

ARTE COMO CATARSE: AS *PERFORMANCES* DE JOSEPH BEUYS E A RESSIGNIFICAÇÃO DO MUNDO

*Vanessa Beatriz Bortulucce*¹

Gostaríamos de realizar, nesta comunicação, realizar algumas considerações acerca da obra de Joseph Beuys (1921 – 1986), especificamente sobre suas performances, no sentido de entendê-las como um processo de resgate, ampliação e assimilação de experiências humanas, numa chave mística. O passado polêmico do artista como integrante da Juventude hitlerista e aviador da Luftwaffe na Segunda Guerra Mundial, bem como os eventos decorrentes do desastre aéreo sofrido em 1944, transformaram-se em uma espécie de mito – o resgate e cura do piloto por uma tribo tártara que manteve seu corpo envolto em gordura animal e feltro – e contribuíram para que Beuys fosse um defensor das propriedades curativas da arte, crença expressa em suas performances ritualísticas.

Beuys acreditava na capacidade da criatividade humana como um caminho para sua redenção: a arte poderia curar o homem, vítima de um meio social opressor e doentio – em outras palavras, remodelar a arte significaria remodelar a sociedade. A arte combateria os efeitos repressores de um sistema social doente. Seus desenhos, esculturas, ambientes, vitrinas, gravuras, entrevistas e textos produzidos, além de suas atividades como professor e palestrante evidenciam esta defesa dos poderes curativos da arte e do caráter redentor da criatividade humana.

Quando tinha 30 anos filiou-se à Juventude Hitlerista e durante a Segunda Guerra Mundial foi aviador da Luftwaffe. Em março de 1944, sofreu um acidente aéreo na Crimeia. Alguns veem neste episódio a origem da personalidade artística de Beuys, dando razão a muita controvérsia, já que alguns dados sobre este fato não foram totalmente comprovados. Este evento cristalizou, de forma simbólica, uma espécie de renascimento, de rompimento com o passado nazista, e de surgimento de sua personalidade artística. O acidente de Beuys transformou-se no próprio mito de fundação de sua poética; os nômades tártaros recolheram o corpo ferido de Beuys e o envolveram com gordura animal e feltro, que mais tarde seriam materiais importantes na sua arte.

Após a guerra Beuys matriculou-se na Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf. Mais tarde, passou a integrar o corpo docente da mesma instituição. Em razão da célebre e controversa abolição de pré-requisitos para seu curso, foi demitido em 1972.

Neste tempo, transformou-se em um leitor voraz, assimilando ideias oriundas dos mais variados campos das ciências humanas e do ocultismo: interessou-se especialmente por Leonardo, Paracelso, os escritores românticos Novalis e Schiller, Jung, Steiner e James Joyce. De Leonardo, retira a força e inspiração para a ação, para o impulso criador do homo faber; de Paracelso, absorve a crença alquímica do poder de transmutação latente dos elementos e substâncias; Steiner nos conduz ao sentido de comunidade, enquanto Jung transporta Beuys para as questões da psicanálise e do papel do inconsciente na percepção da obra de arte, que passa a ser entendida como experiência coletiva. A multiplicidade das leituras realizadas por Beuys ressoa a importância, nos anos seguintes, das teorias psicanalíticas, filosóficas e outras teorias culturais que passaram a integrar a teoria e prática artísticas, auxiliando na formulação de uma pós-modernismo crítico.

Foi somente na década de 60 que Beuys finalmente entrou para o cenário nacional e internacional

¹ Doutora em História pela UNICAMP.

da cultura. Após um breve período de envolvimento com as atividades do grupo Fluxus, ele realizou uma série notável de performances. Nestas obras Beuys assumiu um papel tipicamente xamânico, como em *Como explicar imagens a uma lebre morta* (1965), ou em *Coiote- eu gosto da América e a América gosta de mim*, de 1974, esta última realizada nos Estados Unidos. O uso de materiais perecíveis nas suas obras, como gordura, feltro e mel, remete aos episódios da vida do artista, que através de sua atividade artística atribuiu novo significado para sua vivência na guerra: as suas obras falam de uma guerra interior, mais silenciosa, aquela travada no íntimo dos homens. Ao analisar estas performances junto a outras obras do artista, pretende-se observar Beuys como o “artista-transmissor”, que intenciona comunicar a uma audiência o conteúdo de sua arte, ao mesmo tempo em que chama a atenção deste público para a dificuldade de conseguir total reciprocidade nesta ação. Trata-se, afinal de uma arte catártica, que procura reconectar os homens a partir do momento em que os mesmos reconhecem a impossibilidade de compreender o sentido do mundo.

Em *Como explicar quadros a uma lebre morta*, de 1965, performance realizada na Galerie Schlemmer, Düsseldorf, e documentada por fotografias, o artista assumiu um papel essencialmente xamânico: com a cabeça coberta de pó de ouro e mel, e uma barra de ferro atada aos pés, passou três horas acalentando uma lebre morta, sussurrando ao ouvido do animal ruídos guturais misturados a explicações mais articuladas dos desenhos a seu redor. O público era excluído da cena, podendo observar a performance através de janelas. Com sua cabeça besuntada de mel e coberta com ouro em folha, Beuys ficava sentado, falando com a lebre morta em seu colo – uma forma de explicar que as lebres compreendem o mundo melhor que os humanos.

Materiais inusitados como gordura, feltro, mel, ferro, cobre frequentemente integravam o vocabulário artístico de Beuys, cada um deles encerrando um significado bastante específico. O mel, por exemplo, era o produto ambrosíaco da comunidade de abelhas apontada como Steiner como um ideal acolhedor e fraterno do estado socialista, o que revela as inclinações para as relações entre arte e política que se tornam, com o tempo, cada vez mais fortes nas obras do artista. O ouro, na alquimia, é símbolo da salvação e da iluminação. O material da arte estava cada vez mais a serviço do imaterial, um aspecto importante da arte contemporânea.

Quando Beuys finalmente expôs em Nova York, em 1974, foi de uma maneira que enfatizava a necessidade e a dificuldade de conseguir reciprocidade na ação comunicativa. Para *Coiote: eu gosto da América e a América gosta de mim*, de 1974, Beuys, enrolado em feltro, foi transportado, de ambulância, diretamente do aeroporto para a galeria de René Block, onde passou cinco dias enclausurado numa sala com um coioote, antes de ser levado de volta ao aeroporto.

O que no princípio parecia ser – e de fato era – um ato perigoso – ao final do quinto dia tornou-se um convívio um pouco mais amistoso, com o coioote, em raros momentos, dormindo tranquilamente próximo ao artista. Beuys, o coioote, um manto de feltro e um cajado usados pelo artista e vários exemplares do *The Wall Street Journal* eram os elementos da obra, que o tempo todo manteve certa atmosfera de “deslocamento”, de incomunicabilidade: Beuys não viu uma única imagem dos Estados Unidos, só retirando a venda nos olhos dentro da galeria; ele chegou e foi embora de ambulância, o que demonstrava a visão do artista de um espaço doente, um espaço onde coiootes (e índios) vivem escondidos e cercados em terras mínimas; o público observou pelas janelas a luta e o conflito entre o homem (que um dia já foi homem-coioote) e sua parcela animal, agora completamente despreendida e separada dele.

A presença dos animais nas obras de Beuys é constante. Em 1967 o artista criou um partido político em favor dos animais, afirmando que a “energia elementar” deles podia conseguir mais, em termos de inovação

política, que qualquer humano. Beuys acreditava que os animais eram capazes de compreender as verdades da arte devido à sua proximidade com a terra. Lebres e coiotes nos falam de arquétipos masculinos e femininos, de fertilidade e força, da relação com o espaço natural e sobre o ciclo de vida e morte, memória e coletividade, rito e civilização. São símbolos de nossos instintos, de nossos impulsos primeiros e mais profundos. O homem dito civilizado, ao racionalizar sua existência e usar tal razão para justificar e explicar o seu “estar no mundo”, amordaçou e matou o seu animal interior. Silenciando o mito – e substituindo-o pelo maior deles, o mito científico – o homem tornou-se incapaz de manter sua alteridade.

Famoso pelo bordão “todo mundo é um artista”, Beuys acreditava no poder da criatividade humana para construir uma sociedade inteira como uma enorme obra de arte, o que implicava uma feroz rejeição às fronteiras e hierarquias impostas pela convenção às múltiplas facetas da atividade humana. Tudo deveria conduzir, no tempo e no espaço, para um único grande projeto de “escultura social”. Para Beuys, somente a arte tornava a vida possível. Esta ideia já era defendida por vários pensadores, e aqui destacamos Max Weber, que, como seu conceito de “desencantamento do mundo”, afirmou ser a arte o grande refúgio do homem num mundo por demais racional, burocrático, especializado. Mundo este que Beuys deglutiou, digeriu, e devolveu-o ao seu espectador: um mundo, ao mesmo tempo, pleno de esperanças e de impossibilidades.

Referências Bibliográficas

BORER, Alain. *The essential Joseph Beuys*. Massachusetts: MIT Press, 1997.

COELHO, Teixeira; REIS, Paulo; VELOSO, Marco. *Os Múltiplos de Beuys*. São Paulo: MAC; Centro Cultural FIESP, 2000.

GALLWITZ, Klaus. *Joseph Beuys: Relâmpago com Claridade sobre veado*. São Paulo: Fundação Bienal, 1989.

HAKS, Frans. Interview with Joseph Beuys. In: *Joseph Beuys: Diverging Critiques*. Liverpool: Tate Gallery Liverpool/Liverpool University Press, 1995.

STAECK, Klaus. *Honey is Flowing in all directions: Joseph Beuys*. Berlim: Edition Staeck, 1997.

TEMKIN, Ann. *Joseph Beuys: An Introduction to his life and work*. Philadelphia; Nova York: Philadelphia Museum of Art; Museum of Modern Art, 1993.