

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

O ELEMENTO MATERIAL NA OBRA DE JOSEPH BEUYS

Dália Rosenthal

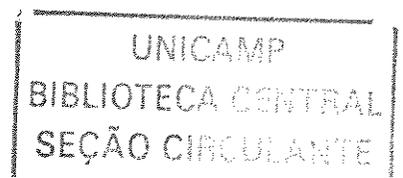
CAMPINAS - 2002

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

O ELEMENTO MATERIAL NA OBRA DE JOSEPH BEUYS

Dália Rosenthal

CAMPINAS - 2002

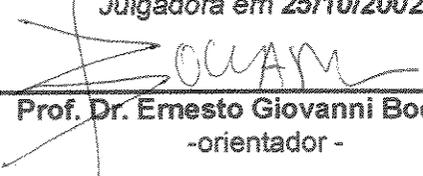


UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

O ELEMENTO MATERIAL NA OBRA DE JOSEPH BEUYS

DÁLIA ROSENTHAL

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pela Sra. Dália
Rosenthal e aprovado pela Comissão
Julgadora em 25/10/2002.


Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara
-orientador -

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como
requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre
em Artes sob orientação do Prof. Dr. Ernesto
Giovanni Boccara.

CAMPINAS - 2002

UNIDADE	BC
CHAMADA	
TITULO	UNICAMP
EX	
NUMBO BC/	65142
OC.	16-86-05
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
CCO	11.00
CA	3-18/05
CPD	

4

libid 359921

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**
Bibliotecário: Liliâne Forner – CRB-8° / 6244

Rosenthal, Dália.

R727e O elemento material na obra de Joseph Beuys. / Dália Rosenthal. –
Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Ernesto Giovanni Boccara.

Dissertação (mestrado)- Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Escultura. 3. Desenho. 4. História. 5. Educação.
6. Performance(Arte). I. Boccara, Ernesto Giovanni. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

Título em inglês: "The material element in Joseph Beuys's work"

Palavras-chave em inglês (Keywords): Art – Sculptor – Drawing –
History – Education

Performance(Arte)

Área de concentração: História da arte

Título: Mestrado em Artes

Banca examinadora:

Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara

Profª. Dra. Maria Lúcia Bueno

Prof. Dr. Lorenzo Mammi

Data da defesa: 25 de Outubro de 2002

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer sinceramente a todos que me ajudaram direta ou indiretamente na elaboração desta dissertação. Um obrigado carinhoso para Ernesto G. Boccara por ter me orientado neste trabalho e na vida, a Christiane Schmidt, pelo acompanhamento; Maria Lucia Bueno e Lorenzo Mammi por serem pessoas muito especiais, pelo apoio e incentivo.

Agradeço ao amigo Alessandro Santos por tudo que me ensinou. Aos meus pais e amigos pelo afeto e apoio e; a Alexandre Tripiciano e Daimon pelo companheirismo, amor e atenção que fizeram toda a diferença.

Agradeço também à fundação de Amparo à Pesquisa do estado de São Paulo, **FAPESP**, pela bolsa conferida durante dois anos, sem a qual, esta pesquisa não teria sido possível.

1990-10-14

RESUMO

Joseph Beuys (1921-1986), artista plástico do pós guerra alemão, conhecido em todo o mundo, é consagrado como um dos artistas mais influentes e divulgados deste século. Um nome que está intimamente ligado ao uso incomum e bizarro que deu aos materiais que utilizava em suas ações, esculturas e trabalhos gráficos. Na entrada do novo milênio, Beuys continua a ser intensamente interpretado, discutido e analisado.

Os materiais básicos que Beuys utilizou em suas obras como gordura, cobre ou feltro , os quais constituem a tela de fundo de todo o seu trabalho, são abordados como materiais que contêm energias acumuladas de forma potencial e com grandes possibilidades de transformação. Beuys compreendia estes materiais como símbolos de energias presentes no contexto da sociedade e do trabalho artístico (Tashem, 1992).

Este modo inovador com que tratou os materiais artísticos, explorando todas as suas possibilidades de associações, determinou a sua posterior importância à toda uma forma de pensar e fazer na arte contemporânea.

O objetivo proposto nesta dissertação é o de investigar a vida, o pensamento e a obra de Joseph Beuys, enfocando na utilização particular que este artista deu aos materiais artísticos.

Summary

Joseph Beuys (1921-1986) was a well-known German post-war artist, famous as one of the most influential and published artists of his century. His name is closely related to the singular and peculiar use of materials in his artworks, sculptures and graphic works. As we enter this new millennium Beuys is still broadly interpreted, discussed and analyzed.

The basic materials that Beuys has used in his art works such as fat, copper and felt and which are the support of all its work are treated as materials which contain accumulated energy with a great potential for renovation. Beuys understands these materials as symbols for the energies which are part of our society and all art works.

The innovated way that he has treated his art materials, exploring all its associative possibilities has determined its importance to all forms of thinking and doing contemporary art.

The proposed objective of this dissertation is to investigate the life, thinking and work of Joseph Beuys, stressing the singular use that he has given to its art materials .

ÍNDICE

Introdução	Pg. 17
Capítulo 1 - Levantamento biográfico e Aspectos formativos	Pg. 27
1.1 - A universidade	Pg. 37
Capítulo 2 - A iconografia de Beuys: os animais, a cruz e a mulher	Pg. 43
2.1 - A base técnica da obra de Beuys: Os desenhos	Pg. 56
Capítulo 3 - A passagem de Beuys pelo Movimento Fluxus	Pg. 61
3.1 - Apresentação da Teoria da Escultura	Pg. 66
Capítulo 4 - As ações de Beuys	Pg. 70
4.1 Descrição das principais ações de Beuys durante a década de 1960	Pg. 75
Capítulo 5 - Apresentação da teoria da Escultura Social e das propostas políticas e educativas do artista	Pg. 93
Capítulo 6 - Conclusão - Reflexão sobre a presença do elemento material na obra de Joseph Beuys	Pg. 103
6.1 - O elemento material como agente social	Pg. 106
Anexo I -Roteiro da viagem para Alemanha	Pg. 121
Anexo II - Conversa entre Joseph Beuys, Jeannot Simmen e Heiner Bastian	Pg. 123

Anexo III -Entrevista de Joseph Beuys por Willoughby Sharp (1969)	Pg. 145
Anexo IV - Entrevista realizada com Nelson Felix	Pg. 153
Referências Bibliográficas	Pg. 179

ÍNDICE DE FIGURAS

FIG. 1- Cervo com cabeça humana, 1955 - Fonte: Tisdall, Caroline, e Serota, Nicholas, Joseph Beuys: The Secret Block for a Secret Person in Ireland, Museum of modern art, Oxford, 1974.

Fig. 2 – Abelha Rainha I, 1947 – Fonte: Borer, Alain, The Essential Joseph Beuys, MIT Press, EUA, 1997.

FIG. 3 – Abelha Rainha II, 1952 – Fonte: Borer, Alain, The Essential Joseph Beuys, MIT Press, EUA, 1997.

FIG. 4 – Abelha Rainha III, 1952 – Fonte: Beuys, Eva, Wenzel, Jessyca, Joseph Beuys- Block Beuys, Schirmer/Mosel, München, 1997.

FIG. 5 – Túmulo de lebre, 1962-67 – Fonte: Borer, Alain, The Essential Joseph Beuys, MIT Press, EUA, 1997.

FIG. 6 – Como explicar quadros para uma lebre morta, 1965 – Fonte: Borer, Alain, The Essential Joseph Beuys, MIT Press, EUA, 1997.

Fig. 7 – Cruz /krosh, 1955-56 – Fonte: Borer, Alain, The Essential Joseph Beuys, MIT Press, EUA, 1997.

Fig. 8 - Virgem, 1961 - Fonte: Beuys, Eva, Wenzel, Jessyca, Joseph Beuys- Block Beuys, Schirmer/Mosel, München, 1997.

Fig. 9 – Atriz, 1961 – Fonte: Borer, Alain, The Essential Joseph Beuys, MIT Press, EUA, 1997.

Fig. 10 – Sinfonia Siberiana parte 1, 1964 – Fonte : Adriani, Goltz, Winfried and Thomas, Karin, Joseph Beuys: Life and Work, Barron's Educational Series, Nova Iorque, 1979.

- Fig. 11 – Cadeira Gorda, 1964 – Fonte: Beuys, Eva, Wenzel, Jessyca, Joseph Beuys- Block Beuys, Schirmer/Mosel, München, 1997.**
- Fig. 12 – Cantos Gordos, 1964 – Fonte: “Special Joseph Beuys”, in Artstudio n.4 , Printemps, 1987.**
- Fig. 13 – Cantos de feltro, 1964 – Fonte: “Special Joseph Beuys”, in Artstudio n.4 , Printemps, 1987.**
- Fig. 14 – Kukei/Akopée-nein/Brown Cross/Fat corners/Model fat corners, 1964 – Fonte: Joseph Beuys, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994.**
- Fig. 15 – O chefe, 1964 – Fonte: Tisdall, Caroline, Joseph Beuys, Salomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, 1979.**
- Fig. 16 – 24 Horas, em nós...debaixo de nós... embaixo da terra, 1965 – Fonte: Borer, Alain, The Essential Joseph Beuys, MIT Press, EUA, 1997.**
- FIG. 17 - 24 Horas, em nós...debaixo de nós... embaixo da terra, 1965 – Fonte: Tisdall, Caroline, Joseph Beuys, Salomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, 1979.**
- Fig. 18 - 24 Horas, em nós...debaixo de nós... embaixo da terra, 1965 – Fonte: Tisdall, Caroline, Joseph Beuys, Salomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, 1979.**
- Fig.19 - - 24 Horas, em nós...debaixo de nós... embaixo da terra, 1965 – Fonte: Tisdall, Caroline, Joseph Beuys, Salomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, 1979.**
- FIG. 20 – Infiltração Homogênea para Piano de cauda, 1966 - Fonte: Tisdall, Caroline, Joseph Beuys, Salomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, 1979.**

FIG. 21 - Eurásia, movimento 34 da Sinfonia Siberiana, 1966 – Fonte: “Special Joseph Beuys”, in Artstudio n.4, Printemps, 1987.

FIG.22 – Eurásia, movimento 34 da Sinfonia Siberiana, 1966 - Fonte: Borer, Alain, The Essential Joseph Beuys, MIT Press, EUA, 1997.

FIG. 23 – Massa Vazio, Peça de ferro contendo 100kg de gordura e 100kg de bombas de ar quebradas, 1968 - Fonte: Tisdall, Caroline, Joseph Beuys, Salomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, 1979.

FIG.24 – Ifigênia/Titus Andronicus, 1969 – Fonte: Tisdall, Caroline, Joseph Beuys, Salomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, 1979.

FIG.25 - Ifigênia/Titus Andronicus, 1969 - Fonte: Borer, Alain, The Essential Joseph Beuys, MIT Press, EUA, 1997.

FIG.26 - Ifigênia/Titus Andronicus, 1969 - Fonte: Borer, Alain, The Essential Joseph Beuys, MIT Press, EUA, 1997.

FIG. 27 – Fond III, 1957 – Fonte: Beuys, Eva, Wenzel, Jessyca, Joseph Beuys- Block Beuys, Schirmer/Mosel, München,1997.

FIG. 28 – Fond II, 1957 – Fonte: Beuys, Eva, Wenzel, Jessyca, Joseph Beuys- Block Beuys, Schirmer/Mosel, München,1997.

FIG. 29 – Brazilian Fond, 1979 – Fonte: Joseph Beuys, Dia Art Foundation, Nova Iorque, 1988.

FIG. 30 – Bolsa Plástica para ações de rua, 1972 – Fonte: Joseph Beuys - Kunst=Kapital, Electa, Milão, 2000.

FIG. 31 – Arena, 1972 - Tisdall, Caroline, Joseph Beuys, Salomon R. Guggenheim Museum, Nova Iorque, 1979.

FIG. 32 – Arena, 1972 - Fonte: Borer, Alain, The Essential Joseph Beuys, MIT Press, EUA, 1997.

FIG. 33 – I Like America and America Like Me, 1974 - Fonte: Joseph Beuys, Kunst=Kapital, Electa, Milão, 2000.

FIG. 34 – I Like America and America Like Me, 1974 - Fonte: Joseph Beuys: Kunst=Kapital, Electa, Milão, 2000.

FIG. 35 - – I Like America and America Like Me, 1974 - Fonte: Tisdall, Caroline, We go this way, Violette Editions, Londres, 1998.

FIG. 36 - I Like America and America Like Me, 1974 - Fonte: Tisdall, Caroline, We go this way, Violette Editions, Londres, 1998.

FIG. 37 – Tallow, 1977 – Fonte: Tisdall, Caroline, We go this way, Violette Editions, Londres, 1998.

FIG. 38 - Tallow, 1977 – Fonte: Tisdall, Caroline, We go this way, Violette Editions, Londres, 1998.

FIG. 39 – Tallow, 1977 - Fonte: Borer, Alain, The Essential Joseph Beuys, MIT Press, EUA, 1997.

FIG. 40 – Bomba de Mel, 1977 – Fonte: Staeck, Klaus, Honey is Flowing in all directions: Joseph Beuys, Editon Staeck, Berlin, 1997.

FIG. 41 - Bomba de Mel, 1977 – Fonte: Staeck, Klaus, Honey is Flowing in all directions: Joseph Beuys, Editon Staeck, Berlin, 1997.

FIG. 42 – Bomba de Mel, 1977 – Fonte: Tisdall, Caroline, We go this way, Violette Editions, Londres, 1998.

FIG. 43 – 7000 Carvalhos, 1982-1987 - Fonte: Borer, Alain, The Essential Joseph Beuys, MIT Press, EUA, 1999.

FIG. 44 – 7000 Carvalhos, 1982-1987 - Fonte: Tisdall, Caroline, We go this way, Violette Editions, Londres, 1998.

INTRODUÇÃO

O artista alemão Joseph Beuys nasceu em 12 de maio de 1921, em Krefeld, Alemanha. Apaixonado desde criança por ciência naturais, já havia decidido cursar medicina quando foi convocado pelo serviço militar, onde se inscreveu na força aérea germânica.

Este período destaca-se em sua biografia. Beuys serviu como piloto de bombardeio durante a Segunda Guerra Mundial e no inverno de 1943 sofreu um acidente de avião. Na queda foi atirado para fora da aeronave e seu companheiro morreu. Segundo conta, foi encontrado por um grupo de tártaros nômades que passavam pelo local do acidente e que o levaram para suas tendas, envolvendo-o com gordura e camadas de feltro para que permanecesse quente. Estes tártaros cuidaram dele durante dias com seus remédios naturais, até seu resgate por uma busca alemã que o conduziu a um hospital militar.

Depois da guerra, Beuys rejeitou o seu plano inicial de estudar medicina e decidiu-se por estudar arte, matriculando-se na Academia de Arte de Düsseldorf, onde permaneceu de 1946 a 1952. Encontra-se entre seus professores o artista Edwald Mataré (1887/1965). Entre os anos de 1961 e 1972, Beuys atuou como professor desta academia. De 1963 até a sua morte em 1986, o artista criou numerosas performances artísticas com uma linguagem extremamente particular formada por inusitados materiais somados com elementos autobiográficos, mitológicos e históricos, utilizando ainda objetos e movimentos ritualísticos. A extensa obra de Beuys abrange desenhos, aquarelas, gravuras, objetos, esculturas, complexas instalações, múltiplos, textos, ações¹, além da criação de teorias como a Teoria da Escultura, Conceito ampliado de arte e Escultura Social. A Teoria da Escultura e o Conceito ampliado de arte dirigem-se a trabalhos artísticos que tenham um impacto direto na vida, estimulando a liberdade de criatividade de cada indivíduo. Como consequência deste objetivo, Beuys aplicou seu conceito de escultura aos seres humanos, ao pensamento humano e à sociedade como um todo, criando a teoria da Escultura Social. Através desta, durante a década de 70, estendeu sua influência para as esferas políticas e ecológicas,

¹ Beuys titulava suas performances de ações.

utilizado-se das mídias para espalhar sua mensagem. Em 1971, Beuys fundou a Universidade Livre Internacional (FIU) e trabalhou intensamente neste projeto até a sua morte em Düsseldorf, em 23 de janeiro de 1986.

Joseph Beuys, conhecido em todo o mundo, é consagrado como um dos artistas mais influentes e divulgados deste século. Um nome que está intimamente ligado ao uso incomum e bizarro que deu aos materiais que utilizava em suas ações, esculturas e trabalhos gráficos. Na entrada do novo milênio, Beuys continua a ser intensamente interpretado, discutido e analisado.

O objetivo proposto nesta dissertação é o de investigar a vida, o pensamento e a obra de Joseph Beuys, enfocando a utilização particular que este artista deu aos materiais artísticos, aos quais chamarei de elemento material.

Nas obras de Joseph Beuys, os materiais convencionais do pintor ou escultor foram substituídos por gordura, cera de abelha, mel, feltro e cobre. Beuys compreendia estes elementos materiais como símbolos de energias presentes no contexto da sociedade e do trabalho artístico (Taschem, 1993). Este modo inovador de tratar os materiais artísticos, explorando todas as suas possibilidades de associações, determinou a posterior importância de Joseph Beuys a toda uma forma de pensar e fazer na arte contemporânea.

Como colocou Gonzáles (1993), qualquer que seja o ponto escolhido para se falar do trabalho de Beuys, será necessário primeiramente se referir aos seus materiais. As causas se encontram na capacidade destes materiais configurarem todo pensamento artístico e biográfico deste artista.

Os materiais básicos que Beuys utiliza como a gordura, o cobre e o feltro, os quais constituem a tela de fundo de todo o seu trabalho, são abordados como materiais que contêm energias acumuladas de forma potencial e com grandes possibilidades de transformação. Além disso, se apresentam como algo amorfo que necessita da atividade humana para começar a sua função transmissora. De modo que, ao serem produzidos mediante a intervenção primeira do ser humano e das máquinas, indicam o primeiro pólo dialético entre natureza e cultura.

Para Beuys, os materiais têm uma cara dupla, por um lado, o “descritível” e ‘tocável’, por outro, o “invisível” e “espiritual”. E são estas duas faces que tornarão possível a transubstanciação pretendida pelo artista. Beuys se interessa muito pela transubstanciação como a morte de algo que permite o surgimento de outra coisa nova, porém que inclui em si a primeira. Entretanto, o interesse de Beuys na transubstanciação está principalmente no fato de ser produzida através de elementos materiais como a gordura ou a cera de abelha.

Gonzáles (1993) coloca ainda que na idéia de transubstanciação se situa a longitude do trabalho de Beuys, que se inicia no inconsciente individual (simbólico) e termina com o corpo social como uma forma determinada, ou seja, desde do que a pessoa é, através de sua explicação das coisas (simbologia), até o transporte deste espectador para o coletivo social onde vive. Isso é interessante para visualizar o pensamento ascendente de Beuys, no qual os elementos materiais ultrapassam seus próprios significados simbólicos e internos ao trabalho artístico para se transformarem em estimuladores do pensamento e agentes sociais.

Assim, através de obras como “I Like America and America Like Me” (1974) ou “7000 Carvalhos” (1982-1987), a escolha dos elementos, como os carvalhos ou o coioote, é feita não mais a partir de uma simbologia pessoal do artista, mas baseadas em um pensamento histórico. Beuys “pinça” da história os elementos materiais exatos que, segundo ele, irão possibilitar que os pensamentos históricos relacionados a estes sejam transformados, gerando novas realidades. E é este percurso possível através do elemento material que procurarei expor nesta dissertação.

Para a realização desta pesquisa escolhi como principal recurso metodológico a análise documental. Conforme comenta Caulley (1981), o objetivo da análise documental é identificar informações factuais nos documentos a partir de questões ou hipóteses de interesse. São considerados documentos “*quaisquer materiais escritos que possam ser usados como fonte de informação sobre o comportamento humano*” (Philips, 1974:187). Estes incluem desde leis, regulamentos, normas, pareceres, cartas, memorandos, diários pessoais, autobiografias, jornais, revistas, discursos, roteiros de programas de rádio e televisão até livros, estatísticas e arquivos.

Nesta pesquisa o trabalho de análise documental incluiu a realização de leituras, traduções, elaboração de resenhas e de bibliografia comentada. Este trabalho foi feito a partir de levantamento bibliográfico sobre Joseph Beuys que realizei nas principais instituições artísticas e universidades da cidade de São Paulo, acrescido de novas fontes de informação investigadas durante minha estadia na Alemanha em junho de 2001.

Os primeiros passos deste trabalho foram produzidos paralelamente à minha própria prática escultórica, passei então para a análise da bibliografia recolhida e traduções das entrevistas em anexo.

Como pista de primeira ordem para compreender o conjunto do trabalho de Beuys, e que foi abordada por todos os autores presentes na bibliografia recolhida, encontra-se o tema dos materiais ou da simbologia iconográfica de Beuys, discutidos com mais ou menos profundidade. Tratarei assim de uma abordagem ao artista Joseph Beuys, recolhendo informações de diferente vertentes bibliográficas.

Daqui parte o interesse de fornecer uma aproximação destes comentários para a construção de um texto comum. Frases pronunciadas por Beuys serão freqüentemente incluídas no texto por fornecerem rapidamente definições das obras assim como o modo de funcionamento de suas teorias através de uma visão do próprio artista; o que facilita a compreensão das mesmas. Finalmente, qualquer uma das obras ou reproduções que aqui aparecem têm a sua referência entre parênteses ou em notas especificadas ao pé da página .

O presente volume representa o meu desejo de fornecer em língua portuguesa um estudo que ofereça as informações necessárias para aqueles que se interessem pela obra de uma das figuras mais emblemáticas e importantes da arena internacional do pós-guerra. Não se pretende aqui fazer uma crítica ao trabalho de Beuys ou ao seu "poder revolucionário", mas sim oferecer um estudo sobre a formação e funcionamento de seu trabalho como artista tendo como foco o elemento material. Minha intenção é mapear o pensamento de Beuys através dos estágios (degraus) que compõem a sua vida e a sua obra.

A pesquisa é também o resultado de um profundo envolvimento pessoal com a obra e o pensamento deste artista iniciado em 1997 durante as aulas do crítico e professor de História da Arte, Rodrigo Naves. Uma curiosidade que se dirigia não apenas ao artista ou escultor mas também para toda a sua forma de pensar a arte.

Partindo do fato de que é quase escassa a publicação de livros no Brasil sobre a obra de Beuys, e de que em Universidades como a de São Paulo (USP) ou a de Campinas (UNICAMP), segundo investigações preliminares, nenhum trabalho de dissertação ou tese sobre o artista foi encontrado, decidi elaborar uma pesquisa que, ao mesmo tempo em que abordasse a utilização particular feita por Beuys dos elementos materiais, servisse também como uma fonte investigativa sempre que solicitada uma análise mais detalhada sobre a obra de Joseph Beuys.

O corpo desta dissertação é composto de seis capítulos. Estes foram elaborados no sentido de acompanharem o crescimento da obra do artista. Não se pode falar, no caso de Joseph Beuys, de obra e biografia de forma separada, ao contrário, a obra de Beuys está intimamente relacionada com sua vida. O texto foi construído pensando nesta relação, e cada capítulo faz parte de um corpo construtivo que fornece as informações necessárias para se penetrar no pensamento Beuysiano. Todos estes capítulos foram “costurados” pela forma como Beuys utilizava o elemento material; no Capítulo 6, pretendo mostrar como o elemento material evolui dentro da obra do artista para, no final de sua carreira, agir como um agente social.

No Capítulo 1, é feito o levantamento da biografia e dos aspectos formativos de Joseph Beuys. Este levantamento biográfico compreende o período de sua infância e de juventude; quanto aos aspectos formativos, há uma classificação dos personagens mais importantes de sua formação que foram abordados com a intenção de tornar mais acessível as estruturas que compõem o pensamento do artista.

No Capítulo 2, é feita uma análise da iconografia da obra de Beuys, no qual são abordados em ordem cronológica os elementos simbólicos que foram gradualmente dando forma à teia de pensamentos que serão concretizados em suas obras. Em seguida abordarei os desenhos de Beuys. A escolha por investigar primeiramente a forma representativa do desenho justifica-se pelo

fato desta ter sido a primeira forma de representação artística explorada por Beuys; a partir destes trabalhos que se tornam possíveis as suas futuras obras de esculturas e ações, assim como as teorias que estão vinculadas a elas.

No Capítulo 3, será abordada a passagem de Beuys pelo movimento Fluxus, no qual Beuys pôde amadurecer e discutir suas teorias antes de apresentá-las ao grande público e aprofundar uma reflexão sobre seu papel como escultor e performer. Este período de amadurecimento resultou na criação do Conceito ampliado de arte e da Teoria da Escultura.

Como escultor, Beuys buscou estender o campo da escultura para além do que era aceito como arte, de forma que pensar, falar, executar, ensinar e, acima de tudo, viver foram considerados pelo artista como um processo de modelar ou esculpir. A escultura não estava inserida apenas no objeto tradicionalmente reconhecido, mas se estendia para todas as manifestações artísticas. Beuys nomeava esta teoria de **Teoria da Escultura**.

Da mesma maneira, a arte não estava restrita aos meios tradicionais reconhecidos se expressando em todas as áreas da vida humana. Beuys nomeava isso como **Conceito ampliado de arte**.

E será principalmente através de suas ações que Beuys irá materializar suas teorias. As ações englobam todos os aspectos de suas manifestações artísticas, sejam elas esculturas propriamente ditas ou manifestações artísticas envolvendo elementos corporais ou verbais.

No Capítulo 4, serão descritas e analisadas sete ações de Beuys. A seleção destes trabalhos baseou-se nos seus conteúdos individuais, ou seja, na capacidade de conterem características que favoreçam uma maior compreensão das propostas artísticas de Beuys.

Serão investigados os trabalhos produzidos durante a década de sessenta. Foi durante esta década que Beuys preocupou-se em elaborar trabalhos que “apresentassem” suas teorias para o público.

A escolha deste período deve-se também à extensão e à complexidade da obra de Joseph Beuys. Durante sua vida, Beuys realizou cerca de 70 ações e 50 instalações. Soma-se ainda cerca de 130 exposições individuais e incontáveis exposições coletivas e atividades como conferências, discussões, colóquios e entrevistas.

A partir da década de 70, Beuys passou a direcionar mais seu trabalho para atividades educativas e políticas. O artista desejava ampliar novamente os limites da arte a partir do "Conceito ampliado de arte" e da "Teoria da Escultura" divulgados durante a década de 60.

No Capítulo 5, será abordada a Escultura Social. Para Beuys, a arte, além de se expressar em todas as áreas da vida humana (Conceito ampliado de arte), deveria agir mais diretamente "dentro" dos indivíduos, ou seja, o trabalho de arte deveria conscientizar as pessoas de que cada ser humano é um ser criativo em potencial e com a capacidade de usar esta criatividade para **moldar a sociedade em que vive**. Este processo de moldagem da sociedade representaria a moldagem de uma grande escultura viva. Beuys a chamava de **Escultura Social**.

Deste modo, cultura, política e educação passam a ser compreendidos como Escultura Social por serem maleáveis e moldáveis pelo pensamento humano.

A partir do final da década de 60, Beuys passa a vincular seu trabalho artístico a viagens e palestras para divulgar sua teoria. Da Escultura Social derivam a criação do Partido Estudantil Alemão, em 1967, da Organização para Democracia Direta mediante Referendo Livre, em 1971 e da Universidade Livre Internacional, a FIU, em 1974.

A fundação do Partido Estudantil Alemão em 1967 é um registro oficial que representa a primeira fusão pública entre atividades políticas e arte; este foi um passo importante para, em 1972, Beuys mover as suas ambições pedagógicas para fora dos limites da sala de aula e buscar um fórum de ação internacional. Neste ano, Beuys fundou a FIU e participa da Documenta V em Kassel, onde dava informações aos visitantes sobre esta sua mais nova criação. É neste ponto em que o artista une definitivamente as suas atividades de professor com as suas atividades artísticas e políticas. Foi também o mesmo ano em que Beuys foi demitido da Academia (Lauf, 1992).

Depois de Beuys ter deixado a Academia de Düsseldorf, ele concentrou os seus esforços para estabelecer a FIU. O projeto para a FIU foi iniciado em 1971 como uma faculdade de iniciativa estudantil e pública que buscava criar alternativas para as estruturas tradicionais da academia. Em um manifesto publicado na época, encontram-se os objetivos desta proposta que tinham como base a resistência contra a separação de campos da criatividade com campos sociais ou científicos e nutriam métodos independentes de ensinar (Lauf, 1992).

As sugestões de Beuys para as aulas incluíam desenhos, pinturas, estudos de cor e escultura intermediados por programas sociais de solidariedade, pedagogia, didática, história, fenomenologia e informações teóricas, entre outras. As habilidades técnicas destas disciplinas eram mescladas entre si, criando uma integração artística e pessoal a qual Beuys buscava dar forma. Finalmente, haveria aulas para grupos de *design* e representação, que possibilitariam pesquisas separadas que seriam dispostas em um instituto do meio ambiente e um instituto para o estudo da evolução humana. Esta última proposta), embora nunca realizada dada sua utopia, refletia as mudanças que aconteciam durante a década de 70 em torno de atitudes ao redor de propostas pedagógicas infantis e a influência do meio ambiente. Reflete, ainda, a visão humanística de seu professor Mataré, bem como o equilíbrio defendido por ele entre o fazer artesanal artístico e a arte como um veículo de dimensões emocionais e filosóficas (Lauf, 1992).

Inerente a todas estas manifestações artísticas de Beuys, está o elemento material. No Capítulo 6, através de uma reflexão sobre a presença do elemento material na obra do artista, busco mostrar como o elemento material é o fator básico e determinante dentro de todo o processo criativo de Beuys. Feltro e gordura, por exemplo, os quais atuaram sempre como protagonistas, têm o papel de **representar** e **apresentar** as teorias do artista, concretizando-as. Assim, através do elemento material, o artista leva suas teorias para o público e atinge diretamente as pessoas.

A partir da década de 70, o elemento material, antes restrito às esculturas, desenhos e ações, passa a atuar socialmente. Assim, por meio da descrição e análise de cinco trabalhos de Beuys produzidos entre 1970 e 1986, buscarei mostrar como este elemento material expande-se

pouco a pouco dentro de seus próprios significados para, ao final da vida artística de Beuys, agirem como *agentes sociais*.

Esta pesquisa apresenta ainda quatro anexos:

Primeiramente apresento no Anexo I, o roteiro de viagem produzido durante minha estadia na Alemanha em junho de 2001. Durante a elaboração desta pesquisa, passei a sentir inúmeras dificuldades para prosseguir devido ao fato de nunca ter tido um contato mais próximo com a obra de Beuys. Esta aproximação tornou-se cada vez mais necessária na medida em que a pesquisa exigia uma análise sobre a ação do elemento material na obra do artista. Deste modo, visitei os principais lugares para se ver e estudar Beuys. A cada encontro com os trabalhos de Beuys, adquiria a certeza de que deveria realmente estar ali, pois nada substitui o contato pessoal com a obra de arte. As texturas, cheiros e proporções das obras produziram novos elementos para esta pesquisa. Além disso, no Arquivo Joseph Beuys em Moyland e no arquivo da Documenta, em Kassel, tive a oportunidade de levantar mais material bibliográfico. Este roteiro também pode servir como fonte para aqueles que desejem assim como eu, efetuar uma pesquisa *in loco*.

Em segundo lugar, nos Anexos II e III, apresento traduções de entrevistas feitas com Joseph Beuys vistas no contexto desta pesquisa como documentos importantes por permitirem uma aproximação mais direta com as idéias do artista. Além disso, não existe ainda no Brasil uma versão em português deste material.

Segue no Anexo II a tradução de uma conversa entre Joseph Beuys, Jeannot Simmen e Heiner Bastian sobre os desenhos de Beuys. A escolha por incluir este texto (Bastian, Heiner & Simmen, Jeannot, 1979) se deu em função da sua abrangência no que se refere à concepção do desenho de Beuys, possibilitando compreender com maior clareza os caminhos teóricos de seu trabalho plástico bidimensional.

No Anexo III, está a tradução de uma entrevista de Joseph Beuys concedida em 1969 a Willoughby Sharp e editada por Kuoni em 1990 no livro Energy Plan for the Western Man.

No anexo IV, apresento a transcrição e análise comparativa de uma entrevista realizada com o artista plástico brasileiro Nelson Felix. Inicialmente, esta pesquisa também buscava uma reflexão sobre a influência de Joseph Beuys no Brasil por meio de entrevistas com artistas brasileiros que utilizam constantemente o elemento material em seus trabalhos como Nelson Felix, Tunga e Nuno Ramos. Porém, durante o processo de pesquisa, deparei-me com a extensão do trabalho de Beuys e a dificuldade de reunir dentro deste trabalho estes dois objetivos. Assim, decidi incluir este material como abertura para uma pesquisa futura.

Capítulo 1

1. Levantamento biográfico e Aspectos formativos

Joseph Beuys nasceu no dia 12 de Maio de 1921, em Krefeld, Alemanha. Filho de Johanna Hulsermann e Jacob Beuys, uma família originária de Gildern. Seu pai foi diretor comercial de uma sociedade leiteira fechada em 1930 em consequência da crise econômica mundial. No mesmo ano, Jacob Beuys, em sociedade com um irmão, fundou um pequeno comércio de farinhas e forragens em Ridern, uma pequena região perto de Kleve, mudando-se com a família para lá. Porém, Beuys é “naturalmente” de Kleve. Em Kleve vai para a escola e tem o seu primeiro atelier após a Segunda Guerra mundial.

Kleve é uma pequena cidade do lado esquerdo do Baixo Reno. É uma região extremamente rica em lendas e personagens míticos que até hoje fazem parte do imaginário germânico. Sua população é predominantemente católica.

Geograficamente, a região de Kleve é composta de contrastes particulares. Localizada entre os montes de Moselle e o Reno, esta área é uma larga planície pontilhada com baixadas. A oeste, está quebrada pela série de montes de Kaiserwald; a leste, desaparece nas infinitas planícies da Eurásia. Numerosas figuras históricas estão ligadas a este território e algumas delas lançaram fortes significados na imaginação de Beuys. Dentre elas, está Anacharsis Cloots, nascido em Ridern; um ardente intelectual e revolucionário que foi guilhotinado por defender os ideais da revolução francesa por toda a Europa.

Durante seu período escolar, Joseph Beuys já mostrava interesse nos campos que iriam mais tarde se tornar os temas centrais de seu trabalho artístico. Demonstrava talento para as ciências naturais assim como por desenhos, aquarelas e pinturas. Gostava de caminhar pelos arredores de sua região para recolher elementos para suas coleções: velhos objetos de todos os tipos, insetos, plantas e minerais (Durini, 1997).

Um ano antes de terminar seus estudos, deixou a escola para acompanhar um pequeno circo ambulante. Neste circo, Beuys tentou exercer diversas funções como a de fazer propagandas e cuidar de animais. Com esta experiência aprendeu o respeito pelos artistas e pela vida nômade. Ele teve de retornar para casa quando foi encontrado por seus pais. Seu pai ficou profundamente decepcionado por seu filho ter abandonado os estudos. Seu maior desejo era que Beuys se empregasse como aprendiz em uma fábrica de margarina. Mas Beuys nunca atendeu aos pedidos do pai embora tenha retornado à escola e se formado em 1940.

O interesse de Beuys por ciências naturais e arte era progressivo: estudava as flores, ervas, árvores e arbustos e anotava suas observações. Com 17 anos, organizou um grande laboratório no apartamento de seus pais onde se empenhou em pequenos experimentos científicos. Ali também possuía uma pequena coleção botânica e um pequeno zoológico com ratos, moscas, besouros, aranhas e sapos. Além disso, construía tendas e labirintos subterrâneos e caminhava pelos campos com um cajado na mão, como um pastor, guiando um rebanho imaginário.

Em 1937, Beuys passa a fazer visitas freqüentes ao atelier de Aquiles Moorgat, um escultor de Kleve. Seus interesses artísticos passam a se desenvolver e, em 1938, ele descobre um catálogo com as esculturas do escultor expressionista Wilhelm Lehmbruck. Tais esculturas causaram uma profunda influência na formação de Beuys, e, por diversas vezes no decorrer de sua vida artística, ele irá ressaltar a sua admiração pelo trabalho de Wilhelm Lehmbruck. Em 1986, onze dias antes de sua morte, ele confirmou pela última vez a sua "gratidão para com o mestre" (Stachelhaus,1990:12).

Na ocasião da concessão do Prêmio Wilhelm Lehmbruck na cidade de Daisburg, aos 65 anos e mundialmente famoso, Beuys afirmou publicamente :

"As esculturas de Lehmbruck não devem ser captadas apenas de uma maneira visual. Somente podem ser captadas com a utilização conjunta de uma intuição, de maneira que todos os órgãos dos sentidos se abram para esta intuição, ou seja, quero dizer que existem em suas esculturas categorias que jamais existiram anteriormente. A extraordinária obra de Lehmbruck se encontra no limite do conceito de plástica" (Stachelhaus,1990:13).

Entre 1933 e 1940, Beuys também recebe outros inúmeros impulsos artísticos e intelectuais. Seus interesses apontavam para muitas direções: Do escritor simbolista franco-belga Mayrice Maeterlinck à filosofia de Sören Kierkegaard, passando pela música de Richard Wagner, Richard Strauss e Erik Satie. Pela literatura de Goethe, Schiller, Hölderlin, Novalis e ainda pela literatura escandinava em geral (Adriani, Konnets, Thomas, 1973).

Se unirmos estas influências literárias e artísticas, é possível observar uma certa lógica na futura obra de Beuys. Em Novalis encontra-se a essência do conteúdo romântico fortemente presente em Beuys. Dizia Novalis que romantizar significa dar um sentido elevado ao que é comum, um aspecto misterioso ao que é habitual (Martini, 1978). O aspecto de repotencialização dos elementos vistos como comuns ou cotidianos é uma das premissas da obra de Beuys. Já no escritor Mayrice Maeterlinck, autor de A vida das abelhas (1901), tem-se a conjugação de ciências naturais e desenvolvimento espiritual, outra característica forte na obra do artista. Sören Kierkegaard, por sua vez, discute a existência e a síntese do temporal e do eterno no ser humano como absoluto. Para Kierkegaard o importante acima de tudo é a existência; a experiência pessoal de existir. A existência corresponderia à realidade singular do indivíduo. Sabemos que futuramente a biografia de Beuys (sua realidade singular) terá uma importância fundamental na sua produção artística a ponto de se fundirem, ou seja, muitas de suas experiências pessoais servirão como fonte de dados para o uso de determinado elemento material ou figura simbólica. Também em Kierkegaard, encontramos a discussão do Cristianismo original, muito presente nos trabalhos iniciais de Beuys.

Leonardo da Vinci, Paracelso e Goethe, aos quais Beuys venerava, conduzem-no à cosmologia e à antropologia. Tais interesses resultarão na descoberta, a partir de 1941, da Ciência Espiritual Antroposófica criada por Rudolf Steiner, que terá uma grande importância na elaboração das teorias artísticas formuladas por Beuys.

Vale a pena observar a figura destes quatro personagens, nos quais se encontram os grandes modelos formativos da personalidade artística de Beuys :

Aureolus Philippus Teophrastus Bombast, ou Paracelso, nasceu em 10 de novembro de 1493, em Einsiedeln, um vilarejo nas montanhas da Suíça alemã. Seu pai Wilhem Bombast era

médico e o ensina desde cedo os segredos da medicina. Seu avô foi o Grão Mestre da ordem dos Cavaleiros de São João, George Bombast von Hohenheim. A ordem dos Cavaleiros de São João recebeu todo o acervo da Ordem dos Templários, quando estes foram perseguidos pela Igreja. Os Templários eram uma ordem monástica-militar que tinha o objetivo de defender a Terra Santa dos muçumanos e possuíam o conhecimento do esoterismo islâmico, sendo famosos pelo uso da alquimia e por, supostamente, utilizarem poderes sobrenaturais. Provavelmente, Paracelso teria se iniciado na alquimia com seu avô por intermédio da herança dos Templários. Posteriormente, teria feito parte de uma irmandade de alquimistas, da qual recebeu a tarefa de passar seus conhecimentos para a medicina.

Ainda moço, foi morar na Áustria, acompanhando seu pai; lá pôde observar as doenças que mais assolavam os trabalhadores das minas de Fuggers. Frequentou as Universidades da Alemanha, França e Itália, estudando medicina em Viena e em Ferrara, obtendo o seu grau de Doutor em 1515. No período de 1517 a 1524, viajou como médico em vários exércitos, pela Holanda, Escandinávia, Prússia, Tartária e, possivelmente, no oriente próximo, obtendo assim uma grande prática no tratamento de diversas enfermidades. Logo depois, retornou para as minas de Fuggers onde estudou as condições de saúde dos mineiros.

Neste contexto, surgem as revolucionárias idéias de Paracelso. Durante o estudo da medicina, Paracelso se rebelou contra os conhecimentos ortodoxos. Apresentando uma visão totalmente oposta a vigente, considerando o ser humano como um todo completamente integrado e harmônico, constituído de mente e corpo. Acreditava que a alma – conceito semelhante ao princípio vital, posteriormente introduzido pelos homeopatas – governava o organismo. Criou uma filosofia química para interpretar o mundo, considerando a Criação como um grande processo químico divino e acreditando que as doenças eram fruto de reações químicas produzidas pelo organismo.

Suas idéias revolucionárias eram resultado de uma forte formação alquímica. A alquimia para ele não tinha o intuito de transformar metais em ouro, mas sim de servir como instrumento auxiliar no restabelecimento da saúde, sendo utilizada como base para o preparo dos medicamentos minerais através de técnicas alquímicas de separação e purificação.

Assim como Beuys, que durante toda a sua vida combateu os princípios tradicionais das ciências naturais e da arte, Paracelso combateu os princípios da medicina tradicional. Ele propunha uma terapêutica química. Percebeu a possibilidade de utilização dos conceitos alquímicos na medicina, na formulação e descobrimento de novos medicamentos, sendo o precursor da iatroquímica – que mais tarde deu origem à química – além de antecipar vários fundamentos da homeopatia, farmacologia, medicina psicossomática, psicologia e bioenergética.

Por tudo isso, Paracelso foi denominado o “médico maldito” e sua doutrina constantemente veiculada ao ocultismo. Apesar disto, hoje se podem perceber suas grandes contribuições para o desenvolvimento da química e da medicina.

Em 1538, abandonou a vida pública possivelmente por problemas de saúde. A descrição de sua morte constitui um assunto controverso para o qual existem várias hipóteses, mas, oficialmente, sua morte foi dada aos 48 anos, em 1541.

A biografia de Joseph Beuys possui muitas semelhanças com a vida de Paracelso. Beuys sempre foi considerado um rebelde e, de fato, rebelou-se contra todos os parâmetros convencionais da arte. Paracelso defendeu o uso da alquimia na medicina, e Beuys defendeu o uso das ciências na arte e desta em muitos outros campos como, por exemplo, a política. A transformação alquímica dos materiais era um dado sempre considerado por Beuys: mudanças de cor, cheiro, textura ou até mesmo o desaparecimento de uma substância por evaporação faziam parte do discurso do artista e ilustravam de um modo muito particular, sua opinião sobre a existência de um movimento constante de forças orgânicas ou inorgânicas.

Já o mestre renascentista Leonardo da Vinci pode ser visto como um homem que uniu o talento artístico a uma extrema curiosidade intelectual e a inventividade científica. Nasceu em 15 de abril de 1452. Ainda menino, foi aceito como aprendiz do pintor, escultor e ourives florentino, Andréa de Verrocchio. Por volta dos 20 anos, em 1472, já como “artista formado”, ingressou na Corporação dos pintores de Florença no grau de mestre, o que lhe permitia estabelecer-se como pintor independente. Em 1482, passa a trabalhar para Ludovico Sforza no ducado de Milão. Fazia

anotações sobre pintura, para um livro que jamais redigiu, mas que permitiu a organização do Tratado sobre Pintura publicado pela primeira vez em 1651. Obra feita a partir destas notas, escritas em sua curiosa caligrafia invertida, legíveis somente no espelho.

Antes de Leonardo da Vinci, pintores, escultores e arquitetos eram vistos essencialmente como artesãos, pois na Idade Média e no início do Renascimento ainda se considerava as artes plásticas como mero trabalho manual, inferiores à literatura ou à música. Leonardo da Vinci revolucionou este conceito. Para ele, pintar era uma atividade basicamente cerebral que se concretizava por meio das mãos. Embora considerasse a pintura superior a todas as outras artes, Leonardo da Vinci dedicou-se muito mais ao desenho, por meio do qual procurava resolver problemas criados ao imaginar determinado quadro ou mural. Utilizava-o também como instrumento de estudo para trabalhos de escultura e arquitetura. Além disso, o desenho era visto por ele como uma forma indispensável para adquirir e para demonstrar conhecimento, muito mais do que apenas uma busca pela beleza idealizada. Estudava obsessivamente plantas e pássaros, o movimento da água e anatomia humana. Planejava grandiosas obras arquitetônicas, urbanas e de engenharia civil. Todos estes estudos estão expostos em forma de desenhos e anotações, organizados em cadernos ou folhas de pergaminho.

Beuys vê em Leonardo da Vinci uma figura chave do seu conceito de artista, ou seja, um homem e um artista que não continha em si a divisão entre arte e ciência, mas se mantinha ligado à idéia antiga de unidade do conhecimento. Leonardo aproveitava-se das questões físicas e científicas para a elaboração de seus trabalhos de arte assim como também percorria o caminho oposto, indo da arte para a ciência.

Também Beuys utilizou seus conhecimentos adquiridos nas áreas da biologia, botânica, anatomia, física, geologia e psicologia para as suas conclusões artísticas, alargando as possibilidades de ação da arte.

Porém, é nos desenhos de Beuys que encontramos as concretas influências do mestre Renascentista. No ano de 1974, Beuys executa uma série de desenhos inspirados na publicação

dos Códices de Madrid² de Leonardo da Vinci.

Em seus esboços inspirados em Leonardo, Beuys se aproveita de uma característica formal do mestre: a justaposição aparentemente ao acaso dos mais diversos motivos, desde a impressão paisagística, símbolos específicos para energias e forças naturais até estudos anatômicos e escritos que acompanham os desenhos com abreviações, diagramas e partituras.

Para ambos os artistas, o desenho é uma linguagem autônoma de imagem que penetra na consciência de forma mais retilínea que a palavra sendo que a linha, e sua importância de conteúdo, segundo Leonardo, é antes espiritual do que material. Além disso, a meta dos dois artistas é pesquisar leis da natureza com a ajuda de análises, símbolos artísticos e científicos, embora os caminhos que os levem para este fim são naturalmente diferentes por completo (Adriani, 1979).

Beuys também se impressionava com a o gênio universal de Goethe. Um investigador da natureza, que penetrou com profundidade na manifestação das coisas e elaborou uma nova forma de conhecimento.

O escritor alemão Johann Wolfgang Goethe nasceu em 29 de agosto de 1749 em Frankfurt-am-Main. Realizou pesquisas em campos tão variados como a óptica, a geologia, a mineralogia, a botânica e a zoologia. Fez descobertas importantes como a do osso intermaxilar no crânio humano e elaborou uma teoria das cores alternativa à do físico inglês Isaac Newton. Entretanto, mais significativa do que essas realizações isoladas foi a sua visão da natureza. Divergindo das idéias científicas da época, Goethe concebeu a natureza como uma totalidade orgânica e viva em profunda conexão com o mundo espiritual. Em um momento em que a ciência buscava novos paradigmas, é esta visão da natureza que torna o pensamento de Goethe diferencial. Em todos os domínios da realidade, Goethe trabalha com dois conceitos básicos: arquétipo e metamorfose. São os arquétipos, ou idéias universais, que conferem coerência à natureza, e é na metamorfose destes princípios, vistos por Goethe como espirituais, que é produzida a enorme variedade de formas individuais encontradas no mundo.

² Os Códices de Madrid foi o nome dado a dois livros que foram encontrados em 1965, por acaso, na Biblioteca Nacional de Madrid e que continham anotações de Leonardo. Os Códices de Madrid I e II contêm importantes invenções, ilustrações e textos do período central de suas atividades entre 1491 e 1505. Em 1974, os Códices de Madrid foram publicados pela primeira vez em versão alemã e acrescentada de comentários.

Goethe chegou às suas teorias através de uma observação muito atenta e sem preconceitos da natureza. Mais do que em qualquer outro campo, foi na botânica que sua abordagem alcançou as melhores realizações. Para Goethe a essência da planta não podia ser encontrada em suas características externas, sempre mutáveis, mas sim em um nível mais profundo de realidade. Assim em 1798, Goethe chegou à idéia de "Urpflanze", a planta primordial, na qual expunha seu pensamento de que todas as plantas poderiam ser desenvolvidas a partir de uma forma só. Esta idéia universal sofreria um sem número de transformações, dando origem a uma extrema variedade de entes vegetais. Mas todas estas transformações decorrem das leis formativas presentes na planta primordial. A "Urpflanze", ou a planta arquetípica, é uma entidade espiritual que não pode ser encontrada em nenhum lugar do mundo físico, mas se manifesta parcialmente em cada planta individualmente.

Desse modo, Goethe em sua longa vida (faleceu aos 82 anos, em 1832) uniu arte, literatura, ciência e espiritualidade.

Estes conceitos marcarão fundo a formação de Joseph Beuys e serão visíveis em toda sua obra. A idéia de interioridade das substâncias de Goethe será uma das bases fundamentais de todo o trabalho plástico de Beuys. Em sua obra, os materiais convencionais do pintor ou escultor foram substituídos por gordura, cera de abelha, mel, feltro ou cobre. Beuys compreendia estes elementos como símbolos de energias presentes no contexto da sociedade e do trabalho artístico. Ele constatou que a gordura não era somente um elemento amorfo ou o feltro um tecido primitivo. Tratava-se sim de substâncias de significação transcendente, pensamento este claramente apoiado na idéia de "interioridade" desenvolvida por Goethe, ou seja, estariam estes materiais dotados de uma certa interioridade independente, o que possibilitaria outras formas interpretativas para a sua utilização ou composição em um trabalho de arte. Com esta transcendência, surgiriam novas perspectivas para a compreensão de uma obra.

A idéia de "interioridade dos elementos" de Goethe, a Antroposofia de Rudolf Steiner e a sua própria biografia formam conjuntamente as estruturas do trabalho de Joseph Beuys.

Rudolf Steiner, fundador da Ciência Espiritual Antroposófica, ou Antroposofia, nasceu em Kraljevec (Áustria) em 27 de fevereiro de 1861. Depois de terminar seus estudos superiores em ciências exatas, dedicou-se desde 1883 à edição das obras científicas de Goethe, depois, mudou-se para Berlim para editar um jornal literário, o "Magazin für Literatur". Em 1902, se filiou à Sociedade Teosófica, mas rompeu com sua diretora, Anna Blavatsky, em 1912, para fundar a Sociedade Antroposófica, uma organização dedicada a pesquisas para o desenvolvimento espiritual. A partir de 1913, Steiner dedicou-se a uma intensa atividade como conferencista e escritor no intuito de expor e divulgar a Antroposofia. Construiu em Dornach (Suíça) o Goetheanum, Sede da escola Superior Livre de Ciência espiritual, que foi destruído em 1922 por um incêndio (e mais tarde substituído por um novo modelo).

Em 1918, Steiner formula como centro da ideologia antroposófica a "divisão do organismo social em três partes", base para o "Conceito ampliado de arte" futuramente criado por Joseph Beuys. Com esta teoria, Steiner defendia o postulado de uma tripla divisão da estrutura do Estado em um sistema espiritual, político e econômico. A questão social foi o núcleo de sua atividade docente nos últimos anos da Primeira Guerra mundial. Ele previa a derrota da Alemanha e fez um programa para as enormes dificuldades sociais que aconteceriam depois da guerra. Assim, formou em 1918 o "Movimento para a divisão tripartida do organismo social". Steiner se propunha a quebrar a onipotência do Estado. Segundo ele, a vida social só poderia ser "curada" separando-se Estado, Economia e vida espiritual. O antigo Estado já havia ultrapassado todo o seu limite, e o novo Estado teria apenas uma missão: proteger os cidadãos de dentro para fora. Para isto serviriam os direitos, a polícia e o exército. O princípio era o de igualdade para todas as pessoas perante o Estado. O Estado não poderia agir mais como um empresário econômico. Todas as forças que entressem no processo econômico, ou seja, os produtores, consumidores e distribuidores deveriam se organizar em grêmios cooperativos e viver a fraternidade como princípio supremo desta cooperação. Finalmente a arte, a ciência, a religião e também a escola deveriam estar determinadas basicamente pelo princípio da liberdade.

Igualdade perante o Estado e o Direito, fraternidade na Economia e liberdade de espírito. Com este movimento tripartite, Steiner evocava conscientemente aos postulados da Revolução Francesa. Beuys iria integrar todos estes princípios à sua própria doutrina plástica na ocasião de sua

exposição (que ocorreu de 30 de junho a 8 de outubro de 1972) na V documenta de Kassel, onde apresentou a obra "Organização para a Democracia Direta mediante referendo". Este trabalho consistia em um "escritório de informações" para discussões baseadas nos postulados de Rudolf Steiner aqui mencionados.

Como em Steiner, a pedagogia de Beuys estava baseada na idéia de ensinar as pessoas através da comunicação oral, além disso Steiner elaborou inúmeros conceitos como: a noção de que o desenvolvimento espiritual do ser humano foi interrompido por um apego excessivo às coisas materiais; de que a percepção das coisas espirituais requer uma reeducação da consciência, ou ainda a visão de que as capacidades criativas de cada indivíduo eram absolutamente inatas; que também foram fundamentais para a criação das teorias educativas de Beuys (Lunch,1992:53).

Em 1924 Steiner fundou a "Escola Livre Superior da Ciência e do Espírito", cujo programa seguramente também serviu para o modelo da "Escola Livre e Superior de Criatividade e Investigação Interdisciplinar" (FIU) fundada em fevereiro de 1974 em Düsseldorf por Joseph Beuys e o poeta alemão Heinrich Böll. O objetivo desta universidade era reativar o que Beuys titulava de "valores da vida", ou seja, liberdade para o ser humano por meio de estimulação e intercâmbio criativo entre professores e alunos.

Conforme ele mesmo admitiu, Beuys estudou os seguintes textos de Steiner: Die Philosophie der Freiheit (1894), Das Christentum als mystische Tatsache (1902), Die Kernpunkte der Sozialen Fragen (1919), Westliche und Östliche Weltgegensätzlichkeit (1922), e Eurythmie als sichtbare Sprache (1927), entre outros. Como Rohan (1979) e Moffitt (1988) encontraram em suas pesquisas, muitos elementos que acontecem nos desenhos e textos de Beuys também estão ligados aos conceitos de Steiner, em particular o estilo dos desenhos e uma predileção por motivos que acentuam forças naturais (Lunch,1992:54).

Tal como Steiner, Beuys igualmente iniciou sua carreira como um cientista e abandonou esta profissão quando concluiu que os modelos propostos pelas teorias positivistas eram muito rígidos:

“Eu tentei ser um cientista, mas tive o sentimento de que devia escolher um método diferente. Eu tinha que produzir alguma coisa que provocasse as pessoas, que provocasse uma reação mais forte nelas, algo que as fizesse pensar sobre o que significa ser humano. Criaturas da natureza e criaturas sociais, livres agentes. Questões como estas eram importantes para mim quando eu tomei a minha decisão pela arte como um caminho metodológico para provocar as pessoas. Coisas como estas estavam em minha cabeça quando eu comecei” (Stachelhaus,1979:96).

Na visão Antroposófica, a ciência pode ser utilizada para alcançar conhecimentos espirituais do ser humano. Nas mãos de Beuys, os princípios da Antroposofia se tornaram uma busca da espiritualidade embutida no cotidiano

Steiner faleceu em março de 1925, depois de ter realizado grandes contribuições não apenas no campo da organização social, mas também da pedagogia, da medicina, da farmacologia, da agricultura, no tratamento de crianças excepcionais, etc. Por oferecer uma alternativa às visões e soluções vistas pela ciência tradicional, sua doutrina teve uma grande repercussão e provocou o surgimento de atividades antroposóficas em todos os continentes (Lanz,1984).

1.1 A universidade

Em 1941, embora seus dotes artísticos fossem visíveis, Beuys preferiu optar por seu interesse pela ciência, decidindo-se a cursar medicina, porém, neste mesmo momento, foi convocado pelo serviço militar, inscrevendo-se na força aérea.

Ele inicia seu treinamento militar como operador de rádio em Posen e Erfurt. Em Posen, durante seu tempo livre, ainda freqüenta como ouvinte as aulas de zoologia, botânica e geografia da Universidade Nacional de Posen. Posteriormente, é indicado para atuar como piloto de bombardeio na Rússia sulista, entre a Ucrânia e a Crimeia.

No inverno de 1943, Beuys sofre um acidente com seu avião JU-87 na Crimeia. Na queda, foi atirado para fora da aeronave e seu companheiro morreu. Segundo conta, foi encontrado por um

grupo de tártaros nômades que passava pelo local do acidente e que o levou para suas tendas.

Estes tártaros teriam cuidado dele durante vários dias com seus remédios naturais. Envolvendo-o com gordura animal e camadas de feltro para que permanecesse quente e alimentando-o com leite e queijo até o seu resgate por uma busca alemã que o conduziu a um hospital militar. Beuys comenta esta passagem:

“Se não tivesse sido salvo pelos tártaros, eu não estaria vivo hoje. Eles eram nômades da Crimeia, em uma região, onde não havia homens da frente Russa ou Germânica, e que não favorecia nenhum dos lados. Eu já havia começado uma boa relação com eles que tentaram me persuadir a ficar. É claro que o modo de vida nômade me atraía, embora eles estivessem com os movimentos mais limitados naquele tempo. As recordações que tenho são imagens que penetram na minha consciência. Eu me lembro de vozes, do feltro das barracas, do cheiro forte e denso de queijo, gordura e leite. Eles cobriram meu corpo com gordura, para ajudar a regenerar o calor e embrulharam-me com feltro que também é um isolador de calor” (Tisdall, 1979:16).

Esta experiência, assim como toda a guerra em si, permanecerá forte na obra de Beuys: suas memórias, as questões acerca do futuro da humanidade e o tema do auto questionamento estarão muito presentes em seus trabalhos até sua morte.

Com o fim da guerra, Beuys retorna para Kleve e decide se dedicar totalmente às atividades artísticas. Passa a fazer constantes visitas ao escultor Walter Brux e ao pintor Hans Lamers.

Com Brux, ele aprendeu os fundamentos da escultura e informações mais recentes sobre Arte Contemporânea; com Lamers, se familiarizou com os fundamentos das novas tendências artísticas francesas. Através deles, é admitido na “Liga dos artistas de Kleve”, da qual participou regularmente até 1955, apesar de causar intensa polêmica nas exposições de grupo da Liga. Mesmo suas exposições de desenhos e aquarelas de 1946 e 1947 já lhes pareciam muito estranhas.

Enquanto Beuys dedicava-se intensamente a seus estudos escultóricos e gráficos, produzia

paralelamente um número surpreendente de desenhos autônomos. Ele passou a entender o desenho como uma anotação em forma de linhas e figuras, ou, como nos trabalhos mais tardios, em explicações verbais para associações plásticas e políticas.

Beuys continua seus estudos na “Academia de Arte de Düsseldorf”. Ao entrar na academia, é dirigido para a classe do escultor Joseph Enseling (1886-1952), que ensinou de 1938 a 1952. Em pouco tempo, Beuys se dá conta de que Enseling, um discípulo de Rodin, é totalmente acadêmico, um artista para quem a escultura se tratava de uma mera reprodução. Beuys ansiava por um outro tipo de aprendizado e passa a freqüentar as aulas do professor Edwald Mataré.

Edwald Mataré nasceu em 1887, em Aquisgrán, estudou entre 1907 e 1912 em Berlim, na “Escola Superior de Artes Plásticas” onde foi aluno do pintor expressionista Lovis Corinth. Em 1920, aparecem as suas primeiras esculturas de madeira que em pouco tempo passam a ser o centro de sua criação. Permanece em Berlim até 1932, quando é chamado pela “Academia de Arte de Düsseldorf”. Porém em 1933 é expulso da Academia pelos Nacionais Nacionalistas que tomam o poder na Alemanha. A escultura de Mataré apresentava formas extremamente reduzidas e estilizadas o que não condizia com o naturalismo estabelecido e exigido pela doutrina oficial de arte do Terceiro Reich. Em outubro de 1945, ele é chamado novamente para o cargo. Mataré faleceu em 1965.

Assim como seu pupilo Beuys mais tarde, Mataré fez uma profunda jornada pela literatura, música e filosofia germânica. Em seus diários por volta de 1920, ele menciona repetidamente suas leituras de Goethe e Schiller, e inicia uma pesquisa das origens Nórdicas da arte e da música. Como Konnertz, Adriani e Thomas (1973) encontraram, Beuys também foi um grande leitor destes temas e utilizaria constantemente a mitologia nórdica na criação de seus trabalhos. (Lauf, 1992)

Os estudos de Beuys com o professor Mataré foram extremamente importantes. Mataré ensinava a seus alunos que a arte estava diretamente ligada aos sentimentos e que estes, todavia, necessitavam ser controlados e dirigidos. Possuía idéias arrojadas e definidas sobre a escultura: “A escultura deve ser como pegadas na areia. Não quero mais nenhum trabalho de arte estático. Vou fazer um fetiche (Vellinghausen ,1947:17)”. Além disso, enfatizava a idéia de unidade de criação no

processo artístico e permitia que seus alunos trabalhassem com materiais ordinários, o que foi de enorme importância para os trabalhos posteriores de Beuys assim como para a sua compreensão sobre escultura e arte.

As condições dadas por Mataré para a criação do conceito Beuysiano de que “cada ser humano é um artista” está descrita em uma entrevista que Franz Joseph Van der Grinten conduziu com Erwin Heerich, um estudante da mesma época de Beuys (Lauf, 1992):

“Era dele (Mataré) a idéia de que a arte não se dirige apenas para as capacidades artísticas, mas sim para os processos da vida. A estética não era vista como algo finito que apenas acontece na esfera artística mas que também se desenvolve nos mais variados processos de aprendizado e da vida (Lauf, 1992:52).

Em 1951, Beuys termina seus estudos na Academia de Arte de Düsseldorf. Nestes anos na academia, Beuys produziu centenas de desenhos, inúmeras aquarelas, além de experimentar e anotar todas as suas experiências e discutir novas formas de arte. Encontram-se entre estes trabalhos iniciais mapas da evolução humana e gênese, esboços, topografias abstratas e desenhos do corpo humano. Uma rica criação de sinais que serão extremamente significantes e direcionadores para o seu trabalho futuro (Durini, 1997).

Pode-se dizer que durante a década de 50, Beuys irá se desenvolver a partir da sedimentação destes sinais apontados nos seus anos de universidade. Beuys desenvolve um rico repertório iconográfico que fará parte de toda a sua obra. Como parte fundamental deste universo, encontra-se a presença de alguns animais que Beuys elegeu como “especiais”. Além dos animais, outras figuras, como a cruz ou a mulher, também vão desempenhar importantes papéis, fazendo-se presentes em centenas de trabalhos.

No próximo capítulo, será feita uma análise da iconografia da obra de Beuys em que serão abordados em ordem cronológica os elementos vistos por esta pesquisa como mais significativos, no sentido de possibilitarem uma maior compreensão da teia de pensamentos que foi construída por Beuys, preparando-o para o salto qualitativo que sofrerá o seu trabalho a partir dos anos 60 com o

seu encontro com o movimento Fluxus e a criação de suas teorias artísticas.

Capítulo 2

2. A iconografia de Beuys: os animais, a cruz e a mulher

A partir de 1951, além de desenhos e várias esculturas pequenas, Beuys agora também trabalhava para encomendas particulares. Seu primeiro trabalho desta ordem foi a execução de um túmulo para Dr. Fritz Niehaus, que hoje está no cemitério de Büberich.

Em 1952, Beuys participou da exposição "Ferro e Aço" patrocinada pela "União dos trabalhadores de ferro de Düsseldorf" na qual exibiu uma pequena Pietá e recebeu um prêmio pelo voto do escultor Gerald Marcks. Assim, conseguiu um contrato com a refinadora de aço de Krefeld para produzir uma fonte que foi exposta na exposição "Art uit Krefeld" no Museu de Stedelijk em Amsterdã e depois em uma exposição do próprio Beuys, no pátio do "Kaiser Wilhelm Museum", em Krefeld.

Na primavera de 1953, os irmãos Hans e Franz Joseph Van der Grinten montaram em sua casa, na fazenda de Kranenburg, a primeira exposição individual de Beuys que atraiu uma larga audiência, 162 nomes estavam assinados no livro de presença, incluindo Harald Seiler, na época, diretor do Städtisches Museum em Wuppertal-Elberfeld, e que mais tarde organizaria uma exposição das esculturas de Beuys.

A exposição de 1953 já reflete a atividade de colecionadores dos irmãos Van der Grinten dos trabalhos de Beuys. Uma coleção que hoje em dia possui cerca de 4000 trabalhos entre pinturas, desenhos, esculturas, múltiplos objetos e gravuras. A coleção é um resultado de 35 anos de trabalho em comum. Hans e Franz Joseph Van der Grinten chegaram a organizar cerca de 40 exposições nos mais importantes museus e instituições de arte da Europa, sempre em parceria com Beuys (Stachelhaus, 1990).

Mesmo após ter terminado a Universidade, Beuys aproveitou a possibilidade que era oferecida aos discípulos de Mataré de ocupar um espaço na academia designado como "estúdio do

professor". O espaço localizava-se no sótão do edifício, Beuys o dividia com seu colega Erwin Heerich. Neste local, como na casa de seus pais quando adolescente, Beuys montou seu laboratório com plantas e animais. Fazia análises e experimentava todos os produtos químicos possíveis. Com estas pesquisas e todo o seu arsenal de materiais e substâncias, Beuys aprofundava o seu conhecimento acerca das reações físicas, biológicas e sobre todos os processos que se desenvolvem no microcosmo assim como acerca das funções corporais.

Como resultado destas pesquisas, além do estímulo do professor Mataré, Beuys passou a ocupar-se principalmente com a representação arquetípica de animais que simbolizassem a natureza, o primitivo, ou ainda de elementos intactos pela civilização tecnológica. Por esta razão, elegeu certas espécies de animais: lebres, cervos, alces, ovelhas, cisnes, e abelhas serão constantemente repetidos nos seus trabalhos.

Nenhum destes animais pertence a uma escolha arbitrária do artista, mas sim possuem conjunta e individualmente simbologias, conteúdos e significados que podem ser explicados, ao menos parcialmente, pela própria vida de Beuys (Stachelhaus, 1990).

Desde os dias de sua infância, os animais desempenharam um grande papel na vida de Joseph Beuys. Sua idéia de ser um pastor com um rebanho imaginário, o pequeno zoológico privado que teve em casa, seu interesse pelo comportamento dos animais e o estudo de zoologia na Reichsuniversität de Posen, indicam a importância que Beuys dava aos animais.

Sem dúvida, pode-se detectar certas influências de Mataré, especialmente formais, sobre os primeiros trabalhos de seu aluno Beuys. Como Mataré, Beuys também procurava expressar através do desenho e da pintura a essência dos animais. Porém Mataré levava a redução do volume plástico quase ao geométrico e Beuys buscava ressaltar o lado existencial da natureza do animal. O que lhe interessava era a interioridade, ou, como colocou Franz van der Grinten, "a inteligência dos animais, sua qualidade mítica e totêmica" (Stachelhaus, 1990:63).

Os animais especiais de Beuys são o cisne, o alce e o cervo, a ovelha e, principalmente, as abelhas e a lebre, que, durante todo o seu trabalho como artista, irão aparecer em muitas relações e

nas situações mais diversas de seus desenhos, esculturas e ações.

O motivo do cisne guarda relações diretas com sua cidade natal. O cisne é o animal heráldico dos condes de Kleve cuja origem remonta a Lohengrin, o cavaleiro do cisne. Em 1961, Beuys rascunhou para a Câmara Municipal de Kleve um relevo que representava Lohengrin.

Uma das imagens que permaneceu claramente presente na imaginação de Beuys foi a da torre principal do castelo de Schwanenburg, coroada com a imagem de um grande cisne dourado. A imagem do cisne estará constantemente presente em seus desenhos. O artista comenta este fato:

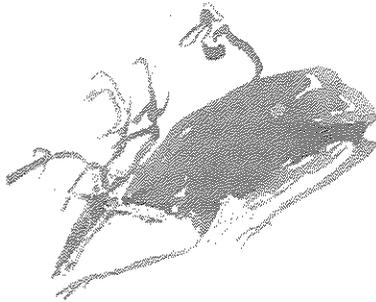
“O interesse pelo cisne não está em nenhum momento atrelado a um interesse literário ou em qualquer tradição histórica específica. Ele é apenas uma parte do que se sente quando se vive neste tipo de região. Isto aconteceu com o cisne e com muitas outras coisas” (Durini, 1997: 41).

Ovelhas, alces e cervos são importantes para Beuys como animais de rebanho. Os monumentos com cervo chegaram a constituir um elemento significativo de sua obra. Desde os tempos primitivos, o cervo está relacionado com a idéia de forças ocultas: o chifre do cervo, pulverizado e queimado, protegia contra a magia negra.

Na antiga Grécia, o cervo era o animal da deusa Ártemis assim como Diana, a deusa romana da caça, era representada por um cervo. Também para os germanos orientais, este era um animal dos deuses.

No conjunto, o cervo aparece na obra de Beuys como dedicado à morte. Como por exemplo nos trabalhos: Cervo Sangrante, Cervo com cabeça humana (Fig. 01), Cervo morto e a lua e Cervo gigante morto (Stachelhaus, 1990).

Fig.01 - Cervo com cabeça humana, 1955



Uma importância parecida tem também o alce, uma espécie de cervo maior que vive hoje em dia nas tundras e bosques pantanosos da Eurásia setentrional e no Canadá. O alce possui dedos grandes e separados que lhe permitem mover com segurança em um solo pantanoso. Diante disso, Beuys vê nesta figura o símbolo da fragilidade e do perigo constante.

Já as abelhas passam a ser o tema principal dos trabalhos de Beuys de 1947 em diante. A primeira aparição da abelha em sua obra se deu em uma escultura de 1947, intitulada "Abelha Rainha I" (Fig.02).

Fig.02 - Abelha Rainha I, 1947

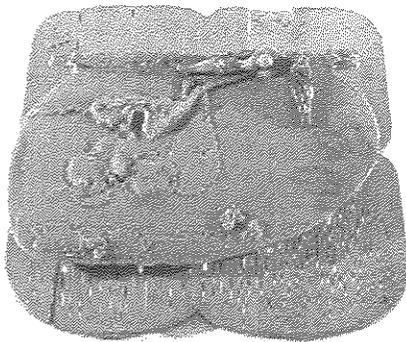
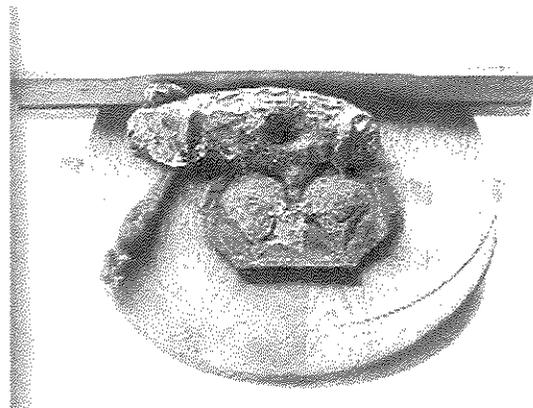


Fig 03.- Abelha rainha II, 1952



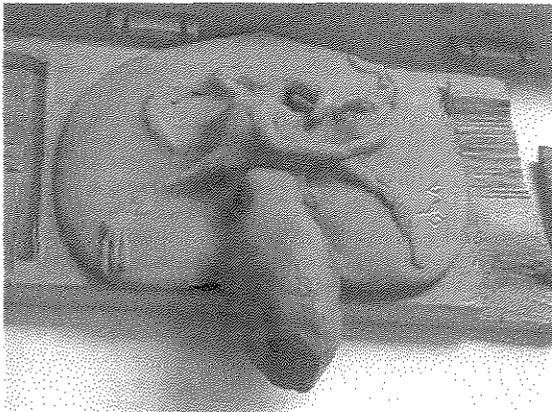
Esta foi a primeira de uma série de três trabalhos, as outras duas, "Abelha rainha II", "Abelha rainha III" (Fig.03 e 04), foram feitas em 1952. Todas produzidas com cera de abelha e madeira.

As primeiras duas incorporam ainda pequenas figuras femininas. Beuys comenta estes trabalhos:

“Todas as Abelhas Rainhas possuem como destaque algo que é extremamente orgânico. No centro está um tipo de coração do qual as formas irradiam para fora e então circulam novamente para dentro. Na verdade, elas são totalmente uma pintura orgânica (...)” (Durini, 1997:23).

As abelhas são também o tema de inúmeros desenhos produzidos na década de 1950. A cera de abelha tornou-se então um material comum às esculturas do artista e, em 1965, o mel aparece em sua ação “Como explicar quadros para uma lebre morta” (Fig.06).

Beuys conhecia as 15 conferências que Steiner havia apresentado em 1923 para alguns operários no Goetheanum em Dornach. Nestas conferências, Steiner (1923:13) fala das abelhas como um animal sagrado desde os tempos mais remotos, “sagrado porque na realidade em todo o seu trabalho permite conhecer ao próprio seu humano”.



Nas conferências de Steiner, podemos encontrar uma descrição muito precisa sobre as abelhas e a utilização da cera: Steiner refere-se de forma figurada à troca do material gorduroso da cera para os sistemas cristalizados dos favos:

Fig.04 - Abelha rainha III, 1952

“Quando uma pessoa recebe em suas mãos um pequeno pedaço de cera de abelha, tem na realidade um produto intermediário entre o sangue, os músculos e os ossos. Isto se passa também no interior do corpo humano com o estado de crescimento. A cera não se torna sólida por isso, mas permanece líquida até que possa ser transportada ao sangue ou aos músculos ou ainda a célula dos ossos. Por consequência, temos na cera de abelha o que para nós (no corpo humano) é tido como energia. As abelhas operárias levam para casa o que recolhem das plantas e o elaboram em seu próprio corpo convertendo em cera para construção dos favos. Mas isso é o que fazem também as células do cérebro humano. Vão da

cabeça para todo o resto do corpo. E se observarmos um osso, encontraremos em seu interior as mesmas formas hexagonais. O sangue que circula pelo corpo faz o mesmo trabalho das abelhas na colméia” (Steiner,1923:14).

Por conseguinte, a idéia plástica de Beuys resulta deste processo específico: a plástica ou a escultura é para ele uma formação orgânica que inicia interiormente. A criação do calor, bem como a construção dos favos de mel, são interpretadas por Beuys como uma expressão primária do processo de escultura, no qual o orgânico e o inorgânico, em uma ligação de oposição, elucidam o modelo de base de escultura: de um lado, o caótico e fluido processo de retenção de calor que é provido como uma inesgotável fonte de energia, característica que, segundo Beuys, pode ser encontrada nos materiais quentes e sensíveis, como a gordura ou a cera, a qual, em seus estados de não forma, pode ser descrita como o amorfo absoluto. Do outro lado, a forma final cristalizada existente em um contexto geométrico e o processo de conversão do estado caótico fluido para o estado frio organizado.

É baseado neste interesse que o artista utiliza a cera e a gordura em suas obras. Com o auxílio destes materiais é possível trabalhar o processo de movimento entre a simples condição do sistema orgânico para o sistema ordenado e cristalizado. Uma abelha não tem uma função individual, ela existe como membro de um corpo. É como dizer que uma abelha corresponde a um pêlo do corpo humano, ou seja, quando se vê uma só abelha, não se trata de um indivíduo, senão de uma célula pertencente a um corpo, assim como uma de nossas células da pele, dos músculos ou do sangue (Stachelhaus, 1990).

Beuys comenta sua relação com as abelhas:

“O organismo de calor da colônia das abelhas é sem dúvida o elemento essencial de conexão entre a cera, a gordura e a própria abelha. O que tem me interessado sobre as abelhas, ou, de preferência, sobre o seu sistema de vida, é a organização total do calor muito semelhante à organização de um organismo e a forma escultural final dentro desta organização. De um lado, as abelhas têm o elemento do calor que é extremamente forte e fluido e de outro, elas produzem formas esculturais cristalizadas e formas geométricas regulares. Aqui encontramos parte de minha

teoria de escultura” (Adriani, Konnetz, Tomas, 1979:41).

Beuys trabalha e se apropria destes elementos para a feitura de suas obras porque reconhece a sua dimensão simbólica. Os trabalhos Abelha Rainha I, II e III expressam isso.

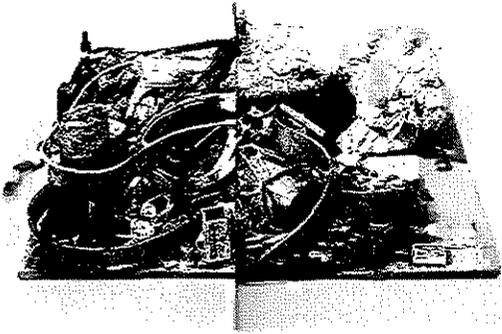
Em uma conversa entre Joseph Beuys e B. Blume e H. Prager, reproduzida em 1975 no número de dezembro da revista *Rheinische Bienenzeitung*, encontram-se mais algumas observações de Beuys sobre este tema:

“Em geral, no contexto mitológico, o mel é considerado como uma substância espiritual e, portanto, a abelha foi motivo de adoração como uma divindade. Existia o culto à Ápis. Este culto era muito difundido e que no fundo era uma adoração a Vênus, que se praticava em relação com as abelhas. Não se dava valor ao fato de as abelhas comerem o mel, mas sim se observava todo o processo como um motivo importante que unia o cósmico com o terrestre e deixava que tudo fluísse... No fundo, minhas esculturas também são um culto à Ápis, e não devem ser entendidas como explicações para processos biológicos da colméia, mas sim como o culto a Ápis que significa também socialismo” (Stachelhaus, 1990:66).

Outro animal utilizado por Beuys em seus trabalhos é a lebre. Geologicamente, a lebre existe há aproximadamente 50 milhões de anos. Com cerca de 45 espécies, é um mamífero existente em todo o mundo. Sua especial anatomia dispõe de patas traseiras alargadas que possibilitam correr muito rapidamente quando há perigo e desviar-se continuamente na direção da fuga para enganar os seus perseguidores. A história cultural da lebre origina-se há muito. Era um animal sagrado da deusa germânica da primavera. Assim como também a Deusa antropomórfica Unut, na XV dinastia do Alto Egito, levava em cima de sua cabeça um estandarte com uma lebre. Os egípcios atribuíam propriedades divinas à lebre devido aos seus excelentes órgãos dos sentidos e sua velocidade. Cozinham-na viva e sacrificavam-na como deusa da fertilidade. Em muitos povos como os astecas e os chineses, por exemplo, a lebre é um animal lunar, por acreditarem ver a sua figura na lua (Stachelhaus, 1990).

Beuys utilizou-se deste animal em inúmeras obras e atribuiu a ele complexas simbologias;

sua capacidade para ocultar-se, suas propriedades de ultrapassar limites, sua mania de enterrar-se



e seu caráter obscuro, conduziram o artista a considerá-la um animal muito especial. Para ele, a lebre possui uma relação direta com o nascimento e com a terra com a qual se funde e por isso é um símbolo de encarnação. Devido à sua enorme fertilidade, guarda forte relação com a mulher, a menstruação e todos os processos de transformações químicas do sangue:

Fig. 05- Túmulo de lebre, 1962-67

“A lebre tem coisas em comum com o cervo, mas eles são extremamente diferentes no que se refere à especialização do sangue. Enquanto no cervo o sangue parte do meio do corpo para a cabeça, na lebre ele se dirige principalmente para a parte inferior do corpo. Então, particularmente ela tem uma ligação com a mulher, com o nascimento e com a menstruação e, de modo geral, com todas as transformações químicas do corpo. A lebre é a encarnação do movimento, ela faz com a terra, aquilo que nós humanos podemos fazer apenas com o pensamento, atrita, empurra e escava a si própria para dentro da matéria (a terra). Neste trabalho de penetração sua energia é direcionada para transformar, o que a torna revolucionária” (Tisdall, 1979:101).

Em seu trabalho “Túmulo de lebre” (Fig.05), encontramos uma acumulação de substâncias químicas tais como pinturas, medicamentos, ácidos, iodo e ovos de chocolate coloridos. Com esta imagem plástica, Beuys rompe com a imagem naturalista que o título sugere.

Em 26 de novembro de 1965, Beuys realizou o trabalho “Como explicar quadros a uma lebre morta” (Fig. 06), onde reuniu diversas qualidades simbólicas do mel e da lebre. Na abertura da exposição, na Galeria Schemela em Düsseldorf, Beuys untou sua cabeça com mel e folhas de ouro, tomou uma lebre morta em seus braços e andou por toda a exposição durante cerca de três horas explicando quadro por quadro para o animal. Depois disso, sentou-se com a lebre em um banco forrado de feltro e recomeçou a explicar os trabalhos a ela, só então, o público que estava impedido de entrar na galeria e apenas podia observar a performance da porta ou da janela da rua, foi permitido de entrar.

A imagem do artista untado, caminhando com o animal morto em seus braços tornou-se uma das imagens mais marcantes dos anos 60 (Tisdall, 1979). O artista explica esta ação:

“Quando coloco mel em minha cabeça, eu estou claramente fazendo algo que tem a ver com o pensamento. A habilidade humana não é produzir mel, mas sim pensar, produzir pensamentos. Nesta linha de raciocínio, o caráter de morte do pensamento torna-se vivo novamente. Pois o mel é sem dúvida, uma substância viva. Pensamentos humanos podem ser vivos também, mas podem, do



mesmo modo, se tornar intelectualizações mortas e se expressar em “mortas linhas” como em conceitos políticos ou pedagógicos. Mel e ouro indicam a transformação da cabeça, e, deste modo, do cérebro e do nosso entendimento como um todo, da consciência e de todos os outros níveis necessários para explicar quadros a uma lebre morta” (Tisdall, 1979:101).

Fig. 06 - Como explicar quadros a uma lebre morta, 1965

Segundo Beuys, este trabalho foi também um complexo quadro de explicação sobre o problema da linguagem e do pensamento assim como da consciência

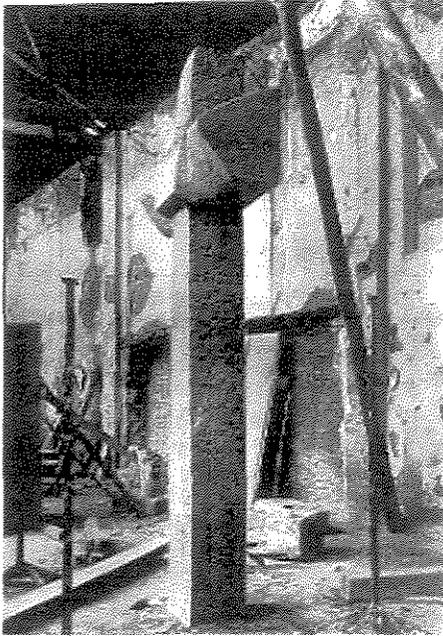
humana e animal.

“Esta parece ser a ação que mais capturou a imaginação das pessoas. Isto ocorreu porque, em um primeiro plano, todo mundo, consciente ou inconscientemente, reconhece o problema da explanação de seus pensamentos, particularmente quando o assunto é arte e criatividade, ou ainda todas as questões que envolvem um certo mistério. A idéia de explicar alguma coisa para um animal transmite algo de um segredo do mundo ou da existência que aparece apenas para a imaginação. Um animal morto pode preservar mais forças intuitivas do que algumas criaturas humanas com seu

teimoso racionalismo. O problema situa-se no contexto do entendimento, pois são muitos os níveis que não podem ser restritos a uma análise racional. Imaginação, inspiração, intuição e desejos direcionam-se para o senso destes outros níveis que também fazem parte do entendimento. Este pode ser o caminho para entendermos as reações a esta ação e isto acontece porque minha técnica está em procurar outros pontos de energia no campo da força humana, de preferência no campo específico do reconhecimento ou de reações por parte do público. Eu tento trazer luz para áreas complexas da criatividade. Esta é também uma técnica de possibilitar a discussão sobre a posição humana nestes tempos críticos em que ideais racionalistas e materialistas são imperativos, o que causa uma perda da imaginação, da inspiração e da compreensão de outros pensamentos. Então, temos novamente a questão: qual é a realidade? E este é o limite da compreensão materialística sobre o que é matéria e substância. Substância para mim é um grande fluxo que inclui forças evolucionárias, as quais se direcionam para a real idéia de matéria, que possui como raiz a palavra MATER, de mother (mãe), mais earth (terra), como mother earth (mãe terra); um pólo espiritual para outras abrangências do conjunto da evolução" (Tisdall, 1979:101).

Além destes animais apresentados, outros elementos foram inseridos no repertório iconográfico de Beuys. Destacam-se para esta pesquisa a cruz e a mulher. Em 1955, como encomenda do colecionador Joseph Koch de Düsseldorf, Beuys projeta e executa uma grande cruz para o túmulo dos pais de Koch (Fig. 07), porém esta nunca foi erguida. Este trabalho em ferro fundido deu origem a novos estudos, reflexões e análises que estarão sempre presentes na produção de Beuys: durante a década de 50 na forma de esculturas e desenho e, a partir da década de 60, vemos a utilização de elementos do Cristianismo em muitas de suas ações e palestras, onde Beuys aplicava repetidamente referências à transubstanciação, redenção, à crucificação e ao auto-sacrifício.

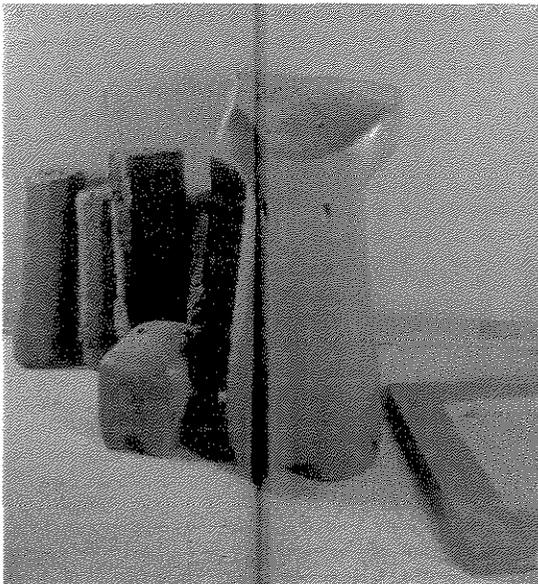
A utilização da cruz também demonstra uma posição questionadora do artista em relação ao conteúdo da crença cristã. Beuys tinha uma imensa preocupação com o símbolo da cruz. Segundo ele, a cruz é um monumento memorial, um símbolo da consagração. Em seus trabalhos, a cruz pode ser vista em diversas conexões abstratas e representa um ponto de intersecção entre a Antigüidade e o Cristianismo, bem como entre o Cristianismo e o Materialismo.



Também a conexão entre a Cruz e a rosa adquire uma significação particular nos trabalhos de Beuys. Este símbolo é encontrado no Cristianismo da Antigüidade. O emblema da Cruz envolta com cinco rosas indica para o artista a imagem do pentagrama e, na associação entre a cruz e o pentagrama, Beuys vê a verdadeira simbologia do Cristianismo:

Fig.07 - Cruz Krosh, 1955-1956

“Na realidade, o símbolo do Cristianismo não é a Cruz, mas sim o pentagrama. O pentagrama, na sua área geométrica, é a única figura que é dinâmica e ao mesmo tempo pode ser desenhada com apenas uma linha (...). O pentagrama é o símbolo da dinâmica do movimento e assim é o símbolo de Cristo” (Adriani, Konnertz, Tomas, 1979:48).



Durante os anos de 1955 até 1957, Beuys passou por uma forte depressão. Esta fase é caracterizada por profundas dúvidas sobre seu trabalho. Durante este período ele tentou tratamentos médicos e esteve hospedado na casa de diversos amigos, já que se encontrava também com sérios problemas econômicos. De abril a agosto de 1957, ele viveu e trabalhou na fazenda da família Van der Grinten.

Fig. 08 - Virgem , 1961

Segundo relato dos irmãos Van der Grinten, durante este período, eles debateram questões espirituais e produtividade artística, bem como problemas históricos. Particularmente discutiram o

Dadaísmo. Na fazenda, Beuys também desenhou e pintou grande parte do tempo. Nestes trabalhos, um vasto número de novas imagens juntou-se às de trabalhos executados antes da doença, como por exemplo, a figura da mulher (Adriani, 1979).



Fig.09-Atriz, 1961

A figura da mulher permanecerá em muitos dos seus desenhos e esculturas. Beuys estabelece para a mulher novas dimensões simbólicas que se integrarão às demais. Em sua obra Virgem (Fig. 08), de 1961, temos uma ampla explanação da dimensão simbólica da figura feminina para o artista. Segundo Beuys, esta obra trata do elemento feminino em si mesmo com todas as suas potencialidades:

“Para expressar forças espirituais e potenciais, eu tendo sempre a usar a figura feminina. Apenas quando quero representar uma energia masculina, como em concentrações intelectuais, ou excesso de energias centralizadas na cabeça, é que se dá a presença da imagem masculina. Eu caracterizaria o feminino como uma grande abertura para possibilidades futuras. A habilidade básica de parir crianças, por exemplo, abrange muitos outros níveis de produção, em que o macho é mais limitado. A posição heróica em meu trabalho é geralmente uma figura feminina e freqüentemente aparece em desenhos como “Atriz” (Fig. 09). “Virgem” foi entalhado em um tronco de Teca singular em meu quintal. Ela foi reunida em nove blocos separados que podem ser re-arranjados em diferentes posições. Em um dos estágios, os blocos são conectados por cordas como membros articulados ou como as juntas de um boneco. Um dos pés é esculpido de um modo muito primitivo, enquanto o outro pé é detalhado e altamente geométrico. Por cima da cabeça da figura há uma estrutura quadrada; um elemento totalmente abstrato. Esta estrutura representa um equilíbrio voltado para o masculino, para o frio, duro, cristalizado, por onde demonstro o intelecto masculino. O elemento feminino é menos endurecido, menos ligado às coisas mundanas. Em “Virgem”, a estrutura quadrada é uma advertência de que a mulher também possui o potencial intelectual” (Tisdall, 1973:50).

O princípio da confrontação entre elementos de qualidades masculinas e femininas, bem como suas diferentes forças e habilidades, são sempre evocados nos trabalhos de Beuys e muitas vezes se concentram em apenas um único elemento de fetiche, como, por exemplo, em cabelos, unhas, sangue ou ainda sobre personagens lendários da bíblia ou da cultura nórdica.

A construção iconográfica da obra de Beuys, realizada durante a década de 50, pode ser vista, de maneira geral, como uma tentativa do artista de encontrar um novo estilo. Ele passou toda esta década elaborando este idioma pessoal de símbolos e imagens principalmente através do meio do desenho. Depois de ter deixado a academia em 1951, começou um período de isolamento que refletiu em uma das mais vastas produções de desenhos do século XX. Beuys viu na prática dos desenhos uma via para outras realidades do espírito artístico. Trabalhando em quase total solidão em Düsseldorf, ele desenhou prodigiosamente centenas de trabalhos em papel: óleos, aquarelas, nanquim, lápis e caneta, além de investigar diversos materiais. A intensidade com que Beuys trabalhou durante estes anos encontra poucos equivalentes em seus antecessores. Mais tarde Beuys se referiria a esta década como “um longo período de preparação” (Temkin,1993:29) .

A linguagem iconográfica descoberta nos desenhos de Beuys contém todas as informações que farão parte de sua obra: alquimia, cristianismo, antroposofia, folclore, literatura, história e ciência; e revelam a amplitude do pensamento Beuysiano. Os seus desenhos nos convidam para uma leitura individual e única dentro da arte contemporânea, pois nestes, o lugar do desenho se desloca do lugar tradicional. Ao longo dos anos, seus desenhos moveram-se de esboços para quadros negros, do privado ao público, assim como do estúdio ou das galerias para as ruas, revistas e televisão.

Beuys já desenhava enquanto estava no colégio. “Landscape near Rindern”, de 1936, é uma das aquarelas sobreviventes deste período e refere-se a uma paisagem do Baixo Reno. Ele continuou desenhando durante a guerra e, como estudante da Academia de Arte de Düsseldorf, precisou adaptar o seu desenho ao idioma exigido por seu professor Edwald Mataré. A linguagem artística de Mataré reconciliava formas abstratas e animais, estruturadas de forma geométrica (Temkin,1993).

Beuys sempre insistiu que seus desenhos, desde as primeiras tentativas e pinturas da adolescência, continham as sementes da sua futura utilização do desenho como um veículo para mudanças sociais, assim como serviram como fonte para todas as suas idéias e como catalisadores do seu trabalho em todos os meios em que foram apresentados. Pode-se dizer que os desenhos de Joseph Beuys formariam assim a base técnica de seu trabalho.

2.1 - A base técnica da obra de Beuys: Os desenhos

Uma intensiva ocupação simbólica e mitológica, assim como a presença das ciências físicas e naturais e os assuntos antropológicos, serão as constantes nos desenhos de Joseph Beuys, que produz com estes subsídios sensíveis metáforas da vida. Seus desenhos abrirão caminho para outras formas de expressão por meio de linhas soltas e do uso de materiais incomuns carregados de conteúdos simbólicos que representavam para o artista o movimento da existência humana e de toda a natureza.

Beuys realizou através dos desenhos a base de seu trabalho, examinou todas as etapas da realidade no que se refere às substâncias, encontrou relações ocultas e as esboçou com sutileza para se transformarem na reserva de sua capacidade de criação artística. É por isso que seus desenhos possuem uma característica de esboço, dando um sentido metafórico ao seu horizonte reflexivo que compreende que a existência humana e a criatividade provêm de uma unidade elementar do pensamento lógico e da intuição.

O desenho sempre ocupou uma posição inferior entre as Artes Plásticas durante todo o século XIX. Sua função era apenas a de figurar os esboços para pintura ou projetos de arquitetura e escultura. Também serviam para os historiadores de arte como fonte de compreensão do imaginário do artista. Hoje em dia, o desenho é uma arte autônoma (Simmen, 1979).

Esta emancipação veio com a descoberta de que rabiscos inacabados e espontâneos eram capazes de revelar um universo de imagens extremamente rico em associações.

As transições na História da Arte são sempre seguidas de perdas e ganhos: a transição da

escultura para a pintura, por exemplo, significou a perda da terceira dimensão, que, por sua vez, foi compensada pela invenção da perspectiva, permitindo aos artistas criar a ilusão de profundidade. Igualmente o degrau da pintura para o desenho envolveu a perda de uma dimensão adicional pela redução às características unidimensionais da linha. O ganho foi o elemento do tempo. No espaço ilusionário da pintura, muitos estados podem ser representados simultaneamente; no desenho contemporâneo, o tempo em si é o único estado: vivo, aberto e mutável. O tempo no desenho não é o tempo congelado como na fotografia, tão pouco uma série de momentos consecutivos capturados e reproduzidos por uma câmera; mas sim um momento de troca e de transformação representado principalmente pela linha (Simmen, 1979).

Este estado de transformação pode ser reconhecido nos desenhos de Beuys por meio de suas "linhas abertas, frágeis e não perfeitas" (Bastian&Simmen, 1979:91) que são usadas de modo absolutamente intencional, pois, segundo o artista, esta forma de expressar a linha no desenho é importante quando se deseja representar algo em um estado de "abertura", ou seja, "de forma que o que se desenvolva flua e viva" (Bastian&Simmen, 1979:91). Desta maneira, Beuys lida com o que chama de "idéia de substancialidade em um nível universal" (Bastian&Simmen, 1979:91), ou seja, estariam simbolizadas pelas linhas abertas e as transformações dos elementos materiais contidos na natureza, as transformações dos conceitos sociais, dos eventos reais, da tecnologia, do sistema circulatório humano, etc. Tudo é visto de forma una ou ainda universal, pois, na linguagem de Beuys, não se aceita a separação entre sujeito e objeto ou entre tema e assunto, os quais são vistos como um grande sujeito em aberto e em transformação.

Também as técnicas utilizadas para os trabalhos em papel são as mais diversas: colagens, montagens, sobreposições, cortes, e os métodos, os mais tradicionais tais como aquarela, guache ou óleo sobre papel. No processo criativo de Beuys, tudo é proveitoso; não há objeto ou material que não possa ser transformado: sangue de coelho ou pedaços de peixe, fósforo, ferro colorado, leite, esmalte, folhas de ouro e prata, são usados em um infinito número de associações.

Do mesmo modo, são variados e inusitados os suportes usados para desenhar: envelopes, capas de livro, páginas de jornal, cadernos, cartas, etc.

O acaso na escolha dos elementos e materiais dos trabalhos do artista também não é acidental, mas uma parte integral do seu processo criativo. Para Beuys, meio e elementos formam uma unidade invisível. Seu processo é uma delicada investigação dos materiais e estes respondem através da revelação de suas possibilidades plásticas e poéticas. Isto é particularmente notável nos suportes selecionados, um velho envelope ou um papel desbotado, pelo fato de terem sido usados contêm traços da vida que Beuys deseja recordar e despertar para uma nova forma de vida. O que lhe interessa é a revelação do inusitado encoberta pelo comum. Para o artista, este é o modo verdadeiro e a realização prática de suas idéias sobre reencarnação. Seus desenhos são modelos de um profano renascimento em uma sociedade utilitária e descartável (Simmen, 1979).

Lápis, caneta ou qualquer outra de suas "ferramentas" são auxílios para uma meditação sobre destruição e sobre coisas destruídas.

Igualmente as cores que o artista utiliza provêm desta tentativa de expressar a substancialidade dos elementos visíveis ou não, internos ou externos ao próprio ser humano, que, por sua vez, simbolizariam a força criativa do ser humano capaz de gerar diversas destas substâncias dentro de seu próprio organismo, ou com a força de seu pensamento como um agente criador que não depende de algo externo para tal. Beuys representa aqui a sua visão de liberdade humana, o gênero humano é responsável por seu futuro assim como pelo passado ou presente.

"Tudo o que eu quero dizer é que eu não dependo de meu criador (...). Nós nos emancipamos por todos os tipos de mudanças e desenvolvimentos na estrutura da consciência humana e no processo psicológico que aconteceu conjuntamente. Minúsculas mudanças no cérebro, no sistema digestivo e em outros sistemas. Nós somos capazes de criar o nosso próprio futuro. Os homens precisaram de ajuda (...), mas agora podem continuar o seu processo de transformação sozinhos (...). Liberdade humana é a questão básica da arte quando você se entrega completamente a ela, este é o conteúdo de meus desenhos" (Bastian&Simmen, 1979:92).

É com esta clara intenção de encontrar relações ocultas que são criados os seus sinais de comunicação, que, através de alegorias, encontram sua expressão principalmente pelas retratações naturais com motivos de paisagens, apresentação de animais e da figura humana. Estes "temas"

são elaborados através do posicionamento de riscos muito efêmeros que pouco a pouco fazem surgir modelações no papel, com contornos que alternam entre delicados e intensos, os quais se entrelaçam com as estruturas mais aparentes e as zonas mais escuras formando centros dominantes. A tensão destes trabalhos está nos contrastes formais entre a virtuosa conclusão gráfica e o traçado grotescamente fragmentado. Estas características, somadas a aparência de fragilidade destes trabalhos, fazem com que as imagens figurativas tornem-se mais transparentes e duvidosas, no intuito de tornar assim perceptível aquilo que se imagina ser místico na natureza (Adriani, 1979).

Assim, as figuras e os elementos não são personagens reais em seus desenhos, mas agem como sombras que, segundo o artista, criariam como que pós-imagens na mente do espectador, recordações da existência ou da história. Estas pós-imagens, somadas a utilização muito particular de seus recursos materiais, provocariam o espectador, reavivando imagens arcaicas de maneira a questionar sobre suas origens. É nos antigos costumes e mitos ou em traços da vida e da tradição que se encontra a evocação do artista à natureza e à história: uma revelação e uma conscientização do curso das realizações humanas, ou seja, questões que dizem respeito à civilização – tudo o que o gênero humano e sua história têm formado e transformado.

Finalmente, nos desenhos de Joseph Beuys, pobreza ou feiúra não aparecem como antônimos de opulência e beleza, mas representam o caminho para a transformação do que conhecemos como comum, como cotidiano. O artista deseja a revelação da beleza não pela sua representação ilusionística, mas a nega com a mistura de elementos impuros e materiais incompatíveis. Desta maneira, consegue revelar o que chama de “outros níveis de realidade”. Seus desenhos são uma tentativa de segurar um momento vivo do pensamento, um momento da vida e, ao afirmar estes momentos, ele automaticamente rejeita os valores imutáveis (Simmen, 1979).

Se os desenhos foram a maior preocupação de Beuys durante a década de 50, durante os anos 60, eles iriam participar muitas vezes como componentes vitais de inúmeras ações e atividades artísticas. Todavia, após ter trabalhado de uma forma bastante isolada durante a maior parte desta década, facilitado em grande parte pela situação cultural imediata da Alemanha após a Segunda

Guerra Mundial, Beuys podia cada vez menos ignorar os acontecimentos artísticos dos círculos internacionais.

No Capítulo 3, pretendo mostrar que, ao encontrar-se com os artistas do movimento Fluxus no início dos anos 60, Beuys reverte suas idéias sobre arte. O movimento Fluxus introduziu Beuys na importância do espectador e nas inúmeras possibilidades de retórica da arte da *performance*; além disso, este encontro também contribuiu para formar o repertório de elementos materiais que Beuys passará a utilizar repetidamente. Os artistas do movimento Fluxus impressionaram Beuys pelas suas técnicas orais e visuais de comunicação que combinavam música, pintura e performance em uma união sinestésica que influenciou muitos artistas da década de 60 (Lauf, 1992). Pouco a pouco, Beuys passou a ver de uma forma mais concreta o fazer da arte como uma possibilidade de integrar diversos campos de ação do ser humano e da vida em si; com isso, abandona definitivamente o modelo clássico que havia herdado durante os seus anos de estudos na Academia de Arte de Düsseldorf junto ao professor Mataré, passando de um escultor e desenhista de estatura local para um artista com uma mensagem mundial e uma amplitude internacional.

Capítulo 3

3. - A passagem de Beuys pelo Movimento Fluxus

Os anos 60 foram um momento de reincorporação da Alemanha ao panorama internacional, e Beuys foi uma importante ferramenta neste exercício de reconstrução de uma imagem totalmente denegrada pela II Guerra mundial. A recuperação da Alemanha afetou diretamente Beuys na medida em que ele foi eleito como representante do país em inúmeras exposições internacionais.

Como coloca Gonzáles (1993), desde o final da Segunda Guerra, os EUA mantinham a liderança mundial pela sua condição de ganhador. A situação particular da Alemanha como país perdedor e ocupado havia criado um sentimento de inferioridade generalizado, que começa a desaparecer na década de 60. Culturalmente falando, esta foi uma mudança que foi muito favorecida pelo impulso estatal (lembrando que a primeira grande exposição individual de Beuys foi financiada pelo industrial Karl Ströher em 1967 – Block Beuys). O resultado deste investimento foi uma arte extremamente original. Esta política se centrou na criação da Documenta de Kassel. Com ela, se conseguia, sobretudo, uma plataforma de exibição além de contatos com outros países. Além disso, Beuys, vivia e trabalhava em Düsseldorf, um lugar de grande prosperidade econômica e que será também um dos cenários de maior debate no terreno artístico.

A construção da imagem de Beuys como um artista sólido do panorama internacional se produzirá em um momento de grande influência neo-dadaísta neste panorama, e que, sem dúvida, foi influente na inclinação de Beuys em direção ao gesto na medida em que se distanciava do objeto. Um interesse que também coincide com um novo planejamento artístico que previa artistas e espectadores mais ativos.

Também pode se dizer que muito do desenvolvimento do pensamento Beuysiano se deve à aparição de interesses conceituais em uma arte e em uma sociedade cada vez mais conscientizadas. A arte conceitual irá, por meio do próprio conceito embutido nas obras, apresentar novos meios para a linguagem artística, efetivar a desaparecimento prática dos temas de estilo e, finalmente, provocar a ridicularização do mercado que as produzia (Lauf, 1992).

Entre 1962 e 1965, Beuys esteve fortemente envolvido com um dos movimentos mais ativos deste período, o Fluxus, participando de muitos de seus eventos e concertos. O Fluxus foi um movimento neo-dadaísta que surgiu no início dos anos sessenta e que tinha por objetivo eliminar de uma forma fluida (Fluxus = ao que flui) os limites entre arte e vida e entre as diversas disciplinas das artes como teatro, música, dança e artes plásticas. Definia-se como um movimento social e não estético, que pretendia acabar com a obrigatoriedade de uma obra de arte concluída na figura de um produto. Para os artistas do movimento Fluxus, mais importante do que esta obra como produto era a atitude do artista e o processo de criação.

Um concerto Fluxus consistia em uma seqüência de eventos e performances musicais, teatrais e indefinidas. Utilizavam-se de todos os meios de expressão e de qualquer tipo de material. Diferente do *happening*, fundado em meados dos anos cinquenta pelo americano Allan Kaprow, no qual o público também participava como ator, nos concertos do movimento Fluxus, prevalecia um caráter maior de representação. Os artistas atuavam sobre um cenário diante do público e separado deste.

Entre os participantes mais ativos do movimento estavam George Maciunas, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Wolf Vostell, Tomas Schmit, George Brecht, Alison Knowles, Emmet Williams, Daniel Spoerri e John Cage.

Para Beuys, agradava o caráter interdisciplinar do movimento Fluxus, a pouca dificuldade das ações, a improvisação das “peças” e o fato de que cada artista poderia levar consigo qualquer coisa que desejasse: um piano, uma mesa, uma escada, animais, etc (Stachelhaus, 1990).

Beuys comenta sua participação no movimento:

“Havia tantas ideologias e interpretações diferentes 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” (Tisdall, 1979:84).

Beuys compartilhava com as idéias do movimento de que a arte não estava restrita apenas aos artistas, mas sentia que esta idéia não era levada a fundo o bastante e que era necessária uma base teórica e política mais clara para que isso fosse aplicado à realidade:

“Eles 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” (Tisdall, 1979:84).

Segundo Lauf (1992), em adição ao Fluxus, o advento dos *happenings* e outras formas de arte americana também preencheram Beuys com a crença de que o artista poderia ser visto como um elemento vivo e presente no trabalho. Exposições itinerantes, como a do artista Twombly (1963) e Pollock, demonstraram alternativas para o formato tradicional da pintura de cavalete com a inclusão da liberdade do gesto, da dança e do teatro. Uma grande exposição intitulada *American Painting*, organizada pelo Museu de Arte Moderna expunha as pinturas de Pollock como também os trabalhos de outros artistas. A exposição viajou por vários países da Europa, incluindo Basel, Milão, Berlim e Amsterdam. Em 1961, a exposição foi organizada pelo Museu de arte Moderna de Kunstverein em Düsseldorf. O curador Karl Heinz Hering (com colaboração de Lawrence Halloway) deu uma atribuição dramática no texto de abertura da exposição em que enfatizava a história de vida de Pollock, o que talvez tenha sugerido a Beuys, assim como aconteceu com tantos jovens americanos, de encontrar na figura Pollock uma possibilidade de utilização da figura do artista como uma figura mítica. O prefácio de Halloway foi particularmente importante na tentativa de fundir a expressão pessoal, mítica e heróica de Pollock, descrevendo-o como um descendente de um movimento intelectual europeu: o Romantismo. Além disso, a descrição de Halloway sobre o método de Pollock de ir cobrindo o plano pictórico com movimentos rítmicos, além das inúmeras imagens de Pollock que eram fornecidas pela mídia, poderiam ter influenciado Beuys na formulação de suas ações³ “ritualísticas”.

Lauf (1992) coloca ainda que a importância de Cage no clima artístico do final da década de 50 – e de sua afirmação de que compositores como Erik Satie eram indispensáveis – provocou a

³ Beuys titulava suas *performances* de ações.

infiltração dos princípios da teoria musical para dentro do trabalho dos artistas do Fluxus e, logo em seguida, para os trabalhos de Beuys. A música não era um elemento presente no trabalho de Beuys antes de ele se encontrar com Nam June Paik em 1959, e com o Fluxus em 1962; o seu retorno à música um ano mais tarde, com trabalhos como Sinfonia Siberiana (Fig 10), de 1963, estava diretamente ligado a estes encontros. O próprio Beuys coloca que o seu principal interesse no movimento estava na forte presença acústica ou no caráter musical que ali circulava:

“Os concertos do Fluxus eram elaborados por pessoas que tinham mais interesse em som do que em pintura ou escultura (...). Sua atitude era revolucionária e rompia com a idéia tradicional de concerto. Os trabalhos eram apresentados simultaneamente ou então um depois do outro com trocas muito rápidas. Frequentemente havia um piano, uma escada ou baldes de água. 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 influenciaram-me 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 ou melodias. O uso deste tipo de linguagem fazia com que tudo passasse a ser assunto para escultura, na medida que todas estas coisas tomam uma forma através do pensamento, então pensamento também poderia ser considerado como um meio plástico” (Durini, 1997:27).

Nos dias 2 e 3 de Fevereiro de 1963, em colaboração com os seus alunos, Beuys organizou o primeiro sarau do movimento Fluxus na Academia de Arte de Düsseldorf, o “Festum-Fluxorum-Fluxus”. Nesta ocasião, Beuys apresentou as suas primeiras ações: “Concerto para dois músicos” e “Sinfonia Siberiana, parte 1” (Fig. 10).

*“Esta foi a minha primeira aparição pública no Fluxus. Eu fiz parte de uma composição com George Maciunas, Alison Knowles, Addi Koepke e Dick Higgins e apresentei dois trabalhos. Na primeira noite, apresentei **“Concerto para dois músicos”**, que durava em torno de 20 segundos. Eu atuava no intervalo entre duas performances. Coloquei um brinquedo de corda em cima de um piano, eram dois pequenos tocadores de tambores, que deixei tocando até que a corda acabasse. As pessoas do Fluxus acharam que esta breve apresentação foi ótima, mas a ação da segunda noite talvez tenha sido muito violenta, muito complicada e muito antropológica. Ao contrário disso, a*

“Sinfonia Siberiana, parte 1” continha toda a essência das minhas futuras atividades e construções . Eu pensei em um conceito mais abrangente do que o Fluxus poderia ser. Era uma composição livre a partir de “La Messe de Pauvres” de Erik Satie e harmonias de seu “Sonneries de La Rose Cruix”. (...). Eu amarrei uma lebre morta em um quadro negro e cobri um piano com pequenos montes de argila. Estes estavam conectados com ramos de pinheiro e arame, formando um sistema elétrico que era conduzido até a lebre, que teve seu coração arrancado. Além disso, a composição era (...) interrompida por séries de frases que eu escrevia no quadro negro. Elas eram apagadas e eu me esquecia do que elas continham: então nós poderíamos dizer que isto era uma intuição que desaparecia... Depois, enrolei novamente o arame e este ponto da ação estava terminado. (...) eu usei a lebre, a qual aparecia aqui pela primeira vez em carne, não com a intenção da lebre em si, mas numa tentativa de expressar a transformação da matéria, nascimento e morte (Durini, 1997:28).

Seguiram-se muitas outras apresentações até o ano de 1965 quando Beuys se separa definitivamente do movimento, embora alguns dos participantes do Fluxus, como, por exemplo, Wolf Vostell, nunca tivessem aceitado que Beuys fosse um “verdadeiro Fluxus”; acusavam-no de não comungar com as intenções do movimento. De fato, Beuys tentava criar uma teoria que fosse além dos *happenings* comumente apresentados e que possuíam como palavra de ordem uma atitude de provocação neo-dadaísta. A provocação, para Beuys, deveria agir não apenas como algo que chocasse os espectadores, a crítica ou o mercado, mas sim como uma espécie de “empurrão de energia” que fosse capaz de estimular o próprio pensamento.

Acredito que Beuys esteve interessado no movimento Fluxus muito mais devido ao seu caráter interdisciplinar e antiortodoxo no sentido da utilização de meios e materiais do que por estar preocupado em ser um integrante oficial do movimento. Ele sabia que o Fluxus também lhe era importante por ser uma possibilidade de mostrar o seu trabalho para um grande público. Ele soube aproveitar esta oportunidade e, como novamente coloca Lauf (1992), a partir do momento em que ele absorveu as lições de Paik, Maciunas e Cage, pôde montar o seu próprio corpo de trabalho de uma forma mais original, ousada e aberta. Agora, esta nova forma de trabalhar poderia ser unida a uma mensagem mais pessoal, a qual tinha por sua vez muito mais de sua formação inicial do que das tendências internacionais de arte.

Na essência, o que Beuys mais encontrou neste movimento foi a base artística adequada para elaborar e amadurecer as suas teorias. Ensinando como professor de escultura monumental na academia de Arte de Düsseldorf desde 1961, naquele ano, o artista já se encontrava muito ocupado em formular as suas novas concepções sobre arte.

Ações como “Concerto para dois músicos” e “Sinfonia Siberiana, parte 1” (Fig. 10), já apontavam para “algo mais”. Beuys desejava analisar as forças e tensões que ocorrem entre pólos contrários: nascimento e morte, frio e calor, amorfo e cristalino, assim como dos aparentes inícios e fins. O que lhe interessava era mostrar o movimento de passagem entre caos e forma. A base de sua *Teoria da Escultura*.

3.1- Apresentação da Teoria da Escultura

Gradualmente, para Beuys, a escultura passou a ser vista como algo que abraçava a tudo e que se sobrepunha às intenções artísticas de caráter específico. A escultura passa a ser admitida como um resultado da soma dos processos de desenvolvimento do pensamento e da intenção humana. Ou seja, para o artista, toda a forma de criatividade viria de certas forças da imaginação livre (pensamento) para ser direcionada (intenção) para as ações humanas e para a formulação da linguagem.

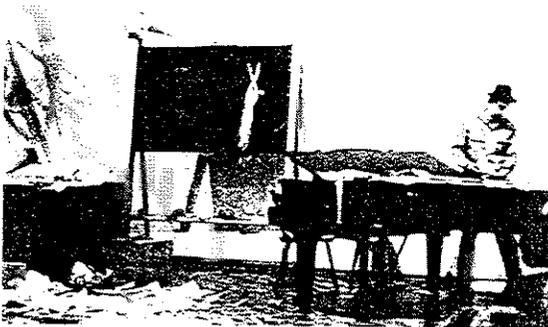


Fig.10 – Sinfonia Siberiana, parte 1, 1964

Este novo conceito artístico alargava os limites tradicionais das artes plásticas, e Beuys insistia na força espiritual de suas obras, em um ambiente em que a palavra “espiritual” vinha acompanhada de preconceitos e de inimigos. Fatos que contribuíram diversas vezes para as inúmeras discussões quanto à validade destes trabalhos dentro da realidade artística. Porém, indiferente, os objetivos de Beuys eram claros:

“Meus objetos serão vistos como estimulantes para a transformação da idéia de escultura ou de arte em geral. O que deverá provocar pensamentos sobre o que é a escultura e como o conceito de esculpir pode ser estendido aos materiais invisíveis que são usados por todo mundo: Escultura como um processo evolutivo: Todo mundo é artista” (Tisdall, 1979:7).

Neste slogan “Todo mundo é artista” pode-se encontrar a formulação mais clara das intenções de Beuys. Significa um “Conceito ampliado de arte” no qual o processo inteiro de se viver é visto como um ato criativo. O “Conceito ampliado de arte” defende a aplicação da arte em todos os campos da sociedade.

Para Beuys, este processo de compreensão do mundo se inicia com a escultura. Em suas ações, instalações, objetos, desenhos e múltiplos, como também em suas atividades políticas voltadas para a fundação de partidos e manifestações ecológicas, existe uma forte vontade de configurar um “processo escultural”.

E é através do elemento material que Beuys consegue apresentar esta idéia. O elemento material é admitido como substância portadora e transportadora de significado. Ao longo dos anos, suas esculturas foram sendo planejadas como um veículo destes significados que abrangem e revelam toda a sua compreensão pessoal sobre as energias que direcionam a vida. Segundo o artista essas energias não são sempre visíveis, tangíveis ou acessíveis para análise e a sua percepção ou incorporação têm sido freqüentemente marginalizadas pela arte.

O que era normalmente compreendido como escultura, na visão de Beuys, era algo visto como fixo ou como um objeto esteticamente embelezado e que teria apenas um efeito externo, permanecendo na superfície do conhecimento. Um limite que, para o artista, deveria ser rompido, ultrapassado. O que lhe interessava, e que foi enfatizado em todos os seus trabalhos, era analisar as forças esculturais advindas de elementos materiais como feltro, gordura ou mel: elementos presentes na vida cotidiana do ser humano.

A experiência escultural era vista como algo em transformação, um fenômeno flutuante contrário a tudo o que era fixo. Era dentro deste conceito que Beuys acreditava encontrar um modelo

seguro para conduzir o trabalho de arte como um estimulante da criatividade individual e de novas possibilidades políticas.

Assim, o conceito de escultura de Beuys era de fato um sinônimo de alargamento da arte. A pergunta principal de Beuys era: quais são as forças que conduzem o conceito de esculpir? (Kuoni, 1990:91)

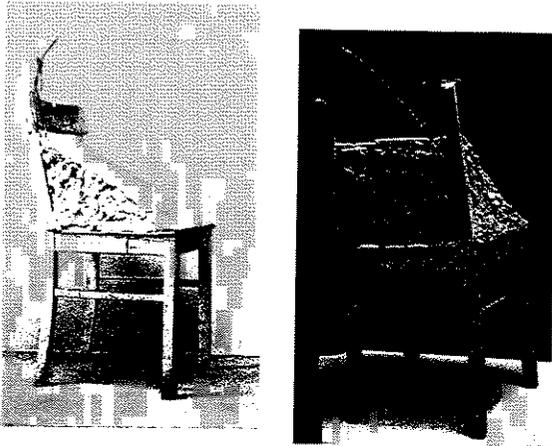


Fig. 11 - Cadeira Gordá, 1964

Segundo o artista, é no processo da criação e organização do pensamento que estaria o caráter primário da escultura. Dessa maneira, a capacidade humana de fixar processos de pensamento em movimento e direcioná-los para atitudes sociopolíticas passa a ser considerada um importante meio de esculpir. Vejamos os depoimentos de Beuys:

“Quando eu falo sobre pensamento eu estou falando sobre forma. As pessoas devem considerar as idéias como o artista considera a escultura; a busca da forma criada através dos pensamentos” (Dia Art Fundation, 1988:26).

“Para mim, a formação do pensamento já é escultura. O pensamento é escultura. E é claro, linguagem é escultura. Eu movo a minha laringe. Eu movo a minha boca e o som é uma forma elementar de escultura. O ser humano não pensou muito até agora sobre a escultura. Nós perguntamos: O que é escultura? E respondemos: Escultura! O fato de que a escultura é uma criação muito mais complexa tem sido negligenciado. O que me interessa é que a escultura materializa uma definição de ser humano. Minha teoria depende do fato de que todo o ser humano é um artista. E eu tenho que encontrá-lo quando ele está livre, quando ele está pensando” (Kuoni, 1990:91).

Beuys vê o próprio pensamento como um dos um dos seus materiais prediletos, possivelmente porque, sendo próprio do homem, lhe permitia fazer esculturas com os homens

diretamente. O pensamento como material pode resultar à primeira vista constituído por uma natureza intangível. Porém, se o material pensamento tiver como inconveniência o indeterminado, terá a seu favor, pelo mesmo motivo, a grande permeabilidade para novos pensamentos (González, 1993). Ou seja, reforça a idéia de abertura da obra de arte defendida por Beuys. Assim, o pensamento também pode ser visto como um elemento material no conceito Beuysiano. Porém, este material tem como ferramenta de trabalho a linguagem. Ela permitirá ao homem “tomar real”, em uma espécie de transubstanciação do pensamento.

Feltro e gordura serão, por outro lado, dois importantes elementos materiais que protagonizarão a obra de Beuys a partir do ano de 1963 e que foram escolhidos pelo artista justamente por estimularem o pensamento. Em 18 de julho de 1963, durante uma noite em que Allan Kaprow fez uma conferência intitulada “Kolumba Churchyard” na Galeria Zwirner, em Colônia, Alemanha, Beuys exibiu a sua primeira ação utilizando a gordura. O feltro também aparece aqui em um pequeno objeto.

Beuys tentava expressar a sua nova teoria (Teoria da escultura), criando algo palpável para ela. A gordura, por exemplo, que já havia aparecido em seus desenhos, agora se tornaria uma realidade concreta por meio de suas ações.

No ano de 1964, Beuys começa a ser mais reconhecido artisticamente, sendo convidado pela primeira vez para participar da III Documenta de Kassel⁴ onde apresentou desenhos e esculturas feitos entre 1951 e 1956.

Também em 1964, Beuys produziu as obras “Cadeira gorda” (Fig.11), “Cantos Gordos” (Fig.12) e “Cantos de Feltro” (Fig.13) que “apresentam” publicamente sua **Teoria da Escultura** através da forma e dos elementos materiais componentes das obras.

A **Teoria da Escultura** faz uma associação entre características físicas de elementos materiais, como a gordura, e características de estados psicológicos humanos, como o desejo. Ou seja, Beuys compara as reações físicas do elemento material, quando submetido ao calor ou ao frio,

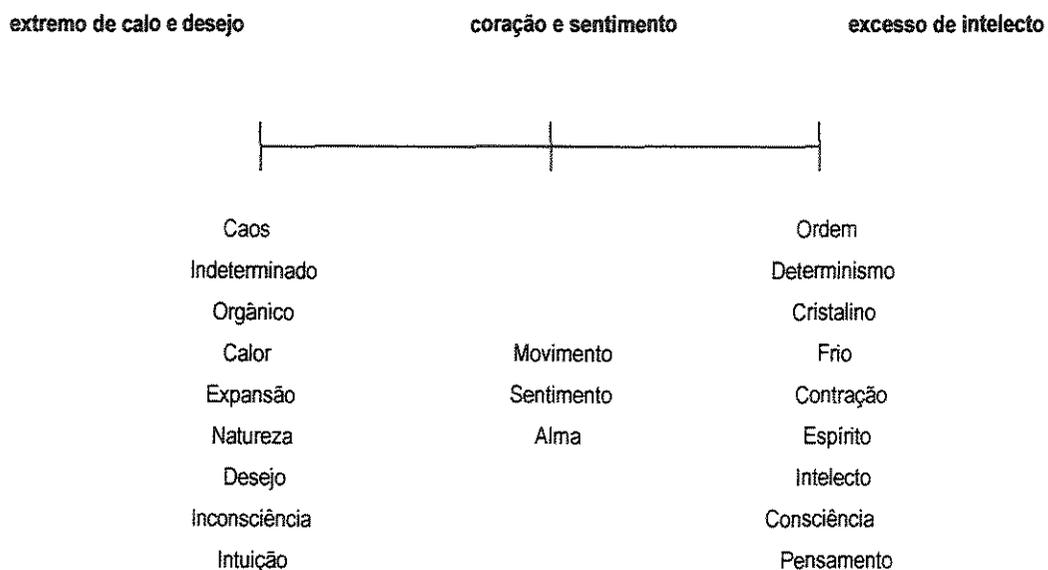
⁴ A Documenta de Kassel foi fundada por Arnold Bode em 1948 e é um dos mais significativos eventos do circuito artístico, sendo realizada a cada cinco anos na cidade de Kassel, Alemanha.

com as reações psicológicas humanas que iriam igualmente do estado caótico e indeterminado para o estado determinado e ordenado. Segundo o artista, **caótico é o estado da matéria-prima (bruta) e desencadeadora de desejo e energia. Beuys a caracterizou como “quente”. Ordenado é o estado do material que foi processado ou formalizado. Aqui, a matéria adquire forma e definição e aparece no estado cristalino. Beuys caracterizou este estado como “frio e intelectual”.**

Beuys comenta esta relação:

*“ (...) pensamento, sentimento e desejo são afetados pela escultura. O pensamento é representado pela forma, o sentimento, pelo movimento ou ritmo e, o desejo, pela força caótica. Isto explica o princípio de minha obra **Cantos Gordos**. A gordura na forma líquida se espalha caoticamente e sem forma até que se solidifica na forma diferenciada de um canto. Então ela vai do princípio do caos ao princípio da forma através do desejo de um pensamento” (Kuoni, 1990:78).*

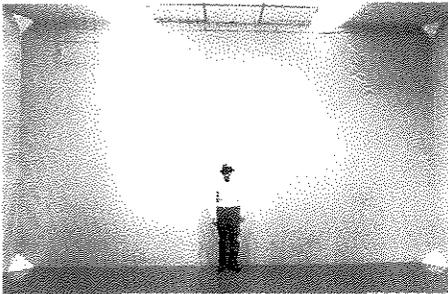
Beuys elaborou um diagrama para ilustrar sua **Teoria da Escultura**:



Se conduzido para um nível psicológico, este é um diagrama em que num extremo existem aqueles indivíduos que são motivados pelo calor caótico e pelo desejo; no centro, estão aqueles que são governados pelo sentimento e pelo coração; e, no outro extremo, estão aqueles indivíduos que atingiram o estado super intelectualizado (Tisdall, 1979).

Segundo o artista, deveria haver um equilíbrio entre estes estados. Equilíbrio, reintegração e flexibilidade, num fluxo contínuo entre as áreas do pensamento, sentimento e desejo. No processo de moldagem da arte, estaria uma metáfora para a moldagem da sociedade.

Fig.12 - Cantos gordos, 1964



Beuys vê na gordura o material ideal para a demonstração de sua Teoria da Escultura pelo fato de possibilitar a exemplificação concreta dos seus dois extremos: quando quente, é um líquido fluído, caótico e sem forma; quando resfriada, torna-se um sólido definido e ordenado:

“Minha intenção inicial ao usar a gordura era causar uma discussão. A flexibilidade do material atraía-me particularmente nestas reações dadas pela mudança de temperatura. Esta flexibilidade é psicologicamente efetiva: as pessoas instintivamente a sentem e a relacionam com processos internos e sentimentos. A discussão que eu quis gerar era sobre o potencial da escultura e da cultura, o que elas querem dizer, sobre qual linguagem, sobre quais produções humanas e criativas? Então eu peguei um (...) material que era muito básico para a vida e que não estava associado à arte. Naquela época, enquanto eu ainda não as havia exposto, estudantes e artistas que haviam visto a peça, tiveram algumas reações interessantes, as quais confirmaram os meus sentimentos sobre o efeito de colocar gordura em um canto. As pessoas começavam a rir, se punham nervosas ou tentavam destruir o trabalho (...) Eu a coloquei sobre uma cadeira para enfatizar isso, pois a cadeira representa um tipo de anatomia que é humana, e é ocupada pela área dos órgãos ligados a processos digestivos, excretivos e sexuais, onde ocorrem interessantes transformações químicas relacionadas psicologicamente ao desejo. (...) Agora, 15 anos depois, eu posso dizer que sem “Cadeira Gordas” e “Cantos Gordos” como veículos, nenhuma de minhas atividades posteriores teriam tido o mesmo efeito. Estes trabalhos iniciaram um processo quase

químico entre as pessoas, que teria sido impossível se eu apenas tivesse falado teoricamente” (Tisdall, 1979:72).

A gordura é um material orgânico que é queimado internamente pelo organismo. Plasticamente, possibilita uma composição livre devido a seu potencial dinâmico que permite resultados relativamente abertos. Beuys busca movimentá-la de um estado caótico e sem forma para formas simples, para cantos de gordura. E neste movimento, estaria representado, para o artista, as polaridades entre o “caótico- fluido” e o “mental-formal”.

Na obra “Cadeira gorda”, o final das cunhas pode ser visto como um canto ou uma meia cruz que é cortada pela massa de gordura nela sobreposta. Para Beuys, os cantos representam a base do nosso presente social, com manifestações em nossos quartos quadrados, edifícios quadrados e cidades quadradas, tudo construído sobre combinações de ângulos retos. Isto representaria o sistema coordenado da cultura, da ciência e dos nossos processos de vida. Assim, colocando em um canto um material de potencial caótico como a gordura, Beuys provocaria uma transformação química neste estado.

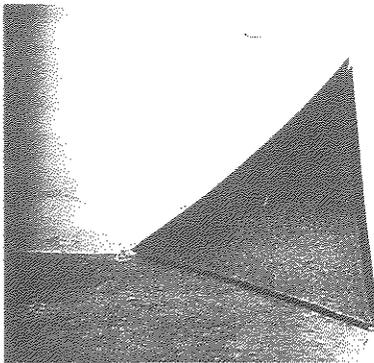


Fig. 13 – Cantos de Feltro, 1964

Há também a presença da gaze. Em “Cantos Gordos”, a adição de um filtro de gaze representa a membrana que deve ser quebrada ou penetrada. Sua função é semelhante à de um isolador que separa uma área da outra. Tem também uma função de área transferência na medida em que a gaze é um material poroso, sugerindo que o que passar por ela será purificado ou refinado.

Comparativamente, enquanto a gordura se insere nos outros materiais sendo gradualmente absorvida e provocando um processo de infiltração, o feltro absorve a tudo o que entra em contato seja gordura, sujeira, pó, água ou som. Ao contrário da gaze, o feltro não deixa que as coisas atravessem-no, mas as satura na sua superfície, tornando-se mais apertado e mais denso e até mais efetivo ainda em seu poder isolador (Tisdall, 1979).

O feltro é um material natural construído de camada em camada por pêlo animal (principalmente de coelho). As camadas são prensadas, dando-lhe densidade. Não tem nenhuma trama como os demais tecidos e, conseqüentemente, é flexível, podendo ser puxado ou estirado em sua forma apesar de ser um material de qualidade sólida e estática. Por causa de sua homogeneidade pode criar efeitos de isolamento e preservação do calor. Assim, o feltro é um isolador e age como uma cobertura protetora contra outras influências. Se transportado para um universo humano, pode-se dizer que o feltro tem um duplo caráter: por um lado é negativo, pois expressa a incapacidade de se comunicar, e por outro é positivo, servindo de proteção contra as influências externas como frio, calor ou som.

Beuys compreende estes elementos materiais como substâncias de significação transcendente. Com a transcendência, surgem novas perspectivas para a compreensão da arte, fornecendo imagens paralelas a uma realidade diretamente visível.

Materiais como feltro, gordura ou cera de abelha, tendem em geral a deixar de se mostrar apenas como uma superfície material para, através de certas relações formais, se apresentarem, por exemplo, como indeterminação, caoticidade, indistinção e assim por diante (Naves, 1998).

Este modo inovador de tratar os elementos materiais, explorando as mais diversas formas de associações e canalizando-as em seguida para suas teorias, foi um dos pontos determinantes da posterior importância de Joseph Beuys a toda uma forma de pensar e fazer na arte contemporânea. Através da **Teoria da Escultura** e do **Conceito ampliado de arte**, a obra de arte passa a ser vista como uma estrutura basicamente aberta e, sobretudo, aberta às influências da realidade empírica.

Como colocou Reis (2000), através de Beuys, os artistas puderam dar outros significados à ação criadora. "A prática da arte em Beuys se dá sempre pela vontade, pelo pensamento e sentimento como modo de realizar a vida. Essa idéia de arte transformadora que perpassa sua obra é a história da cultura, do próprio devir" (Reis, 2000:9).

Assim, durante a década de 60, Beuys se desenvolveu como um *performer*. E na sua busca por uma linguagem de ações, que melhor ensinassem os seus princípios criativos, Beuys alcançou uma variedade de suportes. No capítulo seguinte, buscarei expor o universo desta linguagem performática que, a partir de 1963, se prestava para a enunciação de assuntos que não tratavam mais de sua história pessoal (como na década de 50), mas sim de sentimentos sobre o bem geral humano que, segundo Beuys, estavam impressos em suas teorias.

Capítulo 4

4. As ações de Beuys

Para realizar suas ações, Beuys aproveitou todos aqueles elementos que correspondessem à sua imagem pessoal do mundo. Uma imagem que, por um lado, se apoiava em seus estudos científicos e, por outro, na sua análise holística do ser humano. Estes trabalhos, feitos a partir de “elementos materiais energéticos”, são os meios para uma transformação concreta das idéias concebidas como arte e que, segundo o artista, *“se apenas as tivesse pintado, nunca teriam passado de meros quadros”* (Stachelhaus, 1990:144). Assim, concretizá-las em forma de ações foi um percurso considerado natural e necessário.

Durante as ações, Beuys utiliza suas “ferramentas de trabalho”: gordura que protege, feltro que esquentava, cobre que conduz, mel que alimenta, baterias que se recarregam de energia. Utiliza ainda transceptores, receptores, filtros, emissores, gravadores, telefones ou radiografias. Trabalha com sangue, excrementos, esparadrapos, gases, agulhas de injeção, ossos, pêlos, unhas, gelatinas, escadas de mão, líquidos, margarina, quadros negros, inúmeros tipos de sons como de piano ou pratos ou, ainda, interessantes mecanismos criados para abafar ou amortecer estes, agindo de diferentes maneiras.

Às vezes, repete seu repertório, às vezes, o varia. Elementos já conhecidos aparecem em um conjunto diferente. Combina os elementos materiais sempre originando novas questões, tensões e relações. Uma coisa passa a ser outra coisa, o que era elemento de uma ação passa a atuar como objeto de relíquia em outra ou passa a se tornar um objeto de exposição.

O elemento acústico também está sempre presente e freqüentemente é usado com a intenção de demonstrar a possibilidade de outros níveis de comunicação, além da linguagem humana. A mesma razão pela qual utiliza os animais: lebre, coioite ou alce. Beuys deseja que a intuição seja vista como uma forma de comunicação.

Cada uma das ações é uma indicação de que para a existência humana, não apenas o intelecto, mas também todas as formas de sensibilidade e intuição são igualmente significantes. Beuys queria que as pessoas deixassem a intuição falar. Que tentassem adivinhar o que era. Para o artista, ao se tentar adivinhar algo, colocava-se este algo em movimento, criando uma circularidade.

Porém, todos os elementos das ações são organizados de forma extremamente precisa. Cada momento da ação é planejado e pensado como parte de um todo que irá levar ao espectador a idéia principal. O intuito de Beuys é sempre o de “performar” uma espécie de ato teatral intenso em que a presença do elemento material e suas reações visíveis ou invisíveis irão provocar algum tipo de rompimento nas formas tradicionais de pensar.

Em todas as suas ações, Beuys agia de maneira concentrada no objetivo de formar um conjunto de atividades que demonstrassem as suas idéias sobre o desenvolvimento da consciência e das habilidades humanas. O que buscava com suas ações não estava ligado a questões estéticas ou formais: o importante era demonstrar de maneira visual uma declaração sobre seu modo de ver a vida e a arte. Aquilo que chamava de “reino novo da existência” e pelo qual os seres humanos deveriam trabalhar para realizá-lo. Um “reino” que pretende reconstruir espiritualmente a unidade do ser humano. Onde natureza e civilização, ser humano e técnica, arte e vida, teriam suas dimensões igualadas. Do mesmo modo, as energias visíveis e invisíveis presentes no contexto da sociedade e do trabalho artístico conviveriam juntas. Assim, gordura, cera de abelha, mel, feltro ou cobre são utilizados como representantes destas energias.

É por isso que freqüentemente Beuys repete os mesmos modelos de representação, os mesmos objetos e os mesmos materiais. As ações conectam-se entre si por meio destas repetições. É como se cada uma existisse como mais um capítulo de sua teoria sobre o caminho para este “novo reino”. Durante toda a sua vida Beuys se ocupou de contar esta história na qual cada um de seus trabalhos representa uma palavra, um gesto ou um momento. Cada trabalho é uma nova versão para o mesmo tema básico: o ser humano. E é através da soma, ou do conjunto, que Beuys acredita tornar este tema mais compreensível.

Cada ação corresponde a uma situação escultural e é uma demonstração em tempo real de sua **Teoria da Escultura**. O artista busca enfatizar este processo escultural através do caráter de movimento da ação e da longa duração de cada uma. E assim Beuys elucida gradualmente sua concepção sobre os campos expandidos da existência humana que, para ele, são criados basicamente através do desenvolvimento das capacidades individuais.

Na junção entre ação e conceito, Beuys procura recorrer a estados que não são intelectualmente compreensíveis, ou melhor, diretamente compreensíveis. E no tempo de absorção, no movimento interno de cada pessoa de tentar transformar uma imagem intuitiva em algo racional e ordenado, está o processo de moldagem primária da escultura, a moldagem do pensamento. Sua passagem do estado caótico e sem forma para um estado ordenado e intelectualizado. A base de sua **Teoria da Escultura**.

No texto a seguir serão descritas e analisadas sete ações de Beuys. É importante destacar que a descrição destas ações é uma tarefa delicada para quem não as presenciou. Na bibliografia pesquisada, é escasso o material referente a estas descrições. Além disso, como destaca Coelho (2000), ler uma descrição das ações de Beuys é “uma forma de entrar em contato com uma informação cultural que nada se aproxima do fato e da sensação de quem [a] presenciou (...) nada (...) permite a reprodução e a apreensão do que efetivamente se passou naquele lugar, do que significou aquela experiência (...) nem mesmo um filme que tenha registrado a ação chegaria perto do que ela efetivamente significou” (Coelho, 2000:7).

Partindo desta dificuldade, a seleção destes sete trabalhos baseou-se nos seus conteúdos individuais, ou seja, na capacidade de conterem características que favoreçam uma maior compreensão das propostas artísticas de Beuys.

Serão investigados os trabalhos produzidos durante a década de sessenta, pois, como vimos no capítulo anterior, foi durante esta década que Beuys se preocupou em elaborar trabalhos que “apresentassem” suas teorias para o público.

A escolha deste período deve-se também à extensão e à complexidade da obra de Joseph Beuys. Durante sua vida, Beuys realizou cerca de 70 ações e 50 instalações. Somam-se ainda cerca de 130 exposições individuais e incontáveis exposições coletivas e atividades como conferências, discussões, colóquios e entrevistas.

4.1 Descrição das principais ações de Beuys durante a década de 1960

“Festival da Nova Arte”, Aschen, 20 de Julho de 1964

O “Festival da Nova Arte” aconteceu em Aschen, em 20 de julho de 1964. Esta era uma data de forte significado: representava o vigésimo aniversário da morte de Hitler. Um representante dos estudantes da União Asta, Valdis Abolins e o artista Fluxus, Tomás Schmit escolheram esta data para realizarem este festival, na qual muitos artistas do Fluxus, incluindo Beuys, fizeram parte.

A ação apresentada por Beuys no Festival, intitulava-se “Kukei/Akopee–nein/ Brown cross/Fat Corners/Model fat corners” (Fig. 14). Beuys abriu a tampa de um piano de cauda e encheu-o de sabão em pó. Começou a tocar o instrumento, mas, não se mostrando satisfeito com o volume do som, buscou uma lixeira e despejou tudo o que havia dentro no piano. Tocou novamente o instrumento com o som agora totalmente abafado. Então, o artista pegou uma furadeira e começou a furar a madeira do piano, causando um ruído insuportável. No meio de tudo isso um outro ator do movimento colocou nos altos falantes do auditório uma gravação com um discurso do ministro de propaganda de Hitler, Joseph Goebbels. Nesta gravação, o ministro repetia “Querem a guerra total?”. Neste momento, os estudantes começaram a protestar contra as performances, mas Beuys continuou sua atuação colocando um pacote de gordura dentro de um forno, o que causou uma explosão (Stachelhaus, 1990).



Fig. 14 - Ação Kukei/Akopee–nein/ Brown cross/Fat Corners/Model fat corners:

Os estudantes se revoltaram, um chegou a atacar Beuys fisicamente e a polícia foi chamada para intervir, o que pôs um fim

ao programa de eventos. Mas as discussões continuaram até tarde da noite. Beuys foi atacado tanto pelos estudantes de direita como de esquerda. Pelos de direita, por considerarem-no degenerado; pelos de esquerda, por faltar-lhe a dialética (Durini, 1997).

“Quando arrumei as minhas coisas para ir a Aschem, tive a impressão de que isto deveria causar alguma reação, mas eu não estava esperando esta explosão. Mesmo sendo meios aparentemente tão primitivos, eles tiveram o poder de mover áreas de sentimento nas pessoas. Áreas estas que até então tinham sido praticamente intocadas mesmo pelos mais fortes sentimentos humanos como doenças, desejo, sofrimento, etc. A nossa consciência nem sempre tem os seus sete sentidos coordenados. Para muitas pessoas, é absurdo considerar a significância causal (causa e feito) como não oposta à significância não causal. Para poder pensar de acordo com a realidade, ambos os tipos de pensamentos são necessários. Ações, happenings ou o próprio Fluxus, vão certamente libertar novos impulsos que esperamos, criarão melhores relacionamentos em várias áreas. Então, deste novo estado de conhecimento atingido, novos objetivos irão emergir. Isto é evolução” (Tisdall, 1979:92).

O Chefe, 1964

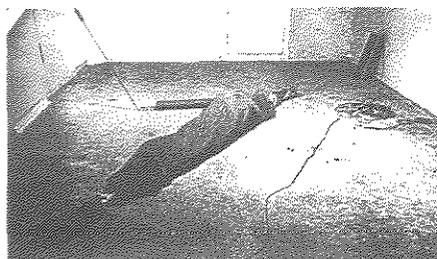


Fig.15 – O Chefe, 1964

O Chefe, de 1964 (Fig.15), é a primeira ação na qual o rico vocabulário dos próximos 15 anos já está sugerido. A partir de agora, aspectos ritualísticos e meditativos substituem diretamente os aspectos de provocação do Fluxus, e níveis mais profundos de questionamento passam a ser os objetivos. As ações passam a ser cuidadosamente organizadas por meio de programas e partituras e adquire um tempo cada vez mais lento, uma cadência suave; 9 horas no caso de “O Chefe”. Além disso, há um distanciamento físico e psicológico deliberado por parte do artista com o público.

"O Chefe" também apresenta o elemento acústico que permanece freqüente como uma demonstração de outros níveis de comunicação além dos escritos ou falados na semântica humana e esta é uma razão pela qual Beuys utiliza os animais como a lebre, o coioote, ou o alce. Estes animais atingiriam áreas de sentimento que poderiam ser compreendidas além da explicação racional propriamente dita.

A seguir temos uma descrição de "O Chefe" feita por um companheiro de Beuys no movimento Fluxus:

"Naquela tarde, aconteceu na Galeria René Block uma demonstração – ambiente – espaço, ou como se quiser chamar, feita por Joseph Beuys. (...) A ação começou às 16 horas e prosseguiu até meia noite. O que era para ter sido visto? Em um amplo espaço da Galeria de 5 m por 8 m, estavam depositados diagonalmente ao longo do espaço, um rolo de feltro, e dentro dele, Beuys (...) Em ambas as extremidades do rolo estavam duas lebres mortas. Do lado esquerdo do espaço, havia um canto de gordura (...) Próximo a Beuys, estava um segundo rolo de Feltro enrolado ao longo de uma barra de cobre. Outros bastões de cobre e feltro estavam encostados na parede.(...) O que era para ser escutado? Em intervalos irregulares, Beuys transmitia as suas mensagens de dentro do rolo através de um microfone. As pessoas ouviam muito alto a sua respiração, ele mexendo com a garganta, tossindo, suspirando, sussurrando, grunhindo, assoviando, etc. Uma seqüência de sons que formavam um vocabulário. Sons primários que poderiam se relacionar com as duas lebres mortas. Com longos e irregulares intervalos, eram transmitidas composições por Erik Andersen e Henning Christiansen em aparente oposição aos sons proferidos por Beuys. Na sala ao lado, os curiosos, aqueles à procura de novidades, aqueles que não têm sono, a imprensa, os membros da família, os amigos, os pensadores e aqueles que estavam ansiosos por ar, esperavam e ouviam frases como "infelizmente eu não estou informado sobre o que isto significa", ou "terá o professor Beuys realmente sido enrolado por nove horas?", ou "Isso é Fluxus?", ou então "Isso é happening?" Pessoas que chegavam e iam embora. (...) Muitos esperaram (...) e alguns viram Beuys realmente se levantar por volta da meia noite (...)" (Tisdal, 1979:97).

Beuys chamou este trabalho de uma demonstração do princípio da escultura, ele relacionava os rolos de feltro e as barras de cobre com si próprio e as duas lebres: elementos transmissores e receptores de energia direcionados para um processo escultural. Beuys e todo o ambiente eram revelados como escultura. Tornava-se uma escultura viva. Outra preocupação importante do artista foi com a natureza acústica da ação:

“Para mim, O Chefe era a respeito de todos os pedaços de sons importantes. O som mais repetido era uma imitação do som profundo de um alce: “öö”. Este era o som básico.(...) Esta performance sempre teve uma teoria por trás, partituras que davam informações sem informação. Acusticamente, seria como usar apenas a onda sonora com um condutor de energia, com informações semânticas. A onda carrega um tipo de som geralmente encontrado no reino animal. A onda é sem forma e a semântica daria a ela uma forma. Isto é Teoria da Escultura. Os sons que eu faço são tirados conscientemente dos animais. E eu vejo isso como uma maneira de estar em contato com outras formas de vida, além da humana. Uma maneira de ir além da nossa compreensão restrita, expandindo a escala dos produtores de energia e os seus colaboradores. Todos os quais têm as suas diferentes habilidades, como o coiote por exemplo. Isto significa que a minha presença ali, dentro do feltro, agia assim, como uma onda portadora tentando me desligar da minha própria espécie. (...) é necessário muita disciplina para não entrar em pânico em uma condição como esta. Flutuando de forma vazia, sem qualquer emoção e sem sentimentos específicos de claustrofobia ou dores, ficando por nove horas na mesma posição. Esta ação, como na verdade qualquer ação, me muda radicalmente. De certa maneira, é como a morte. Uma ação real e não uma interpretação. Que tem com tema: Como alguém se torna revolucionário? E isso reforça minha premissa de que cada passo adiante tem que começar de mudanças radicais dentro da pessoa. Isso é uma necessidade para o progresso evolucionário. A transformação do ser deve primeiro ter lugar no potencial do pensamento e da mente. Somente após uma mudança profundamente enraizada, a evolução pode ter lugar. Não existe outra possibilidade na minha compreensão (...)” (Tisdall, 1979:95).

24 horas ... e em nós... debaixo de nós... embaixo da terra..., 1965

Fig.16, 17 e 18 - 24 horas...em nós... debaixo de nós... embaixo da terra, 1965



“24 horas ... e em nós...
debaixo de nós... embaixo da terra...”

(Fig. 16, 17 e 18) aconteceu na galeria Parnass, em Wuppertal, Alemanha, em 1965. Este foi um evento do

movimento Fluxus, realizado da meia noite de 5 de junho à meia noite do dia seguinte, com contínuas apresentações de Beuys e outros artistas do movimento.

O tema desta ação de Beuys foi a discussão do potencial humano para desenvolver percepções de tempo e espaço.



Durante a ação, Beuys realizou vários movimentos: primeiramente, encontrava-se sentado em cima de uma pequena caixa de laranja coberta com um pano branco. Os seus pés e cabeça estavam apoiados sobre blocos de gordura. Tentava, sem conseguir, alcançar outros objetos que estavam ao seu redor, mas nunca perdia o contato com a caixa. Então, arrastando-se com esta,



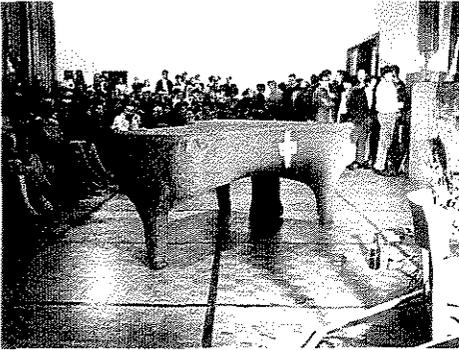
alcançou um gravador e ligou-o enquanto inclinava sua cabeça em direção ao bloco de gordura, como que tentando escutá-la. De tempos em tempos pegava seu objeto **“Enxada com dois cabos”** (Fig.19) e abria-o acima do nível de seu coração. O artista comenta este objeto e a ação:

Fig 19 – objeto usado durante a ação - 24 horas...em nós... debaixo de nós... embaixo da terra, “Enxada com dois cabos, 1965

“Esta é uma de duas enxadas usadas como objeto de ação (...). Primeiramente, os dois cabos da enxada significam um tipo especial de objeto composto para pessoas que trabalham a terra juntas. Sem espírito de colaboração, de harmonia ou de humor seria impossível trabalhar com esta ferramenta. Amizade e amor são sugeridos para trabalhar a terra. Os cabos são como as

artérias da aorta do coração. Aqui existe uma relação com a circulação do sangue e o ferro também é um importante componente do sangue. (...) Durante esta ação, eu segurei esta enxada no nível do coração e algumas vezes até acima da minha cabeça o que me exigia equilíbrio. De tempos em tempos, a enxada era lançada ao chão o que provocava uma dura interrupção acústica no tempo. Fato que geralmente acontece em minhas ações (...) (Tisdall, 1979:97).

“É certamente importante romper com o conceito físico de tempo e eu acredito ter tido sucesso em desafiar isso através de um tempo extremamente longo junto com movimentos extremamente lentos (...). O tempo em seu discurso normal – como o tempo de um dia, por exemplo – é simplesmente o lado físico do tempo (...). Você pode imediatamente relacionar o espaço que ocupa a condição física já dada de uma mesa. Mas inerente a isso há algo morto. (...) Então a mesa



cabe neste conceito de espaço (morto). Na física moderna, o conceito de tempo é completamente ligado ao de espaço, como um contínuo, e isto é correto: uma vez que ambos são espaciais, ou neste sentido, temporais – espaciais. Eles são físicos como corpos. E eu tento (...) tornar isto visível (...) (Tisdall, 1979:98).

Fig. 20 – “Infiltração Homogênea para piano de cauda, o melhor compositor contemporâneo é a criança de Talidomida”, 1966

Infiltração Homogênea para Piano de Cauda, o melhor compositor contemporâneo é a criança de Talidomida⁵, 1966

Este trabalho foi exibido na Academia de Arte de Düsseldorf, Alemanha, em 7 de julho de 1966. Aqui, Beuys introduziu pela primeira vez o elemento oral, desenvolvendo um diálogo com o público por meio de diagramas escritos em quadros negros. No espaço da ação, ele colocou um piano encapado de feltro:

⁵Medicamento que foi banido por ter provocado graves deformidades em recém-nascidos. As crianças que sofreram as conseqüências deste medicamento ficaram conhecidas como crianças de Talidomida.

“O som do piano é abafado dentro do pano de feltro. No senso comum, o piano é um instrumento usado para produzir som. Quando não está sendo usado, ele está em silêncio, embora sempre possua o potencial do som. Entretanto, neste caso nenhum tipo de som é possível e o piano está condenado ao silêncio. “Infiltração Homogênea” descreve a natureza e a estrutura do feltro, por este caminho, o piano se torna um mecanismo homogêneo de som, com a habilidade de filtrá-lo por meio do feltro. (...) as duas cruzes vermelhas significam emergência. O perigo que nos ameaça se nós ficamos calados e não levamos em frente o próximo passo da evolução” (Durini, 1997:34).

Pode-se dizer que o objeto principal desta ação foi o sofrimento, um tema sempre recorrente nos trabalhos de Beuys: o caráter da dor coletiva. Beuys não considerava o sofrimento como um fato negativo, mas tentava enfatizar o seu aspecto positivo no desenvolvimento espiritual do ser humano e na capacidade de despertar e alargar as faculdades de uma pessoa. De fato, o sofrimento foi uma experiência muito presente e fundamental em sua vida, e Beuys aprendeu a direcioná-lo, interpretando-o como uma experiência que pode ser vista como individual ou coletiva e que pode ser analisada como um estágio positivo da transformação. Deste modo, para o artista, o sofrimento é visto como uma passagem obrigatória da transformação, recuperação e cura.

Beuys via o sofrimento como uma condição espiritual e capaz de transportar a existência para uma área mais extensa e absoluta. Conseqüentemente, a criança Talidomida – que tem toda a sua vida marcada pelo sofrimento – atua com a função de unir todas as complexas conexões da existência (Durini, 1990).

Eurásia, movimento 34 da Sinfonia Siberiana, 1966

Nos dias 14 e 15 de Outubro de 1966, Beuys apresentou a ação “Eurásia, movimento 34 da Sinfonia Siberiana” (Fig.21 e 22), na Galeria 101 em Copenhagem, Dinamarca. Esta ação abarca importantes elementos do pensamento de Beuys.

Fig 21 - Eurásia, movimento 34 da Sinfonia Siberiana, 1966



O tema introdutório foi a *“divisão da cruz”*: Ajoelhado, Beuys empurrou lentamente duas pequenas cruzeiras pelo chão até um quadro negro. Cada cruz levava acoplado um relógio de corda. Depois, levantou-se, e, subindo para o quadro negro, desenhou uma cruz; apagou-lhe a metade de baixo, e escreveu no lugar *“Eurásia”*. Então continuou empurrando e manobrando uma lebre morta sobre uma linha que havia desenhado no chão. As patas e as orelhas do animal estavam esticadas por tiras finas e compridas de madeira preta. Ao retornar para o ponto inicial de sua linha, Beuys cobriu as patas da lebre com um pó branco, colocou-lhe um termômetro na boca e soprou dentro deste. Depois, apoiou o animal sobre o quadro negro, de maneira que as tiras amarradas em suas patas tocassem o chão e fez com que suas orelhas tremessem, na medida em que batia uma sola de ferro acoplado aos seus pés contra a ponta da madeira que tocava o chão .

O artista comenta este trabalho:

*“Aqui, a idéia era que a lebre atuasse como uma co-atriz. Ao alongar suas orelhas com varetas, eu criava ecos para os ângulos que apareceram nos meus trabalhos **“Cadeira gorda”** e **“Cantos gordos”**. O resultado final do quadro negro recorda dois ângulos retos junto com duas temperaturas especiais, uma para o feltro de 32 graus e outra para a gordura de 21 graus. Eu não sei dizer por que estas temperaturas eram importantes para mim exceto que, ao final da ação (...), elas pareciam ser as certas”* (Durini, 1990:35).

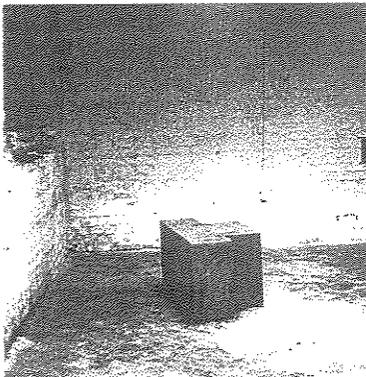
Beuys caracterizou a utilização da cruz como *“uma cisão entre Oriente e Ocidente, Roma e Bizâncio”* (Stachelhaus, 1990:156). Beuys objetivava uma metáfora de eliminação entre estas duas polaridades e acreditava que assim eliminaria as diferenças entre o ser humano ocidental e oriental.

O pó branco é interpretado como neve, o termômetro como frio e o soprar dentro do tubo como vento. Toda a ação tem uma forte relação com a Sibéria. A placa de ferro acoplada em seus pés foi a mesma utilizada na ação “Como explicar quadros para uma lebre morta”, de 1965, e representava a dificuldade de caminhar com a terra gelada (Stachelhaus, 1990). Além disso, o ferro é um elemento visto por Beuys como gerador de energia:



Fig. 22 – quadro negro resultado da ação Eurásia movimento 34 de Sinfonia Siberiana, 1966

“O ferro sempre esteve presente em meu trabalho como o elemento masculino, algumas vezes balanceado pelo elemento feminino: o cobre (...). Sua função é acumular energia vagarosamente com a gravidade e o peso, de forma que se assemelha ao cume de uma montanha. Em Eurásia, eu usei a sola de ferro em meus pés para expressar sentimentos deste tipo: um impedimento para as fugas fáceis” (Tisdall, 1979:28).



Massa – Vazio , Peça de Ferro contendo 100 kg de gordura e 100kg de bombas de ar quebradas, 1968

Fig 23 – “Massa – Vazio , Peça de Ferro contendo 100 kg de gordura e 100kg de bombas de ar quebradas” , 1968

Em 14 de outubro de 1968 acontece a ação “Massa – Vazio , Peça de Ferro contendo 100 kg de gordura e 100kg de bombas de ar quebradas” (Fig.23) , das 6 da tarde até meia noite, na Intermídia Arte, em Colônia, Alemanha.

Esta ação era composta basicamente de três elementos: uma peça oca de ferro em formato de meia cruz, colocada no meio da sala, bombas de bicicleta e pedaços de gordura.

Nesta peça de ferro Beuys depositou 100 kg de gordura e 100 kg de bombas de ar de bicicleta. Então, a caixa foi fechada com uma tampa de ferro, sugerindo que os componentes ali depositados estariam submetidos a mudanças químicas e, conseqüentemente, a movimento. Beuys explica este trabalho:

“A peça de ferro na forma de uma meia cruz está no meio do espaço. E é uma escultura de ferro que contém gordura e bombas de ar. A gordura representa a massa, o princípio positivo, e as bombas de ar representam o vácuo, o princípio negativo. Todas as bombas de ar estão quebradas. Uma carta está pregada do lado de fora da peça indicando que ali contém 100 kg de gordura e 100kg de bombas de ar” (Kuoni,1990:84).

*“No contexto da Teoria da Escultura, o título **Massa-Vazio** relata o princípio de expansão e contração, que eu vejo como o caráter primário e mais importante da escultura em geral, e que já havia aparecido em meu trabalho (...) A massa e sua extensão infinita torna visível uma compreensão mais abrangente da escultura, quando contraída em um ponto material para formar esta meia cruz (...) Esta meia cruz simboliza o estado de divisão que se encontra o mundo: a tensão entre Leste e Oeste, o Muro de Berlim e as divisões internas da personalidade humana” (Tisdall,1979:114).*

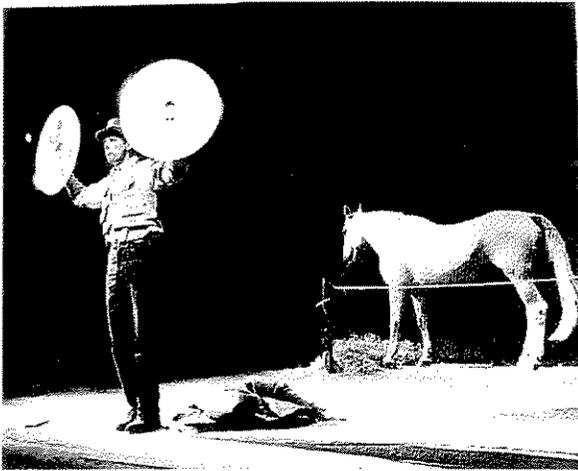
Segundo Beuys, **Massa** relaciona-se ao material que foi primeiro dispersado (Caos) para depois ser concentrado novamente (Ordem) no formato desta meia cruz da peça. O **Vazio** estava representado pelo ar das bombas de bicicleta. Deste modo, bombas de ar e gordura representam respectivamente um princípio negativo e positivo que, ao serem depositados no interior desta meia cruz, buscavam eliminar esta divisão, unificando-a por meio das reações químicas.

Aqui está novamente, o tema da criação de uma unidade. A meia cruz outrora desenhada em “Eurásia, movimento 34 da Sinfonia Siberiana” é agora concretizada na forma de uma peça de ferro. Beuys propõe-se a discutir a eliminação entre as polaridades Ocidente-Oriente. Nesta alegoria da união entre Europa e Ásia estaria representado o fim do muro de Berlim, das polaridades culturais e dos sistemas políticos.

Ifigênia / Titus Andronicus, 1969

Esta ação aconteceu em maio de 1969, no “Festival Experimenta 3” feito na Academia de Artes Cênicas da cidade de Frankfurt, Alemanha.

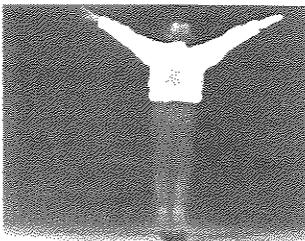
Fig. 24 - Beuys durante a ação "Ifigênia/ Titus Andronicus", 1969



Nesta ação, o palco foi dividido em duas partes: Um lado estava vazio e representava **Titus**; no outro estava um grande cavalo branco sobre uma folha de ferro. Beuys estava enrolado em um casaco de pele branco, identificado como **Ifigênia**. Os diagramas da ação eram desenhados com giz ao redor do artista. Havia também pedaços de gordura, os quais, periodicamente, Beuys jogava no espaço denominado como **Titus**. De tempos em tempos,

utilizava também um pedaço de ferro que colocava na cabeça. A ênfase acústica da ação era marcada por desenhos que ilustravam os potenciais acústicos da voz (Durini, 1997).

Fig. 25 e 26 – Iphigênia / Titus andronicus , 1969



Havia também outros elementos acústicos presentes: as batidas dos cascos do animal transmitidas e amplificadas por um microfone e pratos de percussão. Em frente do microfone, Beuys recitava, interpretava e comentava por meio de gestos e ações os textos *Titus Andronicus* (1594) de Shakespeare e *Ifigênia em Tauris* (1786) de Goethe, ao mesmo tempo em que outras montagens de ambos os dramas eram recitadas por C. Peymann e W. Wiens em uma gravação.

Nesta ação, Beuys trabalhou com textos de autores que já possuíam de antemão um significado fixo e as quais as representações permanecem quase sempre as mesmas. Porém, abandona estas formas restritas e as recria com seus métodos peculiares que, por meio de seus elementos materiais incomuns, estabelecem conexões esquecidas ou perdidas do processo de pensamento (Adriani, Konnetz, Tomas, 1979).

O autor teatral Botho Strauss descreve para a revista *Theater heute* (Teatro hoje - 1969) a ação de Beuys, "Ifigênia / Titus Andronicus" deste modo:

"Beuys se enfrenta com o figurativo: o cavalo e sua simbologia pessoal. Enquanto lia os textos, interrompia-os para olhá-lo. O cavalo se materializava como uma interpretação e um meio entre as peças e Beuys. O texto corria como um continuum sonoro. (...) se sentia sobre tudo o ritmo com que a dramaturgia seguia até o seu fim como uma peça dupla. (...) Beuys não interpreta os textos e nem os ilustra, (...) o texto não guia nem manipula o comportamento de Beuys e, sem dúvida, é um material acústico. (...) Ao recitá-los, Beuys transporta os textos para a sua própria esfera, para o âmbito de uma espontaneidade que não tem nada de teatral. Impõe sua arte isenta de ficção, contrária do teatro, do espaço tradicional e da fantasia literária. As palmas de suas mãos repousam sobre as cadeiras, vai caminhando lentamente, arrastando os passos até o microfone e volta a retroceder, destaca seus movimentos com estereótipos que lhe são próprios: a intenção de imitar o vôo de uma ave e gestos emblemáticos: se coloca de cócoras mantendo suas mãos em frente ao rosto como as dançarinas indianas ou coloca-as em sinal de advertência (...)" (Stachelhaus, 1990:158).

Não há nenhuma conexão formal reconhecível de significados entre os componentes da ação: Ifigênia e Titus Andronicus, o cavalo branco e Beuys.

Todavia, existe para o artista uma certa conexão intuitivamente compreensível. E este é o ponto principal para Beuys: que ali, na presença de campos de significados aparentemente heterogêneos, perceba-se uma conexão fora das evidências diretas, de maneira que as relações devam se esforçar para acontecer. Assim, a importância perceptiva dos elementos desta ação não está diretamente ligada aos materiais, mas sim à sua ampla possibilidade de associações.

A união de coisas absurdas e discrepantes amplifica os seus efeitos na teoria de Beuys, segundo a qual *"no homem em que se manifesta a sua dimensão espiritual, provoca-se um movimento que define as operações do pensamento"* (Adriani, Konnetz, Tomas, 1979:190).

E é nesta imagem da mente humana em movimento, impulsionada pelos elementos materiais, que estaria a representação do artista sobre as possibilidades de se realizar uma vida livre, intuitiva e criativa.

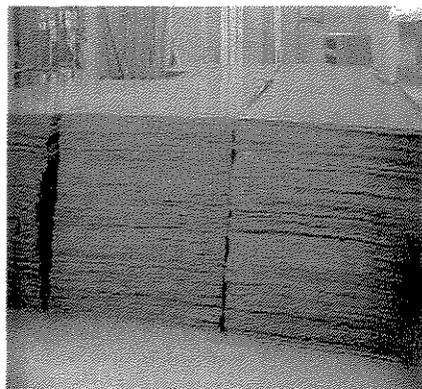
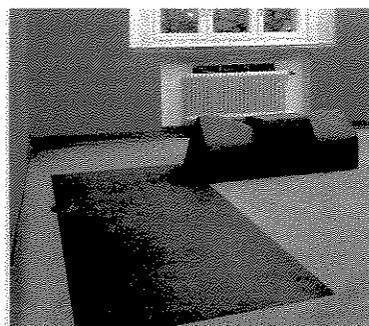


Fig. 27 -Fond III, 1969

Fond III, 1969

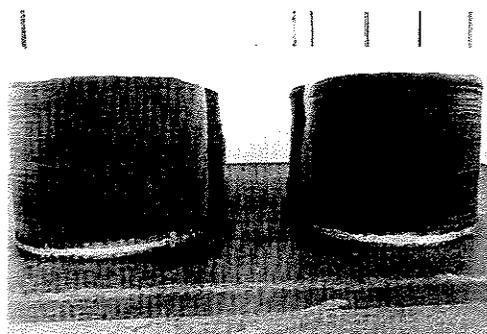
Em Janeiro de 1969 Beuys exibiu a obra "Fond III" (Fig.27), na Galeria Schmela, em Düsseldorf, Alemanha.

Fig. 28 - Fond O, 1957



"Fond III" é feito por nove pilhas de feltro sobrepostas com uma folha de cobre. São pilhas altas que dificultam a distinção entre os

Fig 29 - Brazilian Fond,1979



materiais. O seu arranjo não é rígido, mas varia de acordo com a sua localização.

Beuys fez outros trabalhos com o mesmo título como "Fond O", de 1966, trata-se de um bloco volumoso de ferro, uma variante do seu trabalho "Cruz Koch", de 1953; "Fond II" (Fig.28), de 1968, consiste em uma mesa coberta com folhas de cobre, baterias, instrumentos de laboratório de vidro e arames de contato. Mais tarde, Beuys criou também "Fond IV", em 1970 e "Brazilian Fond" (Fig.29), em 1979, exibido uma vez em São Paulo.

Todos estes trabalhos partem do princípio de representarem baterias, as quais, no caso de "Fond III", consistem nas pilhas de feltro que, agregadas, formam uma grande reserva de calor ou uma energia estagnada. As folhas de cobre agem como condutoras deste calor.

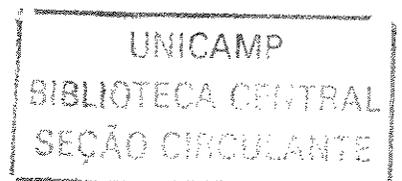
Beuys compreende "Fond III" como um centro de energia em radiação e acredita desenvolver por meio deste trabalho um sentido de ação e de movimento em um objeto que estaria "aparentemente" estático.

Como nas ações "Como explicar quadros a uma lebre morta" (1964) e "Eurásia, movimento 34 da Sinfonia Siberiana" (1966), há aqui novamente a intenção de criar uma estrutura circular representada pelo uso de sua sola de feltro e ferro, baseada na transmissão e recebimento de energias conectadas através dos elementos materiais.

Assim, a função de "Fond III", como nos outros *Fonds*, está no significado da "qualidade básica", ou seja, na base por onde o ser humano transita e sobre a qual todas as outras coisas se desenvolvem: a terra.

A palavra *Fond* em inglês, assim como em alemão, é uma palavra arcaica que quer dizer "fundação" ou "base". Beuys busca com "Fond III", indicar uma relação entre a terra (a base) e o cosmos espiritual visto como o provedor de movimento (o espírito).

"Base e espírito têm sido separados, mas agora o espiritual, o movimento da realidade e a base, onde se desenvolvem todas as relações humanas, devem ser unidas e trocadas. Isto poderia ser atingindo (...) pela inclusão total do espiritual na base. Transmitindo e recebendo, concretizaria-se esta nova realidade através da troca permanente, nas quais polaridades e discrepâncias entre base e espírito seriam eliminadas" (Adriani, Konnetz, Tomas, 1979:186).



Capítulo 5

5. Apresentação da teoria da Escultura Social e das propostas políticas e educativas do artista

Joseph Beuys é dono de uma vasta e múltipla produção artística expressa na forma de desenhos, esculturas, ações, atuação política, educativa e diversos escritos. Seu trabalho não só ignorou as fronteiras que separavam as diversas disciplinas, como buscou sempre aboli-las. Dentro deste contexto encontramos seu **“Conceito ampliado de arte”** que o levou, a partir do final da década de 60, a elaborar a teoria da **“Escultura Social”** que defendia a idéia da arte não apenas como parte integral da vida, mas formadora do processo de organização social:

“A Escultura Social pode ser definida em como nós moldamos e damos forma ao mundo em que vivemos. É a escultura vista como um processo evolucionário onde todo mundo é artista” (Durini, 1997:54).

Se durante a década de 60, Beuys preocupou-se em realizar trabalhos que “apresentassem” a sua “Teoria da escultura” e o “Conceito ampliado de arte”, a partir da década de 70, o artista queria ir mais além. O que ele desejava e acreditava era que a arte além de se expressar em todas as áreas da vida humana (Conceito ampliado de arte) deveria agir mais diretamente “dentro” dos indivíduos, ou seja, o trabalho de arte deveria conscientizar as pessoas de que cada ser humano é um ser criativo em potencial e com capacidade de usar esta criatividade para moldar a sociedade em que vive. Este conceito de escultura de Beuys não se referia apenas à escultura como um objeto que se estende para todas as manifestações artísticas (Teoria da Escultura), mas por toda organização social. Cultura, política e educação passam a ser compreendidas como “Escultura Social” pelo fato de serem maleáveis e moldáveis pelo pensamento humano.

Se com a “Teoria da Escultura”, Beuys expunha a passagem do estado fluido e caótico para o estado determinado e organizado (através das reações físicas de elementos materiais como gordura ou cera quando submetidos ao calor) para em seguida elaborar um paralelo entre estas reações e os processos de organização do pensamento, agora, expande este processo para a

“organização social”. A partir da década de 70 seus trabalhos passam a buscar constantemente uma “via pública”, ou seja, realização de projetos públicos que agiriam diretamente no organismo social através da união da arte com atividades políticas e educativas.

Beuys estava certo de que todo ser humano poderia ser criativo, não necessariamente no sentido artístico, mas no sentido de que tudo o que uma pessoa faz está vinculado a um ato criativo. Ele pensava na sociedade como um edifício feito de um material macio e maleável, assim como a cera. Isto significa que ela poderia ser moldada da mesma maneira que uma forma de cera e através do desenvolvimento do potencial criativo, cada indivíduo teria capacidade de formar parte desta grande escultura social. Sua mais conhecida expressão “Todo o ser humano é um artista” dirige-se exatamente para estas idéias.

Quanto mais Beuys se convencera de que seu trabalho deveria caminhar na direção de uma atuação social mais direta, mais os seus interesses se convergiam para atividades de cunho político e educacional. Ele concebia que, como artista, tinha a obrigação de estar trabalhando pela sociedade e, assim, estimular a liberdade de criação dos indivíduos.

Este processo de conscientização iniciou no movimento Fluxus. A violenta reação dos estudantes em sua ação de 1964, em Aschem, Alemanha, tornou-o consciente da força política da arte. Uma consciência que ele continuamente passou para seus estudantes na Academia de Arte de Düsseldorf.

A partir de 1967 as atividades políticas de Beuys foram intensificadas. Em 22 de junho deste mesmo ano, o artista fundou o Partido Estudantil Alemão em sua própria sala de aula. Era o início de um processo de transformação de seu trabalho.

Beuys defendia o Partido Estudantil Alemão como uma necessidade. Um novo partido que viria para reorganizar as estruturas constitucionais lutando pelo direito humano de criar.

Este foi um movimento que deu origem a muitos outros. Em 1 de junho de 1971, Beuys fundou uma associação; a Organização para Democracia Direta mediante Referendo Livre (livre

iniciativa das pessoas), com um escritório de informações no centro de Düsseldorf. Isto marcou um movimento para fora dos confins da academia. A fundação desta associação partiu do sentimento de Beuys de que um partido estudantil era muito definido e exclusivista:

“Em retrospectiva, o movimento dos estudantes foi caracterizado pela dominação de ideologias para uma busca de unidade na diversidade. Grupos eram divididos por ideologias diferentes, e uma sólida base de participação de um grande número de pessoas não era possível. Muitos grupos, particularmente os marxistas, tinham dificuldade de compreender a nossa insistência no Conceito ampliado de arte, liberdade e criatividade como um sistema antropológico e fenomenológico. O humor deles era freqüentemente alterado pelas emoções e as coisas eram sempre terminadas com pressa, então a discussão das diferenças tornava-se algo impossível (...)” (Tisdall,1979:265).

Os objetivos gerais desta organização foram descritos por Beuys da seguinte forma (Tisdall, 1979: 268-269):

Fig.30– Bolsa plástica produzida para ações de rua



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 Social/Arquitetura Social - apenas poderá fluir quando todas as pessoas se tornarem criadoras, (...) arquitetos do organismo social. Nós temos que sondar a origem da livre potencialidade da produtividade individual (criatividade). A capacidade humana de tornar os pensamentos ativos, os sentimentos ativos e os desejos ativos, em suas mais

amplas formas pode ser compreendida como um meio escultural correspondente ao conceito de escultura dividido em três elementos: indefinido – definido – movimento

TODO SER HUMANO É UM ARTISTA

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 uma cooperação mundial.

Os objetivos do artista com a fundação desta associação, assim como com sua tentativa anterior com o “Partido Estudantil Alemão, era o de buscar caminhos para união da arte com a política e a educação. Ações de rua, eventos, múltiplos e objetos, por exemplo, eram produzidos para mostrar às pessoas que a política afeta todas as áreas da vida e não é simplesmente um assunto para ser deixado para os políticos profissionais. A tentativa de trazer novos significados para palavras como “democracia” era feita através de meios visuais e ações (Tisdall, 1979). Beuys comenta esta intenção:

“Eu cheguei à conclusão de que não há nenhum modo de fazer qualquer coisa pelo ser humano que não seja através da 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. (...) e deseja passar a mensagem de que: Arte = Criatividade = Liberdade Humana. Hoje é preciso considerar a nossa realidade social e como esta realidade tem reprimido a maioria dos seres humanos, dos trabalhadores... todas estas coisas formam parte do meu conceito educacional, o qual se refere também a um sentido político” (Durini, 1997:42).

Um dos exemplos deste novo tipo de atuação artística foi a criação de uma bolsa plástica (Fig. 30) produzida em número de 10.000, que foi distribuída em várias ações de rua e mais tarde na Documenta V em Kassel, no ano de 1972. A bolsa comum de plástico do dia a dia se torna uma bolsa portadora de informações e idéias. Dos lados estavam impressos diagramas esquemáticos com os objetivos da Organização para Democracia Direta mediante Referendo Livre. Em 18 de junho, a distribuição destas bolsas no centro de Colônia, Alemanha, iniciou uma espontânea discussão política de rua, revelando simpatia pelos objetivos da organização.

Seguiram-se outras inúmeras ações de rua como "Peace celebration" que aconteceu numa Sexta-feira Santa, em 31 de março de 1972, sendo conduzida por Beuys em frente à Catedral de Colônia, Alemanha, juntamente com seus alunos (Tisdall, 1979:270).

Um mês depois Beuys, apresentou uma nova ação de rua. No primeiro de maio de 1972, dia do trabalho, Beuys, um estudante africano e um coreano, varreram a praça Karl Marx na Berlim Oriental enquanto a marcha de comemorações pelo dia do trabalho acontecia. A solidariedade era expressa como um princípio revolucionário, simbolizada pela vassoura vermelha. A atividade de varrer dava a idéia de um novo começo. Um indício de que algo deveria ser limpo, ou seja, de que antigas e fixas ideologias deveriam ser limpas para que algo novo pudesse começar.

Em janeiro de 1971, Beuys começou seu plano para desenvolver uma Academia Livre como um Centro de Comunicação Internacional, buscando, novamente, um caminho para ampliação dos métodos educativos convencionais. Em novembro do mesmo ano, a partir deste plano, desenvolveu a idéia para uma "Escola Livre de Alta Educação", e um comitê foi criado. Estes eram apenas estágios para a futura criação da FIU (Universidade Livre Internacional).

Beuys nunca perdeu sua intenção de demonstrar o princípio escultural envolvido na formação e desenvolvimento, percepção e educação da consciência humana. Foi esta intenção que lhe conduziu à fundação da Universidade Livre Internacional (FIU) em 1971, para Pesquisa Criativa e Interdisciplinar.

Esta academia era vista como um local vivo onde era possível se discutir os vários problemas reais da vida e como a criatividade de cada um pode ser introduzida neste cotidiano.

Johannes Stüttgen, um de seus alunos e amigo (hoje responsável pela FIU), descreve um pouco da atuação de Beuys na academia:

"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 sair (...) para fora das antigas concepções artísticas e para longe das concepções acadêmicas tradicionais” (Durini, 1997:43).

A briga de Beuys com as políticas acadêmicas começou com suas reivindicações de novos parâmetros de seleção para admissão de alunos na Academia de Arte de Düsseldorf, onde lecionava. Além disso, para o artista, as relações entre professor-aluno deveriam ser transformadas:

“A comunicação ocorre com a reciprocidade e nunca pode ser vista como meio de apenas uma via – do professor para os aprendizes. O professor troca igualmente com os estudantes. E assim, em todo o tempo e em qualquer lugar, e em qualquer circunstância interna ou externa, entre todos os tipos de habilidade, no local de trabalho, instituições, na rua, nos círculos de trabalho, grupos de pesquisa e escolas. As relações: mestre/pupilo, transmissores/receptores são relações oscilantes. Os modos para se alcançar isso são múltiplos, correspondendo às variações entre indivíduos e grupos” (Tisdall, 1979: 268).

Beuys mostrou radicalmente sua posição ao admitir 142 alunos rejeitados pela academia em sua sala de aula, desrespeitando o fato do Ministro da Educação haver proibido este tipo de procedimento através de uma carta oficial.

Em 15 de outubro de 1971, Beuys ocupou o escritório administrativo da academia com o objetivo de promover um encontro com o Ministro e resolver esta questão das admissões. Em 21 de outubro ele recebeu uma confirmação por escrito do Ministro de que estes alunos poderiam ser admitidos para o semestre de inverno.

Em 10 de outubro de 1972, Beuys ocupou novamente o escritório administrativo da academia acompanhado de 52 alunos. No mesmo dia, o Ministro da Educação deu ordem para a sua demissão. Indiferente, Beuys recusou-se a desocupar o local. A academia se viu obrigada a chamar a polícia para forçar a desocupação. Depois de anos de briga na justiça, somente em 1978, a Suprema Corte de Kassel decidiu que a demissão de Beuys havia sido ilegal.

Após sua demissão, Beuys colocou toda energia no desenvolvimento da FIU: uma escola sem as estruturas acadêmicas convencionais e que seria uma imagem da livre criatividade individual.

No ano de 1974, junto com uma das mais importantes figuras do panorama cultural da Alemanha, o escritor premiado com o Nobel, Heinrich Böll, Beuys realizou o que acreditava ser a sua mais importante criação, a Universidade Livre Internacional – FIU – que teve seu manifesto escrito por Beuys e Böll (Durini, 1997:44):

A criatividade não esta limitada às pessoas que praticam uma forma tradicional de arte, e mesmo no caso dos artistas, a criatividade não está restrita aos seus exercícios artísticos. Cada um de nós é possuidor de grande potencial criativo encoberto pela competitividade e as agressões das cobranças de sucesso. Conhecer, explorar e desenvolver este potencial é o objetivo desta escola.

A criação, independente de ser expressa na forma de pintura, escultura, sinfonia ou um conto, não inclui apenas a necessidade de se ter talento, intuição, forças da imaginação e compromisso, mas também a habilidade de dar forma a materiais que podem ser estendidos a outras esferas de importância social.

Nossa visão cultural e filosófica da vida demanda de uma troca de criatividade sobre e além dos simples conceitos das formas variadas de arte, (...) formulações e expressões verbais são vistas como substratos materiais da vida social: justiça, economia, ciência e religião direcionam-se para investigações e pesquisas para a “democracia criativa”.

(...) A imposição da ditadura cultural e econômica por todo o mundo, ditadas pelas verdades econômicas, que estão em continua expansão, leva-nos à perda de nossas capacidades de aprender e de expressarmo-nos verbalmente.

Esta criatividade, imaginação e inteligência, dentro da sociedade de consumo, não estão articuladas e nossas expressões são impedidas, assim nos tornamos indivíduos maus, prejudiciais e perigosos, (...) buscando uma saída na corrupção e na criatividade criminal.

O crime pode nascer do aborrecimento, da criatividade inarticulada.

(...) Como um fórum para a confrontação de oposições políticas e sociais, esta escola é capaz de estabelecer um seminário permanente relativo ao comportamento social e uma expressão articulada sobre isto.

Na FIU, Beuys utilizou todas as idéias que pôde desenvolver durante seus anos como professor. A fim de nutrir criativamente os estudantes, foram planejados cursos interdisciplinares, teóricos e práticos que teriam programas de treinamento para pesquisas alternativas, além de cursos em antropologia e sociologia. Segundo o artista, para enfatizar a ligação entre cultura e economia é necessário:

"(...) organizar um sistema educacional que libere as energias mentais. (...) é necessário que se encare os lucros da indústria dentro de um domínio cultural para que se ordene e se complete um ciclo (...) que se inicia com o desenvolvimento das capacidades humanas e finda com os produtos que são resultados do uso destas capacidades adquiridas" (Adriani, Konnetz, Thomas, 1979:19).

Outro fator importante deste novo sistema educacional diz respeito ao fato de que os pensamentos não seriam divididos em departamentos ou disciplinas individuais e seria permitida a arte se envolver livremente em todas as direções. Beuys comenta este fato:

"O indivíduo é preparado para expandir os conceitos e definições de arte, incluindo a eles os conceitos científicos, e cobrindo todo o espectro das atividades humanas, (...) em associação a isto está a idéia de democracia. Eu insinuo o seguinte: Uma vez que as pessoas crescerem atentas ao seu poder de autodeterminação elas trarão esta consciência para a democracia (...) Até onde é possível, esta alternativa busca ser algo que se relaciona às leis inerentes à vida: humanidade, natureza, economia, sistema judiciário, vida cultural. Porém não estamos presos a nenhuma ideologia prevaiente como Marxismo ou Capitalismo, ou ideologias da esfera política econômica, ou ao Cristianismo. Este projeto é compreendido pela via do 'Conceito ampliado de arte', que procede da preposição de que a arte oferece a única saída para o atual dilema histórico" (Adriani, Konnetz, Thomas, 1979:19).

Assim, para o artista, a FIU também é um trabalho de arte. Porém este projeto se adere à arte através de uma interessante inversão: não é a FIU que está dentro da arte e sim a arte que é inserida nas atividades educativas. Segundo o "Conceito ampliado de arte", a arte deveria ser direcionada para o trabalho humano, ou seja, para estimulação da criatividade humana no desenvolvimento de qualquer trabalho para que "Todo ser humano seja um artista".

A partir do ano de 1973, Beuys iniciou uma intensa atividade palestrante que o levou por toda Europa e, posteriormente, depois que a Guerra do Vietnã terminou, para América. Em ambos os continentes, o objetivo das viagens era a divulgação da teoria da Escultura Social e a apresentação dos princípios da FIU, promovendo discussões sobre novos conceitos de criatividade como uma busca de alternativas para o desenvolvimento do capitalismo (Kuoni, 1973).

A grande maioria dos trabalhos de Beuys passou a ser vinculada à FIU e aos seus estudantes. Estes trabalhos atuaram intensivamente na busca de mudanças sociais nos anos 70 e 80 até sua morte em 1986.

Capítulo 6 - Conclusão

6. Reflexão sobre a presença do elemento material na obra de Joseph Beuys

Inerente a todas as atividades de Joseph Beuys, sejam elas desenhos, esculturas, ações ou suas atividades educativas e políticas, está o elemento material e sua capacidade de, segundo o artista, armazenar uma energia potencial. Neste capítulo, através de uma reflexão sobre a presença do elemento material na obra do artista, buscarei mostrar como o elemento material é o fator básico e determinante dentro de todo o processo criativo de Beuys. Feltro e gordura, por exemplo, os quais atuaram sempre como protagonistas, têm um papel inicial de **representar** as teorias do artista. Porém, passo a passo, passam a **apresentar** estas teorias, concretizando-as. Assim, através do elemento material o artista, leva suas teorias para o público e atinge diretamente as pessoas.

O conceito de energia potencial é o princípio de toda a obra de Beuys e aparece em seus trabalhos através da presença de forças elétricas, forças magnéticas, estimulação do pensamento, metamorfoses de elementos materiais, forças de natureza como terremotos, transformações biológicas e interpretações espirituais do nascimento e da morte como processos evolutivos da matéria em geral.

O ser humano é admitido como um transmissor e receptor destas energias que se manifestariam em níveis espirituais, físicos e emocionais. Em cada uma de suas obras o espectador é continuamente sensibilizado para a consciência da capacidade de desenvolver diversos níveis de receptividade.

Como visto nos capítulos anteriores, as idéias de Beuys provinham de muitas fontes: religiões européias e ocidentais, filosofia, ciências ocultas, mito e xamanismo. Mas derivam, sobretudo, de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) e de Rudolf Steiner (1861-1925). De Goethe, Beuys herdou uma visão que concebia a natureza como uma totalidade viva e orgânica em profunda conexão com o mundo espiritual. Cada substância seria dotada de significações transcendentais que atuariam diretamente no ser humano. Do mesmo modo, muitas idéias do artista têm uma óbvia

conexão com a Antroposofia de Rudolf Steiner, expressando afinidades em relação à construção tripartida do ser humano em corpo, alma e espírito; reencarnação; evolução; crucificação de Cristo ou, ainda, em suas teorias sobre nascimento, morte e renascimento.

Beuys colocou toda sua energia no desenvolvimento de uma visão subjetiva do mundo. Para isso, utilizou todos os meios possíveis que reconheceu como úteis para comunicar seu ponto de vista artístico, social e pedagógico.

Se fizermos uma pequena retrospectiva, veremos que, tanto em seu trabalho gráfico, como em suas esculturas, há constantemente uma mensagem correspondente às forças da natureza e suas transformações. Embora seus meios de representação tenham mudado dos esboços iniciais para as grandes instalações posteriores, ele nunca se desviou dessa direção, apenas evoluiu dentro do mesmo ponto (Adriani, Konnetz, Thomas, 1979).

Durante a década de 50, Beuys estava formulando a "Teoria da Escultura" através da intensa produção de desenhos e de pequenos objetos. Nestes primeiros trabalhos, o artista utilizava o elemento material como parte integrante do seu processo criativo em função de seu interesse por ciências naturais. Beuys se interessava principalmente pela qualidade de transformação destes elementos que retiravam da obra de arte o seu caráter estático. O artista buscava uma maneira de **representar** seus pensamentos sobre novas dimensões possíveis e necessárias para os conceitos artísticos, para isso investigava os mais diversos tipos de suportes e de elementos materiais que possibilitassem um trabalho plástico. Todavia, o elemento material ainda não possuía funções ou significados muito definidos.

No ano de 1963, o artista exibiu a sua primeira ação utilizando concretamente a gordura, ou seja, o artista passa da **representação** para a **apresentação** do elemento material com o objetivo de expor ao público sua "Teoria da Escultura". A partir de então gordura, feltro, mel, cobre e outros elementos foram utilizados *grosso modo* para demonstrações de sua concepção da passagem de forças materiais orgânicas em movimento para formas ordenadas; a passagem do estado quente ao estado ao frio, do caos para a forma.

Beuys fazia associações entre as características físicas dos elementos materiais e as características de estados psicológicos do ser humano, como, por exemplo, o desejo e a formação do intelecto. O desejo agiria como a força primordial do pensamento; um fluxo de energia contínuo, porém não direcionado (caos). Através da intenção humana, se produziria uma “forma determinada” para esta energia caótica e assim surgiria o intelecto (forma) por meio das palavras e, conseqüentemente, todas as organizações sociais humanas.

Desta maneira, Beuys passou a considerar a escultura como um caminho para provocar pensamentos e, acima de tudo, uma forma de estimular uma consciência social sobre a força determinante do pensamento criativo. Para o artista, toda forma de expressão, seja ela visual ou verbal, agiria como um módulo de um vasto sistema de informação e organização das experiências humanas.

A partir desta idéia primordial, a “Teoria da Escultura” gradualmente o levou para a teoria da “Escultura Social”, divulgada na década de 70 e que envolvia agora o conceito de que o talento criativo de cada indivíduo seria um modo de regeneração do pensamento e poderia atuar na formação de uma nova ordem social. Beuys a chamava de “sociedade do futuro”. Uma nova sociedade baseada no desenvolvimento da criatividade humana (Seymour, 1987).

Em todos estes estágios do amadurecimento de Beuys como artista, na base de todos estes princípios, sempre esteve o **elemento material**. O **elemento material** é o ponto de ligação entre as teorias, a obra e o público, o seu meio básico. A cada estágio das teorias de Beuys, o elemento material assume novos significados, ou melhor, amplia seus antigos significados para passar a assumir dimensões mais vastas. Se no início da carreira do artista, o elemento material estava apenas expresso a partir de representações, analogias e símbolos, contidos em seus desenhos e pequenos objetos, de qualquer modo, estavam contidos **dentro** do trabalho de arte.

Na década de 60, Beuys amplia este horizonte e passa **apresentar** concretamente estes materiais a partir de trabalhos em grande escala e de suas atuações no movimento Fluxus com o desenvolvimento do seu complexo sistema de ações. Estas, por se apresentarem de modo razoavelmente indefinido, ou seja, uma mistura entre teatro, concerto musical ou *performance*

artística, permitia uma maior abertura que tendia a colocar estes elementos materiais (sempre presentes nestas atuações) igualmente num local indefinido. Eles não estavam mais simplesmente **dentro** da obra de arte, apesar de ainda não estarem **fora**. Era um estágio de passagem em direção a seus trabalhos públicos. A partir da década de 70, com os trabalhos públicos, o elemento material passa a se deslocar da obra de arte para tentar agir diretamente na organização social. Beuys comenta esta interdependência:

“O conceito ampliado de arte está dentro de um princípio ao qual eu tenho me esforçado para dar expressão através dos materiais. (...) de modo que na análise final tudo é incluído, todas as atividades criativas na Terra. Não apenas criatividade artística, mas também criatividade social (...) com a inclusão de questões ligadas à organização e educação. Todas as questões humanas estão sempre ligadas à forma de como algo será modelado, e este é o Conceito ampliado de arte. Este conceito se refere às habilidades essenciais de todo mundo, partindo do princípio que todos são seres criativos, referindo-se também às questões sociais em geral” (Adriani, Konnetz, Thomas, 1979:18).

6.1 - O elemento material como agente social

Segundo Gonzáles (1993), é na idéia de transubstanciação que se encontra a longitude do trabalho de Beuys, que se inicia no inconsciente individual (simbólico) e termina com o corpo social como uma forma determinada, ou seja, desde do que a pessoa é, através de sua explicação das coisas (simbologia), até o transporte deste espectador para o coletivo social onde vive. Isso é interessante para visualizar o pensamento ascendente de Beuys, no qual os elementos materiais ultrapassam seus próprios significados simbólicos e internos ao trabalho artístico para se transformarem em estimuladores do pensamento e agentes sociais.

Através de obras como “ I Like America and America Like Me” (1974) ou “7000 Carvalhos” (1982-1987), a escolha dos elementos como os carvalhos ou o coite são feitas não mais a partir de uma simbologia pessoal do artista, mas baseadas em um pensamento histórico. Beuys “pinça” da história os elementos materiais exatos que, segundo ele, irão possibilitar que os pensamentos históricos relacionados a estes sejam transformados, gerando novas realidades.

Partindo do princípio de que cada um dos principais trabalhos de Beuys é uma síntese de toda sua filosofia, nas páginas a seguir, procurarei expor a atuação de Beuys durante as décadas de 70 e 80 através da descrição de cinco trabalhos tentando mostrar como o elemento material foi adquirindo, gradualmente, no contexto das teorias de Beuys, uma condição de agente social.

Em junho de 1972, Beuys apresentou a ação "Arena" (Fig.31 e 32), na Galeria Attico em Roma, Itália. O trabalho era composto de cerca de 400 fotografias de ações passadas de Beuys.

Nas fotografias expostas nestes painéis estão as mais importantes atividades de Beuys que ocorreram durante estes anos e que, "tecidas" pelos painéis, dão a idéia de continuidade metodológica de todo o pensamento do artista como a natureza primordial de suas atividades.

O artista escolheu o meio da fotografia por capturar para sempre um momento que já se perdeu, mas que pode ser revivido pelo sentimento e pelo pensamento através das imagens. A intenção de Beuys era questionar o conceito de tempo. Montadas em molduras metálicas, as fotografias expostas foram totalmente transformadas. Os negativos foram alvejados ou expostos ao sol e as fotos foram perfuradas, rasgadas e misturadas com ceras ou gordura. Através da presença destes elementos materiais, Beuys buscava unir todas as suas atividades como artista até então dentro de um único movimento de transformação.

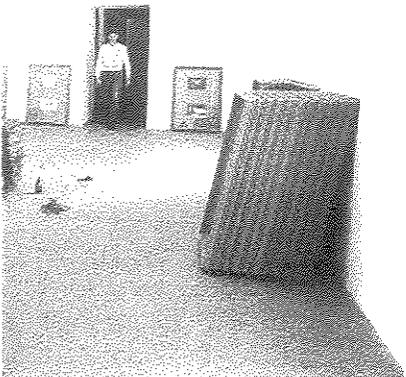
A transformação das imagens indicava a intenção do artista de transformar o conceito de arte. As fotos agiam como "documentos transformados" pela atuação dos materiais, indicando que cada uma daquelas atividades representadas pelas imagens continuavam a acontecer mesmo depois de já terem terminado dentro da lógica temporal. Cada ação agiria deste modo como impulsionadora de um movimento que ainda estaria acontecendo através da energia destes materiais em permanente transformação e dos processos de pensamentos provocados pelos mesmos nas pessoas.

Desenhos de escritos antroposóficos de Rudolf Steiner e o manifesto do movimento Fluxus também foram incluídos, reforçando as ligações destas duas formas diferentes de pensar o ser humano com as novas alternativas artísticas e sociais desenvolvidas por Beuys.

Fig.31 e 32- Beuys durante "Arena", 1972



Com este trabalho, Beuys reafirmava o conceito de trocas de energias presentes nos elementos materiais como a principal forma da comunicação da arte para demonstrar sua visão sobre o papel do artista e da arte.



Além das imagens fotográficas, Beuys somou ao trabalho três painéis monocromáticos com a fotografia do Teatro de Arena de Verona na intenção de revelar a sua visão sobre a existência de um paralelo entre o trabalho de arte e a morte. O trabalho de arte é visto pelo artista como um momento de morte, na medida em que, para que novos pensamentos sejam produzidos, pensamentos estáticos e mortos (representado pelas ideologias fixas e seus dogmas), deveriam ser eliminados. Ao mesmo tempo, as fotos transformadas representam que esta

é uma falsa morte, pois a continuidade das transformações seria o único caminho possível para a que a "nova vida" pudesse se estabelecer.

A apresentação da ação de Beuys em "Arena" foi também muito significativa: ele caminhou pela sala enrolado em um sobretudo militar, lendo em voz alta notas sobre sua vida e sobre ações realizadas pelo anarquista alemão Anacharsis Cloots, um herói que viveu de 1755 até 1794, quando foi guilhotinado por ter defendido os "Direitos Internacionais da Liberdade Humana" (Durini, 1997).

Depois da leitura, o artista repetiu gestos feitos pelo anarquista antes de sua morte: o arco de três voltas – que representavam a trindade: Liberdade, Igualdade e Fraternidade, o sonho da

humanidade. Novamente, o artista reafirmava sua visão, ilustrando teorias artísticas de arte como revolução.

“Arena” ainda não é um “projeto público”, porém acredito que é um trabalho extremamente significativo dentro do contexto da “Escultura Social”. Beuys apresentou Arena no início dos anos 70, antes da criação da FIU e antes de iniciar suas viagens como palestrante. De modo que “Arena” foi uma grande oportunidade para Beuys repensar todo o seu trabalho e redefinir seus objetivos, direcionando-os para aquilo que já vinha procurando com a criação do Partido Estudantil Alemão e da Organização para Democracia Direta mediante Referendo Livre, ou seja, uma atuação mais direta dentro da organização social. O fato de ter unido seus trabalhos via elemento material (gorduras e ceras), indicava uma reafirmação da importância fundamental destes, dentro de seu novo processo construtivo: ele continuaria a agir usando o elemento material como meio básico.

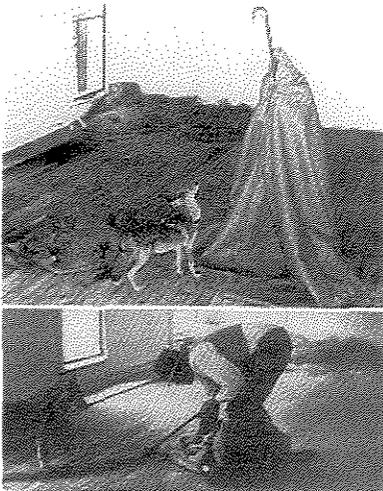
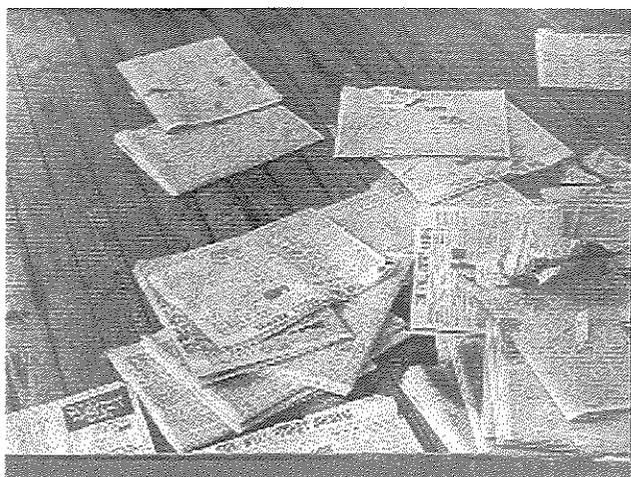


Fig. 33 e 34 - “I like America and America like me”, 1974

A rediscussão de um fato histórico é uma das características de muitos dos trabalhos de Beuys. A intenção do artista é articular a energia que circula pela história, buscando sempre um paralelo entre estas energias e as energias dos elementos materiais como gordura, feltro, cobre, ferro ou mel e ainda elementos materiais indiretos como a presença de animais. Todos estes elementos estão sempre presentes na intenção de revelar características do ser humano, do trabalho humano, da criatividade, das diferentes formas de linguagem e, principalmente, da possibilidade de movimentação de fatos aparentemente estáticos em nossas mentes. Foi assim em “Arena” através da apresentação de sua própria história e da presença de Anacharsis Cloots como símbolo dos ideais da Revolução Francesa e é assim novamente no trabalho “I Like America and America like me” (Fig. 33,34 e 35), de 1974, no qual Beuys retoma esta questão.

“I like America and America like me” aconteceu em maio de 1974, na cidade de Nova Iorque, EUA. Nesta ação, mais conhecida como ação “Coioote”, Beuys expandiu os significados de seus elementos materiais para a dimensão de crítica histórica e social: para o artista a soma de



elementos materiais + acontecimentos históricos causaria uma re-movimentação destes acontecimentos através do pensamento das pessoas. Como na ação "Arena", Beuys discute a questão do passado, porém aqui o artista se concentrou na América.

Fig.35- Jornal Wall Street ao chão na ação "I like America and America like me", 1974

Para os índios americanos, o coioote era um de seus principais mitos. Era uma imagem de transformação e, como o alce e a lebre nos mitos da Eurásia, o coioote representava uma ponte entre o mundo físico e o espiritual. Assim, ao tocar na figura do coioote, o artista apropriou-se de um tema que, segundo ele, equivale a um sentimento de trauma que tem afetado o curso da história americana. Para Beuys, as energias e traumas dos diferentes continentes estão profundamente conectados, movendo-se continuamente e reciprocamente. Os traumas históricos da Europa e Eurásia, já haviam sido temas de diversos de seus trabalhos. E é neste sentido que, para falar da América, o coioote aparece, um animal que era respeitado e venerado pelos índios e que foi menosprezado e perseguido pelo homem branco (Tisdall, 1979).

Enrolado em feltro, material que indica isolamento e preservação de calor, e deitado em uma maca, Beuys foi levado por uma ambulância, símbolo de emergência e de doença, de sua casa em Düsseldorf para o aeroporto. Ao chegar ao aeroporto de Nova Iorque, outra ambulância esperava por ele para levá-lo a Galeria René Block. Quando chegou à galeria, ele se libertou do feltro e começou a "viver" com um coioote selvagem que havia sido recentemente capturado para a ocasião. Uma grade separava o público do espaço em que a ação se desenvolvia. No chão havia pedaços de feltro e feno como também cópias do jornal *The Wall Street* que eram entregues todos os dias (Durini, 1997).

A ação representa o ser humano trazendo objetos e elementos de seu mundo para ocupar o espaço dos índios. Através de representações silenciosas de poder, Beuys introduz seus objetos ao coioote. O animal respondeu aos seus gestos de posse ora com agressividade, ora com submissão.

Um por um, os objetos foram sendo apresentados: feltro, bengala, luvas, lanterna e o elemento mais importante, o jornal *The Wall Street*. O jornal representava o poder destrutivo e persuasivo do dinheiro e da economia, vista pelo artista como uma fixação inorgânica, baseada na injustiça e nos conceitos vigentes da moderna sociedade econômica que controlava o corpo político e cultural e, assim, todo o cotidiano social (Tisdall,1998).

Beuys e o coioote viveram juntos por 7 dias e muitas vezes o animal mostrava-se agressivo com o artista que tentava persuadi-lo para torná-lo dócil. Era uma metáfora da dominação do homem branco sobre os índios.

Beuys repetia uma seqüência de movimentos: caminhava enrolado no feltro, jogava suas luvas, enrolava-se novamente ao feltro deixando apenas a bengala e o chapéu exposto ou curvava-se apontando a bengala para o animal. Quase todas estas imagens são hieráticas, programadas e distantes. O homem enrolado em feltro e sua bengala tornavam-se uma imagem escultural e, como uma escultura, ela era formada de formas e estágios sucessivos (Tisdall, 1998).



A ação tinha ainda mais um capítulo: uma série de fotografias da ação foi entregue a um prisioneiro da Glasgow's Barlinnie Prison. O prisioneiro, Jimmy Boyle, havia recentemente começado a esculpir e produziu um trabalho com uma simbólica configuração: a cabeça de um coioote coroada com a cabeça de Beuys (Fig.36) com seu inseparável chapéu de feltro. A ação "I like America and America like me" foi concluída com a visita de Beuys ao prisioneiro que lhe deu a peça de presente (Durini,1997).

Fig 36– Escultura feita pelo prisioneiro Jimmy Boyle

Como nas ações "Como explicar quadros para uma lebre morta" (1964) e "O Chefe" (1969), Beuys utilizou um animal para demonstrar a existência de diversos níveis de comunicação, pois, para o artista, a linguagem não deveria ser entendida simplesmente em termos da fala ou das palavras, o que seria uma drástica redução da compreensão sobre a linguagem, e conseqüentemente uma compreensão reduzida da política ou da economia, que se formariam a

partir da linguagem. Segundo o artista, além da linguagem como verbalização existe um mundo de sons e de diferentes formas de impulsos; uma linguagem de sons primários sem um sentido semântico incluído, mas que carregaria importantes informações.

No encontro entre artista e coiole está um símbolo da reconciliação entre o Novo Mundo e o Velho Mundo, uma confraternização de raças diferentes: homem e animal, natureza e cultura. Outro símbolo de reconciliação está no encontro final de Beuys com o prisioneiro. Para Beuys, a escultura de Boyle é uma metáfora tangível de como a reconciliação se torna uma força possível através de um impulso criativo, da necessidade de se expressar.

A ação "I Like América and América Like me" sustenta-se sobre três pilares: o primeiro é a movimentação dos fatos históricos; o segundo é a discussão de novas formas de linguagens, e o terceiro seria o conceito de ferida e, conseqüentemente, de cura através da arte. Como em "Arena", todos estes subtemas são "costurados" pelo elemento material com seus significados e seu caráter de transformação; entretanto, em "I Like America and America Like me" existe um passo adiante. Elementos simbólicos como a ambulância, a maca ou o jornal, se unem ao elemento material feltro e ao elemento material indireto representado pelo coiole para juntos agirem em direção a uma cura social. Beuys desejava atingir diretamente aos "doentes indivíduos" que vivem na cidade, o ser humano da tecnologia, das sociedades avançadas, que se separa completamente das experiências primitivas ou naturais.

Outro importante trabalho de Beuys que discute a capacidade curativa do elemento material para "feridas sociais" foi apresentado em 1977. "Tallow" (Fig. 37, 38 e 39) formou parte da "Exposição ao ar livre de verão" da cidade de Münster, Alemanha. Beuys nunca havia participado de uma exposição como esta, pois, em sua opinião, a natureza não necessitava ser enfeitada e nem as falhas do planejamento urbano deveriam ser camufladas. Este trabalho se transformou em uma enorme escultura viva com a capacidade de conjugar todas as teorias do artista sobre a "Escultura Social" (Durini, 1997).

O objetivo de "Tallow" era questionar os motivos subjacentes por trás do planejamento urbano e criticar a restrita compreensão de arte que admite isto. O local escolhido para realizar seu

trabalho era a confirmação desta idéia. Na passagem subterrânea para pedestres que conduzia ao novo auditório da Universidade da cidade, Beuys notou uma “profundidade morta”. Uma enorme cunha em forma de T que apoiava a viga por baixo da rampa e estava preenchida por lixo, sujeira e pó. O artista produziu um molde perfeito do espaço com o qual pôde realizar sua enorme escultura de gordura.

Tisdall (1979) cita Laszlo Gloser, que descreveu a seleção deste lugar no *Süddeutsche Zeitung* (Jornal do sul da Alemanha) no verão de 1977:

Fig.37– Beuys derretendo a gordura para a criação de “Tallow”

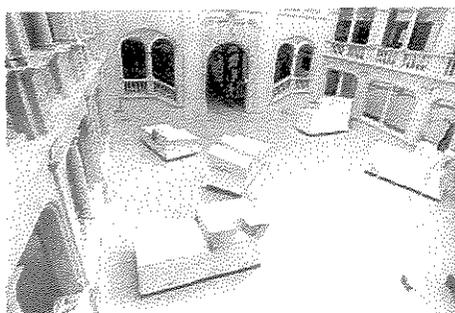


“É típico de Beuys procurar uma ferida, uma mancha dolorida, que é também uma representação muito concreta de um contexto mais amplo do nosso fracasso social. É igualmente típico que o artista não apenas use esta mancha dolorida para fazer uma denúncia, mas



aplique a ela todo o tipo de dialética. Ele faz uma tentativa de cura deste lugar, selecionando-o, processando-o e então fazendo com que desapareça. Em termos práticos, a escultura corresponde exatamente ao volume deste canto abandonado e é o preenchimento desta profunda cunha (...)” (Tisdall, 1979:248).

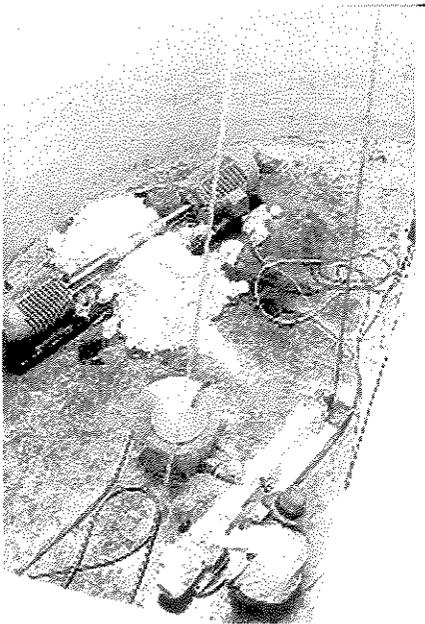
Fig.38 e 39 – Uma das cinco partes de “Tallow”, 1977



Para criação de “Tallow”, 20 toneladas de gordura animal e vegetal foram misturadas e colocadas no fogo em uma fábrica de concreto nos arredores da cidade. Com este empreendimento volumoso, Beuys desejava demonstrar em grande escala as propriedades da gordura. Depois de três meses dentro do molde, ela finalmente esfriou, solidificou e foi dividida em cinco partes. Assim, durante o processo de feitura da obra, o espaço negativo e vazio da cunha foi transformado em uma

forma positiva e a gordura passou do estado caótico e desordenado para o estado geométrico do ângulo.

Deste modo, com "Tallow", Beuys faz uma crítica ao modelo capitalista ocidental capaz de provocar e conviver com feridas abertas ou "espaços mortos" falsamente ocultados pela chamada "arquitetura moderna". O "espaço morto" escolhido pelo artista se transforma em uma grande bateria de gordura, um elemento material que reviveria este local através da produção de energia e calor e agiria deste modo como uma *cura social*.



Ainda em 1977, Beuys produziu o trabalho "Bomba de Mel" (Fig. 41, 42 e 43). Muitas das esculturas de Beuys envolvem bombas, baterias, máquinas ou instrumentos que remetem à transmissão de energias. Todas são máquinas criadas para evidenciar "trabalhos potenciais", ou seja, a produção da criatividade como um novo caminho social (Durini, 1997).

Comum a todas estas máquinas, está o envolvimento de condições de trocas, como ondas de energias e movimentos de passagem do estado de calor para o estado frio, sempre remetendo à "Teoria da Escultura". Porém, com "Bomba de Mel", Beuys procura ir mais adiante:

Fig. 40- "Bomba de mel", 1977

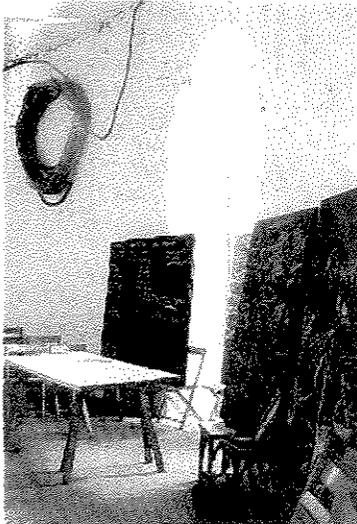
Este foi um trabalho apresentado durante 100 dias na Documenta VI, em Kassel, Alemanha. O artista utilizou, 100 kg de margarina, 2 toneladas de mel e dois motores. Os materiais estavam instalados nas escadarias do Museu Fridericianum e ligados por mangueiras, a um espaço onde aconteceram discussões, leituras, seminários, filmes e demonstrações da FIU durante 100 dias. Vejamos o comentário de Beuys sobre este trabalho:

"Com Bomba de Mel, eu expressei o princípio da FIU, no qual o trabalho representa o fluxo sanguíneo da sociedade. Fluindo internamente e externamente ao órgão do coração, o

profundo recipiente de mel representa as artérias humanas da qual o mel é bombeado para fora da casa das máquinas com um movimento pulsante, circulando ao redor de todo o espaço da FIU e retornando para o coração. A idéia é completada pelas pessoas no espaço (...) e no fluxo sanguíneo do mel circulando por todos os pensamentos (...)" (Durini, 1997:53).

Durante o período dos 100 dias, foram propostas atividades nas quais todos os visitantes da Documenta puderam tomar parte. Economistas, políticos, filósofos, advogados, educadores, sociólogos, atores, músicos, estudantes, jovens artistas e toda sorte de profissionais participaram das discussões.

Fig.41 e 42- Espaço de atividades da FIU na Documenta VII em conexão com "Bomba de Mel"



Beuys desejava que estes encontros se transformassem em uma orgânica continuação do trabalho; a intenção era criticar a relação unilateral entre artista e público, como também, propor uma alternativa à posição isolada e marginal da cultura dentro da sociedade. As discussões seguiam os esquemas usuais de Beuys: quadros negros, microfones, impressos e gravações. Segundo o artista, "Bomba de mel" pretendia apontar para a criatividade como o verdadeiro capital humano e assim, Beuys desejava mostrar uma nova visão para o conceito do dinheiro. A circulação de energia do mel é visualizada como um conceito de circulação sanguínea da energia criativa da sociedade, pois, para Beuys, da mesma maneira que as abelhas produzem o mel, o ser humano produz os pensamentos.

Este trabalho indica mais um passo de Beuys em direção à utilização do elemento material como um agente social. O artista busca uma relação entre a produção do mel e a produção de pensamentos humanos, criando para isso um acontecimento real, ou seja, um encontro entre

peças de diferentes profissões e, assim, de distintas atuações na sociedade. E embora o trabalho “Bomba de Mel” tenha sido produzido dentro de um evento artístico, ele se dirigia para uma atuação social bem mais ampla, na medida em que busca se relacionar diretamente com a vida cotidiana de cada um dos visitantes.

Tisdall (1979) aponta ainda para o fato de que neste trabalho, o elemento material mel passa a ser *diretamente* usado ao invés de apenas *referir-se* ao pensamento escultural das abelhas. Vimos que a associação de calor e energia com o mel começara há muitos anos no trabalho “Abelha Rainha I”, de 1952, porém, embora estes princípios embrionários de “Bomba de Mel” já estivessem presentes na apresentação de analogias entre processos de calor e expressões psicológicas humanas, os meios eram ainda muito herméticos, “assuntos contendo objetos”.

O próximo trabalho a ser apresentado nesta dissertação será “7000 Carvalhos”. Este foi um projeto que moveu toda Alemanha, mas principalmente as pessoas de Kassel. Um projeto extremamente original, no qual se pode dizer que o elemento material deslocou-se completamente de seu meio artístico original para atuar diretamente no cotidiano de toda uma cidade.



O projeto “7000 Carvalhos” (Fig. 43 e 44) foi criado para a Documenta VII, em 1982, em Kassel, Alemanha, e terminou na Documenta VIII, em 1987. Beuys fala sobre este trabalho:

Fig.43- 7000 pedras de basalto depositadas na Friedrichsplatz na Documenta VII para o projeto “7000 Carvalhos”,1982

“(…) Eu vou plantar 7000 Carvalhos. Mas junto com estes 7000 carvalhos eu vou colocar uma pedra, que marcará o momento histórico (...), pelo menos por uma época, o tempo de vida de um carvalho, e ele pode viver por 800 anos” (Bertz, 2000:03).

Através deste trabalho é possível compreender, mais do que em qualquer outro, a visão de Beuys da Escultura Social. “7000 Carvalhos” durou cinco anos percorrendo o tempo entre a Documenta VII e a Documenta VIII. Como Beuys não pôde viver para ver seu final, a última árvore e pedra foram plantadas na Friedrichsplatz na presença de Eva e Wenzel Beuys, sua mulher e seu filho.

Como coloca Bertz (2000), A prefeitura de Kassel, havia aceitado o projeto, pois metade de suas árvores haviam sido perdidas durante a Guerra e o desenvolvimento urbano seguinte. Então esta pareceu uma boa idéia além de facilmente controlável.

Mas, quando as 7000 pedras de basalto foram colocadas na Friedrichsplatz, a diferente dimensão do projeto começou a aparecer. Esta não era apenas uma ação ecológica para melhorar a vida da cidade, isto era parte do “Conceito ampliado de arte” de Beuys .

O uso das pedras refletia a conhecida técnica de Beuys de causar um choque nas pessoas para possibilitar uma abertura por onde entrariam novas idéias. Beuys conseguiu através deste projeto alcançar uma larga recepção pública e muitas discussões. Após o termino da Documenta VII, a prefeitura ordenou que as pedras fossem removidas para um local “apropriado”. Isto teria sido inconcebível antes do término da Documenta, pois seria visto como uma restrição à liberdade da arte. Beuys reagiu a esta ameaça, mandando-as de volta: Se as árvores não eram bem vindas em Kassel, elas poderiam ser plantadas em outro lugar. Porém a população de Kassel reagiu, querendo as árvores na cidade.



Fig.44- Uma das árvores plantadas ao lado das pedras de basalto no projeto “7000 Carvalhos”

As árvores “carvalhos” têm uma simbologia especial. Primeiramente estas árvores não eram todas do tipo carvalho. As 7000 árvores eram de diferentes espécies dependendo do local onde elas seriam plantadas. Mas Beuys colocou o título de “7000 Carvalhos” para tocar em um símbolo que foi evitado pelos

alemães depois da Guerra, tentando com isso evitar o passado. Com esta ação, Beuys esperava trazer este símbolo, que é muito mais antigo do que o nazismo, de volta para as pessoas. Esta é uma tentativa de confrontar o passado alemão de um modo ativo, reivindicando a volta de símbolos que foram usados e abusados por ideologias erradas (Bertz, 2000).

Tisdall (1998) comenta esta idéia:

“(...) com “7000 Carvalhos” Beuys tocou no símbolo do carvalho, que havia sido apropriado pelos nazistas assim como as folhagens da cruz de ferro e reabilitá-lo como o símbolo antigo e universal (...). ele queria libertar o símbolo de seu específico passado nazista” (Tisdall, 1998:244).

Tisdall (1998) ainda aponta para o fato de que as colunas de basalto foram empilhadas no mesmo lugar onde as vítimas dos ataques aéreos ocorridos em Kassel eram empilhadas durante a Guerra.

Assim, o projeto 7000 Carvalhos, tornou-se uma grande escultura pública e uma grande proposta pública. Primeiro por estar fora do museu ou do parque de esculturas. Segundo porque ele teve efetivamente a participação do público como uma tentativa da criação de um grande organismo social. Desta forma, em “7000 Carvalhos”, o elemento material adquire verdadeiramente um papel de agente social, ou seja, além do deslocamento de seu ambiente artístico para a via pública, ele mobiliza a ação de qualquer cidadão, seja ele “conhecedor” da arte ou não, e interfere no seu ambiente cotidiano: a cidade. Quando estive em Kassel, em junho de 2001, no caminho da estação ferroviária para o hotel, o motorista do táxi contava-me animadamente sobre como e por que as árvores e as pedras haviam sido plantadas na cidade.

Finalmente, “7000 Carvalhos” expressa a convicção de Beuys de que os seres humanos eram capazes de aprender a encontrar um novo caminho para viver melhor e aponta para a arte como uma direção possível e concreta. Não a arte apenas interna a museus, galerias ou circuitos artísticos fechados em geral, mas sim a arte vista pelo Conceito ampliado de arte: aberta para ser aplicada em todas as direções que contribuam para a formação de uma sociedade mais criativa. Todas as suas teorias buscaram construir uma base prática e teórica para se alcançar este caminho;

criando estímulos para a conscientização do potencial interno de cada indivíduo como um criador responsável pelo mundo em que deseja viver.

A última exposição de Beuys, "Palácio Real", realizada na Itália em 1985, reafirma seu desejo:

"Agora, eu quero criar um palácio real. Não para glorificar aos velhos reis, mas para dizer que todos os seres humanos são reis. A dignidade de cada pessoa reside no fato de estar viva. Eu não estou satisfeito com uma interpretação simples e materialista da vida. Na nossa época materialista, os elementos de mistério e da alma foram destruídos (...). E é por isso que eu embarquei neste conceito antropológico; para tentar fazer com que as pessoas se conscientizem de que elas são uma grande forma de vida e a expressão de suas almas⁶"

⁶ "Transformer", filme realizado por John Holpern, New York, 1988, 60 min. Color, VHS.

Anexo I
Roteiro da viagem para Alemanha

Roteiro

Período	Cidade	Museu	Principais Obras Visitadas	Arquivos e Bibliotecas
4 a 17 de junho	Berlim	Hamburger Bahnhof	Tallow; Double Fond, Stelle; Daas Paar; The Secret Block for the Secret Person in Ireland; Directional Forces.	
8 a 19 de junho	Kassel	Galeria Nacional de Kassel	The Pack; Infiltração homogênea para piano de cauda; 7000 Carvalhos.	Arquivo Documenta
20 a 22 de junho	Düsseldorf	Kunstsammlung Noerdrhein	O fim do séc. XX; Pallazo Regale.	
23 a 28 de junho	Kleve	Museu Fundação Moyland	Coleção Van der Grinten (cerca de 1400 trabalhos, quase todos desenhos).	Arquivo Joseph Beuys
28 e 29 de junho	Darmstadt	Landesmuseum - Block Beuys	Abelha Rainha II; Abelha Rainha III; Cadeira Gorda; Fond II; Fond III, Cantos de Feltro; Telefone de Terra, Virgem; Horns; Enxada com dois cabos; Fond 0 + placa de ferro.	

Anexo II

Conversa entre Joseph Beuys, Jeannot Simmen e Heiner Bastian.

Tradução do livro Zeichnungen/Tekeningen/Drawings, Nationalgalerie Berlin/ Staatliche Museen Preubischer Kulturbesitz/ Museum Boymans – van Beuningen Rotterdam, textos de Heiner Bastian e Jeannot Simmen, Prestel, Berlin, 1979⁷.

⁷ Tradução de Dália Rosenthal

Simmen: Seus desenhos não são obras primas, não são acabados no sentido tradicional de um trabalhos de arte. Seus desenhos têm uma linha danificada e frágil, ela é aberta e não tenta ser perfeita.

Beuys: O que você chama de linha aberta e frágil é importante quando se deseja manter alguma coisa em abertura, manter poroso, de forma que o que se desenvolva, flua e viva em termos de sua intenção. Você usa a palavra “acabado”, embora você poderia estar querendo dizer que há um tipo de fim que torna algo viável, que torna algo vivo, estimulando todas as maneiras de se chegar ao fim que todas as substâncias do universo têm. O que eu estou realmente lidando aqui é com a substancialidade em nível universal para adquirir um novo nível onde o criador desta substancialidade não vem de fora. Só para exemplificar, como os pintores da Idade Média que figuravam imagens do lado de fora das coisas com uma tremenda precisão inúmeras vezes até que finalmente alcançassem a este ponto estabelecido como “fim” e que representava a obra-prima. O que eu estou tentando fazer é mostrar que isto é possível, que o gênero humano é capaz de criar substâncias por ele mesmo e que este é o verdadeiro princípio criativo.

Simmen: Se você não está representando o lado de fora das coisas, mas processos internos, então como você poderia descrever isto? Como estando no nível mental?

Beuys: Mente é uma coisa que não está apenas dentro, é algo também de fora. Os seres humanos não estão presos em suas mentes pela limitação de seus corpos. Eu sei que nós tendemos a falar como se houvesse duas categorias separadas e a ter uma visão de consciência como algo profundamente interno, mas está fora também.

Simmen: O que você deseja desenhar com a linha, uma realidade entre a interna e a externa? Ou é uma interpenetração mútua que você deseja visualizar?

Beuys: Eu devo começar por um ponto diferente, eu tenho que começar dizendo que ali há um mundo invisível e ali há um mundo visível. O mundo invisível inclui o que está abaixo do limiar da

percepção – forças e como elas se relacionam, formas e como elas se relacionam e energias e seus efeitos. Isto também inclui sua mente, a qual usualmente pensamos como sendo internas a nós. A mente humana não pára na pele, não fica situada entre o pulmão, o estômago e os rins ou qualquer um destes lugares. A mente é parte do mundo exterior também, com exceção do que não é visível... Pode ser maior do que qualquer distância que um astrônomo pode determinar com seus instrumentos. Atualmente, a mente é um elemento que inclui o universo.

Bastian: Então onde o mundo invisível está em seus desenhos?

Beuys: Bem, nestas ações internas das forças, nestas transformações das formas, as forças são invisíveis, elas são... Deixe-me ver se encontro a palavra certa... Formas invisíveis que permanecerão invisíveis, ao menos que ou até que eu desenvolva algum olho ou algum órgão que seja capaz de registrá-los visualmente.

Bastian: Mas essas formas e essas linhas no desenho? Elas definem o estado sobre o qual estamos falando?

Beuys: Sim, elas tentam dar conta deste estado, tentam visualizar como as forças se apóiam, dão a forma para configurações invisíveis, mas também relatam o visível. Isto é algo que se pode ver em muitos objetos diferentes; uma árvore ou um animal correndo pelo campo. O observador diz "Uh-hun", isto se parece com um cervo, mas há algo sobre a forma deste animal, alguma coisa diferente dentro dos ambientes, a qual, no caso de um animal, é uma tentativa de descrever a vida interior e todas as forças que estão continuamente trabalhando dentro dele. E então há ali uma outra conexão importante: como o ser humano se relaciona com os animais, seguindo o raciocínio de nós não vemos a um animal como algo fora de nós mesmos, como um mundo sem conexão e que de alguma maneira existe como uma coleção de fatos ou uma lista de características e nada mais.

Bastian: Por que você se expressa deste modo? Seria para que o tipo de informação que você está procurando possa vir à tona? Ou você está tentando representar somente o invisível, forças invisíveis?

Beuys: Sim, porque nossos olhos não estão mais afinados para reconhecer estas coisas... O que os nossos olhos vêem são apenas estes pedaços grossos e enormes de realidade e não estas formas invisíveis. Que são as que nos contam as coisas de valor sobre a realidade. Nós somos treinados para pensar apenas em termos da realidade física, aparências superficiais, imagens da retina, em outras palavras, nós apanhamos a tudo como uma máquina fotográfica. Mas se eu posso perceber outras coisas com outros órgãos da realidade, então elas são apenas, quando muito, uma parte da realidade e eu sinto que esta é a minha intenção verdadeira, meu dever até mesmo, seguir a este objetivo, porque isto significa um diálogo sobre o que compreendemos como realidade.

Simmen: O que você quer dizer com "intenção" neste caso? Isto é uma maneira de recepção de idéias externas? E como se transforma a sensibilidade da visão?

Beuys: Se você pegar estas forças (invisíveis) como sendo uma chave para o que é mais significativo. Aquilo que você deve exercitar, então você já está dentro do poder do desejo, por exemplo, que é um conceito humano, no lugar de uma simples imagem da retina. Mas se eu desejo representar este poder do desejo, tenho que ir primeiro no princípio que está por detrás disto, algo que não é determinado por si, ainda que possa estar vestido em alguma forma traduzida.

Simmen: O que você chama de poder é um bom exemplo, mas este adjetivo não está se referindo a um sentido diferente de realidade? Diferente e mais abrangente?

Beuys: Sim, está certo, e isto remete ao fato de que em meus desenhos, certos estados de consciência ficam aparentes. Até mesmo alguns que não são atuais para aqui e agora, estados de consciência que não se tornarão atuais até mesmo em algum ponto do futuro. Muitas destas realidades são estados do tipo que muitas pessoas chamaram de elementos xamânicos; entretanto, eles não o são em um sentido atávico. Quando eu faço algo xamânico, eu estou usando elementos xamânicos admitidamente como elementos do passado, com a intenção de expressar alguma coisa sobre uma possibilidade futura.

Simmen: Está bem, mas quanto disto é presença xamânica agora? Quanto disto é um modelo trazido do passado e quanto disto é realmente vivo e viável no tempo presente?

Beuys: Esta é uma vivência em que eu também estou inserido, no sentido de desejo de poder, baseado na necessidade de trazer de volta algo interno ao nosso tempo cultural consciente que está sendo perdido; isto é um chamado para olhar para estas forças perdidas mais seriamente, forças que estão no xamanismo, e repô-las no contexto do nosso pensamento de um modo completamente novo. É por isto que estas coisas são realidade e não existem apenas num sentido estético, elas são também uma intenção real.

Bastian: Você tem usado estes elementos xamânicos e arcaicos em seus desenhos porque você pensa que eles são parte do processo da cura e tornam consciente a nossa sociedade presente. Entretanto, por que você escolheu estes processos que se originaram em tempos tão distantes e remotos?

Beuys: Porque o primitivo é a única coisa que nos parece absurda atualmente, o absurdo do nosso triunfo sobre o passado, este é precisamente o absurdo que provoca as pessoas. Em outras palavras este é um ataque ao nosso tempo consciente do presente, algo que eu não posso fazer usando elementos do futuro porque eles não evocam nenhuma associação visual na mente das pessoas. E este é o tipo de especulação da ficção científica que não é nada mais do que uma tentativa de erguer o próprio ego, o que é muito banal para que eu me preocupe. É por isto que eu utilizo os elementos primitivos, para provocar a consciência do presente. Mas não para dizer que nós devemos retornar ao passado. Este é um princípio transcendente que está envolvido com o que diz respeito às sociedades futuras. Você tem que provocar as pessoas para que elas se movam!

Bastian: Você olha para os seus desenhos como uma certa entidade capaz de um certo resultado, e que contém um certo tipo de informação. Você poderia dizer que este certo tipo de resultado não tem muito que fazer com arte?

Beuys: Não, realmente não, não com a arte no sentido estrito. Eu quero dizer que eu não faço desenhos apenas para estar fazendo desenhos...

Bastian: O que eles são então? Isto está sempre me incomodando, esta questão de se eles têm qualquer coisa a ver com arte ou não.

Beuys: Eu realmente não tenho nada para fazer com a arte, e este é realmente o único modo para realmente se contribuir em alguma coisa para com a arte. Eu sempre quis estar longe desta concepção de artista porque eu não quero sê-la. Eu quero ter uma coisa que possa viver baseada em suas próprias leis internas. Este é o meu ponto de partida e isto não é algo que está limitado à arte. Isto não tem nada em comum com a concepção burguesa de arte; isto é mais do que esta concepção tradicional de arte. É um processo científico. Está certo, entretanto, não quero dizer ciência como ela está agora definida. Eu diria que eu não quero ter este trabalho metodológico científico final com uma concepção positivista ou materialista da ciência dada por uma certa definição do que é científico e do que não é.

Simmen: Você pode comparar isto ao que a psicanálise tenta achar? Ao dano perturbado e ao processo curativo da memória. Colocando-se mais íntimo ao problema torna-se mais consciente dele?

Beuys: Sim, basicamente há um paralelo... Entretanto, deve-se imediatamente começar a perguntar se a psicanálise, como é praticada hoje, é realmente capaz de declarar qualquer coisa significativa sobre a mente, ou se está em um desvio materialista. Porque freqüentemente acredita-se que a psicanálise tem boas intenções, e realmente ela deseja obter o fundo deste buraco das forças humanas, os meios utilizados é que são inadequados, eles estão baseados em métodos científicos materialistas onde a psicanálise sempre parece terminar dentro de alguma forma biológica.

Simmen: De onde vem o seu impulso para desenhar? De certas experiências que teve?

Beuys: Não, este é um impulso que não é diferente dos impulsos humanos em geral. Como alguém se interessa por agricultura? Eu suponho que certas experiências são importantes, como em qualquer outro campo. O campo criativo, entretanto, parece sempre achar algum tipo de intenção

que alcance algum problema básico da vida humana e que então se torna o campo de atividade. Comigo são aquelas perguntas sobre a vida, sobre a arte, sobre a ciência que me interessam e eu sinto que eu posso ir mais longe para respondê-las, tentando desenvolver um idioma no papel, uma linguagem para estimular mais discussões e buscas; mais do que apenas o que a nossa civilização presente representa em termos de métodos científicos, métodos artísticos ou pensamentos em geral. Eu tento ir na direção destas coisas. Eu faço perguntas, eu coloco formas de linguagem no papel; tudo no intuito de estimular o pensamento. Eu não quero apenas estimular as pessoas, eu também quero provocá-las. Até mesmo se este caráter provocativo, especialmente nos desenhos, não for particularmente descarado, eles agem mais profundamente. Meus desenhos são para mim um tipo de reservatório de onde eu posso adquirir impulsos importantes. Em outras palavras, eles são um tipo de material básico de fonte que eu sempre posso puxar.

Simmen: Parece haver em seus desenhos algo como uma mancha ou zonas escuras divididas, você poderia dizer que uma mão aponta para o passado e a outra faz resoluções ao redor da morte e da extinção...

Bastian: Se acontecerem elementos xamânicos em seus desenhos, ou elementos de épocas provindas de nossas origens, você os coloca como referências para um processo de morte que o presente tem de atravessar?

Beuys: Sim, mas de um modo divertido. Outras pessoas chamam certos elementos como o modo que me comporto, minhas ações, e muitas das figuras que aparecem em meus desenhos, de xamanismo. Eu até aceito esta palavra, mas eu aceito apenas no sentido de que eu não utilizo xamanismo como referência à morte, mas o inverso disto. Por xamanismo eu recorro ao caráter fatal dos tempos em que vivemos. Ao mesmo tempo eu também mostro que o caráter fatal do presente pode ser superado no futuro. O futuro, pelo meu modo de pensar, é a dimensão que contém o ponto onde tudo começa. Eu penso no que é realmente significativo para as condições do presente; e o presente realmente nos leva a este caráter fatal. O caráter fatal está em qualquer parte que você olhe.

Bastian: O que você quer dizer por caráter fatal?

Beuys: Processos fatais, processos de morte, os quais, é claro, são o oposto aos processos de vida. Os processos de morte em termos metódicos envolvem todos os elementos de morte em seu ambiente. Sim, nós vivemos em uma zona morta, e é apenas porque nós estamos vivendo em uma zona morta que nós começamos a perceber o que a vida realmente significa. Esta realização era chamada de inspiração, e isto é por que todas as grandes, antigas e altas culturas, não foram criadas por indivíduos, elas eram sempre transmitidas por altos sacerdotes, por agentes espirituais. Eles guiavam as pessoas e suas culturas eram culturas de inspiração no espiritual em um sentido autoritário. O processo de emancipação a algo que vem apenas quando isto empaca, esta dependência espiritual é cortada ou dissolvida.

Simmen: O que você chama de caráter fatal da sociedade parece corresponder a estas zonas escuras de seus desenhos. Parece haver um véu de tristeza em cima deles caracterizada através do fim, da extinção final.

Beuys: Sim, isto realmente pode estar lá, esta busca ao redor das zonas escuras... Você realmente entra em uma zona de morte quando se torna consciente de sua civilização contemporânea, do conceito por trás disto. Mas estas zonas escuras podem provocar zonas opostas nas pessoas, você sabe. Eu sempre pensei que era melhor usar materiais coloridos, por exemplo, especialmente nas ações e *happenings*, ou para objetos e esculturas. Inicialmente o material é colorido, você poderia pensar o cinza como sendo uma neutralização ou uma imagem de neutralização nas áreas de cor. Eu utilizo este cinza para provocar algo nas pessoas, algo como uma contra-imagem, você poderia até mesmo dizer, para criar um arco-íris na mente das pessoas.

Bastian: ... E este vermelho e marrom que você utiliza como cor em seus desenhos?

Beuys: Vermelho é uma cor primária, uma força primitiva, e tem todos os tipos de associações materiais sobrepostas nela. Esta é a razão porque este vermelho não figura realmente uma cor como tal em meu trabalho, mas mais uma substância plástica. Eu também uso o marrom para expressar substâncias plásticas, para expressar algo que se refere a toda a forma de

substancialidade, e isto é exatamente o que eu tenho tentado expressar com esta sobreposição de vermelho. Todas as minhas tentativas são a de construir uma passagem entre a discussão da cor e o problema da substancialidade. O que é substancialidade? São líquidos, são estados cristalizados, até mesmo sacramentos podem ser substanciais; coisas que, em outras palavras, estão completamente externas ao reino dos sentidos. O que eu estou tentando fazer com este marrom é criar uma idéia de substancialidade, não muito em termos de pintura, mas em termos de forma, de sentir as substâncias.

Bastian: A questão da liberdade não é nada mais que um produto de nossa ordem presente e de nossa civilização como nós a conhecemos. Quando você fala sobre liberdade, o que você quer dizer? O desejo de escapar de nossa condição humana, de nossa nova escravidão?

Beuys: Sempre houve escravos...

Bastian: ... Mas talvez teria sido melhor se o gênero humano tivesse parado em uma certa fase de seu desenvolvimento, em uma fase onde todas as invenções necessárias já tivessem sido feitas. Rousseau disse que isto foi no neolítico. Ao invés disso, os seres humanos se transformaram em máquinas cada vez mais perfeitas e seguem destruindo a tudo insensatamente, enquanto planeja a própria queda e nada mais...

Beuys: O homem na condição que você descreveu apenas não é homem, ele é só o começo do homem. E o homem contemporâneo é só uma outra fase deste desenvolvimento. O que o ser humano será no futuro? Talvez ele finalmente vai começar a ser verdadeiramente humano. Humanidade é algo que nós ainda temos que atingir. O desenvolvimento humano é como um ato de nascimento. O gênero humano está acostumado a ser dominado.

Bastian: Está certo, e agora está representando um certo papel e parte dele já está contemplando o sentido verdadeiro de gênero humano, até que algum dia a nossa "minúscula flor da criação" e até mesmo o nosso espírito tenha desaparecido.

Beuys: Eu não concordo. Isso é algo que eu não penso. Eu nunca teria feito estes desenhos se esta fosse a minha opinião e como nós estamos falando de meus desenhos, eu posso dizer apenas que eu vejo as coisas completamente diferentes. Eu não acredito que nossa “minúscula flor da criação” irá desaparecer algum dia. Para o inferno com a criação! Isso está longe do que eu concebo, o homem por si mesmo é também o seu criador. Tudo o que eu quero dizer é que eu não dependo de meu criador. Talvez eu possa ter dependido alguma vez, mas agora é ele quem depende de mim. Você não vê que o que estou querendo dizer está sempre girando em torno disso? Nós nos emancipamos por todos os tipos de mudanças e desenvolvimentos na estrutura da consciência humana e no processo psicológico que aconteceu conjuntamente. Minúsculas mudanças no sistema digestivo, no cérebro e em outros sistemas. Nós somos capazes de criar o nosso próprio futuro. Na idade dos xamãs, os homens podem ter criado imagens fechadas do significado da vida, mas viviam na verdade em um estado de subjugação espiritual. Agora é diferente, o gênero humano está em uma posição de dar forma em seu futuro, de determinar qual é o futuro que irá aparecer.

Bastian: Mas, neste caso, nós poderíamos formar uma perfeita imagem dos princípios imutáveis da sociedade humana, ou até mesmo, imagens de como os homens que ainda não existem irão se parecer.

Não, não existem tais coisas como princípios imutáveis, tudo está vivo e em fluxo. O homem é como uma massa embrionária. Este conceito de princípios imutáveis é apenas mais um produto materialista. Dado ao fato que nós localizamos tudo apoiado no sólido, no mundo material ao qual estamos profundamente arraigados, uma polaridade extrema da substancialidade; e desde de que estamos dentro deste bloco de granito, é que pensamos que existem tais coisas como princípios imutáveis.

Então eu pensaria que o princípio da imutabilidade é algo flexível e que está sendo continuamente transformado. Os homens precisaram da ajuda dos sacerdotes para terminar o primeiro estágio, mas agora podem continuar o processo de transformação sozinhos. Autodeterminação é algo muito concreto, algo muito espiritual. Em termos filosóficos, liberdade humana é a questão básica da arte quando você se entrega completamente para isto, este é o conteúdo de meus desenhos, até mesmo quando tudo que você vê é apenas o que está lá, como um boné de um jôquei na grama...

É claro que eu tenho os meus temas, este aqui é apenas uma flor, não há especulações incríveis envolvidas, apenas uma casa ou uma flor, apenas um simples desenho de um boné de um jóquei na grama. Apenas algum lugar ou outro com alguns pequenos objetos depositados. Você também pode descrever o que supostamente é, e usualmente meu chapéu está depositado em algum lugar... Ou um desenho de um buquê de flores, não há nenhum tipo de sistema. Mas também eu penso que é importante que haja uma intenção por trás disto. Meu chapéu, por exemplo: Por que este cara veste um chapéu? Esta é uma questão sempre colocada e está relacionada a este sistema. E é claro, é algo relacionado à minha posição sobre este objeto porque a minha pessoa é parte do jogo. Basicamente tudo que eu estou vendendo é este artista aqui.

Simmen: Está certo. Mas por que não um cientista, alguém que trate de coisas reais. Por que o meio artístico?

Beuys: Eu tentei ser um cientista, mas eu tive o sentimento de que devia escolher um método diferente. Eu tinha que produzir alguma coisa em meu laboratório que provocasse as pessoas, que provocasse uma reação mais forte nelas, algo que as fizesse pensar sobre o que significa ser humano. Criaturas da natureza, criaturas sociais, livres agentes. Questões como estas eram importantes para mim quando eu tomei a minha decisão pela arte, usar a arte como um caminho metodológico para provocar as pessoas. Coisas como estas estavam em minha cabeça quando eu comecei.

Bastian: Existem aí dois caminhos diferentes que o pensamento natural pode nos levar, a que foi mencionada por Hegel e a descrita por Fausto... , elas falam de vagar por todos os cantos do finito para entrar no infinito. Em ambos os trabalhos, Fausto e Hegel, o homem não é visto como um pastor da existência, mas como encarnando o movimento da existência e, em ambos os autores, diz-se que se você deseja representar o todo, você deveria representar o que é passageiro nele também. Isto é algo que você deseja no ato de desenhar?

Beuys: Sim, é claro, porque se você tem a concepção do tempo na qual o homem contribui para moldá-lo, e isto está na definição de Hegel, o passageiro é definitivamente um elemento importante. Neste caso, entretanto, o passageiro não quer dizer algo que se inicia sem sentido em

algum ponto do tempo e vai para algum ponto final igualmente sem sentido, passageiro quer dizer um caminho, do nascimento à morte, que também é um passo fundamental de todo o processo. Então você deveria pensar na idéia do passageiro como sendo um paralelo ao desenvolvimento.

Bastian: Para um presente utópico, diz Hegel...

Beuys: Sim, você poderia chamar de presente utópico...

Simmen: Mas a diagnose de Hegel era que a arte por ela mesma não era capaz de transmitir este tipo de conhecimento.

Beuys: Sim, e é por isso que a arte e eu não concordamos.

Bastian: É por isso que seus desenhos não são arte.

Beuys: Não são, pelo menos não no sentido de arte que Hegel falou. Os desenhos não são arte no sentido de que são baseados em uma definição muito mais vasta de arte que a arte para Hegel.

Bastian: No tempo em que você fez estes desenhos, você pensou que estava fazendo algo que poderia ser chamado de arte? Ou você acreditava que estava fazendo algo mais próximo de uma investigação?

Beuys: Sim, poderia se dizer isto, mais ainda, eu nunca perdi de vista o conceito de arte. Eu quis chegar à arte. Todavia, nós não chegamos à arte. Da mesma maneira que o ser humano ainda não existe, pois ainda tem que evoluir, a arte tem que evoluir, porque ela não existe ainda. Estas tentativas desamparadas descritas por Hegel, incluindo Michelangelo e Rafael, nós as transcenderemos algum dia. É claro que o que eu quero dizer com isso é algo muito maior do que nós temos agora, a arte ainda tem de ser criada, atualmente está baseada em princípios burgueses e que particularmente nos mostram o quanto a arte é impotente. Deste modo, até onde o efeito deste tipo de arte alcança, eu gostaria de dizer que Hegel está absolutamente certo. E é exatamente

por isso que eu não sou um artista...

Bastian: E seus desenhos não são arte...

Beuys: Sim, e é por isso que eu posso fazer alguma coisa pela arte, do mesmo modo que alguém como artista não pode contribuir em nada para a Arte. Meu trabalho não tem nada para fazer com arte pela simples razão de que arte é muito importante para mim.

Bastian: Por que as pessoas chamam aos seus trabalhos de arte então? Seria porque somos incapazes de ver imagens do passado, imagens arcaicas, como imagens diretas para o presente? Você faz uso destes fenômenos para tornar o presente transparente?

Beuys: Sim, tão conscientemente quanto posso.

Bastian: Mas por que estes símbolos do passado e não outros? Métodos místicos e não outros?

Beuys: Você pode dizer alguma coisa sobre uma situação fixa? Não muito facilmente quando você próprio se encontra dentro desta situação fixa. A melhor coisa a se fazer é ir para fora dela, deixá-la para um outro reino e identificar-se neste outro reino, com os seres que já vivem lá. Agora, se você representa isto para as pessoas, pode chegar a ter sucesso, e as pessoas dirão: este reino que está aparecendo não é real. Mas o tempo irá contar se é real ou não, porque estas pessoas não poderão encontrar qualquer paz em suas mentes, e elas continuarão a fazer perguntas, e irão dizer: o que esta droga de Beuys está fazendo? Estas coisas misteriosas? Elas irão perguntar todos os tipos de questões e logo a bela e simples lógica lhes dirá que elas se encontram no lugar errado e que, basicamente, há uma mensagem que se encontra do outro lado que lhes obrigará a deixarem as suas posições fixas. Quando eu faço uma ação como a que fiz com o coioete, eu não estava interessado em dar alguma leitura zoológica sobre algo, eu estava tentando mostrar as pessoas que ali havia um reino que existe de baixo do reino humano e o qual é um tipo precursor da evolução humana, um reino animal autônomo. Eu levei uma criatura para fora de seu reino e trouxe-

a para o contato com os seres humanos, provocando sentimento nas pessoas. No final disto provoquei também que elas perguntassem a si mesmas se não poderia haver outros reinos, reinos que nós perdemos e assim, reduzimos a nossa à idéia de civilização que não é qualquer coisa. Nós temos uma idéia equivocada de humano, de natureza, da sociedade e do mundo. De qualquer modo, esta questão teve de vir para fora e, engraçado, teve que trazer outros mundos. Em qualquer um dos casos, isto provou que foi muito bom eu ter escolhido este método de uma realidade completamente diferente, na qual antigas culturas cooperavam com forças primitivas, e ter usado isto agora, no presente, onde as pessoas vivem um nível de consciência completamente diferente, provocando as pessoas a começarem a perguntar inúmeras questões. Você sabe, para os indianos e para várias tribos diferentes, os coiotes eram deuses. Deuses!

Bastian: Isso era uma crença instintiva...

Beuys: Você chama de instinto, mas também não explica que tipo de forças estavam em trabalho dentro destas crenças instintivas.

Bastian: Bem, eu acredito que tudo o que aconteceu, desde que nós começamos a transformar os nossos sonhos em conhecimento, ferveu até o ponto que este conhecimento se tornou poder, e este poder, em sua incrível velocidade, criou nada mais do que um processo infinitamente lento de auto-extermínio.

Beuys: Não é um processo lento para mim. Não em meus desenhos. É um belo e rápido processo. Todos estes valores que nós estamos sempre ouvindo diariamente, sobre estes aproximadamente milhões e milhões de anos de desenvolvimento humano, são de qualquer maneira injustos. A história do gênero humano é relativamente curta.

Bastian: Certo, e ela vai terminar relativamente em breve...

Beuys: Muito em breve. Sim. Mas isto quando a história do gênero humano puder realmente começar.

Bastian: Qual a relação de seu trabalho com a arte no sentido tradicional?

Beuys: Não há nenhuma, mas eu tenho sempre me interessado no que foi feito anteriormente. Eu me interesso no sentido de fazer uma análise do processo artístico.

Simmen: E em que ponto no final deste processo você desejaria se unir? Ou você se vê no ponto final?

Beuys: O único caminho em que eu posso me unir com ele é o de voltar até onde for possível, voltar radicalmente. Outro ponto muito bom para se retornar seria o da idade do Idealismo Germânico, no qual minha concepção se iniciou. Você encontra isto nos românticos, em Novalis, você encontra em todo o círculo ao redor de Goethe, você encontra nos trabalhos de Lorenz Ocken, por exemplo, ou em Carl Gustav Carus, ou Caspar David Friedrieh, você encontra em Schelling, Hegel, etc. mais tarde você também pode encontrar em outras pessoas que levaram adiante a tradição Idealista Germânica, pessoas como Rudolf Steiner, por exemplo. Este é um modo pelo qual eu realmente tenho me interessado porque estas pessoas anteciparam algo que nunca antes havia sido levado a cabo, que nunca era determinante de qualquer discussão séria. Porque esta tendência de estreitamento, focado na morte das pessoas, era a princípio determinada por um tipo de precedência. Isto concebia para mim que as ciências, as ciências naturais poderiam ter caminhado para uma direção completamente diferente. Estes desenhos sobre os quais estamos falando teriam sido uma parte das ciências naturais, se não tivessem sido, em lugar disso, classificados como Arte, como o são agora.

Bastian: Estes desenhos, no que diz respeito às informações que contêm, têm uma certa relevância no sentido científico, de maneira que, como entidades, eles representam um tipo transitivo de estados de trocas transformativas?

Beuys: Sim, nós poderíamos concordar com isso, e esta é basicamente a razão por que eu uso a idéia de transformação tão freqüentemente em meus trabalhos. Eles contêm um estímulo de transformação, a transformação dos conceitos, a transformação dos eventos reais, transformação da tecnologia, transformação do sistema circulatório humano. Tudo no presente tem de ser

transformado, caso contrario, não haveria nenhum futuro, e diferentes tipos de transformação têm de ser discutidos. E como você faz com que as pessoas comecem a discutir isso? Oferecendo para elas algo que lhes interesse. Até mesmo se elas rejeitarem isso. Por que quando as pessoas rejeitam algo, e eu quero dizer quando realmente e apaixonadamente rejeitam, e ainda quando nem se possa falar sobre isso, então eu acredito que isto prova que você bateu em algum lugar que realmente interessa.

Bastian: Em "Fausto", temos este andar o finito em todas as direções como um princípio de conhecimento, de conscientização natural, e então temos em uma outra mão, o momento perfeito da felicidade. Isto não seria que estes dois princípios existem como um tipo de dualidade e que ao mesmo tempo todo o conhecimento se torna relativo?

Beuys: Não, eu diria que isto é um sistema dialético...

Bastian: E este momento perfeito, o sonho da felicidade?

Beuys: O chapéu do jóquei na grama...

Simmen: Sua tentativa para entrar nestes reinos de escuridão, estas zonas de morte... É quase como se estes fossem a sua fonte de poder, a força para ir adiante.

Beuys: Eu penso que esta é a zona onde as formas começam a tomar uma forma. Quando se deseja representar alguns processos de movimento. Quando você segue estas forças, elas assumem uma certa forma, e este é o ponto onde se pode conectar com elas.

Simmen: Você localizaria estas forças como anteriores às primeiras experiências?

Beuys: Sim, estas experiências acontecem muito cedo. E estas experiências estão com você. Você pode se conectar com as coisas e as coisas, por sua vez, tomam forma quando você faz a conexão. Isto não acontece quando se está desenhando. Acontece antes e depois do desenho. Nos desenhos, eu sinto que eu preciso deixar outras coisas falarem, expressarem-se: animais,

formigas, etc.

Simmen: De maneira que você não tem uma idéia ou uma concepção para agir, a qual você então aplica às coisas. Eu compreendo, mas como um desenho acontece então? Sua mão apenas começa a se mover por vontade própria e começa a produzir algum tipo de escritura motora?

Beuys: Não, isto seria automatismo. Eu estou interessado em permitir outras falas. Eu estou interessado nas idéias que estão de fato lá, na realidade. Eu quero criar um novo espaço para esta idéia. Eu não imponho a minha própria personalidade estilística ou preferências de nenhum modo.

Bastian: Mas você tem de decidir por desenhar um certo objeto.

Beuys: Não, o objeto tem de me dizer algo primeiro. Se ele não me disser nada, eu não me sento para desenhar. Digamos que algum objeto ou outro venha e queira ser representado. Eu digo para mim mesmo: agora eu desejo representar, eu tenho que representá-lo porque é importante que eu o represente. É assim que acontece quando eu o desenho. E eu não produzo coisas como a maioria das pessoas produz coisas. Há muitos artistas que apenas produzem floreios artísticos. Eu não produzo nada até que algo venha e me force a produzir.

Simmen: E como você entra em contato com estas forças?

Beuys: Este é um processo muito íntimo e muito difícil de pôr em palavras. Complexos inteiros devem estar presentes. Um campo muito complexo de interesses tem que estar lá e este campo não ocorre sendo passivo e esperando por isto, só vem quando você entra em alguma lógica verdadeira de sua vida e realmente começa a efetuar o trabalho sujo. Eu quero dizer um trabalho que pode parecer estar em uma área completamente diferente da que o desenho diga. E então, instantes podem vir em uma complexa escolha de formas. Você chega a um motivo central e depois normalmente vem uma fase em que você não sabe como você vai seguir adiante com este motivo central. Talvez se passem seis meses. Eu deixo a coisa descansar, ou em outras palavras, eu espero e vejo de que maneira isto retorna em mim, a importância deste motivo deve ser revista

inúmeras vezes. E então um dia isto se torna novamente necessário e você o faz. E pode se mostrar um verdadeiro fracasso. Mas quanto a isso tudo bem, pois o fracasso talvez lhe dê uma outra pista. E você a segue e de repente, você vê com bastante segurança, que esta coisa realmente tomou uma forma. Acredito que não há qualquer outro modo de explicar isso melhor. Pode ser apenas um simples tom, por exemplo. Eu não quero dizer tom necessariamente em um sentido acústico, mas mais em outros níveis de compreensão.

Bastian: ...Uma estimulação que você de repente compreende que está lá?

Beuys: Sim, por exemplo, existe algo que eu comecei a tomar um interesse instintivo de novo, algo que com certeza estará em algum de meus desenhos um dia desses, e isso tem a ver com o idioma alemão. Eu tive uma experiência que se mostrou como algo absolutamente necessário de ser mostrado como um elemento visual na língua germânica, algo que tem esta estimulação, este caráter provocativo. Porque a linguagem é uma coisa viva, você sabe, uma coisa viva especialmente no sentido de que pode se tornar algo doente, pode ser abusada, pode decair. De qualquer modo, isto é muito estranho, me ocorrem figuras ingênuas, que podem significar uma representação para diversas possibilidades de elementos em outros idiomas. Este é o tipo de impulso geral que pode conduzir-me a desenhar. Entretanto, isto poderia não entrar em nenhum desenho, poderia entrar em ações futuras. Mas eu não estou certo sobre isso, estou deixando-o descansar.

Bastian: Um de seus trabalhos que formam uma unidade em si mesmo são desenhos feitos em alguns cadernos grossos e em mais dois cadernos de esboços grandes, chamado de "Joseph Beuys, ao lado de James Joyce, estende Ulisses através de mais seis capítulos". Naquela época, em 1958 e 59, quando você estava trabalhando nestes desenhos, você os quis colocar em um universo parecido ao de um romance, em sua paisagem mental, ou eles queriam dizer que enriqueciam este tecido da existência acrescentando aspectos e camadas diferentes a ela? Este livro de Joyce lhe interessou porque apesar de ser literatura, Ulisses teve a força de ceder para o universo uma nova ordem, como se fosse através de uma lei natural?

Beuys: Sim, existe um paralelo neles. E eu relatei meu trabalho com Joyce porque eu pensei que estas coisas que transformam o universo eram algo que nós deveríamos ficar

conscientes, algo que nós deveríamos enfatizar mais, porque não há nenhum uso de nenhum estado que permaneça a baixo daquele nível. Mas se você deseja fazer algo parecido com isso, então é claro que você tem que de um modo muito seguro, fazer com que estas coisas vivam, e que elas realmente possam emitir vibrações. Você não pode se deixar envolvido em critérios estilísticos ou formais, você tem que se concentrar no princípio vivo da coisa, tratá-la como um material vivo. Se o material não vive, a coisa apenas se destrói. Todo o resto deve ser periférico. Tudo o que eu quero dizer com isso, é que este princípio de "modificação do mundo" sempre foi um motivo central para mim, como um ingrediente, como um material, você poderia dizer até mesmo como uma medicina dinâmica.

Bastian: Se você traz a complexa estrutura deste romance de Joyce até a relatividade de todos os aparecimentos, de todas as esferas e leis, você vê como o homem é capaz de fundi-los, de sintetizá-los em um todo, de trazer uma misteriosa luz nesta escuridão caótica. Era esta a tentativa? Esta necessidade de troca das leis tradicionais, que o atraíam em Joyce?

Beuys: Definitivamente sim. Esta necessidade de transformação está sempre sendo o motivo central para mim, fazer algo que transforma o mundo em um caminho tangível, mas eu não penso que a maioria das pessoas perceba que as visões de Joyce eram de um tipo especial, porque elas não eram realmente globais, elas eram na verdade muito simples. Pelo meu ponto de vista, é um fato concreto que Joyce, na verdade, mudou a atmosfera em cima da Irlanda. Eu quero dizer, foi Joyce quem criou a verdadeira atmosfera, quem criou uma nova aura sobre a Irlanda. Isto era o seu objetivo exclusivo. E isto era inacreditavelmente uma meta titânica, e era realmente uma questão para ele, a de transformar a aura sobre a Irlanda. E ele alcançou a isto absolutamente. Mudanças ocorreram lá, mudanças que são concretamente perceptíveis para qualquer um com uma mente sensível, para qualquer observador sensível, e há alguns desenhos meus que se referem a isto diretamente, particularmente o ciclo de desenhos que você há pouco mencionou, que compartilham com isto diretamente, como uma unidade. É claro que os protagonistas em Ulisses não são os mesmos de meus desenhos, mas o mito, a conexão entre os eventos históricos e suas constelações no presente, isto é algo que eu tentei capturar. A coisa importante aqui, é que as formas que você faz através do desenho encarnam algo que está ao longo de linhas semelhantes, mas estas não têm que ser necessariamente em formas que você faz somente através do desenho. Elas podem ser

formas criadas usando métodos completamente diferentes e, o que é mais importante, elas tem de ser formas lingüísticas também. A tarefa de criar a essência do que a poesia terá de ser no futuro tem que consistir nessas formas que se encontram em forças que de fato se transformam, exatamente do mesmo modo como as precisas declarações de Joyce fazem. Este é o objetivo central, uma definição muito precisa de como o trabalho com formas terá de proceder. Um objeto de trabalho de tal maneira que só poderá existir como concepção de forma quando o estético se relacionar com o trabalho humano em geral.

Bastian: Em Ulisses existe um tipo de princípio reconciliatório, a reconciliação com o infinito no final do dia...

Beuys: Sim, eu concordo, e este é o ponto principal. Eu também acredito que as coisas são de fato muito inter-relacionadas e que elas estão em um contínuo dialogo entre si tão diferentes quanto podem ser e tão diferentes quanto suas formas, e o que elas dizem freqüentemente são.

Bastian: Estes desenhos resultam em um certo tipo de desenvolvimento gradual em direção aos níveis subjetivos?

Beuys: Não diretamente. Os resultados já existiam desde muito cedo nos desenhos, eram os campos onde eu poderia construir algo, mas não no sentido de que eu me perguntasse o que é que eu havia feito. Em geral eu punha os meus desenhos em uma caixa quando eles estavam prontos. Eu quase nunca voltei e olhei para eles. Nunca olhei para o desenho e pensei que agora isto era algo que definitivamente eu deveria voltar e olhar novamente para poder desenvolver algo a partir disto. Tudo que eu sabia eram tipos potenciais que já estavam lá. Um potencial, e isto é importante, que eu sabia que poderia construir sobre ele. Eu poderia derivar uma lógica fora deste potencial. Você poderia dizer até mesmo como um tipo de lógica mais alta que surgiu como uma consequência.

Bastian: Você pode fazer um número infinito de conexões e de relevâncias naturais nestes desenhos, parecido com as conexões de Joyce, por exemplo, entre o original e sua analogia.

Beuys: Sim. É exatamente isso.

Bastian: Não existem alguns momentos mais definidos ou precisos de sua experiência que foram moldados ou resultados pelos seus desenhos?

Beuys: Sim, há uma troca básica durante o percurso onde eu utilizo uma linguagem. Eu sei que a uso para falar diferentemente. Os caminhos que eu utilizo para me expressar são diferentes... E se não fosse por esses desenhos ou se não fosse por minhas imagens em geral, eu provavelmente diria isto que estou dizendo agora de um modo completamente diferente. Os desenhos têm dado a base de minha linguagem, do modo como eu me expresso e naturalmente, de como penso também. No início eu estava interessado principalmente em desenvolver uma metodologia para pensar sobre arte e ciência. Meus desenhos eram um agente a este respeito. Em uma idade onde a maioria das pessoas tem suas carreiras fixas, eu tomei uma decisão quase teórica. A ciência não olhou para mim dando-me alguma chance para criar algo estimulante, algo que me conduziria para transformar. Eu tinha esta proposta histórica em vista, o fato de que algo deveria ser radicalmente transformado, e eu sabia que a arte era o campo experimental certo para fazer isto. Esta se mostrou a decisão certa para mim.

Bastian: Sim, mas esta troca básica que você experimentou em sua fala e em seu próprio pensamento não é um produto que está linearmente relacionado com seus desenhos, mas sim que estes se relacionam casualmente com eles...

Beuys: Sim, esta é uma base. São fatos concretos em que esses desenhos tiveram um efeito direto, uma experiência direta em minha linguagem. A linguagem sempre me interessou e quando eu era jovem, estive profundamente envolvido com a literatura de um modo radicalmente diferente. Se eu tivesse aderido a esta forma que desde de cedo era um talento natural meu, eu provavelmente teria me tomado um escritor. Provavelmente teria escrito muito, mas isto não teria mudado a minha linguagem. Esta transformação veio mais tarde com estes desenhos. Há um boné muito grande entre dois campos completamente diferentes.

Anexo III

Entrevista de Joseph Beuys por Willoughby Sharp⁸ (1969)

Tradução do livro: Energy Plan for the Western Man

Compilado por Carin Kuoni, Ed. Four Walls eight Windows, New York, 1990⁹.

⁸ Foram seleccionadas as partes mais significativas desta entrevista para o contexto desta pesquisa.

⁹ Tradução de Dália Rosenthal

Sharp: Há elementos “minimals” em seu trabalho, especialmente em “**Fond III**” e em “**Cantos de Feltro**”?

Beuys: Sim. A idéia de “minimal” está expressa nestes trabalhos, mas eles não são *Minimal Art*. Eles são diferentes. Eles se sobrepõem. São mínimos, mas no sentido de serem algo extremamente reduzido. Isso não tem nenhuma conexão com a *Minimal Art*.

Sharp: Estar ensinando na Academia de Arte de Düsseldorf nos últimos oito anos tem sido uma função importante para você?

Beuys: Esta é a minha função mais importante. Ser um professor é o meu melhor trabalho artístico. O resto é um produto gasto, uma demonstração. Se você deseja se explicar deve apresentar algo tangível. Mas depois de um tempo este algo tem apenas a função de um documento histórico. Os objetos não são mais muito importantes para mim. Eu quero chegar na origem da matéria, aos pensamentos por trás disso. Pensamento, fala, comunicação. E não apenas no sentido social da palavra. São todas as formas de expressão do ser humano livre.

Sharp: Você quer dizer então que o seu objetivo é tornar o homem livre e estimulá-lo para pensar com mais liberdade?

Beuys: Sim. Eu estou consciente de que a minha arte não pode ser compreendida somente pelo pensamento. A minha arte toca as pessoas que estão em sintonia com o meu modo de pensar, mas está claro que as pessoas não podem entender minha arte apenas por processos intelectuais, porque nenhuma arte pode ser compreendida apenas por este ponto de vista. Eu faço experimentos porque isto não é equivalente ao pensamento: isto é um modo de transação mais complexo que envolve movimentos vindos do subconsciente. Ou eles dizem: “Sim. Eu estou interessado” ou eles reagem furiosamente, destroem meu trabalho e amaldiçoam-no. Em todas estas reações, eu acredito ter sucesso porque as pessoas têm sido afetadas pela minha arte. Eu estou tocando as

peças e isso é o importante. Em nossos tempos, os pensamentos vêm se tornando tão positivistas que as pessoas apenas apreciam aquilo que pode ser controlado pela razão, aquilo que pode ser usado, que avança suas carreiras. A necessidade de questões que vão além disso quase desapareceram de nossa cultura. É por isso que as pessoas que pensam em termos materialistas não podem compreender meu trabalho. É por isso que eu sinto ser necessário para o presente algo além de meros objetos. Fazer com que as pessoas possam começar a compreender que o ser humano não é apenas um ser racional.

Sharp: O que um escultor pode fazer nesta situação?

Beuys: A escultura deve sempre questionar as premissas básicas da cultura prevalecente. Esta é a função de toda a arte, a qual a sociedade está sempre tentando suprimir. Mas é impossível suprimi-la. Agora, até mesmo os políticos estão se dando conta disso. Arte são os novos conceitos, as escolas e todos os grupos revolucionários. Existe uma forte vitalidade por todo mundo. Devagar, as pessoas estão começando a se conscientizar que o espírito criativo não pode ser subjugado.

Sharp: Então você vê o artista como um provocador?

Beuys: Provocador. Exatamente isso. Que provoca pensamentos que evocam alguma coisa. Ao fazer uma escultura com gordura ou uma peça de barro, eu evoco alguma coisa. Eu acendo um pensamento dentro de mim. Um pensamento totalmente original, totalmente novo e que nunca antes existiu na história. Até mesmo se eu lido com um fato histórico, com Leonardo ou com Rembrandt. Eu determino a história, não é a história que me determina. Circunstâncias econômicas não me determinam. Eu as determino. Todo ser humano é um provocador em potencial.

Sharp: Como a arte melhora a vida?

Beuys: Só a arte torna a vida possível. E isto é como radicalmente eu a formulo. Eu quero dizer que sem a arte o ser humano é inconcebível em termos psicológicos. Há uma certa doutrina materialista que diz que nós podemos dispensar coisas feitas com a mente ou com a arte, porque o ser humano é apenas um mecanismo altamente desenvolvido governado por reações químicas. Eu

quero dizer que o ser humano não consiste apenas de reações químicas, mas também de ocorrências metafísicas. O homem só está verdadeiramente vivo quando ele percebe que é um ser criativo, artístico. Eu exijo um envolvimento artístico em todos os reinos da vida. A arte deste momento é ensinada como um campo específico que exige a produção de documentos em forma de trabalhos artísticos. Eu defendo um envolvimento estético da ciência, da economia, da política, da religião e de todas as esferas da atividade humana. Até mesmo o ato de descascar uma batata pode ser um trabalho artístico se for um ato consciente.

Sharp: Você se sente perto de quais artistas?

Beuys: John Cage. Este conceito não é estranho para ele.

Sharp: E os novos escultores italianos como Mario Merz ou escultores americanos como Richard Serra?

Beuys: Sim. Eu me sinto perto deles porque eles são contemporâneos. Mas não tão perto (como com Cage) porque eu tenho um sentimento de que ali estas coisas já foram terminadas. Talvez seja esta a razão de gostar mais de Cage e Nam June Paik. Porque eles estão no ponto de origem. As coisas têm um certo alcance. Além de que, tudo é derivativo.

Sharp: O que você pensa dos trabalhos de Mike Heizer, Dennis Oppenheim, Robert Smithson e Keith Sonnier?

Beuys: Eu não conheço muito bem os seus trabalhos, mas eu conversei com Bruce Nauman em Bern.

Sharp: O trabalho de Nauman parte de uma sensibilidade similar.

Beuys: Sim. Mas eu acho difícil de definir porque eu não sei as intenções internas de Nauman. Eu dou grande importância para as intenções internas. Eu não sei nada sobre os

processos de pensamento de Nauman, mas eu posso dizer que seus trabalhos estão tão perto de minha arte como muitos outros trabalhos também estão.

Sharp: Então você não mantém um contato freqüente com os trabalhos de outros artistas?

Beuys: Eu raramente vou a exposições e quase não leio jornais de arte. Se acontecer de eu vir um, eu dou uma olhada, mas o meu interesse não se encontra muito nestas coisas diárias. Eu estou mais interessado no desenvolvimento de pensamentos... Eu não estou muito interessado se outras pessoas usam os elementos do meu trabalho.

Sharp: Você sente o mesmo sobre o Morris?

Beuys: Sim. Mas eu fiquei surpreso quando o Morris começou a trabalhar com feltro. Mas não posso dizer mais nada. No ano passado o Morris me convidou para participar de uma exposição que ele havia arranjado. Mas eu não pude fazer isso.

Sharp: A "Castelli Warehouse Exhibition" em Nova Iorque?

Beuys: Sim.

Sharp: Por que você não participou?

Beuys: Eu não achei necessário.

Sharp: Você não tinha nenhum trabalho?

Beuys: Não, eu não tinha nada que pudesse expor na ocasião. Karl Ströher havia comprado toda a minha produção (cerca de 300 obras). Mas eu poderia ter feito algo para isso. Eu apenas não senti vontade disso. Mais tarde algumas pessoas me disseram que foi bom não ter participado porque a exposição não foi realmente muito boa.

Sharp: Isso não é verdade. Foi uma das melhores do ano.

Beuys: Sim. Eu estou sempre muito relutante porque para mim uma exibição é sempre algo morto. E é algo que eu sempre tenho que me forçar a fazer. E eu apenas farei uma exposição quando não houver mesmo outro jeito...

Sharp: Isto explica o motivo pelo qual você expôs apenas duas ou três vezes nos seus dez anos de associação com Alfred Schmela.

Beuys: Sim. Eu continuo recusando exibir até que alguém como Schmela convença-me de que isso é uma necessidade absoluta.

Sharp: Isto é novamente uma reação contra o materialismo em geral, ou deve-se ao fato de haver mais demandas para você hoje do que em 1967?

Beuys: Ambos. As pessoas estão ficando mais exigentes. Elas estão ficando mais afiadas. Eu fiquei contente quando Ströher levou tudo embora. As coisas têm que ficar em algum lugar, e eu nunca quis colecionar as minhas próprias coisas. Eu gosto mais das paredes vazias.

Sharp: Você está trabalhando há vinte anos. E apenas recentemente que as pessoas vêm apreciando o que você tem realizado.

Beuys: É. Isto é algo razoavelmente recente. Por dez ou vinte anos as pessoas gozavam de mim e diziam: "Beuys é um louco".

Sharp: Sim. Eu me lembro quando visitei Düsseldorf pela primeira vez, em 1957, ninguém, exceto um ou dois artistas o defenderam. As coisas mudaram agora. O que você pensa sobre a sua situação atual dentro do contexto artístico?

Beuys: Eu acho que o ponto crucial disso é que meu trabalho permanece com pensamentos que não são originados no desenvolvimento oficial da arte, mas em conceitos científicos. Você sabe,

no início, eu queria ser um cientista. Mas eu achei que as estruturas teóricas das ciências naturais eram muito positivistas para mim, então eu tentei fazer algo que fosse novo tanto para as ciências como para as artes. Eu queria alargar ambas as áreas. Como escultor eu tentei alargar o conceito de arte. A lógica de minha arte depende do fato de que eu sempre tenho uma idéia sobre a qual trabalho obstinadamente. Atualmente, é o problema da percepção.

Sharp: Percepção?

Beuys: Em termos simples, eu estou tentando reafirmar o conceito de arte e criatividade em face da doutrina Marxista. Os movimentos socialistas na Europa, os quais estão agora fortemente apoiados pelas constantes provocações recentes, definem o homem como um ser social. E eu não fiquei surpreso com o seu confuso desenvolvimento, que conduziu a confusas condições políticas, não apenas na Alemanha, mas também na América.

Realmente, o ser humano não é livre, em muitos aspectos. Ele é dependente de suas circunstâncias sociais, mas ele é livre em seus pensamentos, e este é o ponto de origem da escultura. Para mim, a formação do pensamento já é escultura. O pensamento é escultura. E é claro, linguagem é escultura. Eu movo minha laringe. Eu movo minha boca e o som é uma forma elementar de escultura. O ser humano não pensou muito até agora sobre a escultura. Nós perguntamos: "O que é escultura?" E respondemos: "Escultura". O fato de que a escultura é uma criação muito complexa tem sido negligenciado. O que me interessa é que a escultura materializa uma definição de ser humano.

Sharp: Isto não é muito abstrato?

Beuys: Minha teoria depende do fato de que todo o ser humano é um artista. E eu tenho que encontrá-lo quando ele está livre, quando ele está pensando. É claro, o pensamento é um modo abstrato de colocar isso. Mas estes conceitos: pensamento, sentimento e desejo, são afetados pela escultura. O pensamento é representado pela forma, o sentimento pelo movimento ou ritmo e, o desejo pela força caótica. Isto explica o princípio de minha obra "**Cantos de gordura**". A gordura na forma líquida se espalha caoticamente e sem forma até que se solidifica na forma diferenciada de

um canto. Então, ela vai do princípio do caos ao princípio da forma através do desejo de um pensamento.

Sharp: É difícil se decidir a executar um trabalho agora?

Beuys: Humm... A questão é se é importante fazer uma escultura agora. Eu sempre me questiono sobre a necessidade de fazê-la. Quanto mais eu considero este problema, mais eu penso que apenas algumas coisas devem ser realmente feitas. Quero tentar fazer apenas o que eu penso ter importância. Não tenho interesse na produção em si. Nunca estive interessado em produzir por interesse comercial ou pelo puro prazer de vê-las. Está cada vez mais duro fazer as coisas. Mas a pessoa é forçada a traduzir pensamento em ação, ação em objeto. O físico pode pensar sobre a teoria do átomo ou sobre teorias físicas em geral. Mas ao avançar as suas teorias, ele tem de construir modelos, sistemas tangíveis. Ele também tem de transferir os seus pensamentos para ações e as ações em objetos. Não sou um professor que conta para seus alunos apenas pensamentos. Eu digo para agirem, para fazerem alguma coisa. Eu questiono sobre um resultado. Que pode ter uma forma diferente. Pode ter a forma de um som, ou alguém pode fazer um livro, uma escultura ou um desenho. Eu não me importo. Embora eu seja um professor de escultura da Academia de Arte de Düsseldorf, aceito todas as formas de criatividade.

Sharp: Como você acha que os futuros historiadores irão julgar sua contribuição para a arte?

Beuys: Eu não estou interessado em ser colocado em uma balança de valores tal como: ele é bom como Rembrandt, é bom como Rubens ou Goya. Depois que eu morrer, eu gostaria que as pessoas dissessem: "Beuys compreendeu a situação histórica. Ele alterou o curso dos acontecimentos." E eu espero, na direção certa.

Anexo IV

Entrevista realizada com Nelson Felix

Resumo da entrevista

Análise comparativa

Apresentação da entrevista com Nelson Felix

Dados de identificação

Nome do entrevistado : Nelson Felix

Sexo : Masculino

Idade : 46 anos

Estado Conjugal : Casado

Grau de escolaridade : superior (Arquitetura)

Local de Nascimento : Rio de Janeiro

Contexto da entrevista

O ônibus chegou em Friburgo, no bairro de Murí por volta das 9:30 da manhã. Nelson foi me buscar e seguimos para a sua casa-atelier. Extremamente receptivo, parece bem mais moço pessoalmente do que em fotografias. Ao contrário do que se imagina de quem se afasta da vida das grandes metrópoles, não é calado, mais parece um garoto do estilo bem carioca. Se não fosse pela barba, seus olhos diriam que não passa dos trinta anos, mas devido a ela, seu rosto fica dividido no tempo. Do nariz para cima é menino; do nariz para baixo é velho. Este fato causava-me uma certa estranheza, e, de vez em quando, mesmo sem querer, parava de prestar atenção em suas palavras para ater-me apenas nesta característica estranha de sua fisionomia.

Nelson vive há 16 anos em um belo terreno rodeado pelo verde. Ali projetou e construiu uma pequena casa ao lado do galpão onde funciona o seu atelier. Com a ajuda de um assistente, produz suas esculturas, atualmente mais concentradas em materiais como madeira e mármore.

Nelson Felix se formou em arquitetura em 1977. Estudou com Ivan Serpa e Ligia Pape, fato que considera importante em seu percurso. Além disso, nesta mesma época, começou a estudar

bateria e teoria musical. Para o artista, este vínculo com a percussão é visível em seu trabalho: “Eu divido o espaço ritmicamente, aprendi muito com a música, com Caymmi e outros músicos” (Naves, 1998:29).

Em setembro de 1980, faz sua primeira exposição individual na galeria do marchand Jean Bohici com desenhos feitos em aquarela. A partir desta exposição, ele percebeu que o trabalho não estava passando aquilo que realmente lhe interessava devido a uma excessiva narrativa. Resolveu “zerar o velocímetro” e buscar a essência do desenho: Lápis e papel. Deste encontro surgiram seus famosos trabalhos em papel empastados de grafite. Foi a partir destes trabalhos que o artista passou a se interessar pela questão plástica-simbólica que cada material pode oferecer: “O grafite é praticamente carbono e carbono tem a ver com a vida, então cismei que tinha que trabalhar com o grafite por causa disso, tinha que usar este material que dava vida”(Naves, 1998:32).

Outra questão importante que apareceu nesta época foi a descoberta do espaço. “Aqueles desenhos eram como entrar no espaço” (Naves, 1998:32). Hoje, o espaço do trabalho de arte para Nelson Felix pode ser dividido de três maneiras: a obra que tem o seu “espaço” reduzido em si mesma e que não necessita necessariamente dialogar com o espaço à sua volta; a obra que se apropria deliberadamente do espaço físico em que está inserida ou a que necessita apenas do espaço mental para existir. Em seu trabalho Grande Buda (1985) o artista exemplifica este último modelo através de seis garras de metal colocadas ao redor de uma árvore. Estas garras penetram no interior do seu tronco na medida em que este cresce. Por meio desta suposta agressão o artista permite que esta árvore revele o seu processo de crescimento e desta forma exteriorize um movimento que estava reduzido ao seu interior. Porém para o artista a obra não estava terminada. Quinze anos depois, em junho deste ano, Nelson resolveu finalizar este trabalho, inserindo garras semelhantes em um mogno da floresta amazônica. Passou dias entrando e saindo da floresta até encontrar a “árvore certa”.

Hoje, o trabalho está ali: silencioso, anônimo, pontual. Rodeado por milhares de árvores e de outros animais. Assim, o Grande Buda passa a existir como uma espécie de lenda ou algo que aconteceu e que está acontecendo, mas não permite uma possibilidade de acesso. O trabalho passa a existir realmente apenas dentro do espaço mental de cada um.

Nesta entrevista, o artista fala de suas idéias: a relação entre a arte e pensamento, o “espaço mental” de uma obra e a importância das características próprias ou simbólicas de cada material no seu processo criativo.

Entrevista com Nelson Felix em Friburgo no dia 04 de Agosto de 2000

Dália: O que vem á sua cabeça quando eu falo a palavra arte?

Nelson: Nada. Não veio nada. Eu comecei a procurar o que falar. Não veio nada. Eu comecei a procurar o que falar. Mas ao mesmo tempo veio uma sensação de tudo? Não veio a palavra, veio uma sensação. Entendeu?

Dália: Não.

Nelson: Sem florir muito, na hora deu um branco e não me veio nada. Aí eu comecei a procurar uma palavra. Comecei a procurar na minha cabeça uma palavra e não achei. Mas qualquer palavra que viesse eu acharia sem graça. Não seria interessante. Mas ao mesmo tempo veio uma sensação de tudo. Toda a minha vida é voltada para isso. Até os meus quarenta e seis anos, desde que eu me tornei consciente, é a coisa que eu procuro para viver. Meio como razão de vida. Eu acho que... Não me enche a alma se eu falar que eu vim ao mundo para ter um filho, não me enche a alma se eu falar que eu vim ao mundo para me casar, se eu falar que vim ao mundo para ensinar. Nada me completa. Agora, me enche a alma se eu falar que eu vim ao mundo para fazer arte. Você está entendendo?

Então é como se fosse uma sensação de tudo. De tudo aquilo com que eu me identifico. Com o que eu invisto a minha vida. Mais uma sensação do que uma palavra, mas na hora não veio nada mesmo. Nada se encaixava. Sem cair no ridículo, eu vejo arte mais em um conceito existencial. Como razão de alma.

Dália: Quais são as condições necessárias para que você produza o seu trabalho?

Nelson: Pensar. Tem que ter um espaço mental. Tudo pode estar a maior confusão. Eu posso estar duro, pode o mundo estar caindo, mas eu tenho que ter um espaço mental. Espaço mesmo. Quando eu sinto que não estão cortando a minha linha de pensamento. Quando não estão interferindo na minha linha de pensamento. Eu sei que eu posso sentar aqui e daqui a três horas eu

posso continuar a estar sentado aqui sem ter tido ninguém que pudesse ter me interferido. É não sofrer interferências quando eu estou pensando. O resto, o mundo pode estar acabando. A coisa que eu mais gosto de fazer na vida é realmente pensar. E é desta concentração de pensamento que eu tiro o meu trabalho. Eu fico concentrado, pensando, pensando, pensando... Se eu começo a ter muita interferência eu vou me dispersando e eu sinto que em dias que eu não tenho essas interferências eu consigo trabalhar legal. É fundamental eu ter um tempo de pensamento. Às vezes isso acontece muito em carro. Viagem Rio-Friburgo. Que eu sei que eu vou sentar aqui e daqui a duas horas eu vou estar no Rio e sem que ninguém vá me importunar. Apesar de você estar dirigindo e dirigir vira uma situação mecânica, tua mente está clara. Esse é um dos fatores de que eu vim morar aqui também. Não haver tanta interferência. Situações que eu tenha que participar, situações que eu tenha que ir como encontros, jantares ou mesmo pessoas que venham me visitar. Apesar de que eu não acho que eu sou um cara muito isolado não. Inclusive eu acho que eu sou um sujeito um pouco social. Não totalmente social, mas bastante social. Mas eu tenho que ter estes momentos que não interfiram. E demora. Por exemplo, se eu estou no Rio e eu sei que amanhã eu venho para Friburgo, se eu vier à noite e eu acordar aqui no atelier eu trabalho super bem no dia seguinte. Agora se eu vier pela manhã e chegar aqui pela manhã, já este dia eu não trabalho. Eu faço outras coisas. Às vezes eu trabalho artesanalmente. Às vezes eu vou à cidade fazer pagamentos ou vou comprar coisas, mas eu tenho que acordar e saber que eu vou entrar no atelier. É uma coisa de concentração de pensamento. Eu trabalho muito com isso. Eu acho que cada vez que você tem mais concentração de pensamento mais poder criativo você tem. É você ficar concentrado e atento naquilo que você está criando. Isso para mim é fundamental. Antigamente tinham as crianças... Elas entravam saíam, mas não interferiam... Isso é gozado. Algumas pessoas não interferem nesse meu espaço mental e outras pessoas interferem. Meu ajudante, as crianças... Já a minha esposa às vezes interfere porque ela pede conclusões. Agora, se o meu assistente passa pela minha frente e pergunta se vai lixar aquela peça agora, não tem nenhum problema. Esse tipo de coisa que não desvia o meu pensamento não tem problema. Agora, isso eu aprendi muito – sem malhar em ferro frio - com a loga. Eu acho que já estava, já existia e a loga de um certo modo é muito isso, e por já existir em mim é que eu me identifiquei com a loga. Isso faz parte da minha vida e é um jeito de eu ver a arte. Para mim talvez a arte seja isso. A primeira pergunta talvez seja isso. Esta concentração. A coisa de você ficar concentrado. Se não é arte pelo menos sai daí.

Dália: Desta relação com o pensamento...

Nelson: É... Porque o resto é linguagem. Há uma diferença entre arte e a linguagem artística. Acho que arte é mais do pensamento, o resto é linguagem: corporal, visual, ou a própria linguagem da linguagem. Mas a coisa mesmo é concentração. É mais ou menos como um som. Aquele som meio de engrenagem sabe... Aquele constante. Quatro ou cinco horas ouvindo este som. É isso. A cabeça vai limpando as coisas, vai lapidando as coisas, sabe como é? A cabeça vai ficando maior que a cabeça.

Dália: Eu acho interessante você estar falando isso porque existe uma forte relação com o trabalho de Beuys e de Leonardo. Leonardo foi um dos primeiros a colocar a arte como uma questão mental, ou seja, o primeiro a afirmar que este espaço mental era tão real como qualquer outro. E Beuys coloca repetidas vezes que seu trabalho é um trabalho feito para o cérebro, para o pensamento. Que a única coisa que ele pode fazer como artista é impulsionar um pensamento. Se a obra for boa, ela consegue, se não for, não. Isto porque, segundo ele, a mente não está dentro, está fora.

Nelson: Isso é um pensamento oriental. Indiano. De que a mente é externa e que é através dela que nós nos unimos. E eles vão mais adiante ainda. De acordo com o reino da natureza, existem também espaços... Digamos assim, como se fossem consciências. Por exemplo, esta mesa (uma mesa de madeira em seu atelier), quer dizer que apesar desta mesa não ter "vida", ela vive, ela tem o espaço mental dela. Ela gera. E a nossa mente também está unida ao espaço dela. É como se fosse um grande plasma. Isso é muito interessante... O Beuys bebia muito dessa água.

Dália: Goethe também fala muito disso. Esta idéia de interioridade das coisas... Numa época em que a ciência era algo totalmente mecanicista ele veio com a idéia de "Ürpfanze", ou a planta primordial, onde dizia que todas as plantas poderiam ser desenvolvidas a partir de uma forma só, seria como uma planta arquetípica, uma entidade espiritual que não pode ser encontrada em nenhum lugar do mundo físico, mas esta manifestada individualmente em cada planta. Imagine... Isso por volta de 1789...

Nelson: É, isso veio de lá também... As almas coletivas, eles falam que são almas coletivas, a alma animal ou vegetal, quer dizer, nós temos uma alma individual, mas temos uma alma coletiva também. Agora o ser humano, eles falam que têm uma capacidade de ter também uma alma individual. Quer dizer, eu tenho algumas partes da alma que são só minhas, mas a minha alma também está ligada com as coletivas. Os cachorros, por exemplo, têm uma alma coletiva, eles agem muito parecidos, todos os elefantes têm uma alma coletiva, independente disso, os animais têm uma alma coletiva. Você está entendendo? Elas vão se especificando e quando chega no homem ainda tem a alma do ser humano e do indivíduo.

Dália: E este espaço mental do trabalho? Você acha que está ligado com este espaço de cada indivíduo?

Nelson: Não. Quando eu falei espaço mental não foi muito como você está colocando agora. Na realidade estamos usando a mesma linguagem, mas para situações diferentes. Do jeito que você está colocando agora, eu também de um certo jeito comungo assim, mas eu falei espaço mental não no sentido de ser humano ou antropológico. Mas no sentido artístico ou do trabalho de arte. Por exemplo, existe o espaço mesmo físico, da pessoa chegar e fazer uma exposição. Então ela pode lidar com espaço de três jeitos. E depois tem o espaço mental que é o espaço antropológico, vamos dizer assim, que é o espaço mais filosófico. Que não quer dizer que seja só artístico; ele é maior do que isso. É um jeito de ver o mundo. Entendeu a diferença? Em um eu estou usando espaço no sentido literal do termo: o espaço desta sala é de três metros por três metros. No outro eu estou falando sobre o espaço abstrato. O espaço que eu criei para a minha vida. Um espaço mais mental, e neste espaço mais mental eu comungo muito com isso porque eu acho que a gente tem este espaço mental assim como eu acho que também temos no mesmo sentido um espaço físico, etc e tal. Agora, o outro que eu estava falando antes, deste espaço mental, é que eu acho que neste espaço físico de três metros por três metros há um procedimento que é da linguagem artística, que é mental. Você detona um pensamento e o trabalho pode ser compreendido por um pensamento. Às vezes não é necessário nem ver o trabalho.

Dália: Mas quando você faz um trabalho como o Grande Buda. No momento em que você leva este trabalho para a floresta e que ele passa a mexer com esta questão mítica da floresta, ou

seja, o trabalho usa um elemento onde a questão mítica está intrínseca e não tem jeito; qual destes dois espaços está sendo usado?

Nelson: Eu esbarro nos dois porque eu mexo com este que já está presente em todos e lido com a coisa específica da linguagem. Acho que todo o trabalho de arte se apóia sobre estas coisas da linguagem e vai pulverizando até chegar a uma coisa mais etérea que é a coisa de eu fazer que o meu pensamento toque o seu pensamento. Aquela coisa de você ir ao cinema; se o filme é bom você leva ele pra casa e se o filme for só diversão você sai dali e acabou o filme. Então quando o trabalho de arte é mais redondo você leva ele para casa porque você levou o pensamento que aquele trabalho detonou em você. E isso que eu acho que é a razão principal de se fazer arte. Você detonar pensamentos que fazem parte de você. É uma certa arrogância... É gozado porque pode ser visto de dois jeitos... Como uma enorme generosidade ou uma enorme arrogância. Uma enorme generosidade no sentido de tentar colocar alguma coisa a mais e que não é a mais para você. É para os outros porque para você já existe. Agora é ao mesmo tempo uma arrogância muito grande você achar que pode colocar alguma coisa a mais. É quase como se você fosse um semideus. Agora eu acho que no momento em que a gente faz arte é o único momento em que nós comungamos com Deus. Quando se faz arte no sentido de criar. Quando você cria de um certo jeito você está querendo se identificar a Deus. O único fator criativo que existe no universo em quase a totalidade dos pensamentos místicos relaciona-se à criação. É igual à floresta e essa coisa mítica. É você falar em Deus para já pensar em criação. Quando se tem a experiência da criação de um certo jeito se arranha neste pensamento primeiro que seria Deus, porque ele é o que cria. É igual ao místico tendo êxtase, ele dá uma arranhada, não pertence a ele. Está fora dele, mas ao mesmo tempo quando ele arranha aquilo incorpora a ele. Quando a gente cria, a criação também é exterior a gente. É como este conceito oriental que estávamos falando da mente, a mente é exterior. Então você arranha e quando você arranha você incorpora. Então é uma experiência de êxtase. O católico lida muito com isso. É diferente destas outras coisas como Nirvana, Samadhi, etc. Há uma diferença. Uma você vai buscando e chega lá, o êxtase é aquele "tcham". Como a coisa africana que o cara vai dançando, dançando, dançando e de repente entra nesse estágio ou então ingere milhões de bagulhos, às vezes até mel, sabia? Eles ingerem litros e litros de mel e "pum", entram no estágio. Então, o momento da criação é mais ou menos isso aí. Agora, há realmente uma certa arrogância em você achar que você pode ter esse momento. Que você pode fazer isso. Agora toda a ação e

arte de um certo jeito tende a materializar algo então ela é uma ação, exige um grau de sacrifício. De você transformar aquilo. De fazer aquilo. Então eu digo arrogância neste certo sentido. Uma arrogância regada a um certo sacrifício. Mas sacrifício no sentido latino da palavra mesmo, de fazer sagrado e não sacrifício no sentido de tortura. É você tornar alguma coisa sagrada... Mudar o plano dela. Ter um ofício que te faça transformá-la em sagrada. Então esta ação desta transformação é a coisa.

Dália: Como você se tornou artista?

Nelson: Historicamente é o seguinte. Desde pequenininho que eu desenhava. No pré-primário eu passei em primeiro lugar porque eu gostava muito de desenhar e nessa época só se desenha. Nem alfabetização tem ainda e já te passam esse pensamento de passar em primeiro lugar ou não, em um momento em que ninguém está pensando nisso. Mas na minha época tinha isso e eu passei. Foram os únicos anos que eu passei em primeiro lugar, o pré-primário e o jardim de infância. E isso ficou muito marcado... Eu acho que a gente faz algumas coisas naturais que são muito importantes antes dos sete anos. Entre os sete e os quinze ou quatorze, o que a gente fizer de natural é muito bom observar porque provavelmente tem a ver com a sua vida, mas antes do sete são impressionantes porque não adianta o seu pai chegar para você quando tem três anos de idade e falar: "Meu filho, aprenda tabuada!" Porque você não vai aprender, você não está na dele. E eu naturalmente desenhava. Tanto é que a primeira vez que descobriram que eu desenhava foi porque tinham as cortinas lá de casa e eu desenhava atrás delas. Eu queria desenhar nas paredes, mas não podia desenhar nas paredes e eu passei a desenhar atrás das cortinas. Demorou algum tempo para que descobrissem, pelo menos uma semana até irem limpar ali. Olharam atrás da cortina e estava cheio de desenho. Daí quando eu tinha mais ou menos uns seis anos liberaram o quarto. Eu era homem e tinha uma irmã mulher, ela era mais velha e então eu já tive um quarto cedo. E eu desenhei o quarto todo. Eu fiquei anos desenhando este quarto. Acho que até os meus quatorze ou quinze anos eu fiquei desenhando este quarto. E isso foi uma coisa que eu fiz sem que ninguém me pedisse para fazer, fiz naturalmente. Então eu acho que não podia fazer outra coisa na vida. Todas as outras coisas que eu fiz de um certo jeito foi sempre por uma vontade de fazer... Ou influenciado por alguém, orientado por alguém, etc e tal. Por exemplo, eu estudei também bateria. Mas estudei

mesmo sabe. Tipo: agora das três às quatro todo o dia eu vou estudar bateria. Sentava e estudava, tocava ou procurava conversar com um e com outro, ter um professor. Apesar de que eu nunca tive um professor, mas eu procurava os bateristas mais velhos e até professores para tirar uma dúvida. A coisa da arte não. Ela era natural. Apesar de que depois, um pouco mais velho eu passei pelo Ivan Serpa que foi muito interessante. E teve uma outra coisa que de um certo jeito que me marcou muito. Quando eu estava na faculdade de arquitetura e mais ou menos em setenta e cinco ou setenta e seis houve dois salões; um era totalmente inexpressivo, daquele tipo "Salão de Maio", aqueles salões tipo feira hippie, eu não sabia nada de nada, né? Acho que nem tinha entrado na faculdade ainda. Daí eu mandei um desenho e ganhei uma menção honrosa. Era um salão todo carimbado... Tipo quem vai ganhar é o cara que tem a banca número um da praça. E neste mesmo ano, ganhei um outro concurso mais sério, que inclusive tinha uma grana, que era o Salão Universitário. Todos os alunos que estavam na universidade podiam mandar trabalho. E eu ganhei um prêmio. Se não me engano, o segundo prêmio. E aí já era algo julgado por críticos de arte e nessa época tinha um crítico que era muito importante chamado Roberto Pontual. Então eu ganhei dois salões em um ano e comecei a pensar: eu acho que eu sou do ramo. Porque até então eu ficava desenhando e viajando. E inclusive eu me lembro que foi um prêmio legal. Com a grana eu até comprei um telefone. Eu tinha morado em uma comunidade que a grande dificuldade desta comunidade era não ter telefone. Aí eu ganhei essa grana e comprei um telefone para dar de presente. Era uma grana boa. Naquela época comprar um telefone era caro. Não era como hoje. Telefone tinha um certo valor. Então foi isso. Essa coisa desde de pequeno e estes prêmios que me deram meio que um sentido de carreira. Sabe como é que é? Eu também tinha um tio que era poeta. Um poeta com um certo nome e tal. Então havia uma distância entre fazer arte e ser considerado artista. E com estes salões eu comecei a achar que eu podia ser considerado artista. Porque se você tem um cara na sua família que escreve livros, publica e é reconhecido, então você tem um outro parâmetro de arte. Eu sei a dificuldade que meu tio tinha e como ele se movimentava. Isso estava na minha porta ao lado. Era irmão do meu pai. Por outro lado isso era ruim porque de um certo jeito existia na minha cabeça uma coisa que arte sempre teria que ter um objetivo. Teria que virar alguma coisa. Um objeto ou um produto. E como eu acho que eu comecei, de um certo jeito, através da música, eu comecei a me ligar no samba. Acabei subindo o morro e convivendo com o pessoal lá em cima e me dei conta que existiam várias pessoas que se consideravam artistas e faziam samba da melhor qualidade sem a menor pretensão de que aquilo fosse gravado ou

conhecido além daquela comunidade. Existia um prazer de fazer arte pelo prazer de fazer arte. Isso foi muito interessante pra mim porque desmaterializou esta coisa de dar certo. Ter que ser publicado ou ter que sair no jornal. Eu vi que não, que arte era mais uma relação com o que você faz ou com o jeito que você faz a sua vida. É mais uma atitude do que uma situação.

Porque a gente que vem de uma classe digamos assim, branco, todo direitinho, classe média, esse pessoal às vezes tem umas visões meio... Apesar de que a minha família sempre foi uma família de um certo jeito meio revolucionária. Meu tio era poeta, tenho uma tia que é feminista, é crítica de teatro, quer dizer, um pai médico cultíssimo... Quando a gente vê esse outro lado e esse outro lado, de um certo jeito existe, mas parece que ele não está na retina. Parece que é só apertar um botão e a gente diz, como é que eu não estou vendo isso? Parece que dá um estalo. Hoje em dia o morro também já não é como era. Naquela época não tinha essas drogas mais pesadas. Naquela época tinha a maconha e o traficante era muito pequeno. Hoje em dia é muita grana que rola. Então o morro hoje ele é diferente. A visão da rapaziada que faz samba no morro e quer lidar com o sucesso imediatamente.

Dália: De um certo jeito tudo ficou meio assim.

Nelson: Até a própria arte. E é legal pensar sobre isso porque a gente está lidando com as Bienais, com estes grandes museus... O Brasil ainda está um pouco fora do circo, mas acho que não vai ficar muito tempo não porque tem um potencial muito grande não só em qualidade de trabalho que estamos fazendo, mas um potencial que o próprio país gera. Ele vai ser chamado para entrar nesta festa imediatamente. Ele está meio fora de circuito, mas a gente já está trazendo o circuito um pouco para cá. Assim com acho que a Austrália está em uma situação um pouco parecida, tem um a arte de boa qualidade, mas a Bienal deles não chega a ser uma Bienal de São Paulo. A Bienal trás para cá de dois em dois anos uma porção de gente que pensa em arte e que é obrigada a ver o trabalho da gente. Bota aí 50 anos fazendo isso e dá alguma coisa. O trabalho que Hélio e Ligia deixaram e que depois começaram a vir em outros como e Sérgio Camargo.

Dália: Qual é o papel do artista?

Nelson: É gerar pensamento. O mesmo papel do filósofo, do religioso, do artista, do cientista. Cada um dentro da sua área, se espremer, a última razão é esta, gerar um pensamento. Eu penso que existem três tipos de artista: o revolucionário, o criativo e o professor. O que não que dizer que um seja melhor que o outro. O revolucionário é este que de um certo jeito tenta gerar pensamento, o criativo é de um certo jeito meio a meio, ele gera pensamento e faz bem feito e o professor é aquele que sabe passar as coisas de uma geração para a outra. Isso não que dizer que a pessoa sendo professor ou se identificando como professor seja menor, há um processo didático nisso. É pegar o que foi feito e ao mesmo tempo fazer ele super bem feito para que outros consigam entender. Mas todos os três acabam gerando pensamentos. Eles só são artistas se gerarem pensamentos.

Dália: Como é a sua relação com os outros artistas?

Nelson: É boa. Neste momento, eu... Essa coisa de ter morado fora me isolou um pouco... Agora, eu tenho uma relação legal, mas de trocar idéias mesmo, de uns anos para cá é muito difícil. Tem umas pessoas com quem eu gosto de conviver, apesar de algumas vezes o trabalho da pessoa não comungar direto. Mas não é só com artista não. É geral. Esta coisa de morar longe é complicado.

Tem algumas pessoas que eu gosto muito e quando eu estou com elas é um prazer enorme. O Rodrigo Naves é um cara desses. É um cara que eu tenho um prazer enorme de estar junto. É raro ir a São Paulo sem encontrar o Rodrigo e é sempre um grande prazer independente se nós vamos trabalhar ou não. Tem também a Glória Ferreira, gozado que são críticos de arte... São as pessoas com que eu tenho me encontrado mais constantemente. Tem um colecionador que eu encontro bastante também. Mas artista é pouco.

Dália: Quais são os materiais que você utiliza em seu trabalho?

Nelson: A princípio qualquer um. Teve uma época em que eles tinham que ter um significado. Eu não usava o material por uma escolha estética. Como foi com o grafite. Eu usava o grafite porque o grafite é basicamente composto de carbono. Grafite, diamante, são praticamente carbono. E o carbono geralmente tem a ver com a vida. Aquela coisa do teste de carbono 14 e tal.

Se cair um meteoro o pessoal vai ver se tem carbono para saber se a possibilidade da coisa conter vida ou saber quantos anos aquela porcaria tem etc e tal. Teve uma época também que eu fiz alguns trabalhos utilizando chumbo por causa do elemento radioativo. Exatamente por causa disso, porque eu achava que o elemento radioativo também tinha uma coisa ligada à vida. Ele tinha um "poder de vida" maior que os outros. Então estas coisas direcionavam mais o trabalho de que a escolha estética do trabalho. E isso com quase todos. Depois eu fiz uma série de trabalhos com cal. Porque nós temos diversas glândulas endócrinas e elas são como farmácias que a gente tem dentro. Elas soltam uns hormônios que geram determinadas situações no organismo. E essas glândulas são extremamente importantes. Tem pensamentos que dizem que elas regulam determinadas atitudes mentais ou emocionais e é muito interessante. E tem uma glândula que se chama pineal e fica bem no centro da cabeça e que até hoje não se sabe direito a função hormonal desta glândula. Ela fica em um espaço vazio no interior do cérebro, o cérebro não é maciço, ele tem espaços, e neste espaço tem esta glândula e embaixo dela fica outra chamada pituitária que funciona como um timão que detona outros hormônios no organismo. Por exemplo, precisa de adrenalina, mas a adrenalina não sai assim, então ela gera a energia para ser produzida a adrenalina. E tem-se também uma idéia de que ela estaria ligada com os pontos mais sexuais ou pensamentos mais abstratos do ser humano. E então em cima dela está a pineal que realmente não se sabe para que ela existe, é muito difícil porque quando a pessoa morre e vão abrir o cérebro ela oxida imediatamente e murcha. Ela morre rapidamente. Você morreu e ela morre. Mas dá para se estudar a substância dela e ela tem uma certa quantidade de cal, um tipo de uma areia. Ela é formada de uma areia calcária e já chegaram à conclusão que nos loucos, não doidão, mas nos mongolóides, por exemplo, a quantidade deste cal é menor do que em um ser humano normal e isso me fascinou. Então eu comecei a fazer uma série de trabalhos com cal. Eu começava a fazer uma série de relações com o material e sempre foi assim. Eu acho que todo o material tem uma quantidade simbólica violenta assim como com o mármore... Na Bienal de 96 eu resolvi moldar este espaço no interior do cérebro. Eu descobri que não só o cérebro, mas todo o sistema nervoso central contém um buraco contínuo que vai desde a base da medula até o interior do cérebro terminando nestas glândulas. E um dia eu moldei todo este espaço, eu o fiz grande. Eu simplesmente peguei um espaço que seria um espaço negativo nosso e o tornei positivo. Aquela escultura era exatamente o que não estava contido no seu sistema nervoso. E eu vi que esta forma tinha que ser em mármore. Se você me perguntar o porquê, eu não sei. Mas tinha que ser. E o

mármore envolve esta coisa da tradição e eu tive que lidar com isso também. Ou seja, às vezes o material ele tem um significado que vem por este lado como no grafite e às vezes ele tem um significado que é intrínseco dele com é o caso do mármore. Eu acho que eu, assim como a torcida do Flamengo inteira, não consigo olhar para o mármore e não vir na cabeça a tradição da escultura e eu me interessei por isso. Então eu acho que às vezes eu comungo com algumas coisas do material e às vezes eu trago algum material por outras questões. Antigamente era sempre por algumas questões, depois eu relaxei um pouco.

Dália: Você sempre age assim pelo pensamento ou age também de maneira intuitiva, por um simples desejo muito forte?

Nelson: Acho que nem sempre é pensado, mas a maioria das vezes se eu não pensei, depois eu começo a pensar e se ele não me satisfazer por inteiro ele vai sendo eliminado aos pouquinhos. Por exemplo, tem o caso do azeite, uma época eu lidei muito com o azeite e lido ainda com ele. Desde de que eu comecei a fazer loga eu comecei a lidar com azeite. Existem umas lamparinas que são feitas com azeite e eu cuidei de uma lamparina dessas onde eu tinha que trocar a lamparina todo o dia. Eu fiquei anos e anos cuidando dessa lamparina. Acrescentava o azeite e trocava a mecha, se caía algum bichinho dentro eu ia e tirava e tal. Então eu fui comungando com o azeite e particularmente isso me fez gostar de azeite, do gosto, de comer, eu não como sem azeite. E tem que ser de boa qualidade. E ele incorporou-se ao trabalho. E quando eu descobri que o azeite e a graxa são os dois inimigos do mármore, ele incorporou de vez. Mas o azeite por acaso entrou por uma questão de vida. Aquela coisa dele estar presente na minha vida direto e de repente quando eu vi, ele estava presente dentro do trabalho também. E quando eu descobri que o mármore era avesso a ele eu gostei mais ainda. Porque se eu usasse os dois eu iria entrar provavelmente em terrenos não navegáveis. Quer dizer, se você vai para um lugar que não tem mapa, provavelmente você vai chegar a algum lugar novo. Eu não gosto daquele artista que sabe que vai daqui para Porto Alegre e já sabe qual a estrada que ele vai pegar, compra o Guia Quatro Rodas, faz uma revisão no carro e sabe... Aí o cara senta no carro pega a tinta dele e sai pintando até chegar em Porto Alegre onde Matisse já resolveu quinhentas mil vezes o problema dele. Eu acho que o porquê da arte é você sempre tentar ir para um lugar que você não sabe qual é. Às vezes outros já passaram, mas você não está ciente.

Dália: Como é processo de escolha destes materiais?

Nelson: Acho que é isso que eu estava falando. Às vezes por uma coisa simbólica, às vezes por uma coisa de vida, às vezes eu cismo que tem que ser com aquele material e depois começo a pensar como foi o caso do mármore. Eu cismeique o trabalho da Bienal tinha que ser com ele e foi a primeira vez que eu fiz um trabalho grande de mármore, acho que eu tinha feito alguns trabalhos pequenos só, e depois o mármore entrou. Quando eu descobri essa coisa da tradição o mármore entrou. Trabalhar com o mármore nos dias de hoje é uma coisa violenta, é um desafio apaixonante. É uma coisa muito grande o artista contemporâneo. A história da arte é um peso muito grande para o artista contemporâneo. E não dá para fugir dela, pelo contrário, vamos transformá-la em fator de desafio, em fator de criatividade. E eu achei isso no mármore.

Dália: O que vem a ser a palavra símbolo dentro do seu trabalho?

Nelson: Essa é difícil...Eu acho que está muito presente... A coisa simbólica. No sentido próprio da palavra mesmo. De estalar uma realidade. Você passa a entender a realidade como um todo. Você entende o positivo, o negativo. O símbolo tem essa capacidade. Por exemplo, se você coloca uma escada, vem toda uma série de pensamentos que pelo discurso você demoraria muito para falar. Falar sobre a escada especificamente, falar sobre a tensão, sobre se está descendo, subindo, sobre essa coisa de degrau, de escalonamento, toda uma série de idéias que estão presentes no símbolo da escada. Só que você apenas desenhou uma escadinha e quando alguém vê aquilo, vem uma série de idéias imediatas. Tudo de uma vez só. Enquanto no discurso você pode ficar três, quatro ou cinco páginas só falando sobre aquela idéia. Então essa coisa do símbolo é isso e principalmente que tem um negócio que é o de que o símbolo se transforma, ele vai se transformando de acordo com o grau de consciência e de percepção de cada um. Por exemplo, um pênis. Aí o cara olha aquilo e pensa: "Nossa que coisa obscena!" Dai chega um aborígene e pode ver até a imagem de Deus, porque para ele o pênis representa o poder de criação do homem e quem cria no homem é Deus, então... Esse poder de transformação do símbolo é muito interessante. E eu comungo com isso. Eu uso determinadas situações pelo caráter simbólico que elas contém. Eu

gosto disso. Eu acho que a arte não é só visualidade. A visualidade da arte é fundamental. Por isso nós não somos músicos, não somos bailarinos, nós somos artistas plásticos porque a gente conversa pelo olho. Então a forma é fundamental. Agora saber lidar com a forma é condição primeira, assim como para ser um bom sapateiro, tem que se aprender primeiro a colar um salto, mas isso não quer dizer que se sabendo colar um salto seja um bom sapateiro, agora não existe um bom sapateiro que não saiba colar um salto. Não existe um bom artista que não saiba lidar com a forma, mas só lidar com a forma é muito pouco. Principalmente hoje em dia em que a questão formal é necessária, mas não é crucial. Então eu acho que sempre existe na arte coisas latentes atrás. E essas coisas latentes atrás na maioria das vezes são simbólicas. Linguagens analógicas, situações que aparecem, mas não aparecem tanto e que fazem com o que o pensamento siga na cabeça do outro e às vezes ganhem situações diferentes, mas sempre com a idéia do transformar. Então eu acho que a arte tem isso, tem esse outro lado, mas não me interessa também uma linguagem simbólica surrealista, ou com um certo simbolismo, isso não me interessa. Interessa-me esta coisa latente, que você sabe que ali existe algo, mas este algo não é dado de todo. Para dar espaço para que a outra pessoa também mergulhe.

Dália: O que vem à sua cabeça quando eu falo a palavra Beuys?

Nelson: Um grande artista. Mas quando eu comecei a fazer as coisas eu não sabia muito das coisas. Quando eu fiz a minha primeira exposição individual eu só conhecia "Os Gênios da Pintura". Fontana por exemplo não sabia nem quem era. Eu estava dentro da galeria e não sabia quem ele era. Beuys eu acho que eu sabia quem era, mas não conhecia direito o trabalho. Então eu fui trabalhando, fui lendo e quando eu me deparei com o trabalho dele eu comunguei com várias coisas. E a primeira coisa que eu percebi foi que ele tinha aberto um caminho por onde eu estava pisando. E isso me ajudou. Eu pensei: Ufa! Eu estou aqui dando murro na parede, mas tem um maluco lá fora que já fez isso. Porque aqui no Brasil eu estava lidando com uma coisa muito forte no sentido de arte mental. Da arte inteligente e tal. E isso foi interessante porque me deu uma força. O cara chegou em algum lugar e o cara não é qualquer merda sabe... Então não encha o meu saco, sabe... Isso te dá uma aliviada. Daí eu fui lendo mais sobre o trabalho dele, procurei saber mais sobre o trabalho dele. Mas não fui de encontro ao trabalho. Simplesmente esbarramos, foi uma satisfação incrível, tive uma comunhão perfeita, em alguns momentos eu me lembro de ter tido, não

só com ele, mas com alguns outros artistas também, e eu cortei. Porque às vezes você está pensando em alguma coisa e acha que ninguém nunca pensou, e de repente você descobre que alguém já pensou, e nesses momentos em alguns tempos atrás, eu ficava bravo e cortava. Começava a direcionar a cabeça para outra coisa. Porque meu trabalho sempre teve vários tentáculos, vários campos de ação, então eu cortava um dedo e deixava os outros quatro. E isso aconteceu com ele e... Bom, aconteceu. Hoje em dia eu já não me importo mais. Você vai ganhando uma maturidade e percebe que a grande satisfação é criar. Então eu não vou vender barato. Uma das únicas satisfações que eu tenho na vida é criar! Eu já fiz de tudo na vida, já deixei de comer, de fazer uma série de coisas, dei um duro danado, eu não vou vender barato! Você fala: "Que chato!". E pronto. Você não sai do seu caminho, porque o seu caminho já está muito centrado.

Com Beuys aconteceu, com essa coisa de nem tudo o que está sendo usado ali é o que está sendo usado realmente. Não quer dizer que porque ele bote o feltro, ele está querendo dizer que o feltro é feltro. Não. O feltro dele tem milhões de significações. Desde o fato de ele poder ter sido tratado com feltro etc e tal ao fato do feltro abafar o som, o feltro ser um tecido que não é tecido, é um aglomerado... E de um certo jeito isso é muito próximo ao modo que eu lido com o grafite por exemplo, por que o grafite? Porque o grafite tem carbono, traz vida, você está entendendo? Há uma proximidade no jeito de pensar. Agora isso é realmente o meu jeito de ser e não consigo pensar uma coisa sem ser assim. E Leonardo tinha isso! Os quadros dele eram todos amarradinhos, você acha que ele pôs uma mulher aqui por quê? E você vai e puxa uma linha com outra e o dedo da mulher está aqui porque significa que esse dedo é o mindinho e o mindinho tem a ver com outra coisa... E isso não é que seja ele. Existem várias pessoas que são assim. Não quer dizer que um cara é louro, existem milhões de louros. Agora isso vai, vai, vai, vai e de repente saiu um cara. E saiu outro e mais outro e mais outro... A gente pode ter sócias, mas igual, igual nunca é. E isso faz parte.

Resumo comentado da entrevista

Para Nelson Felix a arte está intrínseca a todos os momentos de sua vida: “toda a minha vida é voltada para isso. (...) é a coisa que eu procuro para viver. Meio como razão de vida.”

A condição fundamental para que possa produzir é “*pensar*”, “*ter um espaço mental*”. E o seu pensamento deve encontrar um tempo próprio onde seu fluxo não seja interrompido. “*Eu sei que eu posso sentar aqui e daqui a três horas eu posso continuar a estar sentado aqui sem ter tido ninguém que pudesse ter me interrompido (...) não sofrer interferências quando eu estou pensando.*” Para o artista, é “*desta concentração do pensamento*” que ele retira o seu trabalho. Este é um dos fatores que o levaram a viver fora do Rio de Janeiro. Não ter que estar presente em diversas situações que pudessem atrapalhar o seu pensamento: “*(...) situações que eu tenha que ir como encontros, jantares (...)*”. A “*concentração do pensamento*” é um ponto fundamental para seu trabalho. “*Eu acho que cada vez que você tem mais concentração de pensamento mais poder criativo você tem*”. Ele acredita que há uma diferença entre arte e linguagem artística: “*Acho que arte é mais do pensamento*”. Esta ligação entre a arte e o pensamento esteve presente em todo o seu discurso.

O trabalho de Nelson Felix é influenciado por diversos pensamentos externos ao campo artístico como, por exemplo, a cultura indiana, que mencionou ter estudado profundamente. Nelson pratica loga todos os dias no mesmo horário há 20 anos. “*(...) eu me identifiquei com a loga. Isso faz parte da minha vida e é um jeito de eu ver a arte*”. Apesar de diferenciar claramente a arte da linguagem artística, ele diz que todo o trabalho de arte se apóia sobre certos pontos de uma linguagem para só então “*(...) ir pulverizando até chegar em uma coisa mais etérea (...)* fazer com que o meu pensamento toque o seu pensamento (...) quando o *trabalho de arte é mais redondo* você leva ele para casa porque você levou o pensamento que aquele trabalho detonou em você”. E essa “*(...) é a razão principal de se fazer arte.*” A ação da arte é vista como um ato de sacrifício: “*(...) não sacrifício no sentido de tortura. É você tornar alguma coisa sagrada... Mudar o plano dela (...)* esta ação de transformação é a coisa”.

Nelson Felix desenhava desde pequeno e acredita que não poderia ter exercido outra profissão. Apesar de ter se formado em arquitetura, a arte era algo que ele fazia "naturalmente". Quando estudante ganhou alguns prêmios em dois salões de arte do Rio de Janeiro. Este fato o motivou e o fez acreditar que poderia seguir como artista profissionalmente *"(...) havia uma distância entre fazer arte e ser artista. E com estes salões eu comecei a achar que poderia ser considerado artista."*

Quando indagado sobre a sua relação com os outros artistas, ficou um pouco pensativo, admitindo que o fato de ter optado por morar longe o afastou um pouco dos outros artistas e atualmente convive mais com críticos de arte ou com os colecionadores com os quais trabalha.

A escolha dos materiais que utiliza em suas obras advém de um desejo de explorar as dimensões simbólicas que estão ligadas a estes materiais. Grafite, cal, ou chumbo são alguns dos elementos materiais que estiveram presentes em suas obras devido a estas associações. *"Teve uma época que eles tinham que ter um significado. Eu não usava um material por uma escolha estética. Como foi com o grafite.(...) Grafite, diamante, são praticamente carbono. E carbono (...) tem a ver com a vida.(...) fiz alguns trabalhos utilizando chumbo por causa do elemento radioativo.(...) eu achava que o elemento radioativo também tinha uma coisa ligada a vida. Eu começava a fazer uma série de relações com o material (...) eu acho que todo o material tem uma quantidade simbólica violenta".*

De 1996 em diante, o mármore passou a ser um material constante em seu trabalho. Nelson Felix atribui a este material uma forte carga simbólica no que diz respeito à tradição das artes plásticas: *"(...) o mármore envolve esta coisa da tradição e eu tive que lidar com isso também. (...) A história da arte é um peso muito grande para o artista contemporâneo. E não dá para fugir dela (...) vamos transformá-la em fator de desafio (...) eu achei isso no mármore".*

A partir de 1996 então, uma nova forma de escolha passou a fazer parte do seu modo de trabalhar. *"(...) às vezes o material tem um significado que vêm por este lado como no grafite e às vezes ele tem um significado que é intrínseco dele como é o caso do mármore.(...) eu acho que eu comungo com algumas coisas do material e às vezes eu trago algum material por outras questões.*

Antigamente era sempre por algumas questões, depois eu relaxei um pouco". O artista também apresentou uma terceira forma de escolha como no caso do azeite: "Desde que eu comecei a fazer loga eu comecei a lidar com azeite.(...) e ele incorporou-se ao trabalho. (...) o azeite por acaso entrou por uma questão de vida. Aquela coisa de estar presente na minha vida direto e de repente (...) ele estava presente dentro do trabalho também. Ou seja, este processo de escolha é dado: " Às vezes por uma coisa simbólica, às vezes por uma coisa de vida, às vezes eu cismo que tem que ser com aquele material e depois começo a pensar, como foi o caso mármore".

O uso do elemento simbólico é admitido abertamente pelo artista: *"Eu acho que está muito presente. A coisa simbólica. No sentido próprio da palavra mesmo. De estalar uma realidade. Você passa a entender a realidade como um todo".* O uso do símbolo está atribuído também ao aspecto transformativo que ele impõe: *"Esse poder de transformação do símbolo é muito interessante. (...) eu uso determinadas situações pelo caráter simbólico que elas contém".*

A arte é vista pelo artista como algo além da mera visualidade : *"(...) eu acho que sempre existe na arte coisas latentes atrás. E estas coisas latentes atrás na maioria das vezes são simbólicas".*

Nelson Felix não conhecia o trabalho de Joseph Beuys quando iniciou a sua carreira: *"(...) acho que eu sabia quem era, mas não conhecia direito o trabalho."* Porém, quando tomou conhecimento do trabalho de Beuys diz ter *"comungado com várias coisas". "A primeira coisa que eu percebi foi que ele tinha aberto um caminho por onde eu estava pisando. E isso me ajudou".* Procurou ler e saber mais sobre o trabalho de Beuys. *"Mas não fui de encontro ao trabalho. Simplesmente esbarramos".* Mesmo assim, Nelson coloca algumas semelhanças: *"Com Beuys aconteceu com esta coisa de nem tudo o que está sendo usado ali é o que está sendo usado realmente. (...) isso é muito próximo ao modo que eu lido com o grafite por exemplo (...). Há uma proximidade no jeito de pensar (...). E Leonardo tinha isso. (...) Existem várias pessoas que são assim".*

Discussão dos dados: As obras de Nelson Felix e Joseph Beuys em comparação

Segundo Naves (1998), há uma tendência de Nelson Felix em sugerir uma interioridade nas coisas que vemos, para além de sua simples aparência. Mas para que esse processo ocorra será preciso estabelecer uma relação específica entre os elementos envolvidos.

Na obra de Felix, estes "elementos envolvidos" podem ser descritos como os materiais que são escolhidos pelo artista mediante um desejo de exploração das dimensões simbólicas que estariam vinculada a estes. Grafite, chumbo, cal, azeite ou mármore são alguns dos elementos materiais que fazem parte de suas obras.

Naves (1998) ainda coloca a importância do artista alemão Joseph Beuys, para esta forma de procedimento operada por Felix: "É forte presença simbólica na arte contemporânea – basta pensar nos trabalhos de Beuys, talvez o grande inaugurador desse novo simbolismo, e em vários artistas ligados à arte povera (...). No trabalho de Beuys, é nítido o esforço para desvincular certos materiais de sua exterioridade estritamente instrumental – algo que, por algumas qualidades físico-químicas ou por quaisquer outras características, pode ser transformado em outra coisa, ou ser empregado para fazer algo – conferindo-lhes um sentido mais problemático, que em geral conduz a uma simbolização" (1998:10).

O termo "arte povera" foi utilizado pela primeira vez em uma exposição de 1967 na cidade de Genova (Itália) intitulada "Arte Povera Im Spazio" e definia um novo tipo de arte baseada no emprego de materiais ordinários e naturais. Areia, fogo, animais, cera, gordura, pessoas, algodão, plantas ou verduras eram alguns dos materiais que compunham as obras desta exposição.

Os artistas presentes defendiam uma arte compreendida como processos físicos e químicos entregues às ações do tempo. Nesta afirmação de que o tempo da obra de arte poderia se igualar ao tempo de vida dos elementos que a compõe, estaria reivindicada uma maior proximidade entre corpo, espírito e obra de arte. O "artista povera", por sua vez, deveria atuar com um artista-alquimista, atraído pelas possibilidades físicas, químicas e biológicas destes elementos animais, vegetais ou minerais e deveria descobrir as raízes das coisas participando de seus acontecimentos

naturais – o crescimento das plantas, as reações químicas de um mineral – para acabar descobrindo a si mesmo, seu corpo, sua memória ou seus gestos (Guasch, 1997).

Na simbolização também estão relacionadas transformações físicas e químicas advindas dos materiais. Nelson Felix se apropria da simbologia contida no material no intuito de *“estalar uma realidade”*: *“(...) o símbolo se transforma, ele vai se transformando de acordo com o grau de consciência e de percepção de cada um (...). E esse poder de transformação do símbolo é muito interessante. Eu uso determinadas situações pelo caráter simbólico que elas contêm”*. Por outro lado, Beuys também faz uso deste *“caráter transformativo do símbolo”* através da constante presença de seus elementos materiais entregues à ação natural do tempo e provocando alterações formais à obra. Mudanças e transformações são as constantes de seu trabalho.

Tomada por este prisma, a obra de Nelson Felix pode ser vista arraigada a uma herança do trabalho de Beuys e dos artistas povera. É importante observar que Beuys já trabalhava com os princípios defendidos pela arte povera mais de uma década antes desta exposição genovesa de 1967 e por isso é colocado por Naves (1998:10) como *“talvez o grande inaugurador desse novo simbolismo”*.

Porém, para além desta herança advinda da exploração das dimensões simbólicas dos elementos materiais, a obra de Nelson Felix nos revela ainda outra importante identidade com o trabalho de Beuys.

Durante sua entrevista, Nelson Felix afirmou de muitas maneiras a importância dada ao ato de pensar e ao próprio pensamento em si na constituição do trabalho artístico. Felix afirma que a condição fundamental para que possa trabalhar é pensar e que é desta concentração do pensamento que ele retira seu trabalho. Define também diferenças entre arte e linguagem artística: *“Acho que a arte é mais do pensamento, o resto é linguagem: corporal, visual ou a própria linguagem de linguagem (...) . Acho que todo o trabalho de arte se apóia sobre estas coisas da linguagem e vai pulverizando até chegar a uma coisa mais etérea que é a coisa de eu fazer que o meu pensamento toque o seu pensamento”*.

É nesta frase de Felix que encontramos forte relação com uma afirmação de Beuys quando indagado sobre a origem de seus impulsos para desenhar:

“Comigo são aquelas perguntas sobre a vida, sobre arte, sobre ciência (...). Eu tento ir em direção a estas coisas. Eu faço perguntas, eu coloco formas de linguagens no papel; tudo no intuito de estimular o pensamento (Bastian e Simmen, 1979:96).”

Contudo, para Beuys, este procedimento não era exercido apenas para suas obras bidimensionais. Suas esculturas e ações também eram produzidas com semelhante intuito. Sua famosa frase “Denken ist Plastik” (Pensar é esculpir) constitui o núcleo de sua teoria artística.

Segundo Honneth (1992:42), só se pode entender esta afirmação se ela for literalmente interpretada: “O cérebro humano não é uma massa inerte, ele sofre alterações fisiológicas com o ato de pensar. Um artista não pode fazer mais do que impulsionar o pensamento. Se conseguir atinge o seu supremo objetivo. A plasticidade transformadora do cérebro assinala assim um processo de pensamento, e a abundância dos sinais de uma obra artística, se tiverem sido formulados com clareza, indica a via para o conhecimento. Não obstante, todas as reações emocionais que a arte de Beuys conseguiu desencadear, dirigiam-se, antes de mais nada, ao ser pensante”.

Destarte, pode-se encontrar uma relação existente entre o simbolismo exercido por ambos os artistas e a intenção de provocar um pensamento.

Ao ser indagado sobre o sentido da palavra símbolo dentro de seu trabalho, Felix coloca que “a coisa simbólica” está muito presente, e continua: “No sentido próprio da palavra mesmo. De estalar uma realidade. Você passa a entender a realidade como um todo (...). O símbolo tem esta capacidade. Por exemplo, se você coloca uma escada, vem toda uma série de pensamentos que pelo discurso você demoraria muito para falar (...) toda uma série de idéias estão presentes no símbolo da escada”.

Beuys também comenta sobre o uso de figuras simbólicas em seus desenhos :

"(...) elas tentam visualizar como as forças se apóiam, dão a forma para configurações invisíveis, mas também relatam o visível. Isto é algo que se pode ver em muitos objetos diferentes; uma árvore ou um animal correndo pelo campo. O observador diz: "Uh-hun", isto se parece com um cervo, mas há algo sobre a forma deste animal, alguma coisa diferente dentro dos ambientes, a qual no caso de um animal, é uma tentativa de descrever vida interior e todas as forças que estão continuamente trabalhando dentro dele" (Bastian e Simmen, 1979: 91).

Ou seja, ao se utilizarem elementos materiais carregados de simbologias, ambos os artistas fazem com que suas obras exijam uma participação ativa e criadora do observador, não bastando que este se limite a apreciá-las contemplativamente. Cada pormenor, cada elemento de suas obras deve ser observado e meditado atentamente, desencadeando, deste modo, processos de pensamento.

Referências Bibliográficas

Livros, catálogos, artigos e vídeos sobre Joseph Beuys

Adriani, Goltz, Konertz, Winfried and Thomas, Karin, Joseph Beuys: Life and Work, Barron's Educational Series, New York, Inc.1979

Almeida, Luis Camillo, A Estética Romântica e Joseph Beuys, MASP,São Paulo, 1992
Bastian, Heiner & Simmen, Jeannot, Zeichnungen/Tekeningen/Drawings, Nationalgalerie Berlin/ Staatliche

Bertz, Iris, Joseph Beuys 7000 Eichen fur Kassel – an attempt at social sculpture and its reception, University of Wolverhampton, 2000.

Borer, Alain, The essential Joseph Beuys, MIT Press, EUA, 1997

Beuys, Eva, Wenzel, Jessyca, Joseph Beuys – Block Beuys, Schirmer/Mosel, München, 1997.

Coelho, Teixeira, Reis, Paulo e Veloso, Marco, Os Múltiplos de Beuys, MAC/ Centro Cultural FIESP, São Paulo, 2000

Davvetas, Démosthenes, “Joseph Beuys – Man is Sculpture”, In: German Arte Now Architectural Design, Londres, 1989

Devolder, Eddy, Joseph Beuys: Conversation with Eddy Devolder, Tandem, Paris, França, 1988.

Durini, Lucrezia De Domizio, Joseph Beuys; Scultore di Anime – Olivestone, Silvana Editoriale, Milão, 2001

Durini, Lucrezia De Domizio, The Felt Hat A Life Told, Charta, Milão, 1997

Durini, Lucrezia de Domizio, Joseph Beuys: Defesa della Natura, Charta, Milão, 1996

Durini, Lucrezia de Domizio, Joseph Beuys – The living sculpture in Bolognana, Edizioni Carte Segrete, Roma, Itália, 1993.

FIU, Action third road – ideas and a practical attempt to realize na alternative to the existing social systems of east and west, FIU, Alemanha, 1983

Gallwitz, Klaus, Joseph Beuys: Relâmpago com Claridade sobre veado, São Paulo, 1989

Gallwitz, Klaus, in. guia das Artes n.29, São Paulo, 1992

Gunthert, Eric, “Joseph Beuys, l'art- politique”, in Artstudio n4: Spécial Joseph Beuys, Printemps, Paris, 1987.

Haks, Frans, “Interview with Joseph Beuys”, In Joseph Beuys: Diverging Critiques, Tate Galery Liverpool and Liverpool University Press, Liverpool, 1995

Homenagem a Beuys [filme], realizado por R.B.Winfred. Parkinson, 1986 - Bonn:Internationes (1998) 44min.Color.VHS.

Hopps, Walter, FIUWAC, FIU, Alemanha, 1999

Joseph Beuys, Centre Georges Pompidou, C atologo de exposi ao, Paris, 1994

Joseph Beuys - Dia Art Fundation, New York, 1988

Joseph Beuys: Qualquer indivíduo é um artista filme realizado por R.B.:Werner Kruger, 1979, Bonn:Internationes. 57min, color. VHS.

Joseph Beuys - Olfarben/Oilcolors 1936-1965, Franz Joseph Van der Grinten/ Hans van der Grinten, Preface Heiner Bastian, Berlin, 1981

Joseph Beuys: The revolution is Us, Tate Galery Publications, Liverpool, 1994

Kotte, Wouter, Joseph Beuys, Galerie Heinz Holtmann, Colônia, Alemanha, 1989.

Kuoni, Carin, Energy Plan for the Western Man: Writings by and Interviews with the artist, Four Walls Eight Windows, New York, 1990

Lauf, Cornelia, Joseph Beuys: the pedagogue as persona, Columbia University, UMI Books on Demand, Londres, Inglaterra, 1992.

McKinney, Donald, Joseph Beuys: Ideas and actions, Hirschl & Adler modern, New York, 1988

Mennekes, Friedhelm, Joseph Beuys – Thinking Christ, Verlag Katholishes Bibelwerk, Alemanha, 1996.

Moffitt, John F., Occultism in Avant Garde Art – The Case of Joseph Beuys, Michigan University, UMI Books on Demand, Londres, Inglaterra, 1988.

Warhol/Beuys/Polke, Milwaukee art Museum, Milwaukee, Wisconsin, 1987

Poli, Bárbara, Joseph Beuys Kunst = Kapital – Sei Stanze per Beuys a Venezia, Electa, Milão, 2000

Schellmann, Jorg, Joseph Beuys: Multiples, Catalogue raisonné of multiples and prints, New

York and Munich, 1992

Schmidt, C., Kandinsky: A la recherche d'une nouvelle dimension. Vassily Kandinsky et les sciences exactes. Une lecture scientifique de ses écrits et de son oeuvre pictural des années 1920. Tese de Doutorado, Université Pierre Mendés France, Grenoble, 1997

Seymour, Anne, Beuys/Klein/Rothko, Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1987

Stachelhaus, Heiner, Joseph Beuys, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990

Staeck, Klaus, Honey is Flowing in all directions: Joseph Beuys, Editon Staeck, Berlin, 1997

Stephens, Charles, Joseph Beuys and the Celtic Spirit, Tate Gallery, Liverpool, 1989

Taschem, Benedikt, Joseph Beuys, Parsifal Ediciones, Barcelona, 1990
Museum of Modern Art, Philadelphia and New York, 1993

Temkin, Ann, "Joseph Beuys: An Introduction to his life and work", In York: Philadelphia Museum of Art and Museum of Modern Art, Philadelphia and New York, 1993

Temkin, Ann and Rose, Berenice, Thinking is form: The Drawings of Joseph Beuys, Philadelphia Museum of Art and Museum of Modern Art, Philadelphia and New York, 1993

Tisdall, Caroline and Serota, Nicholas, Joseph Beuys: The Secret Block for a Secret Person in Ireland, Museum of Modern Art, Oxford, 1974

Tisdall, Caroline, Joseph Beuys: We go this way, Violette Editions, Londres, 1998

Tisdall, Caroline, Joseph Beuys: Coyote, Schirmer/Mosel, Munich, 1976

Tisdall, Caroline, The Three Pots Action, Lotta Poetica, Londres, 1976

Transformer (filme), realizado por John Holpem, New York, 1988, 60 min. Color, VHS.

Literatura Artística, Histórica e Social

Abro, A. de, The Evolution of scientific Thought from Newton to Einstein, New York, 1950

A Arte e seus materiais, catálogo de exposição, Atitudes Contemporâneas, FUNARTE,
1985

Blotkamp, Carel, The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890 - 1985, Los Angeles, Museu de Arte do Município de Los Angeles, 1986

Burds, Edward Mcnall, Historia da Civilização Ocidental, Vol I e II, Ed. Globo, Porto Alegre,
1970

Braun, Emily (org.), Italian Art in the 20th Century, Prestel, London, 1989

Capra, Fritjof, O ponto de mutação, Ed. Cultrix, São Paulo, 1982

Caulley, D.N, Document Analysis Program Evaluation, Northwest Regional Educational Laboratory, Portland , 1981

Celant, Germano, Art Povera, Praeger Publishers, New York, 1969

Ciotti, Naiara, O Híbrido professor performer: uma prática, PUC, São Paulo, 1999

Chipp, Herchel B., Teorias da Arte Moderna, Martins Fontes, São Paulo, 1988

Ciotti, Naiara, O Híbrido professor performer: uma prática, PUC, São Paulo, 1999

Citati, Pietro, Goethe, Companhia das Letras, São Paulo, 1996

Crouzet, Maurice, História Geral das Civilizações vol. 14 e 15, Bertrand Brasil, Rio de Janeiro, 1996

Ferguson, A., Discourses:Conversations in Postmodern Art and Culture, MIT Press, Cambridge, Mass, 1990

Documenta X – The Book, Cantz, Kassel, 1998

Ferguson, A., Discourses:Conversations in Postmodern Art and Culture, MIT Press, Cambridge, Mass, 1990

Fusco, Renato de, História da Arte Contemporânea, Ed. Presença, Lisboa, 1983

Gettings, Fred, The Ocult in Art, Rizzoli, New York, 1978

Gombrich, E. H., Arte e Ilusão, Martins Fontes, São Paulo, 1990

Gombrich, E.H., A História da Arte, Guanabara Koogan, Rio de Janeiro, 1993

Gomes, Álvaro Cardoso & Vechi, Carlos Alberto, A Estética Romântica, Atlas, São Paulo, 1992

Guasch, Anna Maria, El arte Del siglo XX em sus exposiciones, Ediciones Del Serbal, Barcelona, 1997

Hendricks, Jon, Fluxus Codex, catálogo de exposição, Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Michigan, Detroit, 1988

- Hemleben**, Johannes, Rudolf Steiner, ed. Antroposófica, São Paulo, 1984
- Hendricks**, Jon, Fluxus Codex, catálogo de exposição, Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection, Michigan, Detroit, 1988
- Holsti**, O.R., Content Analysis for the Social Sciences and Humanities, Reading Mass, Addison Wesley, 1969
- Honnef**, Klaus, Arte Contemporânea, Taschen, Colônia, 1992
- Kepes**, G., The New Landscape in Art and Science, Chicago, Illinois, 1956
- Knotts**, R., The Spiritual Image in Modern Art, Theosophical Publishing House, Wueayon, Illinois, EUA, 1987
- Krauss**, Rosalind E., Passagens in Modern Sculpture, Cambridge the MIT Press Institute of Technology, 1983
- Lanz**, Rudolf, Noções Básicas de Antroposofia, Ed. Antroposófica, São Paulo, 1985
- Lippard**, Lucy R., Mixed Blessings, Pantheon Books, New York, 1990
- Ludke**, Menga, Pesquisa em educação: abordagens qualitativas, EPU, São Paulo, 1986
- Mandel**, E., O significado da Segunda Guerra Mundial, Ática, São Paulo, 1989
- Martini**, Fritz, História da Literatura Alemã II, Estúdios Cor, Lisboa, 1978
- Micheli**, M. de, As Vanguardas Artísticas, Martins Fontes, São Paulo, 1991

Mifflin, Margot, "Performance Art: What is it and Where is it Going", In Artnews, April, 1992, pp84-89

Milwaukee Art Museum, Warhol/Beuys/Polke, Milwaukee art Museum, Milwaukee, Wisconsin, 1987

Naves, Rodrigo, Nelson Felix, Cosac&Naify Edições, São Paulo, 1998

Nunes, Benedito, Introdução à Filosofia da Arte, Ática, São Paulo, 1951

Phelan, Peggy, Unmarked: The Politics of Performance, Routledge, London, 1993

Phillips, B.S., Pesquisa Social, Agir, Rio de Janeiro, 1974

Read, Helbert, A Concise History of Modern Sculpture, Thames and Hudson, Londres, 1983

Sihare, Oriental Influences on Wassily Kandinsky and Piet Mondrian 1909- 1917, University of New York, tese de doutorado, 1967

Souriau, E., "Time in the Plastic Art", in: Journal of Aesthetics and Arte Criticism, Junho de 1949

Stangos, Nikos, Conceptos de Arte Moderno, Alianza Forma, Madrid, 1986

Steiner, Rudolf, Über die Bienen. 9 Vorträge vor den Arbeitern am Goetheanum, Domach 1923

Steiner, Rudolf, A Obra Científica de Goethe, Ed. Antroposófica, São Paulo, 1984

Steiner, Rudolf, Matéria, forma e essência, Ed. Antroposófica, São Paulo, 1994

Tassinari, Alberto & Mammi, Lorenzo & Naves, Rodrigo, Nuno Ramos, Ática, São Paulo, 1997

The Planar Dimension Europe, 1912 - 1932, catálogo de exposição, New York, Salomon R. Guggenheim Museum, 1979

Vellinghausen, Albert Schulze, Éwald Matare, Prisma, 1947

Volobuef, Karin, Frestas e arestas, Editora UNESP, São Paulo, 1999

Wood, Paul & Fracina, Francis & Harris, Jonathan & Harrison, Charles, Modernismo em disputa, Cosac&Naify, São Paulo, 1998