quarto longo da figura 5. Nele há uma outra maca típica de enfermaria, em posição semi-leito posicionada em frente a uma fotografia em grande dimensão. A fotografia mostra um indivíduo vestido com trajes invernais, de bermuda na altura dos joelhos, calçado, de boina indo em direção ao horizonte, pelas margens de um aparente rio. Disponível em: <https://www.riotmaterial.com/walhalla-warns-nightmare-nationalism/>. Acesso em: 22 de abril de 2025.

Refletir sobre a percepção de um espectador alheio aos fatores históricos relacionados a Kiefer ou a fatos empíricos comparáveis, ao imaginário nórdico e à liturgia cristã católica, abre o epílogo deste artigo, que discute a percepção sensível como caminho viável para a intuição poética do artista por uma perspectiva schopenhaueriana.

Em “O mundo como vontade e como representação”, Arthur Schopenhauer exprime que é por meio “do princípio da razão” – do tempo, do espaço e da causalidade (matéria) ao qual o homem é sujeito – que se dá toda representação e, logo, um discernimento sobre o mundo. Em Schopenhauer, a Vontade é apresentada como pressuposto geral da vida, que, por sua vez, revela-se como objetivações em todos os fenômenos observáveis na natureza. Ou seja, isso ou aquilo só acontece em virtude da manifestação da Vontade. Antes de manifestar-se nos variados fenômenos e na multiplicidade dos sujeitos, ela se reifica em formas imutáveis e eternas – as Ideias Platônicas –, que transcendem o princípio da razão. Imediatas nas Ideias, estas são como modelos dos objetos específicos, que são frutos mediados da individualidade (Dias, 1996. p. 5)

O princípio de razão é a forma universal de todo fenômeno. O ser humano [...] tem de estar submetido a ele. Entretanto, por ser a Vontade conhecida imediatamente, e em si, na autoconsciência, também se encontra nessa mesma consciência, a consciência da liberdade. (Schopenhauer, 2005, p. 172)

Permanentemente submetido ao “princípio da razão”, o homem comum, gradualmente, distancia-se do sujeito puro do conhecimento. Contudo, essa condição pode ser superada quando ele é arrebatado pela contemplação artística.

A fruição do belo proporcionado pela arte, [...] faz esquecer a penúria da vida, [...] a existência mesma, [que] é um sofrimento contínuo, e em parte lamentável, em parte terrível; o qual, todavia, se intuído pura e exclusivamente como representação, ou repetido pela arte, livre de tormentos, apresenta-nos um teatro pleno de significado. (Schopenhauer, 2005, pp. 349-350)

Em Schopenhauer, a arte é independente do “princípio da razão”. Como exposição de Ideias, a arte é conhecimento puro. É nela que o artista, gênio, intui a Vontade, caracterizada nos fenômenos. À vista disso, em Schopenhauer, o “Conhecimento da Ideia [...] é o fim da arte” (Schopenhauer, 2005, p. 321). Em toda sua parte, encontra-se seu fim de comunicar o conhecimento eterno. O objeto da arte, “que na torrente fugidia do mundo [...], torna-se um representante do todo, um equivalente no espaço e no tempo do muito infinito” (Schopenhauer, 2005, p. 253); é “modo de consideração das coisas independente do princípio da razão” (Schopenhauer, 2005, p. 254).

Impulsionado pela identidade do autor deste artigo – um indivíduo brasileiro, nascido em 1989, mineiro de origem e residente no Espírito Santo há 23 anos –, propõe-se a perspectiva de um espectador *alien* das instalações “*Sursum Corda*” e “*Walhalla*”. Esse observador, alheio às referências que atravessam as obras de Kiefer, confronta-se com objetivados eternos e imutáveis, revelados pelo gênio artístico, e assimila seu desfecho: o mundo como vontade de transgressão, hediondez, horror e repugnância. Essas ideias são expressas pelo artista na transgressão dos materiais das instalações: a toxicidade do chumbo, o vilipêndio e a violação dos conhecimentos ideais acessados por meio das roupas transgredidas em “*Sursum Corda*” e nos lençóis e travesseiros de chumbo nas acometidas camas típicas de enfermaria, em “*Walhalla*”, por exemplo.

Isso posto, o desconhecimento do *umwelt* de Anselm Kiefer, de fatores históricos a ele relacionados, de aspectos culturais, religiosos e artísticos, não impedem o acesso à intuição poética do artista. O sistema filosófico de Schopenhauer, apresentado em “O mundo como verdade e como representação”, seria uma possibilidade de acesso à intuição poética do artista e do conhecimento eterno, expresso em “*Sursum Corda*” e “*Walhalla*”, pois o mundo é representação.¹³ Desse modo, ao se desprender das amarras do contexto histórico e cultural que moldaram

¹³ “O mundo é minha representação.” (Schopenhauer, 2005, p. 43)

a vida de Kiefer, a percepção se lança no primeiro campo aberto da intuição estética, onde a experiência do sensível toca aquilo que é eterno e inexpressível. Não se trata de decifrar signos ou de reconstruir biografias, mas de habitar, ainda que por instantes, a atmosfera rarefeita, onde a arte se torna pura manifestação da Vontade, como propõe Schopenhauer. Assim, “*Sursum Corda*” e “*Walhalla*” erguem-se não apenas como testemunhos de uma dor histórica, mas como vestígios de um mundo que insiste em se revelar na transgressão da matéria, no chumbo corrompido, no tecido vilipendiado, no espaço que se faz ferida e abismo. São imagens que atravessam o espectador, não pela via do saber, mas pelo assombro – esse encontro silencioso com o que há de mais humano: a beleza que fere, o horror que magnetiza, a arte que, mesmo sem palavras, persiste em dizer.

Referências

ALS der Krieg in Donaueschingen zuende ging: Förster Remmeles sinnloser Tod im April 1945. 21 de abril de 2019. Disponível em: <https://www.suedkurier.de/region/schwarzwald/donaueschingen/Als-der-Krieg-in-Donaueschingen-zuende-ging-Foerster-Remmeles-sinnloser-Tod-im-April-1945;art372512,10122422>. Acesso em: 16 jun. 2024

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Organização Jo Ann Boydston; editora de texto Harriet Furt Simon; introdução Abraham Kaplan; tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.

DIAS, R. M. **Nietzsche e a Música**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

DONAUESCHINGEN. Luftkampf über dem Schwarzwald. 28 de março de 2016. Disponível em: <https://www.schwarzwaelder-bote.de/inhalt.donaueschingen-luftkampf-ueber-dem-schwarzwald.4456817d-ac45-4de3-aa1d-d81f6061b1af.html>. Acesso em: 16 jun. 2024.

EGAS, Olga; SERRA, Nathalia. A criatividade na educação contemporânea e no ensino da arte. In: SANMARTIN, Stela Maris (org.). **Criatividade, educação e arte: potências e desafios**; Luciano Tasso Filho, ilustrador. - 1. ed. - Vitória: UFES, Proex, pp. 135-155, 2021.

FEBRUAR 1945: Als die Apokalypse über Donaueschingen hereinbrach. 21 de fevereiro de 2020. Disponível em: <https://www.suedkurier.de/region/schwarzwald/donaueschingen/22->

Februar-1945-Als-die-Apokalypse-ueber-Donaueschingen-hereinbrach;art372512,10448787. Acesso em: 16 jun. 2024.

JONES, Julia Clinton. **Vahlhalla, the myths of norseland**. New York, 1880. Disponível em: <http://www.odins-gift.com/pclass/valhalla/mythsofn00jone.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2024.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução do francês Eliane Lisboa - Porto Alegre: Sulina 2008.

SANMARTIN, Stela Maris (org.). **Criatividade, educação e arte: potências e desafios**; Luciano Tasso Filho, ilustrador. - 1. ed. - Vitória: UFES, Proex, 2021.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: UNESP, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Die Welt als Wille und Vorstellung II**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ciência: Formas de conhecimento – arte e ciência. Uma visão a partir da complexidade**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora. 2007.

Recebido em: 24 de abril de 2025.
Publicado em: 27 de junho de 2025.