

1.

DIALOGAR COM A SOCIEDADE, DIALOGAR COM A VIDA

*“Antes de mais nada, toda revolução
acontece no interior do ser humano.
Quando um homem é realmente livre e criativo,
capaz de produzir algo de novo e original,
ele pode revolucionar o tempo.”
Joseph Beuys**

Joseph Beuys foi antes de tudo um artista de raízes bem alemãs e, como tal, sofreu forte influência do pensamento romântico alemão que remonta ao século XIX, tornando-se um *“tardio representante da tradição idealista alemã”*¹, canalizando *“a evidência pública do artista para a transformação dos valores de sua época”*.² É possível observar na base de suas obras e de seu pensamento uma tradição cultural que nos remete a este período, tais como a idéia de totalidade e a busca pela unidade do ser humano, antes fragmentado pela primazia da razão. A idéia de Unidade era uma das molas mestras dos românticos alemães, que passaram por um longo e sofrido processo de unificação.

A cultura moderna, segundo Argan³, está centrada na relação dialética entre clássico e romântico. O clássico ligado à arte greco-romana, e o romântico ligado à arte cristã e ao mundo nórdico. Ambos movimentos faziam parte de um mesmo ciclo de pensamento, a diferença estava na postura (racional ou emocional) que tomavam frente à história e à realidade natural e social. Segundo este autor, o neoclassicismo seria apenas uma fase do processo de formação da concepção romântica. Para ele, entre os motivos daquilo que podemos chamar de fim do ciclo clássico e início do romântico, destacava-se a transformação das tecnologias e da organização da produção econômica. Neste momento a arte não era mais uma cópia da natureza, mas sim uma interpretação da história e o artista não estava mais integrado como componente necessário ou modelo de comportamento.

* BEUYS, Joseph *apud in* GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**, p. 139.

¹ OSÓRIO, Luiz Camillo. **A estética Romântica e Joseph Beuys**, p. 9.

² *Ibid.*, p. 9.

³ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**.

O romantismo começou na Alemanha como reação à parcialidade do culto à razão apregoado pelo Iluminismo. No lugar da razão, as palavras de ordem foram: sentimento, imaginação, experiência. Mesmo pensadores iluministas como Rousseau, já haviam criticado o fato destes enfatizarem somente a razão. A expressão “de volta à natureza!” de Rousseau, parecia agora tomar impulso; a natureza passou a ser o objeto do romantismo, passando a ser vista como um todo, como uma unidade.

Schelling⁴ dizia que a natureza inteira, tanto a alma humana quanto a realidade física, eram a expressão de um único Deus ou do “espírito do mundo”. Para ele, o homem trazia dentro de si o universo, e a visão romântica da natureza era absolutamente marcada pela concepção de natureza como um organismo, como uma unidade.

Os românticos acreditavam que só a arte seria capaz de nos aproximar do indizível. *“O que a filosofia nos ensinava abstratamente, a arte realizava numa dimensão mundana; ela era a idéia encarnada no sensível (...) pela primeira vez a arte era valorizada por suas próprias qualidades e méritos”*⁵. Schiller⁶ dizia que o processo de criação do artista é uma atividade lúdica, pois ele próprio determina suas regras. Caberia à arte a função prática de unir novamente a esfera moral e a sensível, reconstituindo uma idéia de totalidade que fora corrompida, dando à dimensão estética a capacidade de medir o racional e o sensível, restaurando a fragmentação ocasionada pelo crescente processo de racionalização. *“Em poucas palavras: não existe maneira de fazer racional o homem sensível sem torná-lo antes, estético.”*⁷ Esse estado estético era fator primordial para a comunhão entre razão e sensibilidade, essencial na formação de um Estado saudável.

Se na França houve uma primazia pela razão, na Alemanha romântica era a emoção (o ato estético), uma emoção capaz de alcançar a unidade almejada, uma unidade política e cultural, uma unidade do próprio ser humano fragmentado pelo

⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. **A concepção romântica da natureza.**

⁵ OSÓRIO, Luiz Camillo. **A estética Romântica e Joseph Beuys**, p. 6.

⁶ SCHILLER, Friedrich,. **A educação estética do homem:** numa série de cartas.

⁷ Ibid., p. 107.

privilégio que havia sido dado à razão; o que não indicava no entanto, que o romantismo negasse a razão, porque se o fizesse, a unidade e a totalidade pretendida estariam perdidas.

Beuys herdou muito da visão romântica, principalmente no que tange à idéia de natureza como uma totalidade orgânica viva e em conexão com o mundo espiritual, bem como a idéia da arte como um precioso caminho para se alcançar uma reestruturação social, “*a questão social encontra lugar na historiografia romântica*”⁸, uma vez que formaria um homem capaz de se pôr diante da realidade e questioná-la. Este homem não poderia assumir uma postura passiva diante da realidade que se apresentava após a II Guerra e a arte teria que assumir sua parte num projeto maior de civilização, retornando ao anseio de totalidade romântico.

O artista caminhou por muitos terrenos para constituir o conjunto de sua obra e neste capítulo trabalharemos, ainda que brevemente, aspectos ligados a seus pensamentos sobre educação, política, meio ambiente, os materiais que utilizava, conceito de arte, *heranças* de guerra, tendo em vista compreender, mais adiante, o modo como os utilizou no seu fazer artístico e social.

1.1 A PREOCUPAÇÃO EDUCACIONAL DE BEUYS

Beuys era um educador e acreditava que através da arte poderíamos moldar, esculpir nosso pensamento e com isso “solucionar” uma série de problemas sociais, partindo assim, de um ideário romântico que via a arte como uma ferramenta no processo de formação do homem⁹, “*atribuindo a ela um papel de reconciliação do homem com o mundo*”¹⁰, que já estava também presente nos intuitos da Bauhaus.¹¹ A Bauhaus previa uma sociedade sem diferenças de classe, como também pretendido por Beuys, no entanto, contraditoriamente, privilegiava os artistas como responsáveis por projetar essa nova sociedade.

⁸ FALBEL, Nachman. **Os fundamentos históricos do romantismo**. In: O romantismo, p. 36.

⁹ Pensamento este amplamente desenvolvido por Friedrich Von Schiller como veremos um pouco mais adiante.

Embora também pretendesse educar o indivíduo com o interesse maior em toda a comunidade, a Bauhaus se diferencia de Beuys no que toca à racionalidade que privilegiava como método que permitiria localizar e solucionar os problemas sociais.

Eu cheguei à conclusão de que não há nenhum modo de fazer qualquer coisa pelo ser humano que não seja pela arte. E devido a isto é necessário um conceito educacional (...). Meu conceito educacional refere-se ao fato de que todo ser humano é um ser criativo e um ser livre. (...) Hoje é preciso considerar a nossa realidade social e como esta realidade tem reprimido a maioria dos seres humanos, dos trabalhadores... todas essas coisas formam parte do meu conceito educacional, o qual se refere também a um sentido político.¹²

Transformações sociais não acontecem de um dia para o outro e, portanto, Beuys tinha como meta uma reformulação do sistema educacional, desde o jardim de infância até a universidade. Criticava um sistema de ensino centralizador, que divulga um mesmo currículo e regras de administração para todas as escolas do país, defendendo, pois, a possibilidade de escolas auto-gestoras, autônomas.

O que queremos é que haja liberdade de criação nos centros escolares. Além disso, acreditamos que as escolas têm que ser autônomas, o que vai dar na autogestão dos que trabalham ali. Então é quando falamos que há muitos tipos de escolas privadas e que deveriam existir tantas escolas livres, que dentro do possível superassem o caráter da escola privada e apresentassem uma oferta abundante de possibilidades de formação.¹³

Em relação à educação das crianças e adolescentes, acreditava que deveria ser dirigida em função da individualidade de cada um, e que o quê e como deveria ser ensinado, estaria associado às necessidades do grupo em questão. Não adiantava uma educação que vê o aluno como parte de uma massa igual, mas sim procurar particularizar cada um, com suas habilidades e dificuldades, de modo a trabalhar satisfatoriamente tais qualidades. “*Se a escola desenvolver a*

¹⁰ OSÓRIO, Luiz Camillo. **A estética Romântica e Joseph Beuys**, p. 9.

¹¹ ARGAN, Giulio Carlo. **Walter Gropius e a Bauhaus**.

¹² BEUYS, Joseph *apud* DURINI, Lucrezia De Domizio. **The felt hat a life told**, p. 42.

¹³ BEUYS, Joseph *apud* BODENMANN-RITTER, Clara. **Joseph Beuys: cada hombre, un artista**, p. 16.

consciência, as crianças reconhecerão os aspectos que devem ter uma ordem social futura, ou seja, em uma escola livre assim, se pode aprender um sentimento social, uma sensibilidade social ou um conhecimento social.”¹⁴

A importância dada às crianças por Beuys, remete-nos a uma afirmação anterior feita por Schiller, que já dizia que *“elas são o que nós fomos; elas são o que nós devemos tornar a ser. Fomos natureza, como elas, e a nossa natureza deve reconduzir-nos, no caminho da razão e da liberdade, à natureza.”*¹⁵ Neste ponto, a arte teria papel fundamental, pelo fato de através dela Beuys acreditar num desenvolvimento da criatividade e do senso crítico do ser humano, essenciais para realizar todas as mudanças que propunha em sua arte¹⁶; e este papel, o de educador do povo, ele assumiu muito bem.

1.1.1 A pedagogia Waldorf e a influência de Rudolf Steiner

Princípios apontados por ele em tantas entrevistas e palestra que fez, também estão presentes nas Escolas Waldorf, cuja metodologia está baseada na antroposofia de Rudolf Steiner. Nesta pedagogia seria da responsabilidade da escola incentivar a formação da criatividade para que fosse possível desenvolver uma criança com um pensamento livre, com um senso crítico acurado, tornando-se então, um adulto com maior maturidade social. Para tanto, dever-se-iam respeitar as fases infantis, de modo a nutrir estas fases com as necessidades que demandam independente de imposições políticas ou mesmo de forças econômicas. Nas práticas utilizadas para o desenvolvimento da criatividade, incentivava-se a busca por uma produtividade autêntica, que fugisse do naturalismo, ou seja, de uma *cópia fiel* da natureza, uma vez que este reproduz um ideal já existente, podendo tornar-se então uma reprodução e manutenção do que já existe. Embora a Pedagogia Waldorf valorize muito a educação artística, pensa nela e nas potencialidades que pode desenvolver como um modo de estender estas potencialidades a todas as atividades realizadas pelo homem. Potencialidades

¹⁴ Ibid., p. 20.

¹⁵ SCHILLER, Friedrich,. **A educação estética do homem**: numa série de cartas, p. 22.

¹⁶ Estas idéias trazidas por Beuys, também já estavam presentes na pratica pedagógica de Rudolf

essas, inerentes a todos os seres humanos e não somente aos “fazedores” de arte.

Segundo Marcelo Greuel:

A visão da Arte esboçada por Rudolf Steiner liberta o artista da função de mero crítico que nega ou desfigura o já existente, como também não o reduz a um decorador de ambientes burgueses. A Arte e o artista são o caminho pelo qual o homem se torna realmente humano, transformando a Natureza fora de si e em si para que esta se torne a expressão imediata e sensória da liberdade.¹⁷

A pedagogia desenvolvida por Steiner nas Escolas Waldorf desenvolvia a idéia, entre outras, da arte como peça fundamental na formação do homem, e que todos possuiriam potencial artístico, idéia essa marcadamente presente em Beuys, que constantemente afirmava que todo homem é uma artista. Beuys acreditava que a arte estava presente em toda parte, aproximava a arte da vida cotidiana, exaltava o que havia de criativo nas mais simples atividades humanas. Em entrevista a Franz Hak em 1979, Beuys afirmava que:

a criatividade não é monopólio das artes. (...) Quando eu digo que toda a gente é artista eu quero dizer que cada um pode concentrar a sua vida nessa perspectiva: pode cultivar a artisticidade tanto na pintura como na música, na técnica, na cura de doenças, na economia ou em qualquer outro domínio...¹⁸

O artista não chegou a pôr em prática suas idéias quanto à educação fundamental, uma vez que não trabalhou diretamente com este setor da educação. É comum observar em muitas de suas entrevistas uma certa indignação por parte dos assistentes ou do entrevistador, que acreditavam que Beuys apresentava idéias totalmente utópicas, que falava de planos que dificilmente seriam postos em prática ou que o artista apenas lançava a idéia, mas não mostrava de fato, o caminho que deveria ser percorrido para alcançá-las.¹⁹ Suas idéias parece que apenas foram postas em prática a nível superior, com a criação da Universidade

Steiner, percebendo-se desde já a influência dele sobre o pensamento de Beuys.

¹⁷ GREUEL, Marcelo de Veiga. **A obra de Rudolf Steiner**. São Paulo: Antroposófica, 1994. p. 14.

¹⁸ BEUYS, Joseph *Apud* RODRIGUES, Jacinto. **Joseph Beuys: um filósofo na arte e na cidade**.

¹⁹ Partes destas entrevistas podem ser encontradas reunidas nos livros: **Joseph Beuys in America: energy plan for the western man**. Compilad by Carin Kuoni e BODENMANN-RITTER, Clara. **Joseph Beuys: cada hombre, un artista**.

Livre Internacional e de Pesquisas Interdisciplinares, em 1973. A fundação da Universidade Livre Internacional aconteceu depois que o artista foi demitido da Academia de Düsseldorf, onde ministrava aulas de escultura. O artista nessa época teria ido contra o fato de estudantes terem sido reprovados por não serem considerados aptos para seguirem a escola de artes. Como, segundo Beuys, todos somos artistas, isto seria um procedimento incompreensível. Entre outras atitudes, Beuys teria invadido os escritórios da administração da Academia com um grupo de estudantes, o que acarretou em sua posterior demissão.



Fig. 1 – Tate Gallery - 1972

1.1.2 Universidade Livre Internacional e de Pesquisas Interdisciplinares (FIU)

Já em 1971 o artista pensava na formação de uma academia livre onde novos métodos educacionais pudessem ser desenvolvidos, elaborando então a idéia do que seria uma “Escola Livre de Alta Educação”. Seriam os primeiros passos para a criação da Universidade Livre Internacional em 1973.

Johannes Stüttgen, seu amigo e ex-aluno, descreveu o modo como Beuys atuou na FIU²⁰ da seguinte maneira:

Beuys começou a organizar uma grande gama de eventos internacionais do Fluxus dentro da academia, não apenas limitando-se aos seus próprios concertos, ações e pinturas. Tudo que ele queria era fugir (...) para além das concepções artísticas e para longe das concepções acadêmicas tradicionais.²¹

Segundo as propostas apontadas no Manifesto de Fundação da Universidade

²⁰ Abreviação utilizada normalmente para Universidade Livre Internacional.

²¹ STÜTTGEN, Johannes *apud* DURINI, Lucrezia De Domizio. **The felt hat a life told**, p. 43.

Livre Internacional²², a criatividade não estaria limitada aos artistas e nem mesmo às suas práticas, mas seria um potencial inerente a todo ser humano. Habilidades exigidas em práticas como esculpir ou pintar poderiam também estar presentes em outras esferas de atividades sociais, como as que se esperam de médicos, donas de casa, professores, etc... No entanto, a proposta desse manifesto não descarta a existência e importância de especialistas em determinadas áreas artísticas, mas rejeita o princípio de um conhecimento que seja exclusivo a estes especialistas. Dentro dessas idéias, abandona-se a questão do artista ou não-artista, uma vez que todos podem e são artistas, já que é da natureza humana possuir potencial criativo.

Outra proposta que o Manifesto apresenta, é a interdisciplinaridade de culturas, estimulando a participação de estrangeiros em seu corpo de funcionários e alunos, para que pudesse existir uma “troca de criatividade”, uma vez que as diferentes leis, religiões, línguas, ciências, etc, poderiam contribuir para o que Beuys e Böll chamaram de “democracia da criatividade”, estabelecendo assim, o seu caráter aberto e internacional, que também seria reforçado por constantes exposições e eventos.

O caráter de funcionamento das atividades docentes estaria baseado na idéia de que não haveria diferenciação institucional entre professores e alunos. O objetivo da escola seria também o de manter um permanente fórum para discutir questões ligadas a problemas ambientais, comportamentos sociais e questões políticas, estabelecendo com isso uma consciência de solidariedade. Mas por outro lado e encerrando o Manifesto:

Não é objetivo da escola desenvolver direções políticas e culturais, ou formar estilos, ou prover protótipos industriais e comerciais. Sua meta principal é o encorajamento, descoberta e adiantamento do potencial democrático, seja qual for a sua denominação. Em um mundo cada vez mais manipulado pela publicidade, propaganda política, indústria cultural e pela imprensa, não é o nomeado - mas o sem nome - que oferecerá um foro.²³

²² BEUYS, Joseph e BÖLL, Heinrich. **Manifesto on the foundation of a Free International School for Creativity and Interdisciplinary Research.** In: Joseph Beuys in America: energy plan for the western man. Compilad by Carin Kuoni, p.149/152.

²³ Ibid., p.152.

Beuys pretendia com a Universidade Livre Internacional ampliar os limites da Academia, que segundo ele, tolhiam o processo de desenvolvimento da criatividade, uma vez que estava submetida aos interesses do Estado. A aprendizagem satisfatória apenas aconteceria dentro dos princípios de liberdade, coisa que segundo o artista, a Academia não poderia proporcionar adequadamente. A FIU era uma instituição que em princípio estaria, então, destinada a estudantes que quisessem uma formação ampliada de sua criatividade.

Na maneira como foi organizado o programa²⁴ da FIU, buscava-se a “*integração de disciplinas não-artísticas com as artísticas, tais como teoria do conhecimento, sociologia, economia, ecologia e ciência da evolução, assim como a teoria da polidez e da textualidade*”²⁵. No projeto inicial, faziam parte também a criação de “*pesquisas interdisciplinares, uma plataforma para apresentações, diversos institutos, um jardim de infância, um centro de criação para pessoas da terceira idade, e mesmo uma cadeia de televisão via satélite*”²⁶. Mas Beuys esperava que o Estado contribuísse com participação de fundos públicos para o funcionamento desse amplo projeto, fato que não ocorreu como o esperado.

Para Beuys, esta foi sua maior obra prima e segundo Johannes Stüttgen, ela era

o gérmen espiritual que originaria uma nova cultura humana. Ela é a imagem do organismo de comunicação, de aprendizagem e de informação, organismo livre, internacional e universal que religa virtualmente todos os seres pensantes, sentindo e desejando numa globalidade, de todos que padecem das condições da vida atual.²⁷

Observando as idéias do artista sobre educação, não podemos nos furtar a mencionar uma forte influência de Friedrich Von Schiller²⁸. Este não nos deixou um modelo educacional, mas sim diretrizes de uma ética social, de uma busca pela totalidade da inclusão humana no mundo, que para ele teria se perdido quando a

²⁴ Este programa encontra-se nos anexos desta dissertação.

²⁵ RAPPMANN, Rainer. **L’Université Internationale Libre (FIU)**. In: Joseph Beuys, p. 330.

²⁶ Ibid., p. 330.

²⁷ STÜTTGEN, JOHANNES *Apud* RAPPMANN, Rainer. **L’Université Internationale Libre (FIU)**. In: Joseph Beuys, p. 332.

²⁸ SCHILLER, Friedrich,. **A educação estética do homem**: numa série de cartas.

poesia afastou-se da vida cotidiana. Via o homem como um ser em constante transformação no seu compromisso com a prática política. Schiller acreditava que somente formando uma nova humanidade seria possível alcançar um novo Estado. *“O Estado deve ser uma organização que se forma por si e para si, e é justamente por isso que ele só poderá tornar-se real na medida em que as suas partes devam submeter-se ao todo.”*²⁹

Era preciso um novo homem mais íntegro e perfeito, e este seria alcançado pelo viés da educação, de uma educação estética que tornaria possível levar para o cotidiano os postulados morais necessários à transformação social. Dizia que *“todo homem individual, pode-se dizer, traz em si, quanto a disposição e destinação, um homem ideal e puro, e a grande tarefa de sua existência é concordar, em todas as suas modificações, com sua unidade inalterável.”*³⁰

O estado estético (lúdico) seria o meio para alcançar um caráter moral, para formar um homem estético, homem que dá a si mesmo a forma de uma obra de arte viva, porque somente nesta estaria presente a totalidade do saber. Deste modo, o homem poderia alcançar a totalidade humana outrora desfeita pelas constantes especializações do conhecimento.

1.2 O OLHAR POLÍTICO DE BEUYS

Transformar a política em arte era um dos princípios do artista. *“Eu acho que a arte é o único poder político, o único poder revolucionário, o único poder evolucionário, o único poder capaz de libertar a humanidade de toda repressão...”*³¹. Beuys, que fundou em 1979 na Alemanha o movimento³² verde, tinha como foco de seu interesse não apenas as questões ecológicas, mas a arte como um modo de intervenção social. Várias foram as *ações*³³ que demonstravam

²⁹ Ibid., p. 33.

³⁰ Ibid., p. 32.

³¹ **Joseph Beuys in America:** energy plan for the western man. Compilad by Carin Kuoni. p.34.

³² Chamamos aqui de movimento e não partido, uma vez que o próprio Beuys assim o preferia.

³³ Em 1982 em Kassel, por exemplo, após longo debate sobre a relação homem/árvore, Beuys e diversos participantes, plantaram 7000 carvalhos pela cidade. Em 1971, o artista nadou em uma área bastante poluída de Zuinerd Zee e, em outra ocasião, fez uma greve de fome em nome da natureza “que morre por nós”.

essa nova maneira de encarar a arte, ações estas que levavam a debates participativos e a tomadas de decisões conjuntas que tinham como objetivo uma transformação cultural e social.



Fig. 2 – Conferência de Beuys - 1972

Talvez poucos artistas tenham se dedicado tanto à *fala* quanto Beuys. Como um eterno professor, tem em sua história incontáveis conferências, declarações, discussões, seminários, entrevistas, construindo o que Alan Borer chamou de “instalação verbal”³⁴, cuja política ocupou um lugar de destaque

entre os temas mais pensados e falados por Beuys. Em uma conferência do artista, “Encontro com Joseph Beuys”, pronunciada no Palazzo Taverna, *Incontri Internazionali d’Arte* em 12 de abril de 1972³⁵, o tema foi amplamente discutido. Beuys já inicia sua argumentação apontando o fato das pessoas não acreditarem em conceitos como democracia, liberdade, socialismo, partidos, parlamentarismo, economia... Teria então dito: “*posso até mesmo imaginar os comentários: ‘lá vem de novo a história da democracia, do socialismo e da liberdade. A mesma velha história!’*”³⁶ O artista no entanto, deixa claro que abordaria o tema sob a ótica da sua experiência como artista e professor.

Segundo Beuys, para a realização de uma mudança social, essa deveria necessariamente iniciar-se pela esfera cultural e, somente num ambiente de liberdade, idéia amplamente defendida por ele, isso se tornaria possível.

Toda reivindicação de liberdade deve ter limites a fim de salvaguardar e garantir a liberdade de toda a coletividade. Eu reivindico liberdade para a escola, liberdade para a universidade, liberdade para os artistas, liberdade de opinião, liberdade de crítica, liberdade de imprensa, liberdade de antena, etc. Todos esses são espaços que não fazem parte do mundo econômico, mas sim do âmbito informativo e

³⁴ BORER, Alan. **Joseph Beuys**. p. 14.

³⁵ BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós: um socialismo livre e democrático**. Transcrição de uma conferência do artista, “Encontro com Joseph Beuys”, pronunciada no Palazzo Taverna, *Incontri Internazionali d’Arte*, 12 de abril de 1972, 19h. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60, 70**.

³⁶ *Ibid.*, p. 300.

cultural-formativo de um país.³⁷

Beuys acreditava na idéia de co-gestão política, de uma estrutura de governo em que as decisões não tomassem um caminho que partisse de cima: “*nós queremos desmontar toda forma de governo que haja de cima para*



Fig. 3 – “A democracia é divertida!” - 1973

baixo.”³⁸ Para ele, no momento em que se delega representantes políticos, estaríamos de certo modo, negligenciando nosso direito de intervir no direcionamento da política, da economia e da democracia. A democracia não deveria ser construída partidariamente, e sim, pela participação consciente dos cidadãos. Estes deveriam ter

direito a intervir em decisões, por exemplo, no que concerne à distribuição da renda nacional, uma vez que essa muitas vezes seria empregada no que o artista chamou de “*operações desprovidas de sentido*”³⁹, que não necessariamente estariam associadas a interesses da coletividade. Uma vez que essa renda é adquirida pelo trabalho dessa coletividade, acreditava o artista, que nada seria mais justo, que esta pudesse participar ativamente das decisões no modo como empregá-la. “*(...) é absurdo que uma minoria seja chamada a decidir, sozinha, sobre a gestão econômica de um país. (...) A renda nacional é soma de tudo que foi produzido pela coletividade no âmbito do processo de produção.*”⁴⁰

Por conta destas idéias, o artista fundou em 1971 a “Organização para democracia direta mediante referendo livre”. Com isto Beuys saía da academia, ampliando a sua ação política, uma vez também que acreditava que a idéia de um partido estudantil seria de certo modo muito restrita. Eventos eram organizados de modo que se pudesse mostrar às pessoas que a política afeta diretamente a todas as pessoas e a todas as esferas, não podendo ser um tema exclusivo de “políticos profissionais”.

³⁷ Ibid., p. 302.

³⁸ BEUYS, Joseph *apud* BODENMANN-RITTER, Clara. **Joseph Beuys**: cada hombre, un artista, p. 25.

³⁹ BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós**: um socialismo livre e democrático. In: FERREIRA,

Apenas a arte é capaz de dismantelar os repressivos efeitos do antigo organismo social que continua a vigorar (...) e deve ser desfeito para a construção do organismo social como um trabalho de arte. A mais moderna disciplina de arte – escultura/arquitetura social – apenas poderá fluir quando todas as pessoas se tornarem criadoras, (...) arquitetas do organismo social. (...) A ‘Organização para democracia direta mediante referendo livre’ é um grupo que busca estimular a organização de muitos grupos ou centros de informação semelhantes e se esforça para a cooperação mundial.⁴¹

Segundo o artista, estar-se-ia vivendo um período de “estados unitários”, onde conceitos como liberdade e socialismo teriam se desvirtuado, sendo mal aplicados. Uma modificação social se fazia urgente para ele, que acreditava que só poderia ser possível pelo viés da criatividade, e não como falou Marx, através de uma revolução oriunda do sistema produtivo; deveria sim, de acordo com o artista, dar-se através de uma revolução que modificasse “*esta lógica fazendo com que o movimento revolucionário nasça do pensamento, da arte e da ciência*”⁴². Não querendo desmerecer as análises marxistas, mas segundo Beuys: “*Marx foi genial ao elaborar esta teoria analítica; esqueceu, porém, de traçar um modelo de liberdade e sua análise foi sucessivamente focalizando-se cada vez mais nas relações de produção que regulam a economia*”⁴³.

Se tal revolução se daria pela criatividade, a arte seria o terreno apropriado para isso. “*Somente a arte pode ser revolucionária, seguida, em segundo lugar, pela ciência*”⁴⁴. Esta segunda posição ocupada pela ciência se deve ao fato do artista afirmar que a revolução se daria apenas num campo de liberdade, campo esse encontrado em seu sentido pleno, apenas na arte, uma vez que a ciência⁴⁵, embora dotada de uma liberdade de intervir, por exemplo, em condições ambientais, bem como modificá-las, tem essa liberdade encerrada no momento em que o pensamento lógico lhe é exigido. Diante de tal aspecto, Beuys volta-se ao

Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60, 70**, p. 303

⁴⁰ Ibid., p. 303.

⁴¹ BEUYS, Joseph *apud* TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys**, p. 268-269.

⁴² BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós: um socialismo livre e democrático**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60, 70**, 2006. p. 304.

⁴³ Ibid., p. 312.

⁴⁴ Ibid., p. 304.

⁴⁵ A idéia de ciência por Beuys apontada refere-se às ciências naturais e exatas, dotadas, segundo ele, de conceito positivista e materialista.

fato que, então, somente no campo da arte tal aspecto não é obrigatório, e neste momento cita Schiller: *“Apenas o homem que joga, livre dos vínculos da lógica, sensível apenas às injunções do belo e da estética, apenas o homem que se autodetermina é um homem livre”*⁴⁶

Beuys considerava que os problemas sociais não seriam apenas frutos do sistema capitalista, dominado pelo que chamava de “ditadura dos partidos”⁴⁷; no momento em que se delega o poder pelo voto, a sociedade estaria negando ela mesma ao seu direito de decisão real e, então, o que se entende por democracia (poder do povo) estaria perdido. Os partidos estariam interessados somente em chegar ao poder e as pessoas, de um certo modo, se sentiriam descansadas por não precisarem tomar decisões. O artista apontou como solução a formação do que chamou de “democracia direta” e que o modo de alcançar a prática dessa idéia seria através da arte e da educação, apesar de mesmo essa estar imbuída de um conceito passivo de democracia, fazendo-se necessário uma reformulação nas bases desse modelo educacional:

A questão principal consiste em acordar o homem do refluxo individualista, subtraindo-o do “privado”. O presente é caracterizado em toda parte por uma forte tendência à despolitização, à privatização, ao conformismo. É tarefa nossa fazer, por todos os meios possíveis, com que as pessoas voltem a se interessar pelo “social”, a retomar o seu inato sentido de coletivismo. (...) Para comunicar-me com meus semelhantes escolhi o método da arte, a única maneira com a qual consigo ajudar os outros a se liberarem da própria alienação. Este é o tipo de organização que, pessoalmente, dei a mim mesmo para realizar a democracia direta. É uma organização que refuta os partidos, mas que desenvolve um trabalho extremamente prático e concreto.⁴⁸

1.2.1 Política ambiental

A ecologia foi um dos grandes temas e uma das grandes preocupações de Beuys, não a ecologia entendida apenas como ações de defesa da natureza, mas

⁴⁶ SCHILLER *apud* BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós**: um socialismo livre e democrático. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60, 70**, . p. 305

⁴⁷ BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós**: um socialismo livre e democrático. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60, 70**, p. 318.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 324.

num sentido ampliado, a ecologia envolvendo todas as relações entre seres vivos e o meio ambiente, incluindo os seres humanos, tanto que além das atividades artísticas, Beuys também participou da fundação do Movimento Verde em 1979.

Nossa relação com a natureza se caracteriza por estar cada vez mais distorcida. As constantes destruições de nosso nicho ecológico são uma ameaça. Temos empreendido no melhor caminho para aniquilar com isto, pois estamos praticando um sistema econômico que se fundamenta na exploração indiscriminada deste sistema natural.⁴⁹



Fig. 4 – 7000 Carvalhos, 1982-1987

Para o artista, homem e natureza estão intimamente ligados. Um homem que desmata, polui ou extermina espécies, somente poderia representar o quão doente a sociedade estava. Era preciso um homem integrado com seu meio ambiente e, na obra do artista, materiais de origem animal e vegetal são muito freqüentes, trazendo consigo as *forças da natureza*.

Muitos foram os trabalhos que tiveram idéias de fundo ecológico como tema principal, mas, apenas em nível de ilustração, destacamos os “7000 Carvalhos” proposto por ele na Documenta de Kassel de 1982.

Eu disse que eu não gostaria de ir novamente para dentro de prédios para participar de discussões sobre arte. Eu quero ir para o lado de fora e dar um início simbólico para o meu empreendimento de regeneração da vida humana dentro do corpo social e preparar um futuro positivo neste contexto.⁵⁰

O trabalho do artista consistia na plantação de 7000 carvalhos na cidade, ao lado de cada um seria colocada uma pedra de basalto, de modo que, com o passar dos anos e o crescimento das árvores, os monolitos fossem parecendo menores.

⁴⁹ BEUYS, J. Llamamiento a la alternativa. In KLÜSER, Bernd (org.). **Joseph Beuys** : ensayos y entrevistas, p. 91.

⁵⁰ BEUYS, Joseph. **Joseph Beuys in America**: energy plan for the western man. Compilad by Carin Kuoni, p 110.

Deste modo, a obra seria composta de uma parte viva em desenvolvimento e uma parte cuja forma permaneceria fixa.

A escolha do carvalho não foi aleatória. *“Eu penso que a árvore é um exemplo de regeneração que possui em si um conceito de tempo. O carvalho em especial porque ele tem um crescimento lento e é uma espécie de coração da floresta.”*⁵¹ É uma espécie de árvore ligada à mitologia celta, e diziam que os druidas⁵² ficavam sob essas árvores enquanto exerciam uma função judiciária. Por

ser um organismo vivo, as idéias aí proferidas se deslocariam e se propagariam entre os homens. Ao lado de uma pedra imóvel, simbolizaria uma evolução. *“A noção básica que Beuys coloca no centro desta relação entre movimento da árvore e a estabilidade da pedra é a economia. A idéia de uma escultura em evolução permanente torna-se assim metáfora de uma transformação da estrutura econômica do mundo.”*⁵³

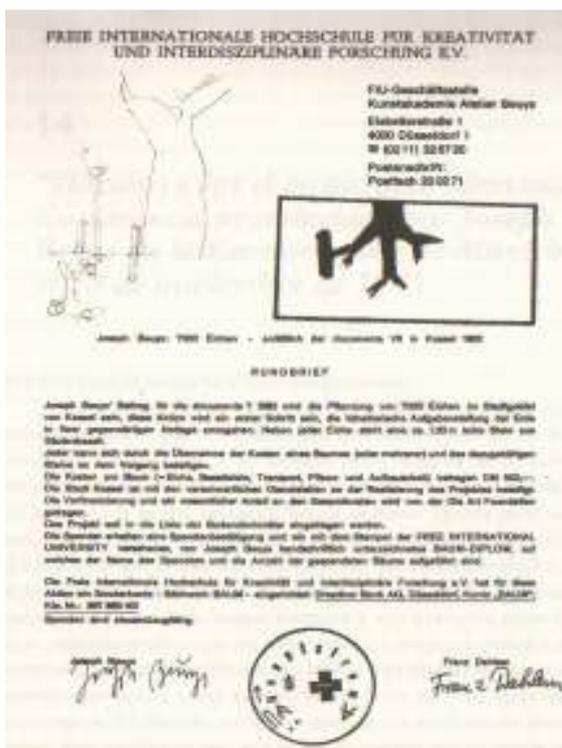


Fig. 05 - Circular de pedido de ajuda financeira para o projeto dos 7000 carvalhos - 1982

Mas além desse significado, o carvalho representava também algo

dolorido à história alemã, uma vez que o símbolo do carvalho havia sido utilizado pelos nazistas. Trazê-lo de volta era um modo de mostrar que este símbolo é muito anterior a qualquer uso que os nazistas possam ter feito dele, assim como o local onde as pedras de basalto foram colocadas, que a princípio era o mesmo onde ficaram empilhados os corpos das vítimas dos ataques aéreos sofridos por Kassel durante a II Guerra.⁵⁴

⁵¹ Ibid., p. 111.

⁵² Nome dado aos antigos sacerdotes gauleses ou celtas. In: Dicionário Aurélio versão digital.

⁵³ LANCMAN, Sandra. **A ecologia como foco da arte – Beuys e Krajcberg**, p. 83.

⁵⁴ TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys: we go this way**, p. 244.

Esta obra teve início com o primeiro carvalho plantado por Beuys em 16 de março de 1982 e “encerrou-se” com a plantação do último em 12 de junho de 1987, tempos após a morte do artista. A ação pela mão do homem havia terminado, ficando agora a cargo da natureza. Esse foi um exemplo de obra-ação coletiva, tendo envolvido diversas pessoas, recebendo financiamento de diversas instituições e sendo coordenada pela FIU.

Fazer política podia também ser um modo de fazer arte e, com ações como esta, Beuys procurava um diálogo direto com a sociedade, saindo do campo exclusivo da arte, de modo a promover uma relação com a vida cotidiana, demonstrando que não há porque acreditar que a arte seja um campo distante e isolado de nós, aproximando a esfera da arte da esfera pública.

1.2.2 A relação de Beuys com o Grupo Fluxus

Beuys evidenciou plasticamente o seu *logos* de cunho político, que buscava a interação arte/vida, uma arte que por seu caráter político e social, aproximava-se de um coletivo, ampliando seu próprio conceito, unindo fazer e teoria, deixando essa de ser uma auto expressão de si mesma, para dialogar com a sociedade, dialogar com a vida. Uma arte com princípios sócio-estéticos, como a do Grupo Fluxus, com quem Beuys atuou de 1962 a 1965 em algumas ações, tendo também participado da sua fundação.

O Fluxus pautava-se na idéia de inexistência de uma autoria individual, de uma obra de arte original e única, de um objeto de arte transformado em mercadoria, transgredindo o sistema de arte, buscando um certo afrouxamento de estruturas fixas da arte. “*O fluxus você não encontra em museus*”⁵⁵, já dizia Maciunas. Em suas atividades o grupo valorizava a prática, o processo, a experiência, o fazer artístico e não exatamente a elaboração de um “objeto de arte”.

Ao pensarmos no próprio nome do grupo, veremos que ele já nos leva a uma

idéia de fluidez. Gestos e palavras tornaram-se materiais fundamentais do artista. Pretendia-se uma mudança de consciência, da arte, da figura do artista e da atitude deste perante a sociedade. “*Se o homem pudesse ter a experiência do mundo, o mundo concreto que o cerca, da mesma maneira que tem a experiência da arte, não haveria necessidade de arte, de artistas e de elementos igualmente ‘não-produtivos’*”.⁵⁶

Com o Fluxus, Beuys teve a oportunidade de pôr em ação suas idéias diante de uma platéia. Era comum um paralelo entre as *ações* Fluxus e os *happenings*⁵⁷, embora Beuys discordasse em parte com isso, uma vez que segundo ele:

O happening difere do Fluxus no que tange a participação da audiência, que não é um elemento essencial da ação; ao contrário do Fluxus, em happenings americanos quase tudo é reforçado pela audiência que também age. O único que usou este conceito de americano no Fluxus foi Vostell. (...) Nas ações Fluxus os artistas entravam na audiência e executavam ações entre as filas; a audiência também tornava-se parte, mas tudo dentro de um caráter disciplinado. Não havia tanto ativismo por parte da audiência como nos happenings, que se mostravam com frequência uma apresentação caótica.⁵⁸

Nos concertos Fluxus, os artistas agiam diante do público, privilegiando um caráter maior de representação, ao contrário dos *happenings* americanos, como os feitos por Allan Kaprow, em que a audiência participava da *ação* quase como um ator coadjuvante.

Segundo Stachelhaus⁵⁹, a Beuys agradava a característica interdisciplinar

⁵⁵ MACIUNAS, George apud BANES, S. *Avant-garde: performance e o corpo efervescente*, p. 89.

⁵⁶ MACIUNAS, George. In: HENDRICKS, Jon. **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**, p. 90.

⁵⁷ “Os happenings eram atividades grupais e aos olhos de hoje, podemos dizer que eram skethes basicamente elaboradas. Na tentativa de ampliar o reino da arte além das situações de exposições, do museu e da galeria, muitos dos happenings foram executados em locais como sótãos, lojas, estacionamentos, pequenas galerias ou mesmo em pequenos teatros. Dificilmente acontecia num palco tradicional, mas sim num ambiente plasticamente preparado. Passa-se a valorizar questões da existência cotidiana, estimulando o espontâneo em detrimento do elaborado. Ao contrário do que se exige no teatro, não era feito por atores, mas por qualquer pessoa, inclusive por alguém que estivesse assistindo a apresentação e que fosse incorporado à cena. Parecia ser objetivo do gênero incomodar e por vezes maltratar o público; em algumas apresentações, por exemplo, não havia uma preocupação com a qualidade de visibilidade que o público teria, fazendo-se uso de meia-luz, breu total, ambientes apertados que obrigavam as pessoas a ficarem espremidas, cenas vistas através de fendas...” PORTUGAL, Ana Catarina M. da C. M. **Performance-instalação: uma intersecção pela obra de Joseph Beuys**, p 17.

⁵⁸ BEUYS, Joseph Apud ADRIANE, Götz; KONNERTZ, Wintfried; THOMAS, Karin. **Joseph Beuys life and works**, p 82.

⁵⁹ STACHELHAUS, Heiner. **Joseph Beuys**, 1991.

apresentada pelo grupo, o fato dos artistas poderem utilizar qualquer tipo de material que lhes conviessem durante suas *ações* e destas serem, de certo modo, de *simples* execução.

Havia tanta ideologia e interpretação diferente do que era o Fluxus como havia pessoas, e a chance de trabalhar com pessoas de diferentes opiniões foi um dos aspectos mais desafiantes. Tudo poderia ser incluído, do rasgar de um pedaço de papel até a formulação de idéias para a transformação da sociedade.⁶⁰

De acordo com Lauf⁶¹, o artista John Cage com seus princípios de experimentações musicais teria sido de extrema importância no cenário artístico da década de 50 e de forte influência sobre o Fluxus, e conseqüentemente sobre o trabalho de Beuys. Nas aulas que ministrava na Black College Mountain e New School for Social Research, Cage conseguiu reunir alunos de diversas áreas, desde artes visuais a letras e música, de modo a desenvolverem uma arte coletiva que fosse capaz de despertar diferentes tipos de experiências e percepções estéticas. *“A arte, em vez de ser um objeto feito por uma pessoa, é um processo desencadeado por um grupo de pessoas. A arte é socializada.”*⁶² Cage explorava em suas experimentações as possibilidades sonoras, originadas de ‘músicas’, sons que vêm da vida, do silêncio, quebrando a fronteira que define o que é ou não música, desenvolvendo uma estética do acaso. Para Cage *“a arte não devia ser diferente da vida, mas uma ação dentro da vida. Como tudo na vida, com seus acidentes e acasos e diversidade e desordem e belezas não mais que fugazes.”*⁶³

A presença do elemento musical nos trabalhos de Beuys remonta ao seu encontro com Nam June Paik em 1959 e depois com o Grupo Fluxus em 1963, através da *ação* “Sinfonia Siberiana”. Parte do interesse do artista no grupo estava também relacionada a presença acústica que marcava as apresentações deste. Segundo o artista:

Os concertos Fluxus eram elaborados por pessoas que tinham mais interesse em

⁶⁰ TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys**. p.84.

⁶¹ LAUF, Cornelia. **Joseph Beuys: the pedagogue as persona**.

⁶² CAGE, John *Apud* DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**, p. 201.

⁶³ CAGE, John *apud* GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**, p. 116.

som do que em pintura ou escultura (...) Sua atitude era revolucionária e rompia com a idéia tradicional de concerto. (...) Tudo era improvisado. O elemento acústico e a qualidade escultural do som sempre foram essenciais para a minha arte, (...) talvez meus estudos de piano e violoncelo tenham me influenciado nisso. E havia ali o uso do som como material de escultura. Uma expansão total da compreensão de escultura no sentido da utilização do material. Assim, materiais sólidos como metais, barro e pedras eram unidos por sons, barulhos e melodias. O uso desse tipo de linguagem fazia com que passasse a ser assunto para escultura, na medida que todas essas coisas tomam uma forma através do pensamento, então pensamento também poderia ser considerado como um meio plástico.⁶⁴

Foi sob o nome do Fluxus, que Beuys realizou a sua primeira *ação* importante: “Sinfonia Siberiana - 1º Movimento”, no *Festum Fluxorum Fluxus*, na Academia de Dusseldorf, em 1963. Nessa *ação* via-se um piano, um quadro-negro



Fig. 6 – Sinfonia Siberiana - 1963

e uma lebre morta, elementos que freqüentemente apareceram ao longo de suas obras. Os dois primeiros elementos já faziam parte do cenário coletivo e ele os aproveitou, mas antes os reorganizando de modo a se distinguir do Fluxus. *Sinfonia Siberiana - 1º*

Movimento desenvolveu-se na segunda noite do evento e, segundo Beuys, teria sido “*demasiado pesado, complicado e antropológico para eles [Fluxus]. Contudo, a Sinfonia Siberiana – 1º movimento conteve a essência de todas as minhas atividades futuras e realizou-se, a meu ver, uma compreensão mais ampla do que o Fluxus poderia ser.*”⁶⁵ A *ação* de Beuys terminava com o artista retirando o coração de uma lebre. “*(...) por mais radicais que fossem as formas e materiais de seus primeiros trabalhos, continuavam sendo objetos tradicionalmente consumíveis, comodidades que se prestavam a serem colocadas em galerias*”⁶⁶. Esta *ação* marcava a virada na carreira do artista em direção à arte performática; neste momento, o artista parece ter compreendido que tudo era passível de se tornar arte.

⁶⁴ BEUYS, Joseph *Apud* DURINI, Lucrezia de Domizio. **The felt hat a life told**, p. 27.

⁶⁵ BEUYS, Joseph *Apud* TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys**, p. 78.

⁶⁶ ROTHFUSS, Joan. **O que é Fluxus? O que não é! O porquê.** p. 58.

Beuys foi muitas vezes acusado por outros elementos do grupo de não ser um “verdadeiro Fluxus”. O fato é que o artista buscava formular uma teoria que

fosse além das apresentações de *happenings* que tinham a atitude de provocação como intuito. Para o artista a provocação não deveria ser uma ferramenta para chocar os espectadores, a crítica ou o circuito de arte por si só, mas sim deveria funcionar com uma espécie de alavanca que estimulasse o pensamento e a crítica social.



Fig. 7 – Pôster do *Festum Fluxorum Fluxus* - 1963

Apesar das características que Beuys admirava no grupo e de dividir com eles a idéia de que a arte não deveria se restringir apenas aos artistas, mas sim a sociedade como um todo, o artista em dado momento passou a

acreditar que o Fluxus de fato não levava esta idéia tão à fundo e na medida em que seria necessária uma estrutura política e teórica mais sólida, mais clara e eficiente, de modo que as idéias do grupo pudessem alcançar e serem aplicadas à realidade.

Eles [Fluxus] seguravam um espelho para as pessoas, mas não indicavam como mudar esta imagem. Isto não quer dizer que eu esteja depreciando o que eles alcançaram na direção das conexões entre a arte e a vida e de como a arte poderia ser desenvolvida.⁶⁷

1.3 OS MATERIAIS E A BIOGRAFIA NA OBRA DE BEUYS

O artista participou como piloto na II Guerra Mundial e teve no inverno de 1943 o seu avião bombardeado, caindo na região da Criméia durante uma tempestade de neve, sendo Beuys o único sobrevivente. Gravemente ferido e à beira da morte, Beuys foi recolhido por um grupo de nômades tártaros, que lhe

⁶⁷ BEUYS, Joseph *Apud* TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys**, p.84.

cobriram o corpo com gordura e envolveram-no em feltro, criando o que Beuys chamou mais tarde de “ambiente mágico”, de “vivência xamânica”, cujos materiais o teriam *salvado*, tornando-se bastante significativos em sua poética. Por isso ambos reapareceram metaforizados com frequência em muitas de suas *ações* e tornaram-se os materiais fundamentais de suas esculturas.

Para alguns pesquisadores, parece existir por trás da biografia do artista, uma certa “encenação”⁶⁸, biografia essa essencial para a leitura de sua obra. O que temos e sabemos sobre sua vida, basicamente nos chegou pelas mãos do próprio artista. Beuys utilizou seu material biográfico como material de arte, trazido numa primeira instância pelo uso freqüente dos materiais que lhe “salvaram a vida”. *“Ele se expõe a si mesmo, transformando acontecimentos biográficos em temas de exposição.”*⁶⁹ Entender a obra do artista negando sua biografia, seus textos, seu pensamento fica no contexto beuysiano bastante comprometido, uma vez que o artista insistentemente fundia os limites da arte e da vida.

Embora pouco mencionasse sobre sua participação no exército alemão, Beuys buscava em raízes do passado material para iluminar o presente, de modo a conseguir pôr em movimento o seu projeto social. No texto “Tendências Apologéticas”⁷⁰, Habermas aponta para construção por parte de alguns historiadores de uma identidade nacional alemã unívoca e consensual. Para fazer tal colocação o autor tinha como suporte as comemorações dos 40 anos do fim da II guerra. Fazia-se necessário uma auto-reflexão que fosse permanente e passível de constantes questionamentos, semelhante ao princípio conceitual que conduzia as *ações* de Beuys. O artista não procurava construir um modelo pronto, mas deixar um espaço para que pudesse emergir no outro uma auto-reflexão autoral.

Através da escolha dos materiais freqüentemente observados na obra do artista, podemos notar uma aproximação com a vida cotidiana, ainda que muitas vezes, pelo viés do privilégio de materiais rejeitados pela sociedade de consumo, sendo esses materiais oriundos de fragmentos da realidade que estão presentes para narrar uma história, que deverá ser recriada pela participação do espectador.

⁶⁸ Tal questão pode ser observada por exemplo, no texto de BORER, Alan. **Joseph Beuys**, p. 12.

⁶⁹ HOHLFELD, Marion. **Reflexões sobre a encenação auto-biografica de Joseph Beuys – sua função e sua crítica**, p. 50.

Estão repletos de uma carga simbólica.

Dentre os materiais mais comuns a sua obra, estão: feltro, cobre, mel, palha, banha (gordura animal), cera, ouro, animais e tantos outros materiais da “*ordem do imaterial, de uma energia distendida ou condensada, conduzida ou acumulada a partir de trabalho humano*”⁷¹. Tudo podia se tornar material de arte.

Observando os suportes que Beuys utilizou em muitas de suas obras, notaremos a freqüente presença de carteiras de cigarro desdobradas, folhas de agenda ou caderno, postais, envelopes... Era um reaproveitamento de restos em detrimento ao novo. A escolha de seus suportes era tão importante, quanto o trabalho que ele fazia. A significação da obra estava nesse conjunto. Com esses materiais retirados do cotidiano, podemos perceber um *texto* que nos fala de um mundo de restos, de detritos, de destruição. Através dessa poética do fragmento, podemos também localizar Beuys dentro de uma tradição da colagem, onde um pedaço da realidade pode se tornar um universo inteiro.



Fig. 8 – Cadeira Gorda - 1964

Entre os materiais considerados beuysianos por excelência temos a gordura. Esta, assim como a cera, é uma substância amorfa, versátil, passível de ser moldada. Está metaforicamente ligada ao princípio da escultura social do artista. Segundo Carmen Bernárdez, “*na teoria escultórica do artista, este movimento entre estados é uma mudança física do movimento espiritual que conecta e desliga os estados do ser humano: pensamento, sentimento e vontade.*”⁷² É uma substância que se transforma de acordo com as condições do ambiente em que se encontra. Mas, além das qualidades que esse material possa ter, há também a intrínseca relação com o acidente sofrido pelo artista na Segunda Guerra Mundial. “*Se eu não tivesse sido salvo pelos tártaros, não estaria vivo... untaram meu corpo com gordura para ajudar a recuperar o*

⁷⁰ HABERMAS, Jürgen. **Tendências apologéticas.**

⁷¹ TESSLER, Elida. **Formas e formulações possíveis entre arte e vida:** Joseph Beuys e Kurt Schwitters, p. 63.

calor, e o envolveram em feltro como isolante para conservar o calor.”⁷³

Para Beuys, os objetos tiveram sempre dimensões físicas e metafóricas que se estendiam ao cotidiano. O aspecto preliminar de um objeto é colocado em seu elemento material. Um objeto é sempre uma metáfora de algo que transcende a matéria. A gênese do significado com este paradigma da metáfora do material é um sinal de autenticidade em seu trabalho. O significado é gerado através do movimento ao longo de uma série de níveis metafóricos: do elemento material (gordura), ao estado físico (líquido/sólido), ao conceitual (orgânico/cristalino). Em muitos contextos, o material está sozinho, como a gordura, como o feltro, mas é também uma exemplificação das qualidades físicas inerentes ao material: a gordura sólida é firme, contudo flexível, contendo uma energia cinética nutritiva. Assim, para ele, um significado metafórico imenso é colocado entre a gordura em seus estados contínuos. Finalmente, a gordura é uma metáfora para o potencial, para a mudança e a liberação da energia criativa. Segundo o artista:

Atraía-me a flexibilidade do material, particularmente em suas reações às mudanças de temperatura. Esta flexibilidade é psicológica: as pessoas, de forma instintiva, sentem que tem a ver com processos e sentimentos internos. Buscava uma discussão sobre o potencial da escultura e da cultura, o que significavam, como era sua linguagem, que queriam dizer isso da produção e criatividade humana. Assim, optei pela posição extrema na escultura, e por um material [gordura] que era muito básico na vida e em absoluto associado com a arte.⁷⁴

Do mesmo modo, o feltro exemplifica a materialidade, densidade, as propriedades de isolamento e de proteção. Na instalação “Pligh”, montada em Londres em 1985 (tratava-se de uma sala forrada com duas camadas de feltro do chão ao teto, com um piano ao centro, um quadro negro e um termômetro), o espaço era bastante abafado,



Fig. 9 – Pligh - 1985

⁷² BERNÁRDEZ, Carmen. **Joseph Beuys**, p. 49.

⁷³ TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys**. Nova Iorque: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1979. p. 16-17.

⁷⁴ Ibid., p. 72.

causando para muitos uma sensação de isolamento, de sufocamento. “*Ele expôs nosso isolamento, a ausência de comunicação.*”⁷⁵ Era um espaço plasticamente preparado que se completava na presença e interação do público. As relações com o calor estão aqui colocadas, o calor como um princípio plástico, “*transcendendo o espaço, se manifestando sobre a forma de expansão e de retração, do amorfo e do cristalino, do caos e da colocação da ordem.*”⁷⁶

A cera e o mel, elementos oriundos das abelhas, para além das suas qualidades materiais, estão carregados de metáforas da vida humana. O funcionamento da colméia pode ser associado a uma espécie de “socialismo natural”, que poderia servir de modelo para a formação da nossa sociedade. Dentre os animais, que com frequência aparecem em sua obra, a imagem do veado e da lebre significam o gênero e o poder intuitivo dos animais. Estas metáforas remanesçam consistentes, embora nunca finitas.

A lebre tem algumas coisas em comum com o veado, mas tem uma especialização muito diferente com relação às forças do sangue. Não está ligada, como no caso dos veados, à parte superior do corpo, da cintura até a cabeça, mas remete mais para baixo. Então a lebre tem uma relação forte com a mulher, com o nascimento e também com a menstruação, e de um modo geral com o conjunto das transformações químicas do sangue. É disso que se tratava aqui de maneira alusiva, do que a lebre torna visível para nós todos quando ela faz a sua toca. Ela se enterra. Assim temos novamente o movimento de encarnação. É isso que faz a lebre: encarnar-se fortemente dentro da terra, coisa que o homem só pode realizar radicalmente por meio de seu pensamento: esfregar, bater, cavar na matéria (terra); por fim penetra (a lebre) nas leis da terra.⁷⁷

1.4 A ESPIRITUALIDADE CRISTÃ EM SUA OBRA

Beuys dizia-se anticlerical, indo contra a instituição da Igreja, como foi em relação aos partidos políticos. Seu descontentamento consistia no fato de a Igreja priorizar o poder e os interesses financeiros ao invés dos interesses sociais: “*sou*

⁷⁵ OSÓRIO, Luiz Camillo. **A estética Romântica e Joseph Beuys**, p.11.

⁷⁶ MÉREDIEU, Florence. **Histoire matérielle & imatérielle de l'art modern.**, p. 31.

⁷⁷ O texto foi indicado pelos arquivos de Joseph Beuys como sendo a versão original da declamação do artista em sua ação *Wie Man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, 1965, galeria Schmela, Düsseldorf. “Gespräch zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht – geschrieben von Joseph Beuys” foi publicado em *Joseph Beuys. Zeichnungen*, Köln, 1972.

um grande inimigo de todas as Igrejas.”⁷⁸ O artista acreditava que as instituições tolhiam a liberdade do homem, indo contra o que Cristo pregava, uma vez que para ele: *“Cristo também fez da liberdade do homem um dos pontos fortes de sua doutrina.”*⁷⁹ Para Beuys a essência (de bondade, de amor a si, ao outro e à natureza, ...) de Cristo existe em todas as pessoas e deveria ser despertada no ser humano. Parte de sua crítica à Igreja é pelo fato desta não ter conseguido despertar no homem essa essência.

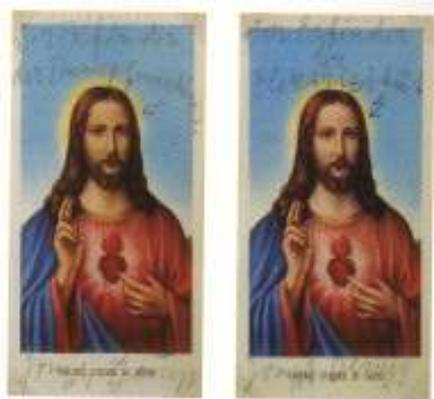


Fig 10 – Não intitulado (O inventor da máquina a vapor) e (O inventor da eletricidade) - 1971

A figura de Cristo, direta ou indiretamente, foi bastante recorrente em suas obras iniciais, bem como nas ações. *“O elemento cristão está ligado com as forças da natureza, com os movimentos planetários e com as dimensões cósmicas.”*⁸⁰ Ao representar esse tema, o artista não seguiu o acontecimento histórico que está por trás da imagem de Cristo, mas sim a força que emana e a sensibilidade espiritual que despertou.

Cristo não é um profeta especialmente importante, um grande homem, como muitos dizem, um profeta incomparável de uma dimensão moral esplêndida que a gente quer e deve seguir; é sim uma força, uma força divino-humana que se produziu durante um determinado contexto histórico.⁸¹

Na temática cristã lhe atrai especialmente o sofrimento e a morte que se transformam em ressurreição. O foco da atenção não devia ser dado ao sofrimento em si, mas sim à transformação que o sofrimento é capaz de suscitar. Para ele o que Cristo passou em seu suplício era a mensagem de esperança, de transformação e esse deveria ser o foco das representações de Cristo. Até mesmo com a política o artista relacionava a figura de Cristo, uma vez que para si, a idéia de amor ao

⁷⁸ BEUYS *apud* MENNEKES, Friedhelm. **Joseph Beuys: Pensar Cristo**, p. 80. Este livro consiste numa entrevista do autor do livro (um padre) com o artista sobre temas ligados ao cristianismo, como o símbolo da cruz, bem como discutindo conceitos presentes no contexto de sua obra.

⁷⁹ BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós: um socialismo livre e democrático**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60, 70**, p. 311.

⁸⁰ BEUYS *apud* MENNEKES, Friedhelm. **Joseph Beuys: Pensar Cristo**, p. 28.

próximo pregado por Cristo é a base do pensamento socialista, “*dever-se-ia dizer que todas as idéias socialistas seriam inconcebíveis sem a idéia de Cristo.*”⁸²

Muitas foram as *ações* do artista que tiveram símbolos cristãos utilizados de modo direto, como é o caso de *Introdução homogênea para piano de cauda: o*



Fig. 11 – Manresa - 1966

maior compositor contemporâneo é a criança talidomida (1966), *Manresa* (1966), *Celtic +~~~~* (1971). Em *Celtic +~~~~*, faz uma clara alusão à lavagem dos pés cristã e ao batismo. Em *Manresa* utiliza o símbolo da meia cruz latina e princípios dos “Exercícios Espirituais” de Inácio de Loyola⁸³ e em *Introdução homogênea para piano de cauda*, traz aplicado no feltro que envolve o piano, uma cruz vermelha.

“*A cruz é o símbolo do conflito do ser humano com suas próprias idéias.*”⁸⁴ Para ele a

cruz é um símbolo do esforço do homem em busca do conhecimento e não apenas um símbolo cristão. Mas vê também uma relação com as ciências, uma vez que essa utiliza os sistemas de coordenadas quando se refere a relação espaço-tempo.

O cristianismo não se realizou nas Igrejas tanto quanto na evolução do pensamento científico ocidental. O preço pago por este resultado foi o isolamento intelectual do homem. Pois a afirmação da autodeterminação e do livre pensamento se fez acompanhar por um crescimento do egoísmo, um conceito que impede ou pelo menos torna difícil a instauração daquela ponte ideal que deveria unir os indivíduos entre si.⁸⁵

⁸¹ Ibid., p. 42.

⁸² Ibid., p. 84.

⁸³ Inácio de Loyola (1491 – 1555) foi fundador da Companhia de Jesus. Passou um ano de sua vida na cidade espanhola de Manresa, onde escreveu os *Exercícios Espirituais*, que segundo ele não deveriam apenas ser lidos, mas postos em prática. Tais exercícios tinham duração de quatro semanas e deveriam ser feitos num local diferente de onde estamos habitualmente, o que fez com que os jesuítas criassem as “Casas de Exercícios”, locais que facilitaríamos a prática dos Exercícios. As etapas dos *Exercícios Espirituais* encontram-se melhor detalhados nos anexos desta dissertação.

⁸⁴ BEUYS *apud* MENNEKES, Friedhelm. **Joseph Beuys: Pensar Cristo**, p. 82.

⁸⁵ BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós: um socialismo livre e democrático**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60, 70**, p. 313.



Fig. 12 – Celtic + ~~~~ - 1971

O homem é para o artista um ser completamente terreno que, no entanto e apesar disso, não deixa completamente de lado as questões espirituais. Ele é terreno porque obedece às leis naturais e biológicas, de nascer, se desenvolver e morrer; mas por outro lado também é dotado de um espírito que transcende sua fisicalidade. *“A vida do ser humano e seu espírito, especialmente, constituem*

*para mim valores permanentes, perduráveis que transcendem o caráter espaço-temporal das relações terrenas.”*⁸⁶ Uma vez que para Beuys todo ser humano é dotado de poder de criação, todo homem é de certo modo um *Criador*, capaz de modificar a realidade a sua volta, de *re-criar* o mundo, sendo então responsável por ele, pois suas ações se refletirão na vida.

⁸⁶ BEUYS *apud* MENNEKES, Friedhelm. **Joseph Beuys: Pensar Cristo**, p. 82.