



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

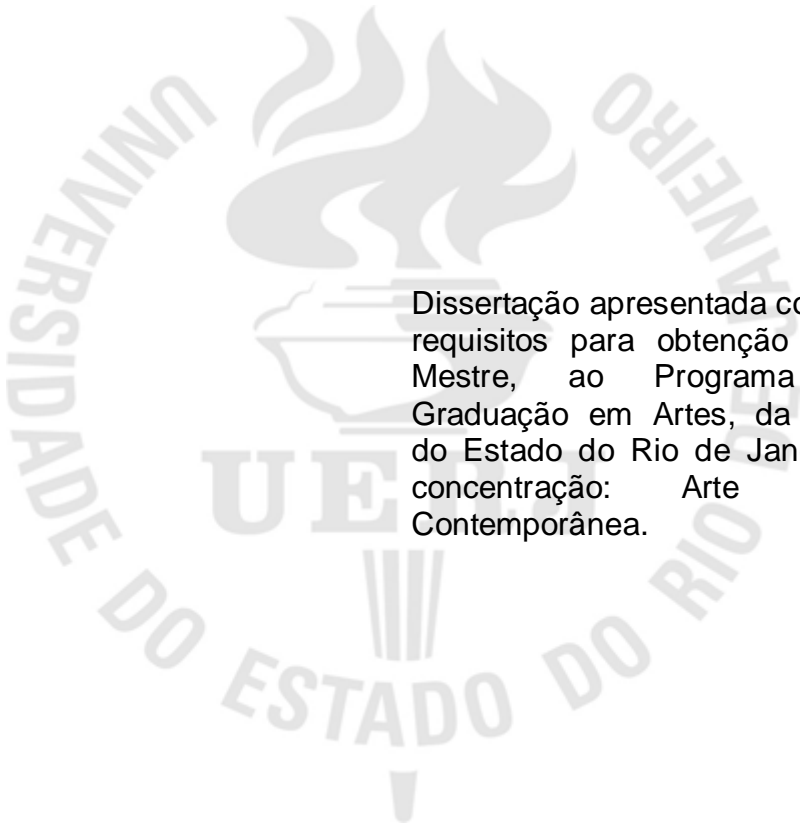
Ellen Cristine Cruz de Lima

A cor Beuys

Rio de Janeiro
2018

Ellen Cristine Cruz de Lima

A cor Beuys



Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Bueno

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

B569 Lima, Ellen C. Cruz de.
A cor Beuys / Ellen C. Cruz de Lima. – 2018.
116 f. : il.

Orientador: Guilherme Bueno.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do
Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Beuys, Joseph, 1921-1986 – Crítica e interpretação
– Teses. 2. Cor na arte – Teses. 3. Artistas - Material –
Teses. 4. Artes plásticas – Teses. I. Bueno, Guilherme,
1975-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.071.1(430):7.017.4

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Ellen Cristine Cruz de Lima

A cor Beuys

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 12 de setembro de 2018.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Guilherme Bueno (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Paloma Carvalho
Instituto de Artes - UERJ

Prof. Dr. Ivair Reinaldim
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro
2018

DEDICATÓRIA

À minha mãe, exemplo maior de força e coragem (sua luta é a minha). E a todas as mulheres que me protegeram e guiaram até aqui.

AGRADECIMENTOS

Em uma de suas memórias, Primo Levi registrou que uma parte da nossa existência está nas almas de quem se aproxima de nós. Confio inteiramente nessa reflexão, e por isso, agradeço imensamente a todos os seres que se aproximaram com afeto durante esse percurso. Alguns já levo para a vida, outros, mesmo que tenha sido por um curto espaço de tempo, já estão gravados na minha existência. Dessa forma, gratidão aos colegas, amigos e amores que encontrei nesses dois anos e que deixaram um pouco da sua luz gravadas na minha alma.

Agradeço aos professores, que mesmo frente às inúmeras investidas políticas de desmonte simbólico e material da UERJ, se mantiveram (e ainda se mantêm) ativos, aguerridos e solícitos para nos orientar e para manter nossa universidade viva. A vocês, minha profunda admiração.

Registro também minha gratidão ao querido orientador Guilherme Bueno, uma preciosa fonte de inspiração intelectual, profissional e humana. Muito obrigada por toda generosidade, pela confiança e parceria na condução desta obra.

Gratidão ao Torsten Berge, pela carinhosa parceria, pela incansável disponibilidade em ajudar, pelas conversas, pelo auxílio nas traduções, pelo seu espírito “romântico” alemão inspirador e pela singular e amorosa compreensão das necessidades do meu ser. Vielen Danke für alles!

Por fim, em memória de nosso multicolorido colega Rodrigo Marques. Que a concretização de nossos trabalhos represente a conclusão do seu também. E que esteja em paz.

A UERJ VIVE, A UERJ RESISTE.

"A cor é o lugar onde nosso cérebro e
o universo se encontram"

Paul Klee

RESUMO

LIMA, Ellen Cristine Cruz de. *A cor Beuys*. 2018. 116 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Frequentemente somos convencidos nos trabalhos de arte a não pensar o material (em seu estado puro) como colorido. Em toda sua produção, Beuys utilizou os mais diversos e incomuns materiais, que possuíam pigmentos e substâncias, (inerentes ou intrínsecas) que podem ser classificadas como coloridos. Esse trabalho investiga a abordagem da cor na matéria empregada pelo artista em sua obra a partir da análise de três trabalhos: “*Directive Forces (1974-1977)*”, “*Capri Batterie*” (1985) e “*Auschwitz Demonstration (1956-1964)*”, fazendo através delas, um percurso pelas conceituações de cor e matéria nas teorias de Goethe e Steiner (que influenciaram diretamente suas ideias), bem como pelas influências artísticas, esoteristas, filosóficas e antropológicas que nortearam o trabalho do artista.

Palavras-chaves: Cor. Matéria. Beuys.

ABSTRACT

LIMA, Ellen Cristine Cruz de. *The color Beuys*. 2018. 116 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

We are often induced not to think about the color of material, in its pure state, in an artwork. In all of his productions, Beuys used the most diverse and uncommon materials. This research work is about how the artist apply the concept of material and its color by analyzing three of his oeuvres: *Directive Forces (1974-1977)*, *Capri Battery (1985)* and *Auschwitz Demonstration (1956-1964)*. These analysis lead to a journey through the ideas of color and material in the concepts of Goethe and Steiner, which have directly influenced Beuys ideas, as well as the artistic, esoteric, philosophical and anthropological influences that guided the work of the artist.

Keywords: Color. Material. Beuys.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 –	Wassily Kandinsky, Free Curve to the Point, 1925	25
Figura 2 –	Bruno Taut, Alpine Architektur, 1917-1920	28
Figura 3 –	Rudolf Steiner Other heads on our shoulders, 1919	37
Figura 4 –	Rudolph Steiner, The realm of the Angeloi, 1924	37
Figura 5 –	Joseph Beuys, Directive Forces, 1974-1977	38
Figura 6 –	Joseph Beuys, Directive Forces, 1974-1977	40
Figura 7 –	Joseph Beuys, Overcome Party Dictatorship Now, 1971	49
Figura 8 –	Performance da canção Sonne statt Reagen	51
Figura 9 –	Árvores da escultura social 7.000 carvalhos, 2018	53
Figura 10 –	Árvores da escultura social 7.000 carvalhos, 2018	54
Figura 11 –	Joseph Beuys, bruxas cuspiendo fogo, 1959	57
Figura 12 –	Joseph Beuys, Dschingis Khan's Tochter, 1958	60
Figura 13 –	Joseph Beuys, Astronautin, 1957	61
Figura 14 –	Joseph Beuys, Manifesto Bolognano. Bolognano, 1983	64
Figura 15 –	Joseph beuys, Capri Batterie , 1985	65
Figura 16 –	Joseph Beuys, Sonnenkreuz. 1949	70
Figura 17 –	Restauração do múltiplo Capri Batterie	71
Figura 18 –	Restauração do múltiplo Capri Batterie	71
Figura 19 –	Joseph Beuys, fettbatterie, 1963	85
Figura 20 –	Joseph Beuys, Batterie, 1959	85
Figura 21 –	Joseph Beuys, Batterie, 1963	86
Figura 22 –	Joseph Beuys, Death and the Maiden, 1957	90

Figura 23 –	Joseph Beuys, KZ=Essen 1, 1963	91
Figura 24 –	Joseph Beuys, KZ=Essen 2, 1963	91
Figura 25 –	Joseph Beuys, Auschwitz Demonstration, 1956-1964	95
Figura 26 –	Joseph Beuys, Auschwitz Demonstration, 1956-1964	95
Figura 27 –	Beuys e Andy Warhol, 1980	105
Figura 28 –	Cartaz de Andy Warhol para o Partido Verde	106
Figura 29 –	Retrato de Joseph Beuys, por Andy Warhol	107
Figura 30 –	Andy Warhol, Joseph Beuys In memoriam, 1986	109
Figura 31 –	Andy Warhol, Self-Portrait [Camouflage], 1986	109
Figura 32 –	Capa do filme “Beuys” (versão alemã)	110
Figura 33 –	Capa do filme “Beuys” (versão inglês)	110

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	A COR COMO ATRIBUTO DO MATERIAL E SUAS DIMENSÕES SIMBÓLICAS E FILOSÓFICAS	18
1.1.	Dimensões bibliográficas das escolhas materiais	18
1.2.	Dimensões filosóficas e espirituais - influências de Goethe e Steiner	19
1.3.	O professor Beuys e a pedagogia de Steiner	29
1.4	Os desenhos em quadros negros de Steiner e “Directive Forces (1974-1977)” de Beuys	31
2	A COR/CALOR DA NATUREZA NA TEORIA BEUYSIANA (CAPRI BATTERIE)	43
2.1.	As paisagens do Sul na tradição romântica alemã	43
2.2.	Utopias revolucionárias e ativismo ecológico	46
2.3.	Não conseguiremos sem a rosa, o feminino na construção da sociedade	55
2.4.	De volta aos limões: Capri-Batterie – A cor/calor em seu caráter material na natureza	62
3	COR E POLÍTICA – REFLEXÕES ACERCA DA OBRA AUSCHWITZ DEMONSTRATION	75
3.1.	Cor e Horror	75
3.2.	Questões acerca da representação da catástrofe	78
3.3.	Braunkreuz	82
3.4.	Auschwitz Demonstration 1956-1964	89
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
	REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

Estamos diante de uma folha de papel não branqueada por tratamento químico. Para dar início às reflexões acerca das dimensões simbólicas e filosóficas da cor como atributo do material nos trabalhos de Beuys, optamos por imprimir a presente pesquisa dessa forma, já que a matéria se apresenta em sua coloração mais próxima à original. É importante salientar que a cor da folha de papel é proveniente do segundo mais importante componente da madeira: a lignina. No processo de branqueamento químico, esse elemento é quase eliminado em um procedimento realizado com alvejantes e branqueadores, além disso, há o desmatamento de florestas nativas inteiras para a monocultura de Eucalipto e Pinus – plantas que têm o crescimento rápido e dessa forma utilizam muita água. Entende-se, então, que o processo mais crítico da transformação da matéria prima em material fibroso é o branqueamento. Entretanto, para conseguir o “branco puro”, ou seja, a alvura convencional para uma folha de papel, o meio ambiente paga um alto preço. Até pouco tempo, usava-se cloro elementar que foi proibido e substituído pelo dióxido de cloro, que apesar de ser uma substância que reduza os impactos, não elimina completamente as dioxinas (segundo pesquisas, essa substância altamente cancerígena, associada a várias doenças dos sistemas endócrino e nervoso) que são lançadas nos rios, nos solos e contaminam vegetais e animais, inclusive os utilizados para consumo humano. A escolha da impressão, nesse papel não branqueado, pode sugerir a intenção de enfatizar o ativismo ecológico que Beuys desenvolve ativamente em meados dos anos 1970. No entanto, essa não é apenas uma referência poética, ou uma escolha político-ecológica que, ou com efeito, pode soar panfletária. Para além da sempre urgente questão ecológica no mundo, acreditamos que essas folhas podem a princípio nos conduzir a compreensão holística de Beuys a respeito da matéria, de sua representação, do “ser” que manifesta sua natureza real. Ademais suas influências filosóficas e espirituais, bem como sua relação aguda com os animais e as plantas desde a infância, compreendem a matéria, o mundo e a natureza, como um movimento contínuo de transformação, troca e transcendência. Nessa perspectiva, consideremos a seguinte informação sobre a palavra *kraft* (nome dado ao referido

papel): é de origem alemã e significa “força”. Mesmo com algumas variações de gramatura no processo de produção, em sua maioria, os papéis kraft são usados para confeccionar embalagens, embrulhos e sacolas por oferecerem maior resistência do que aqueles que sofrem branqueamento por processo químico. Pode-se dizer, portanto, que a força primordial da matéria está, como visto acima, na não eliminação de um dos componentes essenciais da madeira, mas sim na sua cor originária, essa que confere ao papel a cor pela qual nossos olhos estão nesse momento vendo repousadas as palavras. É essencial, dessa forma, refletir sobre as palavras do antropólogo Michael Taussig, que em seu livro investiga os mistérios e fascínios que provocam as cores, pois ele indaga como a natureza deu lugar a uma segunda natureza (com o advento da química orgânica) e como nos perdemos das linguagens que poderiam nos ajudar a fazer essas conexões. O autor também nos faz refletir de que forma florestas e pântanos foram destruídos para se transformarem em petróleo ou carvão com o intuito de iluminar as cidades no século XIX e, como consequência desse processo, produziu um resíduo do qual as primeiras cores e, em seguida, quase tudo poderia ser feito em uma poderosa mimese da natureza. Acreditamos que, pela cosmovisão acerca da cor e do material no objeto, Beuys se propôs a pensar nessas conexões simbólicas entre natureza e civilização, dimensionando dessa forma uma nova relação com a cor na matéria e em sua própria materialidade. A escolha do tema dessa obra foi marcada por reviravoltas e, conseqüentemente, pelo deslocamento do percurso em direção à cor. O trabalho, inicialmente, trataria do caráter político nas obras de Beuys. No entanto, foi cooptada pela questão da cor na investigação iniciada na disciplina “Cor, Cultura e Corpo” ministrada pelo Prof.^o Dr.^o Roberto Conduru. Durante as aulas foram propostas discussões sobre ideias e ações em arte que articulassem cor e cultura, norma e alteridade. Discutiram-se usos e percepções da cor a partir dos jogos da arte no campo social, em variados espaços e épocas. A proposta final da disciplina foi refletir sobre a cor no seu objeto de estudo e, dessa forma, enfrentou-se a primeira problemática: como refletir sobre a cor nos trabalhos de Beuys, se o artista, aparentemente, não lida com a cor como caráter essencial da visualidade e se utiliza pouco, ou nenhum pigmento brilhante? O caminho para a averiguação da resposta encontrava-se na própria formulação do problema, já que, evidentemente, esteve convencionalizada a conceituar como colorido um objeto de arte apenas quando esse apresentava característica de pigmentação empregada sobre sua superfície. A

percepção e a reflexão crítica acerca da cor são mais prováveis de ocorrer, no momento em que há essa camada aplicada sobre o objeto, e menos na percepção da cor como atributo da própria matéria. Tomada essa noção, pensar a “cor Beuys” impôs o essencial problema metodológico: por quais caminhos conduzir a investigação dessa cor? Apresenta-se como essencial pela infinidade de aberturas, proposições e questões que sugerem os objetos de estudo dessa pesquisa. Joseph Beuys talvez tenha sido o artista do pós-guerra que teve a recepção mais dura e conflituosa da crítica (sobretudo a americana). Certamente isso ocorreu pelo seu passado nazista aliado à desconfiança do caráter falsário e auto redentor de seu trabalho ser colocado como ponto de partida para a análise de sua obra pela crítica. No entanto, para fornecer uma perspectiva ampliada para a análise das obras selecionadas, é igualmente indispensável abordar, em paralelo, o contexto histórico e social da cor.

A necessidade humana de refletir sobre a cor mobilizou os mais diversos campos de conhecimento, desde a Grécia antiga, e assumiu variados formatos o que impôs problemas de todas as naturezas. Para o historiador Michel Pastoureau (2014), qualquer descrição de cor é cultural e ideológica, por esse motivo a história das cores deve ser colocada, antes de tudo, como um fato social. Dessa forma, as questões referentes à cor não podem ser estudadas fora de seu tempo, espaço e contexto cultural específico. Segundo o autor, é a sociedade que constrói códigos e valores, que define e atribui significado às cores, não são os acadêmicos, ou os artistas, tampouco o aparelho biológico ou a natureza que o constroem. Por ser o homem um ser social que “faz” a cor, esse elemento é, portanto, um problema social. Assim sendo, a cor como atributo do material nos trabalhos de Beuys (que é indissociável da matéria), será pensada na base metodológica de Pastoureau como um terreno transdocumental e transdisciplinar.

Para tal projeto, na tentativa de conciliar significado a essa cor inerente à matéria na obra do artista, sem enquadrá-la como um desvio ou um aspecto cromofóbico enraizado no desconforto da cultura ocidental, recorreremos à pergunta-título do livro de Michael Taussig: “*What color is the sacred?*”, que foi feita em 1938 por Michel Leiris a um grupo de estudantes de surrealismo numa palestra para a Faculdade de Sociologia de Paris. Na tentativa de responder a essa questão, Taussig faz um estudo com base etnográfica e inserções poéticas que exploram as

dimensões do que ele chama de “inconsciente corporal” em uma época de aquecimento global. Levando em conta a história colonial da cor, o autor aponta as contradições e a dialética relação de atração e repulsa do ocidente, sobretudo com as cores vivas. Na parte final do livro, ele apresenta a história do carvão e, como essa “criatura das profundezas sem luz”¹, deslocou a cor da colônia e deu origem as cores sintéticas, resultando numa poderosa mimese, que fez com que a natureza, desse lugar a essa “segunda natureza” e como passamos por isso sem nos dar conta. A questão “que cor é o sagrado?” estará no percurso desta investigação como uma pergunta retórica que ressoará por todos os capítulos em abordagens específicas.

Dadas algumas informações sobre referências metodológicas, é importante frisar que a cor em Beuys não será tratada numa perspectiva formalista, visto que a pensaremos em diálogo com os campos sociais, políticos e espiritualistas ao longo dos capítulos. Na primeira parte, será feita uma breve introdução bibliográfica de Beuys, dados que se destinam a localizar as origens das concepções sobre cor e material na obra do artista. Juntamente à bibliografia, serão tratadas as influências filosóficas e simbólicas que levaram o artista a trabalhar na maior parte do tempo com a cor em seu estado puro na matéria, influencias fortemente marcadas pela teoria das cores de Goethe e do interesse pela perspectiva antropológica de Rudolf Steiner. Essas fontes nortearam suas escolhas que atribuíram à sua obra o caráter espiritual e filosófico aos objetos físicos.

No segundo capítulo, abordaremos a herança romântica de Beuys, seu ativismo ecológico e como a cor opera na configuração dessa relação. Essas questões surgem a partir do múltiplo Capri-battery, concluído pelo artista enquanto se recuperava de uma doença na ilha mediterrânea cujo nome intitulou a obra em questão. As associações semânticas, com a cor material, põem em questão desde a metáfora do equilíbrio ecológico da civilização, pensada através da cor do limão, passando por compreensões seculares da energia na matéria até o ecofeminismo.

Pensar a cor em Beuys tem como requisito essencial refletir e considerar o contexto da Segunda Guerra tanto no que se refere à perspectiva sócio-cultural no

¹ Willian Burroughs em, “The Western Lands”, Citado por Taussig em “What color is Sacred?” p.217 – The University of Chicago Press, 2009

cenário político e artístico do pós-guerra, como em relação ao seu passado nazista. Contudo, é importante compreender que os conflitos da crítica estabelecem relação com questões que continuam sem resposta e possivelmente continuarão a repercutir, dada a complexidade biográfica de Beuys. A pesquisa, portanto, não tem a pretensão de elucidar esses conflitos, mas apontar caminhos para pensar essa relação pelo viés da cor. Por esse motivo a análise das obras em todo o trabalho não tem como cerne nem o reducionismo psicológico do artista pela crítica americana, tampouco a complexa e atraente análise do discurso psicanalítico lacaniano do trauma. Essas questões serão tratadas no terceiro capítulo com o intuito de confrontar as interpretações de forma interdisciplinar; considerando, assim, a crítica e apontando estudos históricos e antropológicos sobre cor e a indústria química, durante a Segunda Guerra, a fim de ampliar as vias de percepções da ideia da utilização da cor por Beuys nesses trabalhos.

Nos três capítulos, a cor se insere numa trama, já que em parte é herança de uma tradição romântica, que operou na ruptura com o neoclassicismo de forma determinante, uma vez que seu caráter de expressão apelava para os sentimentos. Essas expressões, que eram enfatizadas pelos efeitos da luz, retratariam um mundo natural capaz de transformar e evocar grandeza, além de despertar um olhar interior, possibilitando, assim, a ligação do homem à natureza, ou seja, o sentimento humano essencial.

É pertinente acrescentar aqui a influência de doutrinas de cunho filosófico-religioso, que eclodiram no final do século XIX, e que revisam a ideia de razão humana consolidada pelo progresso científico, pelo materialismo e pelo questionamento de uma religiosidade secular, nesse sentido surgem as primeiras vozes marcadas por concepções espiritualistas como a sociedade teosófica fundada por Madame Blavatsky e, mais tarde, antroposófica de Rudolf Steiner. Essas concepções defendiam a recuperação de uma vida interior em contato com a divindade e esse interesse repercutiu na Bauhaus por meio das teorias de Itten, Kandinsky, Albers, e nos demais movimentos de vanguarda do século XX, ressoando inclusive na arquitetura pelos manifestos e projetos assinados por nomes como Bruno Taut, Walter Gropius e Adolf Behne. A ideia de cor espiritual e a busca do seu efeito físico sobre os sentidos faz da cor um motor tanto de renovação e de possibilidades na arte moderna, como uma busca pela liberação do espírito.

Por outro lado, o efeito entusiasta – das novas formas de lidar com a visualidade pelas inovações nas concepções do emprego dos pigmentos – deixa ao largo o debate da cor no seu sentido pragmático e, porque não, também poético. Beuys se distancia dessa ideia de cor e coloca na materialidade de sua obra questões que se inserem precisamente na pergunta-título de Taussig: “que cor é o sagrado?”, pois o artista recusa a lógica da indústria da cor, assumindo, num certo sentido, posicionamento ativista e político perante o advento da química orgânica pelo mundo e suas consequências diretas nas sociedades e nas vidas desde a revolução industrial. Da paradoxal relação entre a cor redentora, herdeira de uma visão romântica, e a cor que Marx concebe como o caráter espiritual da mercadoria. Da cor que salva à cor que aliena. O ponto de onde ou quando perdemos (se é que tivemos algum dia) a exata noção em que vivemos num mundo de cores artificiais e com elas ocorrem, também, a nossa experiência. Afinal, por meio das cores também nos tornamos conscientes do mundo.

De todo modo, não é intenção desse trabalho bradar contra pigmentos brilhantes, tampouco elencar as propriedades apolíneas e dionisíacas da cor nas obras estudadas. O trabalho se propõe a observar o aspecto da cor na matéria e compreender a hipótese dessa escolha como ferramenta simbólica, de dimensões espiritualistas e de reivindicação política e social. Examinar a cor em Beuys é um meio de oferecer mais um caminho para lidar com questões que ficam em aberto em relação à sua bibliografia e à sua forma de interpretar e operar no mundo. Caminho esse percorrido, ora como poética, ora como dado histórico e problema social a ser enfrentado. Percebe-se, então, que o artista adotou políticas radicalmente democráticas, reviu as noções tradicionais de obra de arte e de artista. Além disso, foi professor, ativista, xamã, performer, pensador, entre outras proposições. Pensar o sentido dessa cor em sua obra é descortinar a variedade de fontes que alimentam seu trabalho nos mais variados campos: alquimia, religiosidade, tradição, antropologia, mitologia e ciência.

É importante salientar que a relevância de compreender essa cor está justamente atrelada aos elementos determinantes da compreensão do seu próprio pensamento, visto que a cor é indissociável da natureza da obra e sendo assim, inseparável da concepção de criação. É necessário demonstrar que não há nada de contingente ou aleatório em suas escolhas, dado que o artista buscou em sua

estética alinhar as forças partidas pela vida moderna: o mundo material e espiritual, a natureza e a noção de que o ser humano faz parte dela. Pensar o uso dessa cor material atrelada à sua visão intenções políticas e socioculturais é estreitar os limites entre arte e vida, apresentando, assim, uma perspectiva alternativa à análise de sua obra. A “cor Beuys” tem dimensões que requerem uma justa localização e contextualização. Tarefa na qual o presente trabalho se aventura.

1 A COR COMO ATRIBUTO DO MATERIAL E SUAS DIMENSÕES SIMBÓLICAS E FILOSÓFICAS

1.1. Dimensões bibliográficas das escolhas materiais

Observando as obras de Beuys, à primeira vista, pode-se identificar uma certa neutralidade nas escolhas das cores e dos materiais. No entanto, suas escolhas nunca foram aleatórias, tampouco “neutras”. Toda essa aparente economia cromática tem bases sólidas em suas experiências pessoais, no período em que serviu na guerra, em suas referências filosóficas, antropológicas e suas convicções sócio-políticas, ligadas necessariamente à sua teoria da escultura social. As ações de Beuys requisitavam do espectador uma participação ativa, posicionamento e a expansão de ideias perante sua obra. As escolhas materiais seguiam de forma coesa essa mesma lógica de não neutralidade, e o acompanharam durante toda sua produção. A cada momento de sua vida esses elementos ampliaram seus significados ou sugeriam a metamorfose e ressignificação de seus conceitos, bem como de sua matéria, e por consequência, suas cores.

Para pensar a questão da cor no espectro do objeto e as reflexões acerca dela nas obras, é preciso compreendermos os materiais usados por Beuys em suas dimensões simbólicas. Para isso, faz-se fundamental destacar alguns aspectos da sua biografia: Joseph Beuys nasceu em Krefeld, Alemanha, em 1921, em meio a República de Weimar. O artista cresceu na pequena localidade de Kleve, no campo e desde novo demonstrou interesse por animais e plantas. Ele colecionava todo tipo de espécie em seu laboratório improvisado, evidenciando assim sua inclinação para as ciências naturais. Entretanto, Beuys desiste do estudo formal da ciência na academia e volta-se para a arte. Mesmo assim, a ciência vai nortear seus interesses e fundamentar sua teoria, o conceito de trabalhar com princípios orgânicos, moldes de desenvolvimento, formas e materiais da natureza, são ideias que o acompanham até o fim de sua vida. Em 1941, voluntaria-se na força aérea alemã por ocasião da segunda guerra e em março de 1944, seu avião é abatido na Crimeia. Em sua descrição autobiográfica do acidente, Beuys é resgatado por um grupo de Tártaros

quando está à beira da morte, eles o cobrem de gordura e colocam sobre ele panos de flanela. O trecho a seguir explicita os materiais que Beuys vai utilizar ao longo de toda sua obra e suas relações quanto as percepções físicas e sensoriais que se desdobram a partir dos objetos em seus trabalhos.

“Se não fosse pelos tártaros, não estaria vivo hoje (...) Foi assim que os tártaros me encontraram dias depois. Lembro-me de vozes dizendo 'Voda' (Água), então o feltro de suas barracas e o cheiro pungente denso de queijo, gordura e leite. Eles cobriram o meu corpo em gordura para ajudar a regenerar o calor, e envolveram-me em feltro como um isolador para manter o calor dentro.” (Beuys em Caroline Tisdall: Joseph Beuys - Guggenheim Museum, 1979, p16-17).

Após a guerra, Beuys vai estudar na Academia de Artes de Düsseldorf com Ewald Mataré³ e alguns anos mais tarde, o artista toma conhecimento da obra de Rudolf Steiner, que vai influenciar profundamente sua relação com a natureza e sua teoria da escultura. Na obra de Beuys, o material é um argumento, questões como a transmutabilidade da matéria são a tônica de sua teoria da escultura. O artista compreende que tudo é cíclico e que a alteração do material tende a forma. Em toda sua produção há uma busca de tentar harmonizar as forças da natureza e da civilização, além de suas tentativas de exposição e sublimação de seus traumas de guerra. A cor em sua obra evoca questões referentes a brevidade da vida, de ser caráter transmutável e perecíveis. Beuys foi objetiva e subjetivamente fundo nessas questões.

1.2 Dimensões filosóficas e espirituais - influências de Goethe e Steiner

“Que fique atrás de mim o sol, portanto!
A catarata que entre pedras ruma,
Contemplo agora com crescente encanto.
De queda em queda se despenha e espuma,
Mil turbilhões espúmeos derramando,
Enche o ar de nuvens de escumosa bruma.
Que esplêndido, do turbilhão brotando,
Surge, magnífico, o arco multicolor!
Nítido ora, ora no éter se espalhando,
Imbuindo-o de aromático frescor.
Vês a ânsia humana nele refletida;
[Refleta-o e captas com mais rigor:]

³ Artista expressionista alemão que teve seu trabalho classificada pelo governo nazista de degenerada. Grande parte de suas esculturas consistem em figuras animais.

Temos, no espelho colorido, a vida."
(Goethe. Fausto. Tradução de Jenny Klabin Segall. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2ª ed. 1987, p. 207).

O poema acima demonstra um modo de pensar característico de Goethe acerca da cor. Apesar de todas as refutações e questões sobre o tema da luz nos estudos dentro do campo da física, é essencial frisar a importância da *Farbenlehre* - doutrina das cores-, produto da cosmovisão de Goethe, na fundação de um modelo característico e determinante de pensamento sobre a cor para as teorias modernas sobre o fenômeno cromático nas artes; a experiência. Os aspectos perceptivos relacionados ao órgão de visão são o foco de sua investigação, a cor no pensamento goetheano é viva. O confronto com a teoria de Newton explicita formas distintas de compreender a natureza. O idealismo alemão de Goethe recusa a lógica mecanicista e interpreta a natureza a partir da lógica de organismo, e não de uma finalidade interna. Na compreensão de Goethe, a cor não poderia ser simplesmente causada pela luz, necessitando ser pensada em sua relação com o órgão específico, por isso seus estudos se baseiam nos aspectos perceptivos relacionados ao olho. Ele atribui a cor uma dimensão fisiológica, produto da interação retina e cérebro.

Em seu livro sobre a construção histórica da visão na modernidade, Jonathan Crary volta-se em especial para a primeira metade do século XIX onde ele avalia estar localizado alguns eventos que provocaram uma ruptura, uma reorganização que produziram radical transformação na concepção de observador moderno. Procurando escapar de narrativas hegemônicas sobre a construção da visualidade, resgata desenvolvimentos anteriores a 1850, onde se encontram as ideias mais influentes acerca do observador do século XIX, ideias que dependiam do modelo de uma visão subjetiva. A doutrina das cores de Goethe revelou, segundo o historiador, uma ideia de visão que o modelo clássico não foi capaz de dimensionar até então, ele observa que Goethe ao fazer da câmara escura o lugar de seus estudos ópticos se aproxima da metodologia de Newton, no entanto distancia-se dela quando descreve solicitando ao observador que feche o orifício da câmera, e olhe para a parte mais escura do quarto afim de notar a imagem circular que paira diante de si e que gradativamente altera suas cores. Na descrição desse fenômeno que Goethe nomeia "cores fisiológicas", supõe que elas pertencem ao corpo do observador e constituem as "condições necessárias" a visão. Crary sublinha que essa

subjetividade corpórea, o corpo com suas particularidades, como produtor ativo da experiência óptica, foi a *priori* excluída do conceito de câmara escura. O autor defende que em seus estudos e experimentos, Goethe realizou o esboço essencial de uma visão subjetiva, que ele chama de visão pós-kantiana que é, ao mesmo tempo, um produto e um constitutivo da modernidade, a não separação de dois modelos que até então eram apresentados como opostos e inconciliáveis; o observador fisiológico e o observador na condição de produtor autônomo de sua própria experiência visual. Goethe propõe uma interpretação das cores a partir do órgão de visão que, segundo ele, não poderia ser identificado como um conjunto de prismas e de lentes, pois o olho é um órgão vivo. Dessa forma, rejeita a experiência de quarto escuro, lentes e prismas e assume outra postura frente ao fenômeno cromático, faz investigações ao ar livre, reencontra-se com a natureza.

Observamos que as cores surgem facilmente e com rapidez em diversas condições. A sensibilidade do olho à luz, a reação legítima da retina contra ela, produz por um instante um leve jogo de cores. Qualquer luz moderada pode ser considerada colorida; ou melhor, na medida em que é vista, é lícito chama-la de colorida (GOETHE, Doutrina das cores, 2013. p148)

Nessa perspectiva fenomenológica, ao voltarmos para a cor no trabalho de Beuys no espectro do corpo material, podemos refletir que, se de acordo com Goethe, qualquer luz moderada na medida que é vista, é legítimo chamá-la de colorida, o material da obra de Beuys é legitimamente colorido. Seus trabalhos, que utilizaram por vezes a matéria em seu estado puro, podem ser classificados como coloridos. Sua herança do pensamento goetheano, de uma visão que entendia a natureza como uma totalidade viva e orgânica está profundamente conectada com o mundo espiritual e sendo assim, toda substância seria dotada de significações transcendentais que atuariam diretamente no ser humano.

No livro “*what is Art?* ”, editado com ensaios por Wolker Harlan, biólogo e amigo pessoal de Beuys desde 1972 até sua morte em 1986, a questão da cor em sua dimensão sensorial e de harmonia espiritual, é abordada quando Beuys é indagado a respeito de suas escolhas, sobretudo a escolha de materiais “estranhos e cinzas”. Em sua resposta, ele evidencia as influências da teoria das cores de Goethe na formulação de seu pensamento e exemplifica com o fenômeno cromático da pós- imagem nas cores complementares descrito pelo autor da *Farbenlehre*; quando vemos uma luz vermelha e fechamos os olhos, vemos uma pós-imagem

verde, e vice-versa. Beuys explica que ao não trabalhar com o multicolorido, ambiciona provocar uma contra imagem interior nas pessoas, como descrito:

Ninguém pergunta se eu não poderia estar interessado em invocar as cores do mundo inteiro nas pessoas como contra-imagem. Em outras palavras, provocar, então, como contra-imagem, um mundo de luz; um claro, cheio de luz sob certas circunstâncias supersensíveis, mundo espiritual, através de algo que parece bem diferente⁴

A ideia de pós imagem e contra imagem para Beuys está na natureza de seus materiais, o artista explica não ser interessado em cinza ou sujeira, mas num processo que se estende para além disso. Essa não-separação entre o biológico e o subjetivo, nos conduz a uma compreensão sobre a dinâmica da cor em seus trabalhos. A cor é aqui a emanção genuína da natureza, sem discursos adornados.

A visão holística de Beuys sobre o material deve-se sobretudo à sua admiração pelo pensamento do filósofo e esoterista austríaco Rudolf Steiner. É pertinente acrescentar aqui que Steiner foi um dos grandes organizadores da obra de Goethe na virada do século XIX em Weimar e esse fato foi de grande influência para a formulação de sua corrente de pensamento antroposófica. Com a antroposofia de Rudolf Steiner, o artista estabeleceria uma conexão expressando sua afinidade em relação à construção do ser humano, corpo, alma e espírito. Beuys nasce quatro anos antes da morte de Steiner e começa a ler seus escritos no fim da guerra, um ano após sua demissão da *Staatliche Kunstakademie*, (onde era professor de escultura) Beuys se uniu à Sociedade Antroposófica. Juntamente à essas razões, para entender parte das escolhas de Beuys acerca da cor e do material, faz-se necessário alguma compreensão do pensamento antroposófico de Steiner. De acordo com ele, somos formados por 4 “corpos”: o corpo físico (os aspectos físicos que compartilhamos com o mundo), o corpo etéreo (os impulsos naturais), o corpo astral (que temos em comum com os animais, o domínio do desejo) e um corpo de ego (nossa capacidade de autoconsciência, única para nossa espécie). Dessa forma, Steiner indica que somos parte integrante da ordem natural, e essa compreensão abrange também na interação com a cor. Ele herda da visão de Goethe a ideia da cor como experiência, e inicia suas palestras sobre a cor

⁴ Traduzido do original “No one asks whether I might not be interested in invoking the whole world colours in people as counter-image. In other words, to provoke in then as counter-image a world of light; a clear, light-filledm under certain circumstances supersensible, spiritual world, through something that looks quite different.” em Harlan, *What is Art?*, 2004. p98

também exemplificando com o fenômeno da pós-imagem, que só é possível compreender o mundo da cor, se pudermos compreender a experiência e buscar nela o que denomina “natureza da cor”. Em sua palestra intitulada “*The Phenomenon of Colour in Material Nature*”⁵ Steiner responde de acordo com sua visão antroposófica a relação da cor com a matéria. Para tal, segundo ele, é necessário fazer a diferenciação entre o que ele chama de imagem (caráter pictórico) e natureza luminosa das cores. Ele explica que Goethe não foi capaz de chegar ao problema de como a cor se dá na matéria sólida e acredita que essa é a questão essencial da pintura, pois na pintura aplica-se a cor para fins de aparência, e, para debater a cor na pintura, é preciso se interessar na aparência colorida da natureza material. Para Steiner deve-se tentar dar a imagem, a pintura de uma natureza morta, por exemplo, o caráter de brilho, dar as cores que possuem uma imagem-caráter, iluminação interior (brilho). Ele acreditou que o artista, deveria pensar a materialidade de sua tela ou de seu papel como luminoso, encontrar uma maneira de não pintar a partir da paleta, manchando a cor material para a superfície e dessa forma evocar a luz interior do jeito certo. Para ele, a pintura da paleta é materialista, e esta é, por si, incapaz de entender a natureza interna da cor que, como tal, nunca é realmente absorvida pelo corpo material, mas vive nele e dentro e a partir dele. Portanto, quando colocado na superfície, deve fazê-lo brilhar, o antroposofista carrega em sua teoria a ideia de brilho interno da cor que nos objetos materiais tem sua influência do Cosmos. E defende uma ideia de que o artista deve espiritualizar a superfície, criar um resplender interior secreto ao aplicar pintura a ela. Em acréscimo a essas reflexões, Beuys sofre influência dos ensaios sobre as abelhas de Steiner, que discutem a vida comum das abelhas e os papéis que desempenham dentro da colônia e a inter-relação com outras forças da natureza. O funcionamento da natureza, os materiais propícios a energia, o movimento, a força da natureza, são a base do seu conceito ampliado de arte. Beuys, um artista de linguagens híbridas, um atento observador dos processos da natureza (desde a infância em Krefeld quando colecionava espécies), utiliza a cor para expressar processos humanos e naturais. O emprego de materiais em estado puro, que renunciam a cátedra de objeto de arte, em detrimento da sua conexão com a vida,

⁵ No livro “Colour”, um compilado das palestras e ideias de Steiner sobre a natureza da cor. Disponível em Rudolf Steiner Archive & e.Lib. On-line desde: 28 de fevereiro de 2009.

foi a materialização do que desejou o artista em toda extensão de seu conceito ampliado de arte.

Muitos artistas e arquitetos foram fascinados no começo do século XX por influência de movimentos espiritualistas. A relação esoterista com a cor está presente em diversos campos da arte, arquitetura e pensamento da época. A teoria antroposófica de Steiner incide na Bauhaus com Paul Klee, Johannes Itten, Kandinsky e Joseph Albers. Sobre esse último, alguns aspectos muito pertinentes para serem pensados em relação a; cor, material e a matéria, foram expostos no trabalho de Paloma Carvalho⁶ que ao tratar da poética de Joseph Albers, demonstra na didática do artista alguns de seus procedimentos e reflexões sobre o mundo material, humano. Que segundo Albers é “o universo derivativo dos cinzas” pois absorve muito mais do que reflete luz (ao contrário das cores quando vistas diretamente em luz, sem perdas, em saturação máxima), demonstra que a cor determinada pelas superfícies revela duas sensibilidades diversas; como material e como matéria, (conceitos que segundo ela são raramente compreendidos até hoje), mas que marcaram importância na didática de Albers em seus cursos básicos de design, como na Bauhaus. Ela aponta que Frederick Horowitz, em sua pesquisa sobre a didática de Albers, define que nos estudos do “material”, os alunos realizavam pequenas construções como forma de explorar “energias internas” de variados materiais, descobrindo suas “propriedades e personalidades”, demonstrando que o legado desse estudo inovador, (a criação de formas a partir da observação das particularidades materiais), foi uma das mais importantes contribuições para a Bauhaus.

Outro artista que também foi professor da proeminente escola de design de Weimar, e um dos introdutores da abstração no campo das artes visuais foi Kandinsky. Ele compreendia a cor e a forma como “seres” que existem por si só e que ressoam na alma humana. Descrevendo as relações do efeito que as formas exercem sobre a cor, as formas em seu “caráter exterior” são uma superfície delimitada por outra superfície. No entanto, para o artista toda a coisa exterior contém fundamentalmente um elemento interior. Kandinsky fala da forma como um “ser” espiritual, dotado de “perfume” e “som interior” que lhe são próprios. Em outras

⁶ Em “O PENSAMENTO DA COR NA OBRA DE JOSEF ALBERS” tese de doutorado (2011)

palavras; a forma é a manifestação exterior, de um conteúdo interior. Nessa tradição, a linha tem sua própria força emocional, ela é auto-expressiva, capaz de sintetizar uma série de sensações. Paul Klee concebeu a linha de forma abstrata, intuitiva e orgânica, tanto para ele quanto para Beuys a linha tem outra dimensão; ela tem sua equivalência ao conceito de crescimento da forma do espírito, sua própria síntese de elementos espirituais e intuitos em diálogo com o racional.

Figura 1 -Free Curve to the Point - Accompanying Sound of Geometric Curves 1925



Fonte: <https://metmuseum.org/art/collection/search/480895> acesso em 11/12/2017

Em seu conhecido exemplo do piano - que para ele é a alma humana com inúmeras cordas, onde o artista é a mão, que com o auxílio de uma tecla (forma) extrai da alma humana a vibração certa -, Kandinsky evidencia a ideia de que as cores e as formas devem se basear no princípio de contato eficaz com a alma humana (que ele nomeia princípio da necessidade interior). O material é um “ser” em si ressoando em nós. Ele fala ainda dos artistas que não se satisfazem com formas puramente abstratas porque receiam privar-se de alguma possibilidade, de estarem de alguma forma excluindo o que nelas existe de humano e, dessa forma, temem empobrecer sua produção. No entanto, Kandinsky aponta que a forma abstrata é sentida como uma forma nítida, e esse aparente empobrecimento que receiam esses artistas, converte-se para ele em enriquecimento interior. O material e o abstrato são os tesouros de onde os artistas extraem os elementos de sua criação.

Ainda sobre as concepções espiritualistas, na arquitetura, destacamos Bruno Taut por seu expressivo interesse pela presença da cor no espaço real, que ressoava um debate crítico e também esoterista. Motivado pelo vazio ideológico pós-Primeira Guerra e a conseqüente estagnação da construção, Taut convoca uma confraria de artistas, arquitetos, pensadores e poetas denominado “*Die Glaserne Kette*” - A corrente de cristal -, onde livres do funcionalismo e do racionalismo, criaram projetos que segundo Claudio Furtado⁷ não se constituíram numa ergoterapia ou em exercícios utópicos, mas que faziam uma reflexão densa sobre o papel da arquitetura na sociedade moderna, e que, mesmo recheada de esoterismos, expressava uma crítica radical à sociedade industrial. A utilização da cor era de grande importância para Taut: em 1912 desenhou casas para a cidade-jardim em Falkenberg e adotou cores vivas como elemento arquitetônico. Esse projeto ficou conhecido como caixa de pintura, pois o arquiteto usa toda uma escala de cores na tentativa de trazer para a cidade harmonia na diversidade. O debate que o arquiteto promove nesse projeto também é crítico, na medida em que é uma resposta a construção popular cinzenta (que era dominante nos bairros populares). Pode-se considerar a cor em suas construções como uma espécie de contra imagem em relação ao cinza. No manifesto “Em busca de uma arquitetura colorida” de 1919, assinado por Bruno e Max Taut, Walter Gropius, Adolf Behne, entre outros,

⁷ Bruno Taut e as fantásticas torres de vidro – Revista USP, 2012

Gropius propõe o uso da cor em protesto a severa situação econômica da Alemanha, tomando como inspiração o uso da cor na arquitetura russa camponesa. Entre 1921 e 1923 Taut põe em prática a cor no espaço real, pinta as fachadas do município de Magdeburg com cores fortes e salienta que considera sua atividade mais ética que estética. As cores utilizadas pelo arquiteto contrastam com os pinheiros, realizando dessa forma, um contraste colorido entre prédios e entorno. Assim o arquiteto não segue um esquema cromático rigoroso, ele se adapta ao ambiente a sua volta. Interessa-nos aqui um projeto concebido por Taut em 1917 denominado Alpine Architektur. É uma cidade utópica nos Alpes que, além conjugar ideias de planejamento e bens comuns, explicita suas pesquisas místicas. “Arquitetura Alpina” é inspirada no ensaio fantástico de Paul Scheerbart chamado “arquitetura de vidro”, que defendeu a construção de edifícios capazes de serem totalmente invadidos pela luz do sol. O autor descreve que, em certo sentido, a cultura era produto da arquitetura e que para elevar a cultura a um nível superior era necessário mudar a arquitetura. Em outras palavras, criar um novo ambiente ocasionaria necessariamente uma nova cultura. E que só se livraria do caráter fechado das dependências em que viviam introduzindo a arquitetura de vidro, utilizando o material não apenas em uma janela, mas em todas as paredes possíveis de vidro, material que permite a entrada da luz do sol, da luz da lua e das estrelas.

Figura 2 - Um dos desenhos da Alpine Architecture – Bruno Taut



Fonte: Disponível em <http://hiddenarchitecture.net/alpine-architecture/> visto em 04/05/2018

No ensaio, Scheerbart demonstra também a influência do misticismo oriental e da teosofia. A matéria, o vidro, era um argumento de liberação moral e material da humanidade, ele narra que as luzes procuram penetrar todo o cosmos e estão vivas em cristal, fala de uma transformação na face da terra, num sentido místico e físico conjugados, fala do mundo tendo a aparência de ser adornada por joias e brilhantes e dessa forma, o mundo seria como um paraíso na terra e não haveria necessidade, expectativa para um paraíso no céu. Seguindo a inspiração scheerbartiana, a “Arquitetura Alpina” Taut conclama uma utopia futurista, que não condena a tecnologia como incompatível com o espírito, mas, pelo contrário, acreditava que a tecnologia aliada ao espírito poderia transcender o racionalismo e materialismo que levaram a guerra. O argumento do vidro enquanto matéria estrutural na arquitetura

expressionista, está intrinsecamente relacionado ao contexto de ruína que assolou a Alemanha no pós Primeira Guerra, o desejo de um novo homem, uma nova sociedade, o vidro orienta esses discursos carregado de significações transcendentais como pureza e libertação cósmica.

Nesse contexto, podemos perceber como a perspectiva esoterista da cor ganha espaço na arte no início do século XX também pela necessidade dos artistas de dialogarem com novas formas de relação física e espiritual com a matéria e a luz, creditando-lhes a autoridade de transcender o espírito, descortinando em definitivo as possibilidades no campo experimental material da arte. Beuys é um herdeiro direto dessa visão e, nesse sentido, é possível dizer que suas concepções sobre cor e material derivam dessa mesma necessidade interior e que ao se apropriar dela, o artista utiliza a materialidade da cor como estratégia para trazer o espectador para esse universo interno de percepção e conectar-se com o seu próprio divino.

1.3 O professor Beuys e a pedagogia de Steiner

O anseio do artista por uma educação democrática, criativa e para a liberdade, remonta sua demissão da cadeira de escultura monumental na universidade Düsseldorf, justamente porque o artista aboliu o exame de admissão e passou a lecionar para quem tivesse desejo de acompanhar as aulas. Beuys acreditava em uma instituição que fosse de acesso livre e que todos pudessem se desenvolver criativamente. O artista alegou falta de espaço na academia para tal e em 1973 fundou a *F.I.U; Freie internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung* Universidade Internacional Livre para a Criatividade e a Pesquisa Interdisciplinar. Além do ensino, também foi pensado para o projeto um palco para apresentações, jardins de infância, institutos e atividades para incentivar criatividade nos idosos e até uma televisão por satélite. No entanto, Beuys deixou claro que só assumiria o trabalho se a escola recebesse dinheiro público, se pudesse estar em condições iguais em recursos com outras instituições, nas próprias palavras do artista: “Se na vida universitária como um todo não for instituído o modelo de uma escola livre, que se alimente da mais-valia de um povo, da riqueza

do povo, então esse modelo não me interessa”⁸ Novamente, fica explícita a intenção do artista em estar na base da construção um projeto maior, da construção de uma sociedade mais igualitária, contribuindo com a formação de cidadãos criativos e livres. Dito isso, faz-se importante reconhecer a direta influência não apenas na área filosófica esoterista e social, como também na pedagógica. Beuys herdou o pensamento de Steiner, tanto na concepção holística do Ser e da matéria, quanto na questão educacional, de formação humana, como no caso da pedagogia Waldorf⁹.

Encontramos durante toda a produção de Beuys ideias que comungam com as de Steiner. Demonstrando inclusive, que foi um pensamento bastante pesquisado e ponderado pelo artista através dos anos. Analisando um desenho da fase inicial de Beuys, Kadmon¹⁰ 1948-49, Bernice Rose aponta que o artista se voltava para a ideia de treinar inspiração e intuição antes dos altos níveis de pensamento. Para o artista, inspiração e intuição eram melhores conceitos que a visão, porque o conceito da visão era algo compulsório e patológico, entendendo que o treino dessas duas habilidades levaria a elevadas formas de conhecimento e pensamento, (ideia de luz

⁸ Em “LIVRE UNIVERSIDADE INTERNACIONAL, fundação, conceito e resultado. Versão do texto de Rainer Rppmann para o catálogo da exposição de Beuys no Pompidou, em “A revolução somos nós” catálogo do SESC. pg. 45

⁹ A Pedagogia Waldorf foi criada pelo filósofo austríaco Rudolf Steiner, que introduziu sua metodologia para educar os filhos dos trabalhadores da fábrica de cigarros, Waldorf-Astória, (por isso nome), em 1919 em Stuttgart, na Alemanha. Todas as crianças, independentemente de sua condição social, recebiam a mesma instrução, o que fazia da escola uma das pioneiras da justiça social no âmbito educacional. A Pedagogia Waldorf concebe o homem como uma unidade harmônica físico-anímico- espiritual, onde não se exige um pensamento abstrato intelectual muito cedo. Isso porque Steiner reconhecia as invenções tecnológicas como necessárias e benéficas, porém questionáveis do ponto de vista ambiental e também humano. Segundo ele, dado o momento histórico, era necessário dar um passo além da cultura intelectualista. Por essa razão, na pedagogia Waldorf, o ser humano é apreendido em seus aspectos físico, anímico (psico-emocional) e espiritual, antes do pensamento racionalista, o que constitui um desabrochar progressivo, visando formar futuros adultos livres, com pensamento individual e criativo, com sensibilidade artística, social e para a natureza. O pensar vai sendo construído paulatinamente desde o processo da imaginação dos contos de fadas e lendas, nos anos iniciais, até finalmente chegar ao pensamento abstrato científico, rigorosamente cobrado no ensino médio.

¹⁰ Segundo a autora, o nome aparece frequentemente na tradição cabalística medieval, em hebreu de acordo com a Cabala Judia, significa “First Adam”. O judaísmo rabínico retrata Adam Kadmon como um andrógono e andrógono (que em seu tamanho, alcançava o céu), como um golem, essa figura deitada tinha o comprimento do mundo inteiro. Steiner falou várias vezes sobre esse homem, o homem puro do período pré-Lemuriano, ou o cósmico Adam, como o gigante Ymir; “think of the giant Ymir, stretched out in the great cosmos, for the microcosmos human being, is formed from the giant. He is everywhere, this great macrocosmic human, who is the creator, who manifest externally what the human being possesses internally. For a great truth lies at the root of such representations”, um sábio que “goes back as ancient Hebrew teaching to the esoteric doctrine that is the basis of the Old Testament”.

interior), concepção que Beuys vai explorar largamente em sua ação “Directive Forces”.

Nenhum artista lecionou tanto quanto Beuys, desde o ensino na *Staatliche Kunstakademie*, até palestras públicas, conferências, inúmeras declarações e conversas. A pedagogia é o eixo do pensamento de Beuys, que tem como princípio oferecer a arte como ensinamento, contrário a ideia de ensino de arte. No entanto o quadro negro é um suporte da escultura social, pensamento, ação e ideias que se revelam do escuro à forma. Por isso, acreditamos que para uma compreensão ampla da obra no trabalho *Directive Forces*, é necessário creditar devida atenção aos quadros negros de Steiner, tanto em suas palestras quanto na utilização deste recurso em sua pedagogia, para acrescentar a essa obra de Beuys as devidas perspectivas fenomenológicas, energéticas e cósmicas.

1.4 Os desenhos em quadros negros de Steiner e “Directive Forces (1974-1977)” de Beuys

A instalação é por si só, como mesmo introduz o título, é um trabalho em que as energias que a geraram são direcionais. O catálogo feito na ocasião da exposição de Beuys no Centro Pompidou (1994), descreve como desenrolou-se a ação *Directive forces* que teve três etapas. Beuys fazia discussões com o público e paralelamente desenvolvia desenhos nos quadros negros; os desenhos não foram apagados e os quadros negros eram trocados regularmente. Havia três cavaletes onde os quadros eram colocados, mas um deles permanecia intocado, sem nenhum risco. Quando os quadros negros eram cobertos de desenhos e inscrições, Beuys jogava-os no chão da sala onde ocorria a ação. Com passar do tempo, o chão da sala ficou coberto com esses quadros negros, eles se tornaram chão, terra. Para tornar o espaço tridimensional adicionou outros instrumentos que modificaram o plano e as superfícies retangulares dos quadros. Durante toda a ação as energias eram dirigidas para o chão, ao longo das discussões, Beuys carregou uma bengala de ponta-cabeça pintada de marrom, que no final da ação depois de um mês, o

artista mostra que o contato com a bengala havia revelado do que ele chamou de uma “lebre na lua”.

O próximo estágio de desenvolvimento do trabalho foi em abril de 1975, em Nova York onde o artista realizou outra instalação de objetos e elementos dessa ação na René Block Gallery. O artista adicionou outros quadros negros e a “lebre na lua” foi impressa ampliada e colocada em um copo montado numa caixa de madeira com luz por trás. O vidro sendo iluminado do interior como um olho de touro. Na galeria os conselhos poderiam ser estudados e abordados pelo público, mas sem a parte da ação. Placas não usadas foram empilhadas numa bateria, com uma linha Leste-Oeste desenhada nelas. E três cavaletes representavam as principais questões democráticas: Vida cultural - (Liberdade) Direito - (Igualdade) Economia - (Fraternidade). Depois de Nova York, Beuys reinstalou o trabalho no pavilhão central da Bienal de Veneza em julho de 1976, onde o espectador deu mais um passo para trás e só podia ver através do vidro. Por fim, a versão final dessa instalação foi feita pela aquisição da obra pela Galeria Nacional de Berlim em fevereiro de 1977. E colocada numa espécie de plataforma elevada de madeira. Uma exposição realizada em 2007 pela Galeria Nacional de Victoria, na Austrália, propôs-se a investigar as conexões entre os 100 quadros negros da instalação de Beuys e alguns dos desenhos realizados por Steiner em suas palestras. A exposição, oportunizou de forma ímpar o envolvimento com os pensamentos de ambos os artistas pelo meio visual. No entanto, para além da expressão de ideias por palavras e desenhos, os recursos materiais e a cor nos conduzem a uma questão paralela: a relação do quadro negro e do giz como forma de ativação do visível para a compreensão metafísica. Como visto anteriormente, Steiner falava de uma luz interna dos objetos, uma forma de espiritualizar a superfície para “fazer brilhar”, que o artista deveria pensar a materialidade de sua tela ou de seu papel como luminoso. Dessa forma, na materialidade dos quadros negros, projetemos nossas reflexões.

A influência de Steiner nos trabalhos de Beuys é mais diretamente sentida pela relação dos desenhos e esquemas sobre o conceito ampliado de arte que o artista elabora em quadros negros durante suas palestras, mais precisamente, na instalação *Directive Forces* (1974). Mas é pelo menos em parte, devido a Beuys que os desenhos em quadro negro de Steiner tomam dimensões de relevância artística.

O processo de elaboração da obra *Directive Forces*, tem diferentes tempos e espaços de desenvolvimento. Para chegarmos ao trabalho realizado em 1974 na exposição *Art into Society* no Instituto de Arte Contemporânea de Londres, precisamos voltar dois anos, em 1972, na *Documenta V* de Kassel. Durante os 100 dias do encontro, o artista montou um gabinete para democracia direta, onde conversou com as pessoas do meio dia até as 8 da noite. Ali, Beuys discutiu com os visitantes os temas mais diversos como educação, política, religião, arte e sentido do trabalho, expondo de forma prática sua teoria da escultura social. Já em “forças diretivas”, os 100 quadros negros surgem no mesmo processo intencional de ouvir e construir coletivamente pensamentos em direção a uma nova sociedade. Entre 1900 e 1925 (ano de sua morte) Steiner viajou pela Europa palestrando a respeito de vários temas que iam desde espiritualidade a agricultura e educação. Nessas palestras, ele produzia desenhos com giz colorido sob quadros negros que faziam uma espécie de complementação visual de suas palestras. Ao final de sua fala, apagava os quadros. Em 1919, a fim de armazenar esses desenhos para que não se perdessem, Emma Stolle¹¹, colega de Steiner sugeriu que ele colocasse folhas de papel preto sobre o quadro-negro que era utilizado nas palestras. Os desenhos foram realizados com giz colorido. São desenhos abstratos, altamente gestuais e com forte contraste de cores e combinação de imagens e palavras. De acordo com Lawrence Rinder¹², apesar de possuírem caráter notoriamente contemporâneo e instigante para nós, os artistas que foram influenciados em algum grau por sua teoria, como Mondrian, Kandinsky e Jawlensky, que participaram das palestras de Steiner não deixaram qualquer escrito sobre as imagens e diagramas que viram.

Um aspecto interessante da pedagogia Waldorf e da prática de Steiner, que demonstra a influência direta com as ações de Beuys é o recurso do quadro negro inserido na prática pedagógica. Professores e alunos de escolas Waldorf desenhavam no quadro negro e demonstram imagens surpreendentes. Giz e quadro negro foram materiais recorrentes na prática de ambos os pensadores, contudo, para além de

¹¹ Ver em <http://antroposofi.org>. Exceto pela exposição que receberam em uma exposição organizada por Assja Turgenieff em 1958, esses desenhos permaneceram praticamente desconhecidos até 1990, quando o atual arquivista do Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dr. Walter Kugler, decidiu publicar toda a coleção de mais do que mil desenhos. Kugler também sentiu sua relevância dentro de um contexto de arte contemporânea e ajudou a organizar uma série de exposições na Alemanha, Suíça, Áustria e Japão.

¹² Ver em “Rudolf Steiner’s Blackboard Drawings: An Aesthetic Perspective” <http://antroposofi.org>

conteúdos meramente expositivos de cunho pedagógico, o quadro foi o recurso usado para comunicar ideias acerca de seus pensamentos sobre a construção de uma sociedade livre e criativamente concebida. Pintura, modelagem e desenho se entrelaçam nas concepções de Steiner em sua metodologia. Observemos o trecho a seguir, extraído de uma das palestras do pensador sobre a instrução dos educandos quanto as formas e o quadro negro:

Quanto mais velhas as crianças se tornam tanto mais deveríamos partir de pontos de vista da pintura. Deveríamos esclarecer: ali está o sol. A luz solar cai sobre a árvore. Neste caso não se deveria iniciar o desenho pela árvore, mas precisaríamos começar pelas superfícies de luz e pelas escuras, de modo que a árvore nasça a partir do claro-escuro da cor que provém da luz. Não partir da abstração: a árvore é verde. Não fazer pintar as folhas de verde; não devemos pintar de modo nenhum as folhas. Temos de pintar superfícies de luz. É isto que temos de levar a cabo e isto pode ser feito. – e depois, se eu tivesse de começar com as (crianças) de 13 e 14 anos, tomaria a 'Melancolia' de Dürer e a levaria à observação de como é maravilhosa a distribuição da luz e sombra. A luz na janela, a distribuição de luz no poliedro e na esfera. E, depois, 'Jeronimo na Ermida' etc. Esta partida pela 'Melancolia' é algo muito frutífero! Fazer transpor o preto e branco para a fantasia das cores. (5 de fevereiro de 1924)¹³

As cores para Steiner tinham uma ligação essencial com as energias cósmicas. Ao observar seus desenhos, podemos identificar muitos contrastes de coloridos. A importância dessas cores tem sido tópico¹⁴ para a crítica de arte desde que seus quadros foram exibidos para o público pela primeira vez por volta dos anos 1990. A abordagem composicional é analisada por Walter Kugler (2007), curador do arquivo Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach na Suíça, em um dos desenhos mais antigos entre os que foram conservados: o menor e o maior, o espiritual e o materialista, são colocados no quadro para abordar questões de economia. A palavra "KapitaT", aparece num círculo. Esse termo é cunhado por Steiner para designar existência material. No lado oposto a 'KapitaT', está a palavra "Intuição", que, para o pensador, representa a mais alta forma de conhecimento (o que guarda uma herança da noção kantiana de gênio, aquele cujo conhecimento é literalmente imediato, ou seja, não precisa ser processado através da razão, mas

¹³ Citado por, Currículo de Rudolf Steiner para as Escolas Waldorf - E. A. Karl Stockmeyer disponível em: http://www.antroposofy.com.br/forum/download/conteúdo_pedagogico/conteudopedagogicogeral/Artes – acesso em 19/07

¹⁴ Segundo Walter Kugler, a idéia dos desenhos do quadro-negro de Steiner como obras de arte independentes por foi criada pela primeira vez em 1958 pela artista russa Assja Turgenieff quando viu uma das primeiras exposições no Rudolf Steiner Archiv em Dornach. Embora a ideia de apresentar esses desenhos como obras de arte independentes fosse questionada nos círculos de Antroposofia, para os críticos de arte a exposição foi um grande sucesso. Desde 1992, mais de cinquenta museus e locais de arte moderna exibiram combinações sempre em mudança de quadros de Rudolf Steiner

provém diretamente da intuição, conforme aponta Walter Benjamin). As setas que indicam direção, se movem ao redor do centro do círculo, através delas os vários termos dentro e fora do círculo formam novas relações. Para Kugler, o capital não pode ser entendido sem intuição, nem o divino sem pensar no menor. A palavra e o gesto gráfico são sintetizados antes de reafirmar suas naturezas individuais, o gesto básico é o mesmo em muitos de seus esboços: concentração, conexão, extensão e distância.

Ainda na descrição do catálogo da exposição de Beuys no Pompidou, compreende-se que toda ação e toda matéria utilizada nesse processo estão concentrados no estado energético. A manifestação dupla de um e o mesmo impulso encontra sua correspondência no duplo tratamento das pinturas, pois é o reflexo e a interioridade do impulso, de modo que há unidade entre estar e estar consciente fazendo a escultura. Os quadros funcionam como suporte de conceito e como fatores energéticos, assim a instalação ilustra o princípio da dualidade que caracteriza a totalidade da ordem do trabalho e seu paralelo entre energia materialidade e conceito. Aquilo que Beuys chamou de “processo paralelo”. Esse mar de inscrições sobre base negra espalhadas demonstra que a pintura era apenas uma projeção, os quadros negros como o firmamento, onde aparecem os corpos celeste e as estrelas com sua trajetória lógica. A ação de fazer a pintura, renovar os quadros constantemente e joga-los em si mesmos, revela um processo de gêneses que é refletido em cada quadro, “um todo que representa o mundo”. Os traços de giz, desaparecem e perdem sua materialidade, então os conceitos, assim como o nascimento deles, emergem como energia bruta que poderia a qualquer momento, tornar-se novamente moldada pelo pensamento dessa energia nos objetos a serviço dos conceitos, que a partir desse momento deixam de ser isolados, para se tornar uma massa em estado puro. É trabalhado durante a ação, ininterruptamente, uma energia acumulada em energia humana (desejo, sentimento e sensação). Substâncias reais durante as conversas. Dessa forma, os *Richtkräfte* reais (forças) são proposições enérgicas da instalação. Os quadros negros, lançados no chão são a base de energia ativa, uma vez que a forma pretendida para decifrar foi contida por muito tempo e imersa em um tipo de calor, em um estado de fusão homogênea. Em cada uma dessas 100 pinturas, a globalidade cósmica passa a ser parte da globalidade terrestre que a integra em todos os seus aspectos. No lado oposto, e

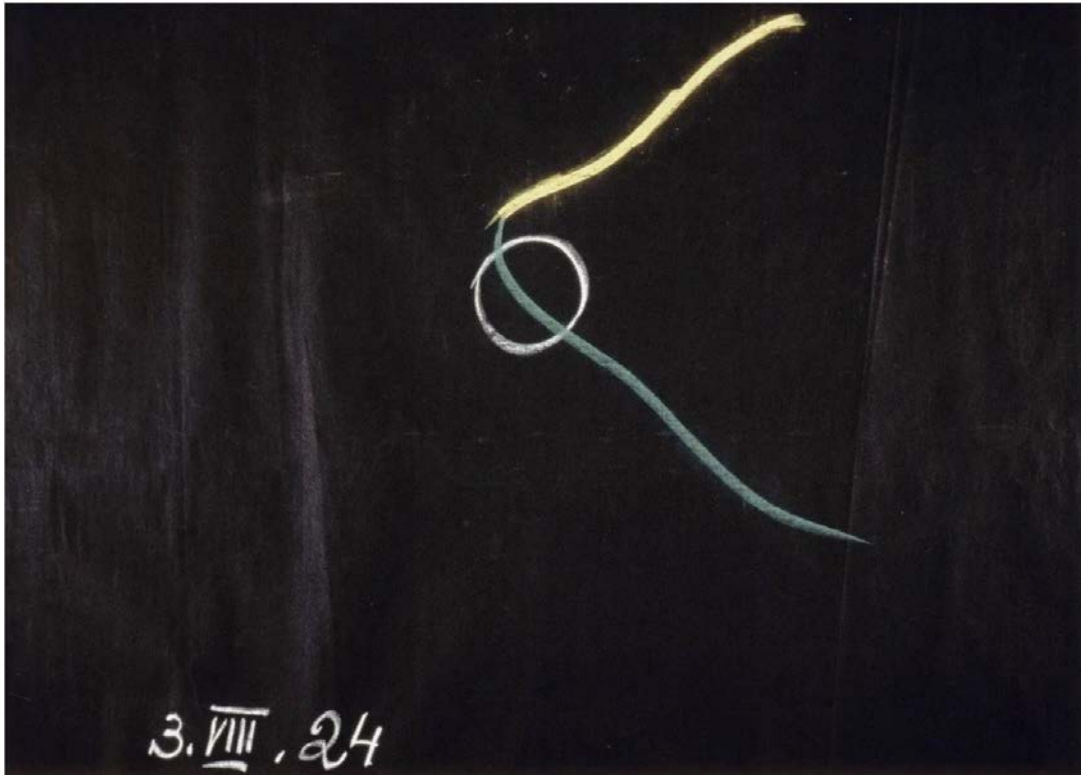
nesta base, estão os vetores direcionais e formais, por exemplo, as verticais com três pinturas colocadas em estacas de madeira acima do horizonte de um oceano de pinturas ou esta trindade figurativa.

Em tempos distintos, ambos expressam através do quadro negro sua visão de mundo. Para Beuys na concepção e exposição do seu “conceito ampliado de arte”, para Steiner, no desenvolvimento e recurso de visualização de suas ideias sobre antroposofia; uma ciência baseada na consciência da humanidade, incluindo arte e espiritualidade na esfera social. No ensaio *A different world*¹⁵, Walter Kugler nos dimensiona a proximidade que Beuys sentia de Steiner, quando transcreve a carta que o artista envia ao produtor da rádio de Freiburg, Manfred Schrödi, onde diz que as palavras do produtor foram emocionantes e trouxeram a ele o nome de Steiner. Completa que sempre pensou nele desde a infância, e sabia que recebeu a tarefa de estar constantemente removendo a desconfiança do homem sobre o sobrenatural.

A investigação sobre os quadros negros de Beuys é a partir da instalação *Forças diretivas (de uma nova sociedade), Richtkräfte (Einer neuen Gesellschaft)* foi o resultado de uma ação realizada por Beuys em 1974 na exposição *Art into Society* no Instituto de Arte Contemporânea de Londres, na interação com os participantes durante oito horas por dia, Beuys escrevia nos quadros negros seus princípios para a “escultura social”, seus pensamentos para um tipo de reforma social através da criatividade humana.

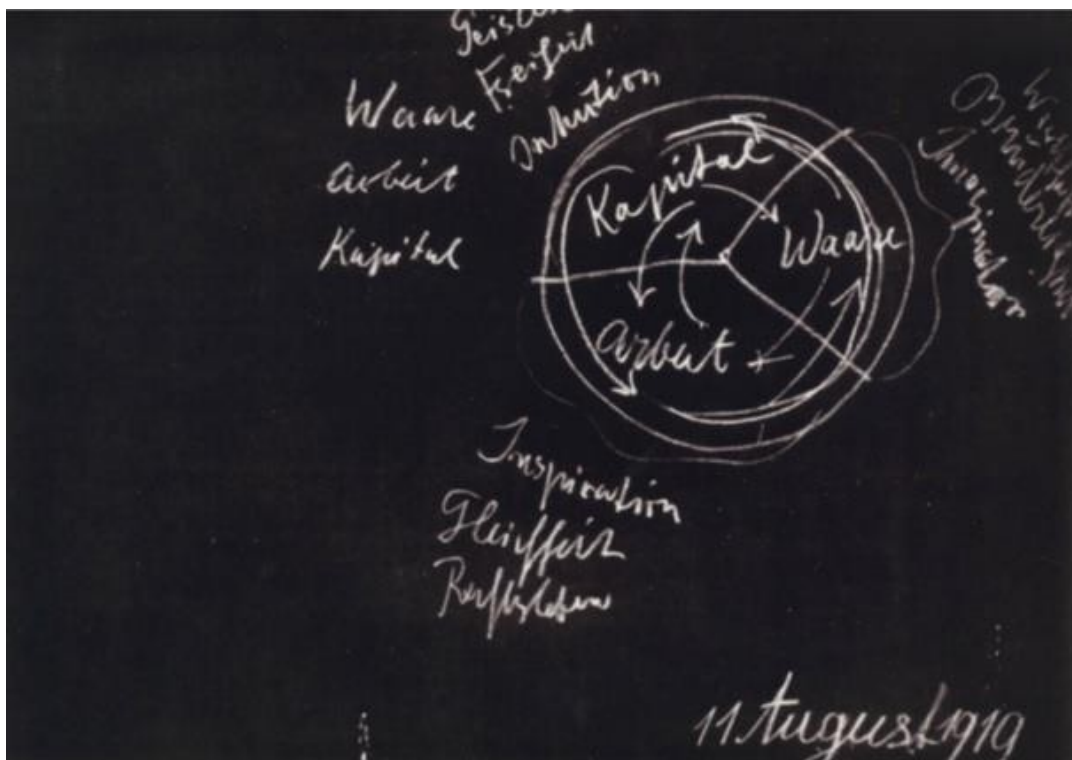
¹⁵ Em Joseph Beuys & Rudolph Steiner: *Imagination, Inspiration, Intuition*. National Gallery of Victoria 2007

Figura 3 - Rudolph Steiner, The realm of the Angeloi, 3 August 1924. Coleção Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach, Suíça.



Fonte: <https://lexiconmag.com/content/steiner.html> visto em 29/05/2019

Figura 4 - Rudolf Steiner, Other heads on our shoulders, August 1919 Collection of Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach, Suíça.



Fonte: <https://aether.news/lire/steiner-la-tri-articulation-sociale-et-lanarchisme> visto em 31/05/2018

Ao contrário de Steiner, Beuys não se utiliza de cores fortes e contrastantes em seus desenhos. É evidente que ao compararmos os quadros sentimos uma peculiar familiaridade, não apenas na impressão do ideal de ambos sobre uma política econômica, sustentável e livre para a construção de uma nova sociedade, como também nos esquemas gráficos e sobretudo no quadro negro como matéria para desenvolvimento dos desenhos.

Figura 5 – Joseph Beuys, Directive Forces (1974–77). Museu Hamburger Bahnhof, Berlim.



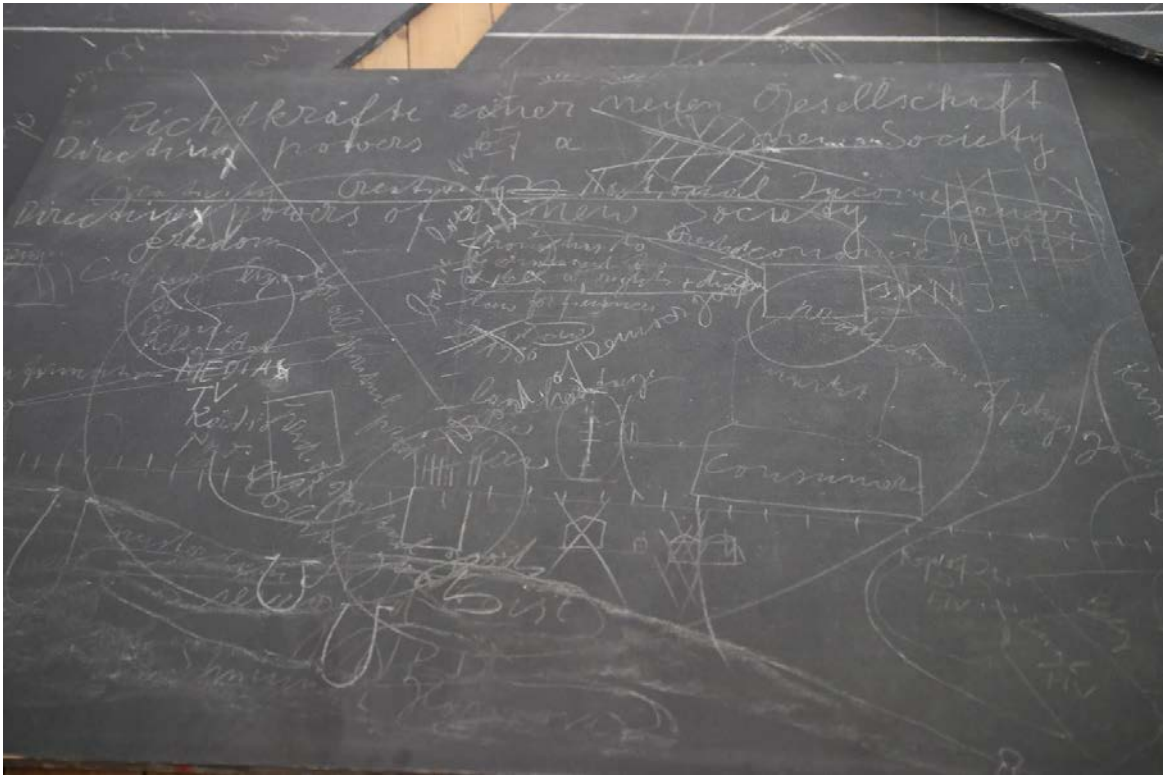
Fonte: A autora, 2017.

Evidentemente que numa perspectiva formalista das obras, sem nos debruçar sobre uma compreensão mais interpretativa, é possível que a relação entre os dois não seja claramente sentida. Klugler analisa o quadro de Beuys onde está escrita as palavras “a verdade”(fig 4). A partir dela, as linhas se estendem como raios para

fora, que apontam as palavras: fenomenalismo, realismo, matemática, monadismo, pneumatismo, espiritismo, racionalismo, dinamismo, sensualismo e naturalismo.

Segundo ele, pode-se interpretar que as palavras no entorno indicariam formas de como o mundo poderia ser concebido, e eles pressionam para dentro em direção à “verdade”. Kugler relaciona de forma quase precisa com os diagramas em quadro negro das palestras de Steiner em Berlim em janeiro de 1914, nesses diagramas encontram-se também a palavra psiquismo, e no lugar de naturalismo, Steiner escreveu materialismo. No trabalho de Beuys, identifica-se uma ação na tentativa de esclarecer os processos de percepção e pensamento que são necessários para chegar a “verdade”. Essa tentativa, concorda com as palavras de Steiner de 1914 quando elabora que o mundo se revela apenas para quem sabe que precisa contorná-lo, para aqueles que tendem a penetrar na verdade do mundo, e que, assim como sol passa através dos sinais da estrela, a alma humana passa pela mente. A questão da cor aqui está direcionada para o quadro negro. O preto, de acordo com Steiner, é a imagem do sem vida no espiritual. O artista cria o espiritual de acordo com o brilho, e esse brilho começa nesse espaço sem vida. Para ele, a medida que colorimos e convertemos em brilho, acordamos a essência do espiritual. Ainda de acordo com Kugler, os quadros negros demarcam os limites entre o conhecimento intuitivo, a percepção extra-sensorial e a criação artística.

Figura 6 – Joseph Beuys, Directive Forces (1974-77). Museu Hamburger Bahnhof, Berlim



Fonte: A autora 2017

Esses limites se cruzam e se reestabelecem ao mesmo tempo. Steiner, procurou as “mensagens efêmeras” da mente para criar uma interação estimulante entre o desconhecido e o familiar, o ritual e o profano, para ao mesmo tempo confrontar um contra o outro. Beuys disse a respeito do quadro negro certa vez que eles eram a extensão de suas ideias. Com os quadros de Steiner em mente, Kugler possibilita o pensamento em conclusão contrária:

“... também pode chegar à conclusão contrária: que a ideia é a extensão da imagem. A imagem e o pensamento podem aparecer separadamente e estão sujeitos às respectivas leis, mas no final ambos vêm da mesma fonte. Tanto o trabalho de Steiner quanto o de Beuys ilustram isso. Além disso, em suas respectivas imperfeições, tanto a imagem quanto a ideia dependem umas das outras¹⁶”.

¹⁶ Traduzido do original “...can also come to the contrary conclusion: that the idea is the extension of the image. Image and thought may appear separately and are both subject to their respective laws, but in the end both come from the same source. Both the work of Steiner and that of Beuys illustrate this. Moreover, in their respective imperfection, both image and idea depend on each other.” Em Joseph Beuys & Rudolph Steiner: imagination, inspiration, intuition. National Gallery of Victoria 2007 p.27 15 Ver “Joseph Beuys and the language of drawing” em Thinking is Form: The Drawings of Joseph Beuys. Thames and Hudson 1993

Tanto Steiner quanto Beuys herdam de Goethe a visão fenomenológica da cor e com essa nova forma é sugerida uma percepção holística do mundo. Mesmo essa abordagem alternativa não dependendo do olho físico, Goethe ainda se preocupava com o mundo visível, diferente de Steiner, que estende esse processo para além do dele afirmando anexar esse território não visível aos nossos sentidos. Como exemplifica o quadro negro de 1924 intitulado “O reino do Anjo”, onde Steiner se utiliza desse processo de luz de duas vias que encarna a terra através de matéria verde e que retorna ao cosmos, a luz da consciência. Nesse aspecto, o observador se une ao observado. Entra no fenômeno através de um cuidadoso processo de observação e se apropria da imagem na escuridão. O espectador habita e participa do gesto. O preto do quadro opera como uma espécie de porta do órgão de visão externo para o novo órgão de percepção. O objetivo de um desenho no quadro negro e seu processo é como um facilitador de uma inteligência holística, emocional e baseada em vontade e não apenas no intelecto.

Como exemplo, Bernice Rose¹⁷, analisa o quadro *Sun State*, 1974 como um tipo de gráfico astrológico transformando na descrição de uma paisagem civil ou política. O sol que cria energia que circula através de um sistema labiríntico. Para Beuys parecia um novo modelo estrutural lógico, que pode ser visto para complementar o modelo do livro de Mallarmé¹⁸ *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira le Hasard* (Um lance de dados). Ela aponta também que a ideia da constelação articulada por Beuys, provavelmente se relaciona com o conceito de Walter Benjamin¹⁹, exemplificando no desenho do quadro negro *Untitled (Sun State)*, como

¹⁷ Ver “Joseph Beuys and the language of drawing” em *Thinking is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. Thames and Hudson 1993

¹⁸ Em seu artigo para a revista *REVISTA LETRAS*, 2009. Larissa Drigo Coutinho, aponta que o interesse pelo espaço vem do caráter impreciso e fragmentado que Mallarmé apresenta em seu livro. A questão do espaço passa a ser foco do poeta. Ele compreende que lugar determinado verso deve ocupar numa página. Segundo a autora, “Esse espaço material do livro, da página, deve se transformar, para o espírito, em espaço puro”(p.74).

¹⁹ A ideia de constelação é apresentada por Walter Benjamin em seu prólogo epistemológico-crítico onde ele apresenta a ideia com configuração. Nas próprias palavras do autor “As ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas.”p.21. Para as ideias, a significação dos fenômenos se esgota em seus elementos conceituais. Enquanto os fenômenos, por sua existência, por suas afinidades e por suas diferenças, determinam o escopo e o conteúdo dos conceitos que os circunscrevem, sua relação com as ideias é inversa, na medida em que são elas, como interpretação objetiva dos fenômenos, ou antes, dos seus elementos, que determinam as relações de afinidade mútua entre tais fenômenos. As ideias são constelações intemporais, e na medida em que os elementos são apreendidos como pontos nessas constelações, os fenômenos são ao mesmo tempo divididos e salvos. Os elementos que o conceito, segundo sua tarefa própria, extrai dos fenômenos, se tornam especialmente visíveis nos extremos

uma forma de constelação, uma representação do universo como uma forma de Gesamtkunstwerk (obra de arte total). Ele estabelece a constelação como um modelo espiritual e um objeto concreto: espiritual porque a crença na visão cósmica implica que todas as coisas compartilham uma alma comum, mas concreta no sentido de que, de acordo com Benjamin, na constelação;

"ideias não são representadas em si, mas unicamente. E excluem de forma dinâmica em um arranjo de elementos concretos no conceito: como a configuração. Ideias são para objetos como constelações são para estrelas. ... é a função dos conceitos para fenômenos de grupo juntos, e a divisão que é trazida dentro deles graças ao poder distintivo do intelecto é tanto mais significativo quanto traz duas coisas de uma só vez: a salvação dos fenômenos e a representação sentença de ideias".²⁰

O próprio quadro negro (*Sun State*) de 1974, demonstra um sentido cósmico, é um tipo de gráfico astrológico transformado na descrição de um cenário político ou cívico. Representa liberdade. O gráfico do estado universal numa forma especial de espacialização, em contraste com o estado nacional cujas áreas são definidas por fronteiras. Em última análise, nos trabalhos com o quadro negro, em particular *Directive Forces*, podemos compreender o caráter da cor como canal cósmico de passagem, transcendência e reminiscência dessas comunicações e ações efêmeras. A cor no território visível, só é importante para o artista quando visível ao nosso "olho interior", essas análises que nos conduzem à ideia do reino interno do olho, da cor com portal das coisas comumente invisíveis que abrangem dimensões etéreas. A cor para Beuys, assim como para muitos artistas do século XX, estava profundamente dotada de dimensão espiritual e esoterista. Essa superfície que merece ser vista, não é para além do aspecto de percepção do órgão visual, configurando um canal para o mundo interno, essa contra imagem colorida que Beuys desejava provocar nas pessoas é um dos aspectos poéticos mais sutis da cor em sua obra. Passemos agora dessa noção de matéria como um canal ao colorido interior, para a cor na superfície em associação explícita ao que ela emana de forma semântica, simbólica e filosófica. Essa abordagem se relaciona diretamente com as práticas ativista do artista e de suas ideias para a construção de uma sociedade mais livre e criativa.

²⁰ Citado por Bernice Rose em "Joseph Beuys and the language of drawing" pg.111 (tradução da autora)

2 A COR/CALOR DA NATUREZA NA TEORIA BEUYSIANA (CAPRI BATTERIE)

2.1 As paisagens do Sul na tradição romântica alemã

Conheces o país onde florescem os limoeiros,
 Em meio à folhagem escura ardem os pomos de ouro,
 Uma brisa suave sopra no céu azul,
 E o mirto e o louro em silêncio crescem?
 Não o conheces?
 Pois lá, para lá,
 Quisera contigo, meu bem amado, ir!
 (Goethe, Johann Wolfgang von. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.
 Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo, Editora 34, 2006.)

Nossa ideia moderna de natureza está relacionada a um sentimento de perda de origem, um distanciamento de nossa ancestralidade, do conhecimento, do respeito e das relações essenciais de harmonia com ela (ainda que a consciência de uma “natureza” como antagonista a “civilização” só possa existir como construção cultural). Essa ideia teve sua forma elaborada no século XVIII, impulsionada pelo espírito romântico que, em rompimento com o modelo clássico racionalista de sua concepção, abre caminho para um reencontro do homem com seu ambiente primeiro. É movida pelas ideias de solitária integração com a natureza e da pesquisa mística como forma de recuperar uma percepção mais espiritual que se perdia frente as transformações das tecnologias industriais e conseqüentemente da ordem social e política. A estética romântica empenhou-se em localizar e expor as relações que ligasse o homem aos mistérios da natureza.

A poesia *Kennst Du das Land*, cantada por Mignon no clássico romance de Goethe “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”, nos conduz a uma primeira ideia da presente influência das imagens do Sul na tradição romântica alemã. O país de Mignon é a Itália, local idealizado pelos versos de Goethe antes mesmo de sua visita empreendida entre 1786 e 1788, na qual suas anotações seriam mais tarde publicadas em *Viagem à Itália*²¹, obra que narra de maneira muito peculiar suas

²¹ Os registros de Goethe sobre a viagem só serão publicados 30 anos mais tarde (1816-1817). A primeira parte foi publicada em 1816, reunindo o “Diário de viagem” escrito a Charlotte von Stein. A segunda parte, em 1817, contendo cartas enviadas de Roma, o “Diário Napolitano”, cartas e diários diversos de Nápoles e Sicília. E a terceira parte, publicada apenas em 1829, foi dedicada à segunda estada em Roma, entre junho de 1787 e abril de 1788.

percepções e que causaria uma influência decisiva no interesse dos alemães sobre a Itália. Esses escritos marcam também um momento que muitos autores apontam para um tipo de renascimento ou consolidação de uma estética goetheana. No prefácio da edição portuguesa do livro *viagem à Itália*, João Barrento aponta que o destino, uma decisão e um desejo adiados do autor, já era praticamente um imperativo cultural, que nenhum intelectual poderia ignorar a partir de meados do século XVIII. No entanto, a preparação de Goethe para a viagem ia além da ideia convencional do *grand tour*²² europeu. Ela seria fundamental e marcaria também uma libertação, o início de um novo ciclo. Um momento essencial do exercício do olhar e do interesse pelo presente na consolidação de algumas tendências do autor. Para além do seu “método”, que aspirava ir de encontro aos objetos sem arrebatamentos de alma, mas esperando antes, que eles o arrebatassem, que lhes proporcione uma elevação do espírito. O olhar, que afirma o processo da experiência individual e formadora, também está envolvido no processo de autoconhecimento e revelações de “verdades” como considera Barrento:

“...uma busca de si através da contemplação do que está fora de si: «Não faço esta bela viagem para me iludir a mim próprio, mas para me conhecer melhor a partir dos objectos que contemplo » (Verona, 17 de setembro de 1786). As metáforas dos olhos e do olhar serão outro fio condutor essencial deste périplo, de um olhar que nos momentos de reflexão transforma a experiência empírica em «verdades» adquiridas.” Barrento (2016 p.12)

Goethe se orienta por três princípios que fundamentam sua estratégia de percepção; O olhar (na abertura dos sentidos), a distância integradora (explícito em seu habito de subir em torres) e o diálogo com as coisas (lugar de observação dos fenômenos da natureza). Em seu artigo “metamorfoses do olhar”, Arley Andriollo apresenta na atitude de Goethe em “viagem à Itália” uma nova forma de percepção no final do século XVIII, bem como as novas configurações da visualidade moderna traçadas historicamente. O olho, que posteriormente na *Farbenlehre* de Goethe ganha sentido vivo e próprio, é elaborado por um processo particular de observação crítica (como a própria ideia da viagem como um movimento através do espaço, do tempo e do outro, suscitando uma nova forma de apreensão do mundo). O anseio de Goethe por Nápoles e pela região da Sicília, relacionam-se com seu reencontro

²² Compreendido como um fenômeno social típico da cultura europeia do século XVIII, o *Grand Tour*, era a expressão que denominava as viagens da aristocracia pelo continente europeu.

com o mar e com sua idealizada noção de natureza paradisíaca, como ele mesmo explicita em suas palavras:

“Se em Roma temos gosto em estudar, aqui só queremos viver; esquecer-nos e ao mundo, e para mim é uma sensação estranha, essa de estar rodeado de pessoas que só pensam em gozar a vida. (...). Quando quero escrever palavras só me vêm imagens aos olhos, da terra fértil, da amplidão do mar, das ilhas olorosas, do monte fumegante, e faltam-me os órgãos próprios para dar expressão a tudo isso. Nesse lugar compreendemos verdadeiramente como e por que o homem um dia se lembrou de cultivar os campos, aqui, onde o campo dá tudo e onde se podem esperar três a cinco colheitas por ano”. (Goethe, Johann Wolfgang von. Viagem a Itália. Trad. João Barrento. Lisboa, Bertrand Editora, 2006. Pg. 276, 277)

É bastante cabível que para os habitantes no norte europeu, onde o céu na maior parte do ano é predominantemente coberto por nuvens, (e algumas paisagens ao olhar convencional pareçam monocromáticas) que as cores do Sul sejam um convite para os sentidos. Além disso, Goethe comenta que sua “índole alemã” para o trabalho e para desejo de fazer sempre mais ao invés de gozar a vida, o impediam de ficar mais tempo naquele lugar, que para ele era uma escola onde se aprendia a viver com beleza e alegria. Goethe fez sua descrição povo siciliano com uma certeza de que as necessidades básicas humanas eram supridas pela natureza e que eles possuíam uma vida sem preocupação com o amanhã. Essas são ideias que contribuíram para a imagem de paraíso idealizado do Sul. Além disso, o objeto de contemplação também é decisivo, no que lhe dá a base para sua discussão sobre o símbolo.

Dado esse panorama, voltemos para os “pomos de ouro” que se referia Mignon, a misteriosa jovem sequestrada de seu país, e quem Wilhelm Meister esbarra em sua viagem iniciática. Os limoeiros que florescem nas folhagens escuras que a jovem faz menção, são os conhecidos limões Sicilianos. Sobre a origem²³ do fruto, existe controvérsia se os romanos antigos os cultivavam antes de serem introduzidos no continente com as navegações em direção às Índias Orientais. No entanto, a região da Sicília com seus verões longos e quentes e invernos temperados, se tornou um largo produtor desse fruto. As condições para o cultivo e o sucesso da colheita dependem também de fatores determinantes que influenciam diretamente as concepções acerca do trabalho Capri-Batterie e de algumas outras

²³ **Informação da química e cientista Conceição Trucom** em seu site doce limão. *fonte:* www.docelimao.com.br

reflexões sobre o caráter material da cor tratadas ao decorrer desse capítulo: o calor e o sol (que trataremos mais adiante). Passemos agora a uma imprescindível contextualização do sentido de natureza para Beuys e os esforços ecológicos que empreendeu durante sua trajetória, marcada pela tentativa incessante de eliminar as fronteiras entre arte e vida.

2.2 Utopias revolucionarias e ativismo ecológico

É necessário considerar que as revoluções comportamentais lideradas pela juventude, mobilizaram o mundo nas décadas de 1960 e 1970. No seio desses movimentos contraculturais, questionamentos ambientais foram expostos, ainda que inicialmente relegados a frívolas preocupações e impulsos utópicos das juventudes alternativas. Alguns artistas dessas décadas desenvolveram gestos concretos em suas poéticas demonstrando que o meio ambiente era uma questão imprescindível a sua contemporaneidade. Agnes Denes, em 1968 no Condado de Sullivan, plantou arroz, árvores acorrentadas e enterrou uma poesia Haiku; Hans Haacke, criou *Grass Grows* articulando a importância das florestas nativas aos centros urbanos, já na América do Sul o artista Frans Krajcberg denunciava as queimadas, a exploração dos minérios e o desmatamento na Amazônia com seus trabalhos realizados com restos de troncos e raízes carbonizadas. Outro artista fortemente voltado para as questões ecológicas foi Hunderwasser que desenvolve uma série de ensaios contra a arquitetura racional que ele chamava de espaços “não humanos”, limitadoras do homem em seu ambiente natural. Para ele, a miséria humana era produto de uma arquitetura monótona gerada pela produção mecanizada. Em 1972 o artista publica o manifesto, “O Teu Direito de Janela – O Teu Dever de árvore” que conclama a uma atuação de cada cidadão em seus ambientes externos a favor de um habitat de melhor qualidade. Hunderwasser adota postura ecológica militante e marca uma clara postura contrária a herança de Adolf Loos, juízo que completará suas ideias em seu texto sobre cor na arquitetura.

Richard Nobles em seu livro *Utopias, documents of contemporary art*, afirma que a utopia é um poderoso giro na cultura ocidental, trata-se, de forma simplificada,

de um lugar melhor que, por outro lado, também significa um lugar que não existe. As utopias como impulsos ou tendências, como contextualiza o autor são presentes em muitos de nossos trabalhos basilares de arte, filosofia e literatura e tem sido central para a maioria das ideologias políticas dominantes da modernidade e presente em todas as atividades que se voltam para o futuro. Ainda no campo das utopias visionárias, o crítico francês Pierre Restany (2003) aponta que as perspectivas e as contradições de um século que vivenciou duas guerras mundiais e assistiu ao colapso de duas ideologias totalitárias lhes fizeram conhecer também as suas aberturas e os seus limites. Viram insurgir personalidades que se opuseram ao conformismo e que teceram seus projetos utópicos absolutamente indiferentes à sucessão dialética dos estilos dominantes. Eles traçam um perfil do que ele chama da fascinante “outra face” da arte. Impelidos pelo impacto irreversível do dadaísmo de Duchamp, onde a bola vai para as mãos do público e a mensagem é que os espectadores que fazem a arte, essas personalidades reverberam a proposição duchampiana e para além dela, assumem uma crescente integração na dinâmica existencial da vida como explicita Restany:

Essas utopias visionárias têm o aspecto de uma verdade progressivamente revelada pela inexorável lógica de um destino humanista exemplar. O empirismo livre do seu pensamento intuitivo agride o conformismo dos detentores da cultura global, e essas mensagens utópicas são consideradas provocatórias, para não dizer subversivas. (Restany Pierre. O poder da arte. Taschen 2003 p.7)

Certamente o motor revolucionário de Beuys na Alemanha, para além de toda influência das ressonantes movimentações políticas e culturais pelo mundo, passa necessariamente (e talvez aí resida o seu caráter mais radical e integrador) pelos traumas de sua experiência na guerra e suas concepções de organização de uma sociedade criativamente organizada. O artista de grande destaque no pós-guerra - inclusive por explicitar feridas abertas de seu país -, se voltou para as questões ambientais com grande ânimo no início da década de 70. Buscou em seu trabalho formas de transmitir forças e energias do mundo natural, em atitudes que contemplassem uma compreensão mais profunda das relações ecológicas naturais.

A menção à cor em seu significado vivo e orgânico foi um dos lemas de Beuys para expor sua relação com as políticas e ações voltadas para a ecologia.

Basta iniciar assinalando a fundação do “Die Grüne”, os verdes, onde o emprego dessa palavra, conduz a uma associação mais direta aos significados assimilados pela cultura ocidental; esperança, renovação, liberdade, e é claro, natureza. O nome representa uma pronta identificação com a população, sem maiores esforços conceituais e vocabulares, (como do mesmo modo, o artista cita a escolha da árvore, nos *7.000 carvalhos*, como um símbolo simples, mas significativo). A cor verde, pensada sempre de forma indissociável de sua matéria essencial, será para Beuys uma importante aliada em suas ações concretas ou de caráter simbólico associadas à sua ideia de renovação social, política e econômica. Afinal, o verde também representa resistência as práticas capitalistas. Nos anos 1970, Beuys liderou uma série de manifestações políticas públicas para causas ecológicas, começando com um esforço bem-sucedido para salvar uma área florestal ameaçada em Düsseldorf em 1971. Essa ação, intitulada *Overcome Party Dictatorship Now* (também conhecida como *Save the Woods*) ocorreu na Grafenberger Wald, uma área arborizada ameaçada pela proposta de expansão das quadras de tênis do Rochus Club. Na ação, um grupo de aproximadamente 50 participantes varreram o chão da floresta e pintaram cruces e anéis brancos em todas as árvores que seriam derrubadas.

Figura – 7 Overcome Party Dictatorship Now, Joseph Beuys, 1971



Fonte: Overcome Party Dictatorship Now – em <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-overcome-party-dictatorship-now-ar00721>

Sua compreensão de responsabilidade ecológica passa necessariamente pela ideia da reestruturação da sociedade através de políticas alternativas e participação popular. No manifesto da FIU em 1972, Beuys e o poeta Heinrich Böll declaram que: “A *poluição ambiental avança paralelamente à poluição do mundo dentro de nós*”. Nessa declaração, entende-se que Beuys acreditava que a natureza, o ambiente natural, possuía relações significativas e misteriosas com a psique humana. Que a consciência humana e o mundo exterior tinham penetração recíproca. Em sua “*conclamação à alternativa*” de dezembro de 1978, o artista faz um apelo público na seção cultural do *Frankfurter Rundschau*, onde ele expõe também as políticas do futuro Partido Verde. No artigo, ele insiste que todos os europeus exijam uma alternativa radical para o capitalismo ocidental e o comunismo oriental.

Sobre a crise ecológica, Beuys afirma que nossa relação com a natureza é marcada por um profundo transtorno porque a sociedade caminha para aniquilar a base natural de sua própria existência. Ele chama a atenção para o fato de que a

sociedade industrial moderna possui via de mão única e que os sistemas ecológicos e ciclos de vida são sacrificados em nome dessa expansão. Beuys acreditava que uma ideia bem ordenada de ecologia só poderia resultar da arte, que para ele, era a única força revolucionária capaz de alterar a ordem social, a Terra e a humanidade. Seguindo essa lógica, promoveu debates de cunho ecológico acalorados, como no caso de seu projeto²⁴ nunca realizado *Gesamtkunstwerk Free and Hanseatic City of Hamburg* de 1983/84 na cidade de Hamburgo, elaborado quando foi convidado para o concurso *Stadt-Natur-Skulptur* que fazia parte de um plano de arte voltada para o espaço público. No projeto de dimensões políticas e estéticas, Beuys escolheu a Hamburger Spülfelder, local onde todos os anos cerca de 2,5 milhões de metros cúbicos de areia e lodo altamente contaminados de cádmio, mercúrio, chumbo e outros metais pesados do rio Elba eram despejados permanentemente nos chamados campos de enxágue na área portuária (questão que já causava protestos desde o início dos anos 1970, quando em 1973, o Senado decidiu demolir Altenwerder, uma aldeia de pescadores inteira, a fim de cobrir a área com lodo. Somente a igreja e o cemitério permaneceram). No trabalho, Beuys planejou lançar uma coluna de basalto (processo da série *O final do século XX*²⁵) e desenvolveu um conceito de plantio, um gesto que dimensionara a urgência do que segundo ele, era o maior problema ecológico de Hamburgo. O artista escolheu exatamente o local onde as casas dos moradores foram obrigadas a dar lugar a lama contaminada do rio Elba. Essa ação inicial era de caráter simbólico daquilo que deveria ser o começo de um processo ecológico radical de transformação da cidade. O então prefeito Klaus von Dohnanyi, declarou publicamente que o projeto “não era arte” e contrariando a decisão do júri, que selecionou o trabalho de Beuys, vetou o projeto em 24 de julho de 1984 (hoje a área funciona como um terminal de contêiner).

²⁴ A descrição desse projeto da cidade de Hamburgo intitulado: Joseph Beuys "Gesamtkunstwerk Freie und Hansestadt Hamburg" 1983/84 está disponível: <https://fhh1.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/artists/beuy.htm>

²⁵ O trabalho “O fim do século XX” em alemão “das Ende des 20. Jahrhunderts” consiste numa grande instalação realizada com mais de trinta rochas de basalto (rocha vulcânica) espalhadas pelo chão. Cada rocha tem um buraco perfurado pelo artista em forma de cone, essas cavidades foram revestidas de argila e feltro e os pedaços que forma removidos, foram polidos antes de serem colocados de volta. O trabalho frequentemente é lido como um diálogo do “velho mundo” representado pelas rochas vulcânicas e o “novo mundo” a argila e feltro simbolizando o crescimento potencial. Sugerindo a possibilidade de renovação. As rochas de basalto também serão usadas na escultura social 7000 carvalhos.

O artista também estava ativo na militância em causas nacionais. Na década de 1980, os alemães se viram diante de uma ameaça: pairava no ar a intensificação do impasse na Guerra Fria da aliança militar da OTAN com a União Soviética, implantando mísseis de cruzeiro nucleares na Alemanha Ocidental. As tensões entre o Ocidente e o Oriente aumentaram e centenas de milhares foram às ruas protestar contra política armamentista de Ronald Reagan. Beuys grava em 1982, durante as manifestações do movimento pela paz, em conjunto com a banda *The Desserteure* no programa de TV da ARD *Bananas* a música "*Sonne statt Reagan*".

Figura 8 – Performance da música *Sonne statt Reagen*, Joseph Beuys, 1982



Fonte: Disponível no youtube em https://www.youtube.com/watch?v=DQ1_ALxGbGk acesso em 20/03/2018

Um trocadilho com a grafia e pronuncia alemã da palavra chuva (Regen) passando-a para o sobrenome do então presidente dos Estados Unidos, traduz o título da canção em "Sol em vez de Chuva". E deixa um claro recado ao presidente nos versos da canção:

*“Dieser Reagan kommt als Mann der Rüstungsindustrie
 Este Reagan vem como um homem da indústria de armas,
 but the peoples of the States don't want it – nie !
 mas os povos dos Estados não querem isso - nunca!
 und den wahren Frieden wird's erst geben
 e a verdadeira paz só virá
 wenn alle Menschen ohne Waffen leben.
 quando todas as pessoas viverem sem armas.
 Wir wollen: Sonne statt Reagan
 Queremos: sol, em vez de Reagan
 ohne Rüstung leben !
 sem armamentos!
 Ob West, ob Ost
 no Ocidente ou Oriente
 auf Raketen muß Rost !
 em foguetes, deve enferrujar!”
 (Sonne statt Reagan, letra de Alain Thomé e Manfred Boecker – tradução nossa)*

Entre outras ações que marcam seu caráter ativista, para além do provocador que coloca o “dedo na ferida”, o homem do chapéu de feltro apresentou em 1982 na Documenta VII a obra que seria uma das maiores e mais conhecida ações de sua carreira, um de seus mais ambiciosos projetos. Em mais uma manifestação do caráter urgente de renovação ecológica e social, iniciou sua escultura social *7000 Eichen - Stadt-verwaldung statt Stadtverwaltung* - através do reflorestamento da cidade de Kassel²⁶, iniciando o plantio de 7.000 árvores (juntamente com a inserção de 7.000 pedras de basalto) na frente do museu Fridericianum. A ideia da silvicultura agradou a prefeitura e os moradores de Kassel. Porém, quando as pedras foram colocadas na Friedrichsplatz, apresentando dessa forma, a dimensão conceitual do trabalho, para além de uma ação ecológica, a recepção foi de resistência e incompreensão por parte da prefeitura, que após a Documenta decidiu que as pedras deveriam ser retiradas. Após a recusa do artista e discussões sobre o futuro da ação, os trabalhos continuaram por cinco anos. Nem todas as árvores eram carvalhos, elas variavam a espécie de acordo com o local onde eram plantadas. No entanto Beuys escolheu esse título para trazer à tona um símbolo evitado pelos alemães após a segunda guerra e também como forma de demonstrar o que símbolo era anterior ao nazismo, recuperando seu sentido secular, e dessa forma, também redimindo a árvore do fardo dessa associação sombria. Beuys não viveu para ver a conclusão do projeto, sendo a última árvore plantada por seu filho Wenzel Beuys ao lado da primeira árvore, plantada pelo artista em 1982. Beuys preocupou-se em apelar para uma consciência de trabalho coletivo para um impacto radical e duradouro na estrutura social e ecológica da cidade, e assim funcionar como um início simbólico de um entendimento global de uma rearborização urgente no planeta. De acordo com David Adams²⁷, Beuys entendia que as atitudes

²⁶Kassel é a terceira maior cidade do distrito de Hessen no centro-oeste da Alemanha. A cidade foi alvo de bombardeios contínuos durante a Segunda Guerra Mundial. De acordo com o site da prefeitura de Kassel o dia 22 de outubro de 1943 se tornou “o dia mais terrível da história da cidade, quando a cidade afundou em pedregulhos e cinzas”. Durante o bombardeio mais pesado e mais intenso, em outubro de 1943, a Real Força Aérea Britânica atacou em explosões concentradas milhares de toneladas de bombas incendiárias. Pelo menos 10.000 pessoas morreram nas explosões e incêndios que se seguiram. A cidade foi um alvo duro de bombardeiros por causa de sua importante indústria militar que era de extrema importância para a máquina de guerra alemã. As principais fabricas de tanques de guerra, motores e materiais ferroviários eram instaladas nessa cidade. Cerca de 90% dos prédios históricos de Kassel foram destruídos, por isso o centro da cidade teve de ser reconstruído, perdendo a maior parte da arquitetura tipicamente alemã.

²⁷ Ver em: Joseph Beuys: **Pioneer of a Radical Ecology** David Adams. *Art Journal* Vol. 51, No. 2, Art and Ecology (Summer, 1992), pp. 26-34 Disponível em <https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/pioneerofradicalecology>

exploradoras da civilização ocidental em relação à natureza eram fundamentadas no individualismo e voltadas para o crescimento material de minorias, resumindo o problema social como “cumplicidade entre o poder e o dinheiro e o poder do Estado”.

Figura 9 - Árvores da escultura social “7.000 carvalhos” pela cidade de Kassel.



Fonte: A autora, 2018.

Figura 10 - Árvores da escultura social “7.000 carvalhos” pela cidade de Kassel.



Fonte: A autora, 2018.

Sua solução para tal foi tirada da “ordem social tríplice”, visão antroposófica de Rudolf Steiner que propôs separar o funcionamento da economia, da política legislativa e da cultura em três esferas independentes. Ele relacionava as ações políticas a todos os campos da sociedade, de modo a contemplar os problemas ecológicos na democracia, mas também o da liberdade na criatividade, que mais tarde, consequentemente incidiria na economia, contribuindo dessa forma, para a mudança de todo o entendimento do capital. Seguindo o argumento de Steiner, de que o verdadeiro capital da economia é a criatividade humana, Beuys apontou que uma das razões da desconsideração de nossa sociedade com as relações ecológicas naturais se dava pela nossa tentativa de compreendê-las puramente através do processo analítico, abstrato e com pontos de vista calcados na ciência moderna. Adams aponta também que segundo Beuys (ainda pautado no argumento de Steiner) a alienação absoluta do “eu” a partir do objeto se deu no pensamento cartesiano, argumentando que o intelecto abstrato centrado na cabeça precisava ser equilibrado com as forças revitalizantes do sentimento do coração e a vontade ativa

dos membros. Beuys, através de sua obra, tentou devolver ao espectador algo como um sentido perdido da sabedoria primitiva do Ser que se dá pelas conexões ocultas entre a vida humana e as ecologias naturais e suas energias.

2.3 Não conseguiremos sem a rosa – O feminino na construção da sociedade

De acordo com Ann Temkin (1993) a representação do feminino permeia a obra de Beuys desde anos 50. Ela elucida que muitos artistas que retrataram mulheres, como, por exemplo, Auguste Rodin, Gustav Klimt e Alberto Giacometti, (três artistas por quem Beuys tinha interesse), refletiam contextos diferentes para suas obsessões. No caso de Beuys, a incansável representação da figura feminina ao longo de uma década, indica uma busca pessoal pelas qualidades incorporadas no tradicional arquétipo feminino. A Alemanha, arruinada após a guerra, iniciou seu "milagre econômico" (boa parte dele graças as *Trümmerfrauen*, ainda que isso fosse posto à sombra pela propaganda do Plano Marshall). Beuys buscou uma recuperação em um sentido diferente, buscou um distanciamento das atrocidades masculinas na Segunda Guerra e de alguma forma, se estabeleceu como um estranho à sociedade patriarcal. Ele voltou-se para a representação da mulher e compreendeu que o feminino apontava uma alternativa, uma facilitação entre os espíritos e a natureza uma afinidade que fora retirada da civilização. As imagens de Beuys apresentam uma visão essencial da mulher como um sinal para o mundo natural, e concomitantemente, o reino do espírito. Seus desenhos dos anos 1950 incluem muitas imagens de mulheres grávidas e mulheres menstruadas ou dando à luz, bem como também foca no estado da maternidade. Por outro lado, em seus desenhos as mulheres são retratadas como fortes guerreiras, com lanças ou escudos, como na figura *Amazon*, 1953. Em seus desenhos, há momentos em que as mulheres assumem posições quase animais, como no caso de *Bat*, 1958 onde as pernas da mulher se tornam asas. Em quase todas os casos, a mulher representada é isolada na página, auto absorvida e autossuficiente. Algumas vezes, falta-lhe a parte da cabeça. A curadora ainda acentua que a figuração do feminino, ofereceu a Beuys uma gama de imagens de alteridade, que foi um ponto de vista radical em relação aos seus antecessores como Gauguin ou os expressionistas

alemães, por exemplo, que haviam representado mulheres como criaturas carnis estabelecidas dentro de uma cultura distante, cuja alteridade foi por eles corporificada.

Sobre a utilização da cor, Temkin aponta que no final da década de 1940, Beuys pintou a figura feminina em um delicado rosa ou aquarela verde pálido que evocava o exemplo de Rodin. Logo em seguida, começa o uso do que provavelmente era um composto de ferro em solução, frequentemente referido como *Beize*, palavra alemã que significa mancha ou corrosivo. Beuys reservou este meio principalmente para representações de mulheres e meninas, e fez uso dele para o resto da década. O uso do ferro refere-se à substância feminina e se relaciona intimamente com o sangue da lebre, com o qual Beuys também trabalhou. Dependendo da concentração e da intensidade do material no papel, o *Beize* produz cores que se assimilam tanto a um mel quente quanto um rico marrom avermelhado. Para os trabalhos pintados com esse material, Beuys costumava usar um papel fino, e a solução permitia ao artista uma exploração rica de positivos e negativos. Essa solução de cor também era um importante veículo para sua ênfase no aspecto orgânico da mulher. Como exemplo, a figura, *Nude, 1954-55* que viria a ser sua *Vênus*. Na imagem, o corpo feminino ocupa toda a folha, seus ombros estão na parte superior do papel e parte da cabeça não foi pintada. Seus braços são longos e suas mãos parecem duas cabeças de pássaros, as partes mais densas da cor estão nos quadris (embora o *Beize* tenha sido usado com intensidade em toda a figura). Um outro exemplo, da utilização desse pigmento, dessa vez com as figuras em negativo, é o trabalho *Hexen Feuer Speiend (1959)* – bruxas cuspidando fogo. As bruxas são frequentemente vistas na literatura, na arte e no imaginário alemão, sobretudo nos séculos XVI e XVII, o interesse pelas bruxas, também deriva de uma tentativa de compreender seu corpo e sua fertilidade (assuntos que Beuys está incessantemente trabalhando durante a década de 50). Seguramente o artista também possuía uma relação com imagens e histórias dessa tradição, mas sua representação de mulheres como bruxas, carrega marcas de seu próprio fascínio por mundos que travam contato direto com poderes espirituais, misteriosos e primitivos. Nessa imagem, as mulheres aparecem como temíveis, mas sobretudo muito poderosas. O desenho das mulheres foi feito em grafite e suas formas internas não foram coloridas - a não ser pela cor do próprio papel da pintura-, que nos dá uma impressão espectral, fantasmática, ou em última análise, iluminada (mais uma

vez, resultado visual obtido pela matéria do papel). O pano de fundo, referenciando chamas, é novamente em *Beize*, e acentua as figuras femininas, dando a elas, através desse contorno, uma impressão maior de poder e magnificência.

Figura 11 - “Bruxas cuspidando fogo”, Joseph Beuys 1959.



Fonte: Disponível em <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-witches-spitting-fire-ar00109>, visto em 12/01/2018

Para além dos desenhos do artista sobre o feminino, na documenta V de Kassel, em 1972, Beuys montou um escritório de Organização para a Democracia Direta através do Referendo Coletivo Livre. Durante os cem dias da exposição, ele debateu com visitantes suas ideias para remodelar a sociedade de forma criativamente organizada. Mesmo que suas propostas parecessem muito radicais ou utópicas, o artista trabalhou para distanciar sua imagem de grupos radicais que defendiam revoluções armadas como a Facção do Exército Vermelho (RAF) na Alemanha Ocidental e as Brigadas Vermelhas (BR). Na contramão dessa posição, Beuys enfatizou seu desejo de uma rota mais pacífica e evolucionária para o desenvolvimento social. Em sua mesa nesse gabinete foi colocado um vaso de vidro fino, no qual uma rosa vermelha era colocada diariamente. O múltiplo *Rose for Direct Democracy* resulta desse vaso, que tem a forma de um cilindro graduado no qual o título da obra é inscrito de forma espiral para cima a partir da base. A frase segue a direção do crescimento da rosa, marcando a trajetória suave ao longo da qual Beuys esperava ver a sociedade progredir. As pétalas de rosa, que diferem

radicalmente da aparência do resto da planta, tornaram-se, aos olhos de Beuys, um significativo desse processo, pois emergem por meio de uma gradual transformação de suas folhas. Vários anos após a exposição, ele observaria que a floração é uma revolução, embora cresça através da transformação e evolução orgânica²⁸. De acordo David Adams, Beuys também estava alinhado, ou antecipou-se a algumas questões sobre ecofeminismo em muitos de seus projetos e trabalhos. Há de se reconhecer que existiram pesquisas anteriores, mas que o termo e o desenvolvimento em relação a essa temática, começa a ser mais amplamente debatido na década de 80. Uma definição para ecofeminismo é de que existem importantes ligações históricas, simbólicas e teóricas entre a dominação das mulheres e a dominação da natureza não humana. Para a filósofa Karen Warren²⁹, a dominação da mulher e da natureza estão localizadas em uma estrutura conceitual patriarcal opressiva caracterizada por uma lógica de dominação. Já a física e ecofeminista indiana Vandana Shiva, afirma que as mulheres têm especial conexão com a natureza e que são capazes de produzir o crescimento em parceria com o meio ambiente em suas atividades diárias, ela explicita em sua teoria que a ideia de desenvolvimento é um novo projeto ocidental de patriarcado. Em ambas as teorias reside a questão de que essas conexões entre a mulher e a conexão com a natureza são invisibilizadas e sufocadas pelo capitalismo. O ecofeminismo também tem preocupações diretas com as opressões sociais e compreende que só se pode acabar com as opressões sobre os seres humanos, quando cessarmos as opressões sobre a natureza. Dessa forma, na perspectiva ecofeminista, busca-se mudar a forma de relacionar-se; não apenas pela organização social, mas também com o mundo natural. Em vez de procurar dominar ou coagir a natureza, uma ética ecofeminista ambiental busca criar uma relação de parceria com ela, sendo perfeitamente alinhada com a teoria beuysiana da escultura social de como nos relacionamos e moldamos o mundo. Em sua obra, Beuys relacionou o elemento masculino à superinteligência concentrada nos poderes abstratos do homem, à cabeça e ao espírito guerreiro e masculino do deus Marte, apontando que essa dominação unilateral do mundo causou muito sofrimento à natureza e a humanidade. Um trabalho que expressa essa angústia é *Tram Stop* exposto na

²⁸ Em Caroline Tisdall, Joseph Beuys (London: Thames & Hudson, 1979), 274.) ↔ Beuys in ibid.,275

²⁹ Em Karen Warren, "The Promise and Power of Ecofeminism," *Environmental Ethics* 17 (Summer 1990): 125-146.

Bienal de Veneza de 1976, anunciada no catálogo como *A monument for the future*. O trabalho inclui aspectos autobiográficos de sua infância em Kleve, de sua relação com uma linha de bonde. A obra é um busto masculino distorcido emergindo da boca do dragão e um cano de arma de ferro fundido de sete metros de comprimento. Adams aponta que até os famosos *fat corners* e *fat Chair* de 1964, podem ser vistos como imagens da civilização moderna, que dominada pelos homens, impõem mecanicamente o cubo abstrato e o ângulo direito sobre as qualidades naturalmente irregulares e calorosamente flexíveis do feminino.

Beuys destacou que a humanidade precisava de uma ênfase sobre os pontos fortes do feminino; sensibilidade, receptividade, calor e espiritualidade. Seu próprio emblema, a lebre (que o autor questiona se não seria o alter ego do artista), é associado por Beuys com o nascimento, as mulheres, a menstruação e a fertilidade. Em sua aquarela *Dschingis Khan's Tochter* de 1958 ele representa a filha de *Genghis Khan*, (líder mongol do século XIII que conquistou a maior parte da Eurásia e como legado, apresentou aspectos da cultura asiática no Ocidente), cavalcando num alce. Creditando a ela, um papel importante nessa jornada, como um plano para o futuro. Num outro trabalho, *Astronautin* este em 1957, Beuys desenha uma garota astronauta, demonstrando novamente, o papel que ele acreditava que desempenhariam as qualidades femininas na evolução futura da humanidade. Num último exemplo, sua pequena escultura de bronze *Tierfrau* "animal mulher" de 1949, faz uma compreensão ecofeminista mais explícita, a começar pelo título da obra.

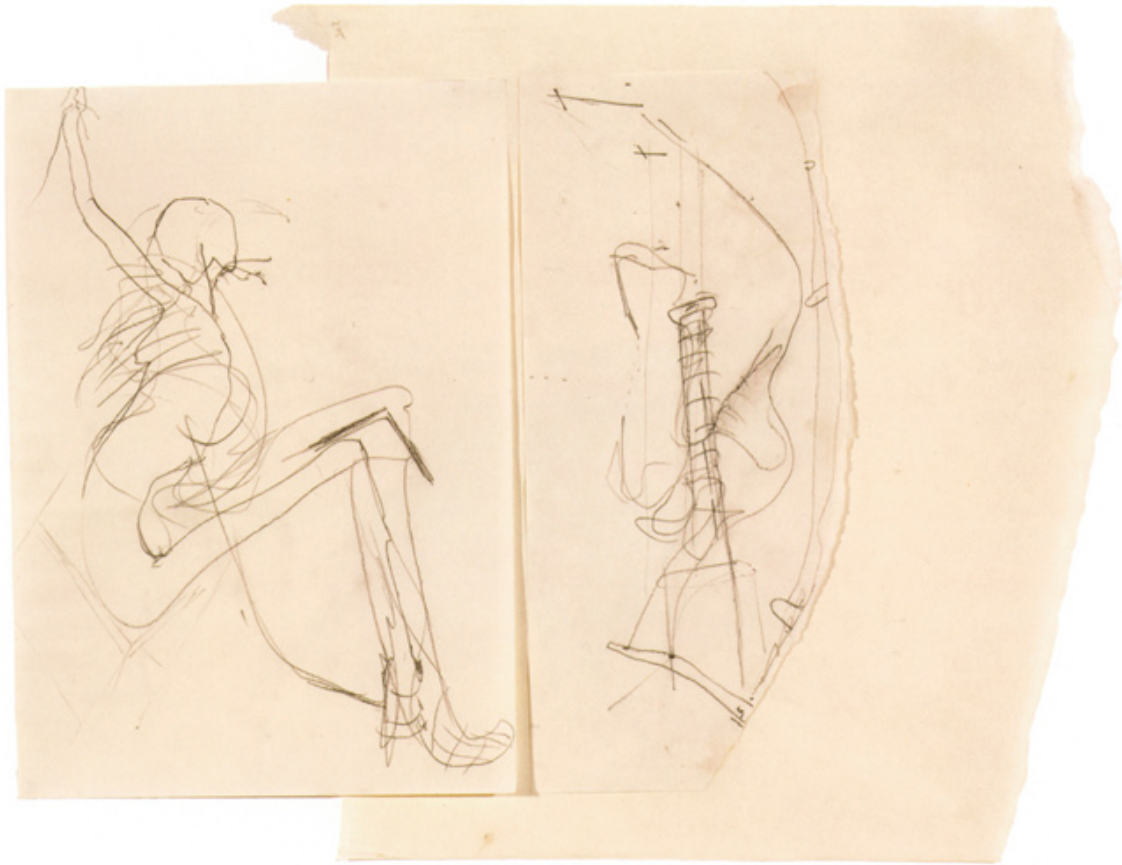
Muitos trabalhos do artista tiveram como temática a reintegração e o reequilíbrio desses dois valores feminino (representado pelo cobre) e masculino (representado pelo ferro), valores que se encontram em maior quantidade no organismo humano, respectivamente. Apropriado dessas ideias, Beuys fez campanhas políticas de que promoveram medidas como direitos iguais para as ambos os sexos, salários para donas de casa e reserva de cinquenta por cento de assentos para mulheres no *Bundestag*, sede do parlamento alemão.

Figura 12 - Dschingis Khan's Tochter, Joseph Beuys, 1958.



Disponível em: <https://www.muhka.be/collections/artworks/d/item/16113-dschingis-khan-s-tochter>
visto em 18/03/2018

Figura 13 - Astronautin, Joseph Beuys, 1957.



Disponível em: <https://www.db-artmag.de/de/80/feature/walk-the-line-eine-bilderreise-durch-die-deutsche-bank-kunsthall/> visto em 24/03/2018

Traçado esse panorama, voltemos ao uso simbólico do vermelho pelo artista no múltiplo *Rose for Direct Democracy*. Notamos que ao escolher a flor vermelha, Beuys vai além armadilhas sobre a classificação dos valores negativos da cor³⁰ e sua secular associação (por vezes cromofóbica) à mulher, expondo dessa forma, sua visão entre a combinação de amor e conhecimento como um caminho para o progresso. Beuys se utilizou por diversas vezes da cor vermelha, como sinônimo de renovação, como na pintura *Hearts of the Revolutionaries: Passage of the Planets of the Future*, onde se aponta a escolha pela referência direta da cor ao coração, mas também de virtudes como a coragem, nesse trabalho em específico, o vermelho também representa o socialismo, crença política de Beuys. A cor, depois da década

³⁰ Michel Patoureau em “Dicionário das cores do nosso tempo” aponta que o vermelho é o mais fortemente conotado de todos os termos de cor. Diz-se do vermelho a “cor por excelência” onde em determinadas línguas, a mesma palavra significa *vermelho* e *colorido* e em outras (russo, por exemplo), *vermelho* e *bonito* são sinônimos. Por ser durante séculos associada a fogo e sangue, pode ser tomada, por razões culturais diversas, positivo e negativamente. Bem como a cor do amor, do pecado, do dinamismo, da matéria e do materialismo, comunismo.

de 60 é usada com parcimônia, mas permeia o simbolismo no trabalho do artista. O vermelho e o Beize (anteriormente usado e que em seguida se personifica na matéria, no ferro em muitas de suas esculturas) são uma declaração e uma estratégia de Beuys que demonstram a confiança no feminino, dessa conexão da mulher com a terra, com a natureza, o espiritual perdido na sociedade.

2.4 De volta aos limões: *Capri-Batterie* – A cor/calor em seu caráter material na natureza

Como considerado no início deste capítulo, a Itália foi um destino constante para muitos pensadores românticos. Beuys não fugiu à herança dessa tradição e em certo sentido, do olhar romântico sobre a natureza. Não obstante, também não se ateve a ela do modo convencional. De acordo com Giorgio Conti, Beuys se reconciliou com a natureza e com os homens no terreno da memória goetheana. O autor traça relações da viagem de Goethe e de Beuys à Itália, evidenciando que ambos sofreram de uma espécie de pessimismo antropológico, demonstrado através de algumas declarações que já explicitavam as preocupações dos dois a respeito do que já se apresentava naqueles tempos não ser adequado suficiente para o ser humano. Além do discurso, na obra de Beuys isso pode ser visto nos desenhos, trabalhos e ações. Conti reflete que esse pessimismo foi radicalmente transformado pelo artista em experiências e trabalhos em solo italiano. O artista cultivou nesse período, assim como o próprio Goethe, apreço pelo espírito das pessoas locais bem como pela cultura italiana.

O conceito de Utopia Concreta de Beuys começa a tomar forma quando em outubro de 1972, o artista chega em Abruzzo a convite de Lucrezia De Domizio Durini³¹ e começa a primeira discussão sócio política (que ficou registrada no município de Bolagnano). Em 1976, começa o debate para a Fundação do Instituto de Renascimento Agrícola, promovido dentro do programa político intitulado: "Terceiro Caminho de Ação" pela F.I.U. Em 1979, Beuys completa o "Grassello Ca

³¹ Lucrezia De Domizio Durini conhecida como baronesa Durini. Em seu ensaio para "**Who is Joseph Beuys?**" Em 1971 ela conheceu o artista alemão numa balsa para Capri. Esta reunião levou à primeira discussão *Incontro con Beuys* (Encontro com Beuys) em 1974.

(OH) 2 + H₂O" um tipo de cal, importado de Foggia e transportado de Pescara para Dusseldorf, que foi usado para pintar as paredes dos escritórios centrais da F.I.U., bem como a própria casa de Beuys. Beuys iniciou, em colaboração com Lucrezia de Domizio, um projeto de longo prazo nos campos de Bolognano, articulado ao redor de conversas, discussões de cunho social e político e atividade agrícola realizada ao lado dos camponeses locais, dos quais resultariam desenhos, vídeos, esculturas e diagramas sobre as lousas utilizadas nas reuniões. Em 1983, o projeto foi incorporado às atividades da Free International University e batizado de *F.I.U.: Difesa della natura* [F.I.U.: Defesa da natureza].

Em meados dos anos 70, Beuys, juntamente com 19 outros representantes da Universidade Livre Internacional, fundaram o Partido Verde da Alemanha Ocidental que promoveu e difundiu um programa ecológico radical. Como artista, promove diversas ações individuais e múltiplos que são indissociáveis desse ativismo. *Capri Batterie*, foi um dos últimos trabalhos que Beuys realizou em vida. O trabalho faz pontuais associações semânticas da cor em sua dimensão viva e orgânica.

Figura 14 - Joseph Beuys, Manifesto Bologniano. Bologniano, Italy (1983).



Disponível em <http://www.veniceperformanceart.org/index.php?page=230&lang=en> acesso em 03/02/2018

O nome *Capri Batterie*, faz alusão direta a ilha mediterrânea da Itália onde o artista se recuperava de uma doença pulmonar. Nesse trabalho, além da experimentação física, que leva a acidez do limão a gerar uma corrente elétrica fraca (invisível na superfície da lâmpada), há uma imediata condução do espectador para a reflexão sobre essa luz que o limão gera, como fonte de energia. A cor do limão de imediato nos conduz a algumas associações práticas: cor como energia potencial, cor como representação da natureza, cor como calor que gera potência e vida, afora a própria transmissão da cor como transmissão da energia de um objeto ao outro, de um objeto da natureza para outro icônico da civilização, transformando-o de documento de *Zivilisation* em catalisador de *Kultur* (do amarelo do limão ao amarelo do bulbo da lâmpada). Como observado pelo antropólogo Michel Taussig³² na etimologia de Isidoro de Sevilha no século XVII, cor e calor são a mesma coisa desde quando cores vem do fogo e da luz do sol, e que as palavras para ambos são fundamentalmente as mesmas: cor e calor.

³² TAUSSIG, Michael "What color is the sacred?"p.6

A cor no múltiplo é o calor de representação das formas de energia que derivam da natureza. Taussig observa que a natureza cedeu a segunda natureza. Ele examina se é possível que dessa forma, nós tenhamos perdido a linguagem (que poderia fazer a conexão para nós) sobre a forma que florestas e pântanos passaram a se tornar carvão e petróleo e a forma que esse material veio iluminar as cidades do século XIX, excretando um produto a partir do qual as primeiras cores e em seguida tudo poderia ser feito em uma imitação poderosa da natureza. Alega que não podemos entender esse processo como sagrado ou encantador porque deslocamos a alquimia para a química, confundimos cor com calor. Sabe-se que muitas das ideias do artista sobre ser humano, corpo, espírito e matéria provinham de sua conexão com a visão cosmológica de Goethe e com a antroposofia Steiner. As ações e trabalhos de Beuys utilizavam em sua maioria as matérias em estado bruto, sem aparelha-los ou cobri-los com qualquer pigmento, o que faz dessas cores também produtos da transmutação da matéria e dos resultados obtidos dela (a cor da matéria é um ciclo temporal antitético à obsolescência pré-determinada e calculada dos produtos do capitalismo). Dessa forma, a cor na matéria em si tem seu próprio valor luminoso e essencial.

Figura 15 - Múltiplo Capri Batterie , Joseph Beuys, 1985.



Fonte: a autora, 2018.

Refletindo sobre essa questão, vejamos a seguinte referência; em sua palestra intitulada “*The Phenomenon of Colour in Material Nature*”, Steiner responde de acordo com sua visão antroposófica a relação da cor com a matéria. Para tal, segundo ele, é necessário fazer a diferenciação entre o que ele chama de imagem (caráter pictórico) e natureza luminosa das cores. Ele explica que Goethe não foi capaz de chegar ao problema de como a cor se dá na matéria sólida. Acredita que essa é a questão essencial da pintura, pois na pintura aplica-se a cor para fins de aparência, e para debater a cor na pintura, é preciso se interessar pela aparência colorida da natureza material, que deve tentar dar a imagem – uma pintura de uma natureza morta, por exemplo – o caráter de brilho, ou seja, dar as cores que possuem uma imagem-caráter, uma iluminação interior (brilho). Steiner acreditou que o artista deve pensar a materialidade de sua tela ou de seu papel como luminoso e buscar a raiz da natureza essencial da cor, se é uma cor de imagem, precisa assumir seu caráter de brilho, para ser interiormente luminoso, que o artista precisa encontrar uma maneira de não pintar a partir da paleta, manchando a cor material para a superfície, e sim evocar a luz interior do jeito certo. Ao pintar um mineral de acordo com sua cor, aprendemos a olhar para ele não como um modelo, naturalmente, mas, como é necessário; como no ato de dar luz de dentro. A cor nos objetos materiais tem sua influência do Cosmos. Esta é a razão pela qual, quando aplicamos a pintura sem vida a uma superfície, devemos, por assim dizer, levantar a luz *por trás* da superfície, devemos espiritualizar a superfície e criar um resplendor interior secreto.

Considerando também as práticas e inclinações pedagógicas, Alain Borer (1996) aponta que Beuys, como professor, teve a tendência de se debruçar sobre as mesmas ideias, proporcionando relações semânticas entre ideias equivalentes. O artista foi aberto a repetição quando a ideia didática era associada a certas peças, dessa forma, o múltiplo *Capri-Batterie*, - uma lâmpada elétrica presa a um limão – demonstrando a reconciliação entre natureza e cultura é um claro exemplo da literalidade beuysiana. Ele pontua que depois de tantas naturezas-mortas com limão, Beuys tentava afirmar, que a *matéria-prima implica literalidade*, até mesmo uma certa brutalidade (grifo nosso). Capri – “a terra onde florescem os limões”- onde um álcool à base de limão é destilado, ninguém pode ignorar que a sobrecarregada equação de trabalho do limão/lâmpada foi estabelecida há muito tempo. Borer

adiciona ainda à essa afirmativa que, quando Paolo Uccello colocou as laranjas na Batalha de San Romano (1450-1459), o fez, para afirmar a luminosidade das laranjas, assim como para iluminar a cena de batalha com eles, e ecoando os círculos dourados em primeiro plano. E ainda, nos versos do poeta Eugenio Montale:

(...)

Mas a ilusão falha e o tempo nos reporta
 Às ruidosas cidades onde o azul se mostra
 Só aos pedaços, no alto, entre as cimalthas.
 A chuva cansa a terra, depois; cerra-se
 O tédio do inverno sobre as casas,
 A luz se torna avara — a alma amarga.
 Quando um dia um portão entreaberto
 Em meio às árvores de um pátio
 Nos mostra os amarelos dos limões;
 E o gelo do coração se desfaz,
 E brotam em nosso peito
 As canções que ressoam
 Dos seus clarins de ouro solar.

(Montale, Eugenio, *Ossos de sépia*, Companhia das Letras, 2002 p.31)

Assim como nos “clarins de ouro solar”, dos versos de Montale, Borer interroga se Beuys está buscando a matéria, evitando, ao mesmo tempo, torná-la estética. E por fim, assinala que a ênfase dada aos materiais reais remonta ao futurismo italiano, ao "Manifesto Realista" de Naum Gabo e Antoine Pevsner e a noção da "verdade do material" formulada por Vladimir Tatlin. Para o autor, a literalidade nega qualquer segredo, como a abóbora colocada no centro da galeria indica uma recusa a qualquer uso de linguagem sofisticada, o que leva a conceitos abstratos, ligados à ideia de discussão vã e, portanto, de desvitalização. Ele isola seus pronunciamentos. Como no caso de Capri-Batterie ou os 7.000 Carvalhos, são declarações em "linguagem simples para o maior número de pessoas”.

Ainda sobre nos temas calor e energia, durante sua primeira visita à Nova York, em janeiro de 1974, Beuys decide apresentar *The Energy Plan for the Western Man*. Esse “plano de energia” foi mais um dos pensamentos por trás da FIU, para a pesquisa criativa e interdisciplinar junto com o ensaísta alemão vencedor do Nobel de Literatura Heinrich Böll e com outros integrantes após a demissão de Beuys da academia de artes de Dusseldorf. De acordo com Caroline Tisdall, eles acreditavam que a criatividade era a chave para a evolução humana e que não poderia ficar apenas no poder de um grupo limitado de especialistas chamados

artistas. Para Beuys, todos tinham possibilidade de criar sua própria forma de arte e trabalhar para uma nova forma de organização da sociedade, “A criatividade é a renda nacional”³³. Durante esse primeiro encontro com o público americano, Beuys demonstra uma dimensão fortemente espiritual, o “Plano de Energia para o Homem Ocidental” é um diagrama evolucionário, uma declaração de fé na habilidade humana de emergir da crise atual que foi produzida como resultado do pensamento positivista, materialista e mecanicista do Ocidente. Durante a ação, Beuys fez referências a figuras históricas como o filósofo renascentista Tommasio Campanella³⁴ que quanto a organização de sua cidade utópica, em seu poder supremo está um deus metafísico que é contemplado à imagem do sol, como segue no trecho abaixo:

“Antes de qualquer coisa criada, estimam o sol (...) No sol, contemplam a imagem de Deus, chamando-o de excelso rosto do Onipotente, estátua viva, fonte de toda luz, calor, vida e felicidade de todas as coisas. Seu altar foi erigido à semelhança do sol, e nele os sacerdotes adoram Deus, imaginando no céu um templo, nas estrelas altares e casas habitadas por anjos bons, nossos intercessores junto a Deus, que mostra sobretudo no céu a sua beleza, e no sol o seu troféu e estátua.” (CAMPANELLA, Tommaso. **A Cidade do Sol.**, MG: eBooksBrasil.org 2001. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/cidadesol.html>>.)

Nas palavras de Tisdall (1979) o aspecto desse plano energético de Beuys tem a crença de que todo ser humano é necessariamente um ser espiritual e que a nossa visão do mundo deve ser estendida para abranger todas as energias invisíveis com a qual perdemos contato, ou das quais nos tornamos alienados, então essas energias podem ser criadas. Para Beuys as substâncias reais e vivas são as forças democráticas do amor, calor, e acima de tudo, liberdade (as substâncias da organização hierárquica da forma de governo da “Cidade do Sol” de Campanella). Para Beuys, pensar é evolucionário e a humanidade está em processo de evolução, mas a consciência precisa ser reavivada e então precisa balancear o físico e o espiritual em todos os campos da atividade humana.

³³ Joseph Beuys em “The New School for Social Research” em janeiro de 1972, Nova York. Citado por Caroline Tisdall em “Energy Plan for the Western Man”

³⁴ Tommaso Campanella (1568 - 1639) filósofo italiano, que escreveu sobre filosofia, política, astrologia e teologia, teve uma vida marcada pela perseguição religiosa e pelo encarceramento político. Campanella preocupou-se com a filosofia da natureza (o que hoje em dia é chamado de ciência), magia, teoria política e religião natural. Campanella foi preso duas vezes e julgado pela inquisição, da segunda vez conseguiu evitar a pena de morte fingindo loucura e foi condenado a uma longa detenção em várias fortalezas napolitanas. Durante os anos de seu encarceramento, dedicou-se à intensa atividade literária, compondo suas obras mais famosas, dentre elas “A cidade do Sol”.

Propondo um breve cruzamento os referenciais literários entre a etimologia de Isidoro de Sevilha e a obra de Campanella, luz, calor e vida são necessariamente associados ao sol e sua energia. Essas ideias estruturam caminhos para a perspectivas holísticas de compreensão da cor em relação ao trabalho de Beuys, onde ela simboliza a fusão do lado pragmático e do lado místico/alquímico de sua obra. O limão em sua cor vibrante e intensa é sem dúvida também uma representação do sol, com seu poder de aquecer e produzir vida na Terra. Balancear a energia entre o material e o natural, o espiritual e o físico são para o artista efetivamente as forças que vão equilibrar o planeta. Na cosmologia de beuys, o sol é uma matéria energética de criação e pode conduzir as articulações entre a vida terrena e cósmica para o equilíbrio e organização da existência social e espiritual humanas. O artista teve uma educação católica muito tradicional, que se expressa em sua primeira fase de desenhos (que tinham clara referência a simbologia cristã). Ele também esculpiu muitas cruzes em diferentes materiais, e incorporou a eles alguns aspectos pagãos. Posteriormente, esses elementos passam por um Beuys reúne algumas interpretações seculares do sol como energia suprema, bem como o significado antigo da cruz como um sol. contexto de ressignificação numa perspectiva mais cósmica, fruto de uma herança da noção romântica panteísta. Em seu trabalho *Sonnenkreuz* 1947-48 (Cruz do sol), Em seu trabalho *Sonnenkreuz* 1947-48 (Cruz do sol), Beuys reúne algumas interpretações seculares do sol como energia suprema, bem como o significado antigo da cruz como um sol.

Figura 16 - Sonnenkreuz , Joseph Beuys, 1949.



Fonte: Disponível em: <https://www.lemperz.com/en/catalogues/lot/942-1/316-> acesso 17/04/2018

O múltiplo Capri-Batterie é considerado uma metáfora moderna de equilíbrio ecológico entre a vida industrializada e a harmonia da natureza. No trabalho de Beuys, energia industrial e energia da natureza estão equilibrados, tanto plasticamente (forma, tamanho e cor do limão e da lâmpada são equivalentes) quanto no imaginário do espectador. Os *múltiplos* de Beuys são produzidos com o objetivo de expressar visualmente sua teoria da escultura social, de instituir um objeto que provoque questionamentos nas pessoas. Em concordância com essa lógica, o múltiplo tem instruções expressas escritas do lado de fora da caixa: "Depois de 1000 horas, troque a bateria." Essa é mais uma indicação onde o artista deixa explícito o caráter perecível e finito dos recursos naturais e que a extinção gradual da cor natural do limão induz ao apagamento progressivo da luz da civilização, sua morte.

A transmutação do material e por consequência a sua cor são também temas

de preocupação no campo da restauração³⁵ por muitos materiais se encontrarem em “estado de envelhecimento severo”, o que provoca debates sobre a legibilidade das obras e o apoio restaurativo. Em Capri-Batterie, as instruções simbolizam um apelo restaurativo para além da obra de arte. Nessa leitura, as cores dos objetos só se mantêm equilibradas pela troca dessa “bateria” natural, o artista nos relembra ali, que a humanidade depende igualmente (para não dizer mais) dessa bateria, dessa energia, tanto quanto a de uma invenção como a lâmpada. Ela só pode existir, graças a esse recurso natural.

Figura 17- Restauração do múltiplo - Figura 18 Restauração do múltiplo



Fonte: TRAITEMENT DE GRANDS FORMATS ET INSTALLATIONS

Disponível em: <http://atelier-lagrandiere.fr/wp-content/uploads/2012/12/2-Capri-Battery-Joseph-Beuys-1985-restauration-conservation-oeuvres-contemporaines-musees-copie.png> acesso em 23/01/2018

Momentos antes da restauração dessa obra, da troca dessa bateria, a cor opera nos lembrando desse caráter perecível e finito. Dessa forma, se o material é vivo, a cor também é instável (processos intrínsecos e extrínsecos). O que é esse limão sem o *calor* da cor amarela? Numa perspectiva ocidental significa perder sua cor, esmaecer, constitui tudo aquilo que recusamos no ciclo da vida: desintegrar-se, voltar à terra (e, no campo da arte, uma alusão a *Vanitas* das naturezas-mortas, cujo sugestivo termo alemão – *Stilleben* –, assim como sua versão inglesa - still life -, derivam originalmente do holandês stilleven, literalmente “ainda viva”, evocando a passagem da cor-luz do mundo dos vivos para o território das sombras e fim da existência), tema que Beuys abordava naturalmente em sua obra; a

³⁵ Ver em Grün, M., Asking for the Context: Conservation Strategy for Joseph Beuys' 'The End of the twentieth Century', IIC-Tagung, München 31.08.2006.

transmutabilidade.

Em outras palavras, a matéria revela seu simbolismo nas mutações da cor, ideia fundamentada em sua própria relação com a natureza e com influência da teoria de Stenier. Numa interação metafórica entre a sociedade industrial e a natureza, o limão e a lâmpada possuem uma delicada e sensível correlação entre cor e coexistência.

O que torna contundente as ações de Beuys no âmbito ecológico é também predileção pela cor viva, no material ou na sua referência direta a ele, um caminho de demonstrar pela materialidade de nossa base natural, a finitude de seus recursos. A cor da gordura, da árvore, do cobre, do ferro, do limão, da rosa... A valorização da cor na matéria reforça suas raízes românticas de percepção da natureza. Nos desprender do reconhecimento da cor pontualmente mediante a uma aplicação puramente retiniana, nos convida a uma percepção mais corporal total. Além disso, a forma que o artista faz uso de cor e material contribuem para a concepção de sua imagem de alquimista da sociedade, modulando, experimentando, agindo e reagindo como na natureza. Nessa perspectiva o artista deixa claro que a revolução, tão constantemente pregada em suas ações e palestras, só se dá no campo da fusão e no equilíbrio dessas duas forças. *Capri Batterie*, representa uma síntese da obra de Beuys, de dois lados de seu pensamento e sua produção: o lado pragmático, pautado na observação e reflexão dos movimentos políticos e sociais do mundo contemporâneo e o lado alquímico e místico que em sua cosmovisão vai equilibrar essas forças.

Por fim, nesse capítulo, levantamos alguns princípios do pensamento de Beuys em relação à energia gerada pela cor no material e pelo estudo de algumas ações e trabalhos do artista em suas associações e tratamentos da cor em sua materialidade. Seja recorrendo ao simbolismo das associações habituais fornecidas pelos códigos de cor na cultura ocidental, seja por seu emprego mais biográfico e místico, Beuys empreendeu visibilidade e sentido a cor na matéria (demonstrando sua força essencial). Tanto na escolha do ferro e de pigmentos derivados que corroboram com a ideia do elemento constitutivo do corpo da mulher (que na concepção de Beuys é um Ser que estabelece uma ponte e recupera o sentido de natureza que se perde na sociedade), quanto pelas associações semânticas essenciais das cores empregadas pelo artista em seu trabalho. As referências

literaria tratadas ao longo desse texto, evidenciam que associações do sol como calor (calor no sentido de energia vital), e sua associação com o amarelo, ou o dourado, é um tema que permeia não apenas a tradição alemã, mas também o imaginário de muitos artistas e poetas. O calor, tão amplamente difundido na teoria do artista, é evocado em diferentes formas, no material que conduz e isola, ou na própria materialidade da cor no objeto. No entanto, sua não separação entre a energia material e espiritual das coisas conduz a um entendimento holístico de que existe uma energia que é perene, gerada entre a colaboração do mundo humano e o natural. Até aqui a cor foi pensada como energia e calor do material de sua natureza. No capítulo seguinte, a cor deixa de ser a energia vital, que aquece e passa a um material frio. Precisamente nesse ponto, agrega um caráter político e marca em sua ausência, a reivindicação da presença da memória.

No julgamento

(...)

- Você usava boa lã?

- Lã incomum, honesto juiz.

Lã desenrolada ou em trança.

Lã cujo tinha um monopólio.

Lã preta ou castanha,

Ruiva e loira;

Principalmente

Cinza ou branca.

(Primo Levi)

3 AUSCHWITZ DEMONSTRATION – 1956-1964

3.1 Cor e horror

“Será que os alemães têm tanta necessidade de químicos? Ou é apenas um truque a mais, um novo mecanismo *pour faire chier les juifs*, para encher o saco dos judeus? Como não se apercebem do esforço grotesco, absurdo que exigem de nós, de nós, já não vivos, nós, meio dementes na esquálida espera do nada? ” (Primo Levi – É isto um homem? Ed Rocco, 1988, p105)

O trecho acima é de um dos mais famosos ensaístas memorialísticos do holocausto: Primo Levi. Ele atribuiu ter sobrevivido a Auschwitz graças a uma combinação de fatores, um deles, foi ter sido destacado para trabalhar numa fábrica da indústria química alemã. Ele prefacia o livro com suas lembranças apontando que em 1944 quando foi deportado para Auschwitz, o governo alemão, tendo em vista a escassez de mão de obra, decide prolongar a vida média dos prisioneiros concedendo o que ele chamou de “sensíveis melhoras” na qualidade de vida destes. Dentre os outros fatores que determinaram sua sobrevivência estavam; precisar de pouca comida - apesar do que recebia de ração não ser suficiente -, de ser acostumado com a vida nas montanhas, por isso tinha uma resistência maior ao frio, e ao fato de ter assimilado de forma rápida a língua. Entre outras “combinações de circunstâncias providenciais”, Primo Levi narra ter sobrevivido ao inverno, aquela que seria sua derradeira batalha, graças a sua formação. Especializado em química mineral e em sínteses orgânicas, Levi prestou uma prova para integrar ao *Kommando 98*³⁶. Ter sido aprovado lhe garantiu passar os meses de inverno entre 1944 e 1945 trabalhando em um local abrigado e aquecido. Esse local era o laboratório da IG Farben na chamada Auschwitz III –Monowitz. Essas indústrias fomentavam a máquina de guerra nazista produzindo borracha e quase metade da gasolina sintética usada na guerra, além do gás letal usado nos campos de

³⁶ O Kommando 98 foi um comando químico, composto apenas por especialistas para integrar mais um laboratório de produção da indústria nazista. No entanto, Primo Levi registra que até o momento em que o Kommando 98 iniciasse sua produção, seria apenas um Kommando de transporte ligado ao depósito de Cloreto de Magnésio. Em uma passagem de seu livro ele explicita a confiança alemã de uma produção ativa, que mesmo com as movimentações de agosto de 1944 e um aparente desfecho da guerra não favorável aos nazistas (demonstrados seguidamente com os sucessivos bombardeios aéreos e a ofensiva russa), sua produção continuava a todo vapor: “Os alemães, porém, são surdos e cegos, fechados dentro de uma couraça de obstinação e de deliberado desconhecimento da realidade. Ainda uma vez, marcaram a data do início da produção da borracha sintética: será no dia 1 de fevereiro de 1945” (Primo Levi – É isto um homem? Ed Rocco, 1988 p.143).

concentração. As mesmas matérias-primas utilizadas para a síntese de corantes foram utilizadas para a produção de explosivos.

Durante a Primeira Guerra Mundial as oito principais indústrias químicas da Alemanha haviam se unido para defender seus interesses, ocorre dessa reunião a formação da IG Farben em 1925. Ela detinha na Alemanha nazista um monopólio quase total da produção e chegou a ser a 4º maior empresa do mundo. No seu auge, em 1944, a fábrica em Auschwitz fazia uso de 83.000 trabalhadores escravos (pelo menos 20 mil morreram na fábrica do grupo). O antropólogo Michael Taussig³⁷ aponta que a IG Farben desempenhou um papel significativo na industrialização da cor. A química orgânica “permitiu uma escala da natureza até então inconcebível” e esse novo mundo, criado pela magia química, foi para a Alemanha um agente de muita prosperidade e representou para ela o que o império representou para a França e a Inglaterra.

A hegemonia alemã na produção de corantes químicos remonta a difícil sintetização do índigo, buscada por mais de vinte anos de esforços do químico alemão Adolf von Baeyer em colaboração com outros pesquisadores e um investimento de vinte milhões de marcos alemães. Esse empenho obteve sucesso em 1904 e nesse mesmo ano, a Alemanha exportava 9.000 tons de índigo sintético, em 1913 essa quantidade já tinha sido triplicada. A corrida pelas cores químicas, que atingiu seu apogeu na segunda guerra, começou com uma nova disciplina que nasceu na metade do século XIX: A química orgânica. François Delamare e Bernard Guineau³⁸ descrevem que até esse ponto, a química tinha sido essencialmente a ciência dos minerais até que em 1858 três químicos – o russo Aleksandr Butlerov, o escocês Archibald Couper e o alemão Friedrich August Kekulé – perseguiram um projeto considerado por seus colegas como utópico: descreveram a estrutura das moléculas e os elos que formam a base da estrutura molecular, descobrindo que um átomo de carbono deve estar ligado a quatro átomos vizinhos. Os estudos sobre a teoria de cadeia fechada, ou anel da estrutura molecular, explicaram com base nesses conceitos a estrutura dos compostos e a base de benzeno, mais tarde, denominados aromáticos. Esses formaram a fonte de muitos corantes sintéticos.

³⁷ TAUSSIG, Michael **What color is the sacred?**, 2009, p.7

³⁸ Em François Delamare e Bernard Guineau, **Colour – Making and using dyes and pigments**. Thames & Hudson, 2000

A querela do poder das patentes dos corantes e da pesquisa da química industrial trouxe muita destruição a países como as Índias e a região do Caribe. Em 1904, a produção alemã de corantes representou 88% da produção do mercado mundial. Países cuja produção de corantes químicos tinha começado tardiamente, como os Estados Unidos, por exemplo, tinham que comprar da Alemanha até as matérias primas básicas para começar suas indústrias. Com a primeira guerra em 1914, um grande volume de produção foi voltado para tingir uniformes de guerra; *Feldgrau* (cinza de campo) e índigo sintético para Alemanha, cáqui e natural índigo para França. Em 1939 às vésperas da Segunda Guerra, a Alemanha novamente estimulou o trabalho na química aplicada. A deflagração da guerra funcionou novamente como um motor de incentivo às pesquisas e muitas empresas dedicaram esforços consideráveis para fabricarem materiais como plástico, penicilina e até armas químicas³⁹. Em 1945, com o fim da guerra, os americanos se encarregaram de desmantelar a companhia química alemã, removendo máquinas e documentos como espólio de guerra. As empresas alemãs, em especial a IG Farben estiveram seriamente envolvidas em crimes de guerra. No processo da IG Farben, nos julgamentos de Nuremberg em 1947, os 23 executivos sênior foram responsabilizados. Além das acusações de crimes de guerra e crimes contra a humanidade, os executivos responderam também por escravidão de prisioneiros nos campos de concentração.

Dado esse complexo panorama sobre a cor, as indústrias químicas alemãs, e o papel delas nas guerras, acreditamos que é possível, inclusive pertinente, considerar as reflexões sobre a não aplicação de pigmentos químicos, a escolha pela aparência material pura dos objetos na obra de Beuys. A exemplo da importância de revisões na literatura sobre o artista, Gene Ray em seu contundente ensaio,⁴⁰ marca a necessidade de uma reorganização e de uma nova abordagem para os materiais usados por Beuys e seus desdobramentos específicos. Ele fundamenta essa orientação baseado no que aponta como ressonâncias obscuras do feltro e da gordura – que trataremos mais adiante –, na obra do artista. Sobretudo as que discutem especificamente Auschwitz, questionando o lugar marginal ou inexistente dessas análises, que seguramente encontrou suas dificuldades pela

³⁹ Ver “The Triumph of Industrial Chemistry” em François Delamare e Bernard Guineau, **Colour – Making and Using dyes and Pigments**. Thames & Hudson, 2000
Joseph Beuys: Mapping the Legacy. Ed. by Gene Ray. John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, 2001

recepção polarizada tanto da crítica americana, quanto da alemã. Um exemplo claro dessa dificuldade é o fato de que sua biografia foi muito mais objeto de disputa para revisão do que o significado de suas obras. O crítico compreende que analisar e recodificar os materiais é tão plausível quanto necessário, e que rever não significa negar o estabelecido, mas acrescentar e aprofundar as reflexões. Para tal, apresentaremos alguns dados biográficos do artista, bem como sua recepção pela crítica.

3.2 Questões acerca da representação da catástrofe

O passado histórico de Beuys como um veterano das forças de guerra do regime nazista é uma questão que divide críticos acerca da fundação de sua figura pública e de sua produção. Sobretudo as que dirigiram suas narrativas para o holocausto, como no caso de Benjamin Buchloh⁴¹, que acusava a vertente ficcional do artista alemão em sua biografia sobre o acidente na Crimeia, concluindo que era uma forma de não encarar o passado atroz e desviar-se do envolvimento com o nazismo. A despeito de qualquer análise que condene ou reforce sua narrativa mítica, é inegável que a construção da figura do artista, do professor, do performer, do provocador, está intimamente ligada ao trauma da Segunda Guerra. Para Gene Ray, os objetos do artista alemão são relíquias de seu programa utópico, da pessoa pública, seus pronunciamentos e provocações, palestras e ações. A produção material de Beuys possui um poder de greve, espanto e perturbação que explicações históricas e bibliográficas não podem facilmente elucidar. O crítico aponta que na história da estética o nome para tal efeito chama-se: o sublime. Que o artista tinha 12 anos quando Hitler subiu ao poder e que foi da *Hitlerjugend*, que foi treinado para controlador de rádio e em seguida destacado para piloto, ou que foi prisioneiro de guerra do exército britânico, são partes de sua biografia tão constantemente revisada e questionada por historiadores e críticos ao longo dos anos. Questões como; até que ponto Beuys sabia do genocídio, das atrocidades cometidas pelos nazistas, qual era a opinião do jovem piloto de vinte e um anos, não

⁴¹ No ensaio "Beuys: The Twilight of the idol". Em: RAY, Gene JOSEPH BEUYS: Mapping the Legacy. 2001

são neste capítulo um objeto de disputa. Seguramente nossa natureza humana busca respostas para essa incompreensível tragédia da história da humanidade. No entanto, acreditamos que essas questões devem ser tratadas em ampla perspectiva sociológica, antropológica e (com ênfase no interesse) psicanalítica. Obviamente, não se tem a pretensão de obter respostas, mas busca-se compreender e dar a devida visibilidade aos efeitos traumáticos desses eventos, na sua produção e inscrição na história social da arte. Nesse sentido, nos aproximamos dos estudos de Hal Foster, que compreende a própria condição traumática (em termos lacanianos) da arte moderna em suas repetições e rupturas, a complexa alternância de “futuros antecipados” e “passados reconstruídos” e suas fendas temporais e simbólicas. Ele assinala o “retorno do real”, através de uma estética embrincada nos fenômenos sociais. Pela coordenação dos eixos históricos e sociais (consonância com a constituição análoga da vanguarda histórica e a neovanguarda paralelamente à constituição do sujeito para a psicanálise), e a necessidade de pensar a correlação entre subjetividade e cultura para compreensão do que se produz no presente.

Apesar das complexas e diversificadas análises sobre a fundação da figura do artista Beuys, é importante grifar que apesar de sua irremediável relação com o nazismo, Beuys foi o primeiro artista alemão a falar sobre o Holocausto, quando nos anos 1960 e 1970 na Alemanha, o assunto era aparentemente “proibido”. É importante também considerar o contexto desse silêncio, a Alemanha ainda estava traumatizada com a experiência e com o sentimento de culpa do período nazista, revisar a brutalidade da catástrofe era um assunto de muitíssima dificuldade. Voltar-se para o contato com a terra ou com a própria tradição alemã se configurava em tabu porque qualquer manifestação poderia remontar as indesejadas lembranças do fanatismo e sentimento nacionalista que nortearam o período nazista. Em paralelo a isso, um novo Estado surgia amparado pelo dólar, propiciando uma postura mais materialista (já que lidar com as questões do espiritual era ainda um problema). Mediante esse cenário, e inevitavelmente inserido nesse contexto social, Beuys se recusava, em sua condição de artista, a simular que a situação era outra. Como também herdeiro dessa problemática herança, viu-se impelido a ponderar o caráter espiritual humano e expressar através de suas ideias de “ferida” uma passagem para realizar uma espécie de retorno à consciência. E um dos caminhos foi, inequivocamente, evocar e denunciar o holocausto.

Como descreve Gene Ray, independentemente da relação pública ou privada de Beuys com a catástrofe, suas ações e objetos inevitavelmente se referem ao Holocausto, (mesmo quando não fazem menção nenhuma a ele) pelo fato do criador desses trabalhos ter servido na *Luftwaffe* enquanto judeus e outros povos foram assassinados. Isso já referenciaria, segundo o crítico, qualquer trabalho seu, de qualquer temática, com o Holocausto. Não obstante, o agrupamento dos objetos pensados para vitrine *Auschwitz-Demonstration*, empobrecidos e envoltos de uma aura de destruição, evocam poderosamente imagens potencialmente documentais do Holocausto. Inclusive a *dog tag* disposta na vitrine, evocam de modo particularmente poderoso seus proprietários assassinados. Essa rememoração, que Kant chamava de "apresentação negativa", na presença desses traços pessoais das vítimas ausentes, são lembradas pelo próprio fato de sua ausência. Beuys usou dessa estratégia "negativa" e outras representações evidenciando esses crimes. A síntese desses processos, dispostos na vitrine como um poderoso documento memorialístico, funcionam como ativadores de culpa e luto. Não por acaso, a sala onde se localiza essa e outras vitrines no museu em Darmstadt, tem ares de exibição antropológica ou de história natural. Pensemos essas representações como um audacioso gesto ao considerado "irrepresentável" pela atmosfera de censura da época.

Acerca disso, propomos a reflexão desses gestos à luz da obra⁴² de Didi Huberman sobre as quatro fotos retiradas clandestinamente por um membro do *Sonderkommando*. Essa obra nos permite pensar sobre a história das imagens como uma história de unidades quebradas e as representações do "inimaginável". O teórico francês analisa as fotografias perguntando pelas condições em que determinadas fontes visuais podem ser utilizadas como um documento histórico: questionando o conceito de "inimaginável", ele defende que as imagens podem revelar o real ou pelo menos serem "instantes de verdade". Ele esclarece que as produções testemunhais se ajudam reciprocamente em suas carências: uma imagem ampara onde pode parecer faltar a palavra, e com frequência, uma palavra ampara onde parece faltar a imaginação. Nesse sentido, a "verdade" de Auschwitz – com o devido questionamento se essa palavra para Auschwitz tem algum sentido – é tão inimaginável quanto indizível. Para ele o horror dos campos desafia a

⁴² Ver Didi-Huberman, George. **Imágenes pese a todo** tradução Mariana Miracle. Paidós; Espanha 2014

imaginação, mas inicia sua reflexão com um poderoso argumento da exposição dessas quatro imagens: “para saber, há que se imaginar”. Ele aponta ainda que o discurso do inimaginável distingue dois regimes distintos e simétricos: um deles provém da estetização, que tende a ignorar a história e suas singularidades concretas, e o outro provém de um historicismo que tende a ignorar as especificidades formais das imagens. O filósofo investe em particular contra a obra cinematográfica de Claude Lanzmann⁴³, que segundo ele, por não demonstrar nenhuma imagem, por não demonstrar nenhum documento da época, invisibiliza o genocídio, focando-se num compromisso externo com a questão do figurável. É preciso imaginar para saber, mas é importante, em um “inimaginável” como Auschwitz, uma base com certos fragmentos de verdade.

Temos a clara noção, de acordo com as próprias palavras de Beuys, que ele nunca procurou representar o horror em sua arte, mas “lembrá-lo” através de uma “contra imagem”. Gene Ray aponta que essa noção pode ser também interpretada como uma recusa de representações diretas e positivas em favor do que chamou de “representação negativa”, entre outras estratégias de evocação e confissão. Para tais momentos em que Beuys se dirige ao Holocausto, encontramos repetidamente materiais e símbolos que inegavelmente evocam a catástrofe, para isso, voltemos a análise psicanalítica sobre a repetição. Nos estudos de Hal Foster sobre a pós-vanguardas, repetir não é reproduzir. Ele entende a repetição como uma forma de “proteger do real”, compreendido como traumático. Foster cita Lacan no que diz respeito a repetição. “Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado, só repetido. ” (Foster, 2014 p.128). Algumas repetições, serão vistas na própria aplicação de substâncias sobre o material em Beuys. A *Braunkreuz*, esse símbolo e substância usada por Beuys, faz parte do que acreditamos serem dados que consideramos importantes para fortalecer a ideia da matéria como também substância testemunhal, de repetição e de impregnação.

⁴³ Claude Lanzmann, diretor do documentário **Shoah**. Obra cinematográfica de nove horas contendo os testemunhos de sobreviventes. Sem a utilização de uma imagem sequer de arquivo. Lanzmann insistia na ideia de que o Holocausto é inimaginável, e por isso irrepresentável. Em seu livro o filósofo refuta essa ideia por meio das análises das quatro fotografias. Que segundo ele se endereçam ao “inimaginável” e ao “irrepresentável”.

3.3 Braunkreuz

Em sua obra Beuys destacava a substância dos materiais que utilizava, colocando-as dessa forma, acima da ideia de cor. Resgatemos aqui o que foi dito anteriormente sobre a relação do artista com a cor e sua afinidade direta com a teoria de Goethe, onde ela é inerente aos corpos e compreendida como um ser manifestando sua natureza. O artista alemão herdou muito dessa compreensão e essa influência se destaca na sua pesquisa; Beuys indagou os materiais de maneira científica e alquímica, fundiu o caráter físico e filosófico da matéria. Recorremos a *Braunkreuz* - meio utilizado em muitos de seus trabalhos -, para ilustrar essa afirmativa, bem como para apontar alguns de seus significados e de suas conexões mais recorrentes com a gênese e mitogênese do artista; ciência e alquimia, guerra e nazismo. Beuys refere-se a *Braunkreuz* sempre como substância, não como uma cor. Dessa forma, ele criava seus objetos, com o valor que considerava essencial a cada trabalho, que lhes daria a expressão escultural, como explicita o próprio artista:

“Muito importante foi a chamada Braunkreuz, quando eu estava procurando uma cor que pudesse ser sentida como uma coisa sinônima ... eu estava procurando por uma cor que não fosse de todo vivenciada como uma cor, que era uma substância; digamos um tipo de expressão escultural que fosse, mas que também não fosse uma cor ... naturalmente é também uma metáfora”⁴⁴ (Joseph Beuys em *Thinking is form*, pg 91, tradução nossa)

No impresso da primeira retrospectiva americana dos desenhos de Beuys em 1993 no MOMA, a crítica Ann Temkin considera como “ponto de virada” o momento que Beuys começa a se tornar um artista notório, trabalhar com estudantes, artistas colaboradores e jornalistas. Ela acentua que desse ponto em diante ele já não tem mais a necessidade, tampouco o tempo, de produzir os desenhos da forma que produziu durante os anos 1950. Nessa ocasião surge a *Braunkreuz* (cruz marrom) que apresentou uma mudança distinta nos desenhos, “substituindo a introversão por uma assertiva voz em trabalhos de grandes dimensões e mais monumentais em

⁴⁴ Traduzido do original: “Very important was this so-called Braunkreuz, where I was looking for a color which was, which could be felt as a synonymous thing... I was looking for a color which was not at all experienced as a color, which was a substance; let us say a kind of sculptural expression which was a color but was not a color... Naturally it is also a metaphor.” (Joseph Beuys em *Thinking is form*, pg.91).

escala do que aqueles da década anterior”⁴⁵. A *Braunkreuz* seria um meio que ultrapassaria as bordas entre desenho, escultura, performance e os múltiplos, uma rota importante para a desintegração das categorias convencionais dos objetos. E a “Beuys-brown”, como foi chamada algumas vezes, funcionou, embora não tão amplamente reconhecido como a gordura e o feltro, como um meio autobiográfico e de sugestiva conexão entre arte e vida.

Considerando a afirmativa da *Braunkreuz* como sendo também uma referência aos dados bibliográficos do artista, é necessário primeiramente, estar atento ao fato de que a palavra *Braunkreuz* possui inúmeras possibilidades interpretativas e jogos linguísticos. Como observado por Temkin, a combinação das palavras marrom e cruz chama a atenção para um número de associações variadas e até contraditórias. A Rote-Kreuz (Cruz-Vermelha) é a mais óbvia à associação de todas. *Braunkreuz* também repercute o nome de Christian Rosenkreuz, o místico do século XV que teve a ordem Rosa-Cruz batizada com seu nome. À parte das doutrinas ocultistas, as tradições cristãs primitivas também associam a rosa ao sangue de Cristo e com os mistérios da cruz em geral. A substituição feita pelo artista da cor rosa ou vermelho pelo marrom para a coloração da cruz, faz outras conexões e referências. Ela lança alusão sobre a consciência da história nazista e suas evocações do genocídio. Marrom foi uma cor adotada pelos nazistas. Podemos verificar essa afirmativa em termos como *Braunhemd* (camisa marrom), nome não oficial do *Sturmabteilung* (SA), a organização de combate do Partido Nazista durante a República de Weimar, que eram as tropas de assalto de Hitler. Marrom havia se tornado um adjetivo casual para descrever qualquer coisa nazista e até hoje é usado para mencionar o *braun Vergangenheit* (passado marrom). A relação da cruz com guerras, ainda se realiza de outros séculos, o símbolo também já foi usado por muitos governos como condecoração militar honrosa. Outra condecoração, dessa vez ligada à obsessão nazista pela perpetuação de sua “raça ariana” foi oferecida as mulheres, era *Mutterkreuz*, distribuídas em classes de bronze, prata ou ouro, dependendo da quantidade de filhos que a mulher gerasse. Por fim, e possivelmente a mais controversa e ambígua referência; a *Hakenkreuz* (cruz gamada), a suástica. Um antigo e conhecido talismã universal, símbolo que em sânscrito por exemplo,

significa boa sorte ou bem-estar e que os Hindus pintavam em seus corpos. Há estudos ainda que relatam a aparição do símbolo na Eurásia, no período neolítico⁴⁶, perpassando por muitas culturas como símbolo de harmonia e equilíbrio espiritual, até finalmente, ser adotada como bandeira pela Alemanha nazista e associada ao seu projeto antissemita. A apropriação oportunista desse símbolo milenar na Segunda Guerra Mundial, relegou o significado espiritual ao silêncio e ao esquecimento. Um paradoxo para uma imagem que representou unanimemente um talismã, ter se tornado a epítome das atrocidades nazistas. Ressoa também nessa manifestação do artista, uma delicada relação entre socorro e redenção. Em última análise, a aplicação da *Braunkreuz* em alguns trabalhos, nos dá um claro aspecto de sangue seco. Infinitas possibilidades referenciais e analíticas podemos fazer a tão audacioso gesto e signo: uma cruz com uma substância tão variavelmente interpretativa. Beuys procurou não declarar explicações para essa referência, mas as possibilidades do termo têm ligação direta com seu conceito de trabalho de arte e com suas percepções sobre o Holocausto.

Outra importante referência da cruz marrom, está em suas “baterias”. Anteriores, mas com evocações que se aproximam em significado de *Capri-Battery* no que dizem respeito a demonstrar ideias que fluem através das energias da terra, como por exemplo, no trabalho “Erdtelefon”, que reflete sua teoria do fluxo das energias na terra. As baterias, são jornais empilhados, amarrados com barbante e pintados de marrom em forma de cruz. Com observa Temkin, as baterias têm notável semelhança como os contemporâneos de Beuys, Piero Manzoni, Marcel Broodthaers entre outros artistas que exploraram a *assemblage*. O que as difere, no entanto é a conotação elétrica no trabalho de Beuys. A sobreposição de camada, produz no atrito, o calor físico, enquanto o psicológico resulta nas informações contidas nessa página. A corda pintada de marrom que os amarra, faz a metáfora dos fios condutores dessa eletricidade.

Pode-se ainda associar o marrom a sua ligação com a terra, cobrir de marrom, também pode significar proteger com uma fonte de energia a matéria encarnada. Outros exemplos de baterias produzidas por Beuys são; *Batterien* 1959, têmpera em papelão, colocado sobre papel manteiga, ou como *Fat Batterie* 1963, Feltro, gordura, estanho, metal e caixa de papelão: em ambos os trabalhos, o

⁴⁶ [William Thomas Pavitt](http://www.sacred-texts.com/sym/bot/bot05.htm) e [Kate Pavitt](http://www.sacred-texts.com/sym/bot/bot05.htm), *The Book of Talismans, Amulets and Zodiacal Gems* (1922). Disponível em: <http://www.sacred-texts.com/sym/bot/bot05.htm>

marrom parece sublinhar o processo de transmutação material, a cor dos elementos parece se aproximar com o desgaste temporal.

Figura 19 - Fettbatterie , Joseph Beuys, 1963.



Fonte: Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-fat-battery-t03919> acesso 12/01/18

Figura 20 - Batterie, Joseph Beuys 1969.



Fonte: Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-battery-ar00110> visto em 28/04/2018

Figura 21- Batterie, Joseph Beuys, 1963.



Fonte: Disponível em: <https://www.muha.be/programme/detail/1088--joseph-beuys-greetings-from-the-urasian/item/16853-batterie> acesso em 28/02/18

Como dito, não se esgotam as possibilidades de associações que impregnam o termo *Braunkreuz* de significados e referências multidisciplinares como ocultismo, cristianismo, a antroposofia, o militarismo, a guerra e o nazismo. Voltemos então à substância e seu emprego nos trabalhos. A aplicação de materiais pobres, que renunciavam a ideia de “material de arte”, que se utilizavam da matéria como princípio (contribuição direta de Kurt Schwitters), é uma característica do trabalho de arte de Beuys. Todos os suportes, bases de suas obras, papéis transparentes, amassados quadros, jornais etc., tudo parece um terreno natural, inerente a própria obra. O artista sempre movimentou sua produção em direção ao uso de materiais incomuns. Suas matérias, e as “substâncias” aplicadas as obras, possuem para o artista significados e relações intrínsecas com a vida na Terra. Em muitos trabalhos, Beuys utiliza a tinta acrílica em cor marrom, mas essa cor também foi produzida por Beuys de várias maneiras ao longo dos anos, com práticas e materiais diferentes para obtenção do pigmento. Como exemplo dessa busca, há preferência por materiais encontrados na natureza, ou “na loja de ferragens”, como referência Temkin. Segundo ela, a *Braunkreuz* enquanto fórmula, parece descender da solução *Beize* que Beuys trabalhou durante a década de 1950 (como tratado no capítulo anterior, sobretudo em relação às figuras femininas), associada ao elemento ferro. Essa afirmativa pontua novamente que o artista compreende a cor na matéria como um valor independente e não como agente corante externo.

Ainda sobre as referências ao nazismo, Bernice Rose⁴⁷, aponta uma curiosa alusão à “arte marrom” do Terceiro Reich tratadas no trabalho *Braunkreuz* (sem título), de 1963. No trabalho, ele pinta sobre um anúncio afim de revelar as letras pst (palavra alemã que significa silêncio). Ela aponta que uma série de cartazes de propaganda nazista tinham sido colocados em torno de cidades alemãs durante a guerra para alertar a população; pst! Que queria dizer, ter cautela no interesse da segurança nacional. Fazendo ainda uma alusão ao polêmico “*Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*” – O silêncio de Duchamp é superestimado, que trouxe novamente o tema do silêncio em um novo contexto; naquilo em que dizia respeito ao silêncio duchampiano, da vanguarda moderna, da cristalização do discurso. Que protestava contra tudo aquilo que ele recusava para a relação do espectador, da sociedade, da vida e da arte. Em adição à essas questões, uma

⁴⁷ Ver “Joseph Beuys and the Language of Drawing” em *Thinking is Form: The Drawings of Joseph Beuys*. Thames and Hudson 1993

outra paira sobre o imaginário e a culpa alemã do pós-guerra: o silêncio civil sobre a questão do Holocausto, a mudez e a dificuldade de debater o trauma do passado no presente.

Na sequência dessas cruzes pintadas à mão veio o carimbo. Ele começa a aparecer nos trabalhos do artista a partir de 1967 marcando desenhos, esculturas, postais, pôsteres, fotografias e etc. O carimbo por si só possui diversas interpretações e a cruz no carimbo, agrega e duplica as possíveis significações envolvidas. Primeiramente, o carimbo é por um lado um objeto cotidiano banal, e por outro símbolo máximo da validação burocrática, representando a confiança que se credita a um papel quando possui um carimbo, um simples pedaço de borracha com tinta de almofada (o carimbo também é uma marca que se imprime definitivamente, como uma tatuagem). Concebendo uma crítica ao esmagamento da vida cotidiana na burocratização dos processos, podemos encontrar um exemplo claro disso em “Demonstration for Capitalist Realism” de 1963, que não é ainda o carimbo, mas são as cruzes pregadas na roupa inteira de um homem, peças penduradas na parede, com chapéu e sapatos que nos aludem, à primeira vista, um homem enforcado. O carimbo também foi usado em documentos de identificação dos judeus. A letra “J” era carimbada em seus documentos para identifica-los (e mais tarde, quando enviados aos campos de concentração). Números eram emitidos e costurados em seus uniformes, que deveriam conter também a iconografia e cores que determinavam o estado, nacionalidade ou religião do prisioneiro. Os triângulos coloridos⁴⁸ e, por fim, o mais cruel de todos os ‘carimbos’ as marcações na pele dos prisioneiros de Auschwitz, as tatuagens involuntárias que marcavam o número do prisioneiro assim que chegava ao campo. Elas eram feitas por meio de uma placa de metal com agulhas interligadas, a placa ficava presa na carne, ao lado esquerdo do seu peito, em seguida, o corante era aplicado sobre a ferida. Um curioso dado sobre os carimbos nos trabalhos de Beuys é que aparentemente ele não selecionava

⁴⁸ O objetivo principal da destruição dos nazistas eram os judeus, esmagadora maioria das vítimas dos campos de concentração e extermínio. No entanto em centenas de outros campos de concentração e trabalho escravo não equipados com câmaras de gás, encontravam-se indivíduos de muitas outras origens étnicas e religiosas. Nos campos, todos os prisioneiros eram obrigados a usar triângulos com cores distintas nos casacos, para que pudessem ser facilmente identificados pelos oficiais nazistas. As cores, determinavam a origem de cada pessoa e distinguiu os diferentes grupos: prisioneiros políticos, como comunistas, socialistas e sindicalistas usavam um triângulo vermelho, criminosos comuns usavam um triângulo verde, os ciganos e outros alemães considerados “anti-sociais” ou “preguiçosos” usavam um triângulo preto, as Testemunhas de Jeová usavam um triângulo roxo, e os homossexuais a cor rosa.

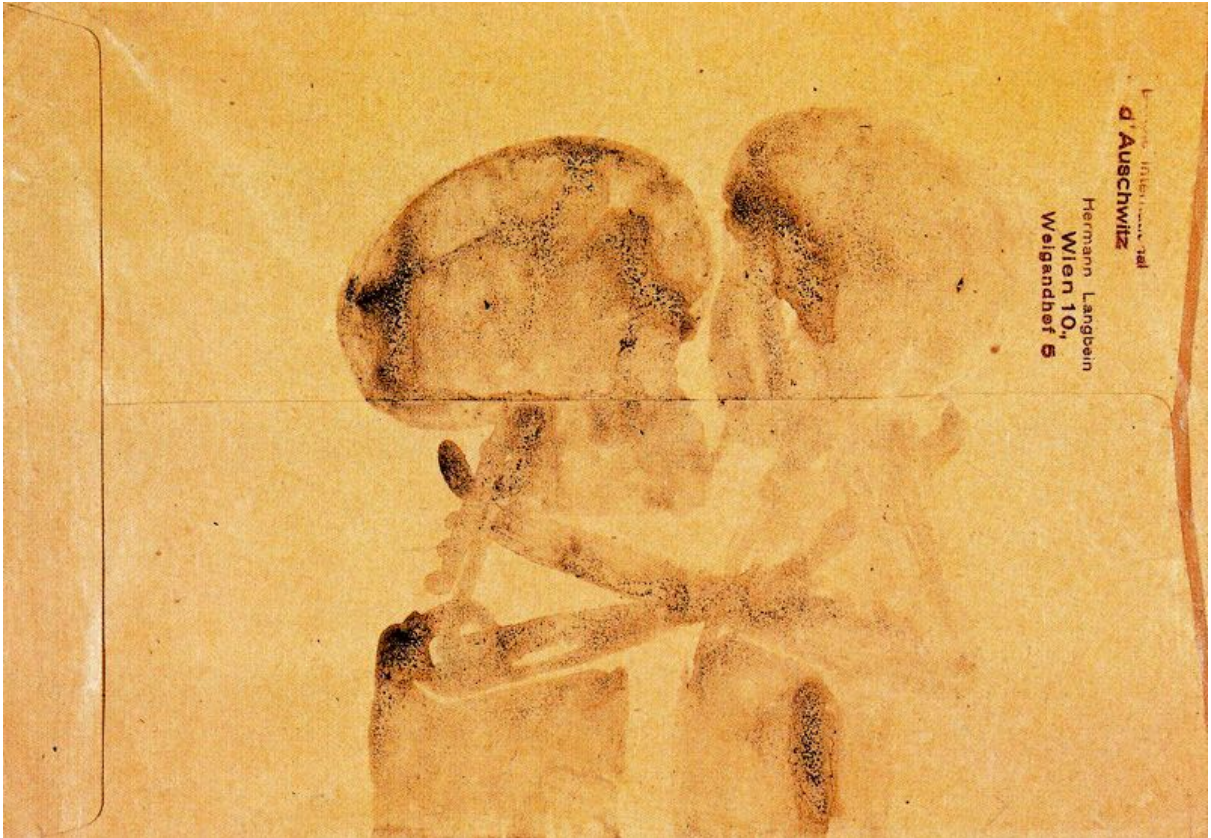
sistematicamente os desenhos que iria carimbar. Ele adiciona um outro significado aos desenhos designados ao carimbo, dando-lhes uma nova vida. Tirando-os do tempo linear em qual estavam afixadas, gerando assim um movimento entre as datas originais e as datas carimbadas, desafiando assim, a lógica racional. Encontraremos esses símbolos, tanto pintados manualmente quanto em carimbos, inclusive em alguns trabalhos do artista que evocam Auschwitz.

3.4 Auschwitz Demonstration 1956-1964

Chegamos à obra que intitula esse capítulo. Esta é também a única vitrine das nove dispostas no museu de Darmstadt, na coleção Block Beuys que possui título. Existe uma dimensão do legado nazista na obra de Beuys e ela se torna visível quando o artista participa de uma competição internacional para um memorial em Auschwitz (onde estima-se que mais de 1 milhão de pessoas foram assassinadas durante a Segunda Guerra). Seus trabalhos não foram aceitos, mas fazem parte de um programa que Gene Ray chama de “projeto segundo”, que seria seu movimento de evocar e declarar o holocausto. Sua vitrine *Auschwitz Demonstration* tem objetos que por si só expõem a barbárie do regime nazista: as peças ali são cuidadosamente organizadas. Um disco de metal corroído, linguças de sangue amarradas num barbante, um fogão portátil com dois queimadores dois blocos de cera sobre eles, as vasilhas (uma delas com um rato mumificado) e uma cruz feita com argila em uma tigela rasa de sopa. Todas são peças que fazem inequívoca referência ao Holocausto, para uma maior compreensão da dimensão desse “projeto de luto”, Gene Ray aponta que a análise de *Auschwitz Demonstration* deve ser conectada a três referências anteriores: o esboço “*Death and the maiden*”, agora na coleção Ludwig, que se trata de um esboço de tinta e aquarela (bastante similar ao *beize*) em um envelope de papel pardo onde se vê as sombras de dois esqueletos em um abraço. Ambos os personagens parecem estar à beira de desaparecer. A morte tem o braço direito em volta do ombro da moça e a suas cabeças estão bem próximas. No envelope podemos ver dois carimbos; em um deles se lê “comitée International d’Auschwitz” e no outro “Hermann Lanbein, Wien 10” Weigandhof 5”. O tema da Morte e a Donzela, foi bastante recorrente na arte

renascentista, especialmente na pintura e gravuras na Alemanha. O desenho mostra que o processo do artista em relação ao holocausto tem referências em sua própria cosmologia.

Figura 22 - Death and the maiden, Joseph Beuys, 1957.



Disponível em: <http://panathinaeos.com/2013/06/26/death-and-the-maiden-from-munch-to-abramovic/>
acesso em 10/01/2018

Os outros dois objetos a que se refere Gene Ray são KZ=Essen 1 (uma lata pintada de branco por fora e de *Braunkreuz* por dentro ao lado de uma pedra pintada de branco) e KZ=Essen 2, um prato branco de cerâmica com uma escova de dedos. Ambas de 1963, estão na vitrine 4 da coleção da Neue Galerie de Kassel, e ecoam o último jantar no *Lage*. O próprio aspecto material dos objetos parece fruto de escavação arqueológica, como “crimes” nazistas desenterrados.

Figura 23 - KZ=Essen



Fonte: a autora, 2018

Figura 24 KZ=Essen 2 – Joseph Beuys



De acordo com o historiador, em 1995 dois papéis de trabalho propostos por Beuys foram publicados com um texto de Franz Joseph van der Grinten. Um desses foi exibido em Berlim com mais oito desenhos relativos a eles em 1997. Outro desenho no papel e dois modelos de madeira podem também ser encontrados em Darmstadt. O trabalho, uma foto panorâmica de Auschwitz que Beuys desenhou por cima, foi originalmente parte da aplicação do artista para a competição para o memorial e está na vitrine Auschwitz-Demonstration na companhia de treze outros objetos intitulados e datados, incluindo um fogão portátil usado por Beuys em sua ação em 1964 em um festival em Aachen. Seu trabalho para o memorial consistia numa série de três formas geométricas elevadas “Landmarks”, como Beuys as chamava. O projeto enfatizava o percurso das vítimas; uma linha ia traçando o caminho do portão ao lado da linha férrea (onde chegavam), da entrada do campo para o lugar da câmara de gás, por fim, o crematório. Lá uma bola polida de prata deveria estar posicionada para captar e refletir a luz do sol. Beuys produziu algumas dúzias de esboços e fotografias reformuladas, além de dois modelos de madeira e um peltre de zinco no processo de desenvolvimento de sua proposta. O modelo de Beuys acentuava a angústia dessa perspectiva através da colocação de esculturas de sinal vermelho, de forma assimétrica e erguidas sobre duas pernas, em locais-chave ao longo da linha externa do acampamento, depois um pouco menores por dentro, por fim, muito pequenas no crematório.

Para codificar esses materiais é necessário segundo Gene Ray, voltar-se para o festival de Aachen. (Ocasão em que foi tomada a famosa imagem de Beuys sangrando pelo nariz). Segundo ele, naquela noite Beuys começou sua ação exibindo uma série de objetos acompanhado de um piano progressivamente distorcido. Ele ligou os dois queimadores e fez gestos com as mãos que simulavam chamas crescendo e então derreteu alguns blocos de gordura e aqueceu também uma caixa de zinco com gordura. Durante outra sequência, usou um bastão de cobre embrulhado em feltro e algum tempo depois um frasco contendo ácido foi derrubado (aparentemente por espectadores que invadiram o palco) e um deles, reivindicando ter sido atingido, atacou Beuys com um soco no rosto. No contexto dessa ação, o historiador sugere que o derretimento da gordura foi uma alusão ao crematório (e na vitrine os dois blocos de gordura estão posicionados sobre o fogareiro). O próprio artista, a gordura e a cera são ambíguos – materiais associados ao corpo e a redenção. E claramente, a gordura faz menção a maleabilidade como também a vulnerabilidade do corpo. Uma outra informação que não pode ser negligenciada é sobre o lugar do feltro na história do holocausto. O crítico recupera um terrível e desagradável fato, que também não é difundido na recepção pública de Beuys, mas que merece devida atenção: após 1942, os cabelos das vítimas do holocausto foram cortados e coletados dos centros de extermínio e enviados para fabricas alemãs onde eram processados em feltro. Esse feltro era usado em uma variedade grande de produtos no período da guerra, dentre eles, chinelos para a tripulação de submarinos e meias para trabalhadores ferroviários. Nos arquivos do museu de Auschwitz é possível ver a fotografia de quando foram encontradas sete toneladas de cabelos humanos embalados e prontos para o envio. Independentemente da experiência pessoal do artista com esse material e das propriedades esculturais que possua, esse lugar do feltro na história do Holocausto que não deveria ser ignorado.

A vitrine *Auschwitz-Demonstration*, foi organizada por Beuys na configuração que a conhecemos hoje em 1968. Sete salas do museu são dedicadas as peças de Beuys e são a maior coleção do mundo de trabalhos do artista. Para chegarmos a vitrine em questão, precisamos passar antes por quatro salas. Nelas estão espalhados centenas de objetos e o aspecto geral dessas salas é de um canteiro em construção (ou reconstrução). Chama a atenção o fato de encontrarmos sempre muito cinza em toda parte. O cinza, essa coloração que na matéria, também está

frequentemente convencionada a não ser classificada como cor. Nesse espaço, o cinza é um grande componente da base material das escolhas esculturais, ele está na matéria, na poética, no espaço.

A respeito dessa cor, Michel Pastoureau aponta seu espanto dessa insistente desclassificação⁴⁹ e afirma que é a cor mais rica de todas, pois em jogos de luz e sombra é a que faz “falar” com mais precisão todas as outras cores. Na instalação de Beuys em Darmstadt tudo é impregnado de matéria cinza e na sala dois, as placas alaranjadas de cobre são reforçadas imperativamente pelo cinza. O chão é coberto de feltro, eles estão empilhados, ou encapam cabanas, manilhas, e até forram a obra *Mein und meiner Lieben verlassener Schlaf* de 1965, um armário que faz clara alusão aos dormitórios das vítimas nos campos de concentração (além do bastante conhecido terno de feltro pendurado na parede da sala, que alude também as roupas dos prisioneiros exibidas do mesmo modo no museu de Auschwitz, suspensas nas paredes). As roupas que recebiam as vítimas, apesar das listras azuis que podemos encontrar em centenas de fotos documentais, pareciam ficar cinzentas com o tempo. O azul e o branco dos uniformes se tornavam irremediavelmente cinza ao longo dos dias de trabalhos forçados no campo. Cinza como se referiu Primo Levi quando descrevia um dia bom em Auschwitz:

De manhã, quando, formados na Praça da Chamada, esperamos longamente pela hora de irmos ao trabalho, e cada sopro de vento penetra por baixo da roupa e corre em arrepios por nossos corpos indefesos, e tudo ao redor é de cor cinza, e nós também somos cinzentos; de manhã, quando ainda está escuro, todos esquadrihamos o céu ao nascente, à espera dos primeiros sinais da primavera, e cada dia comenta-se o levantar do sol - hoje um pouco antes do que ontem, hoje um pouco mais quente; em dois meses, num mês, o frio abrandará, teremos um inimigo a menos. (Primo Levi – *É isto um homem?*, Ed Rocco, 1988, p71)

Convém observar que sendo a cor um dado cultural, sensorial e afetivo, o cinza nas memórias de Primo Levi, tem um significado único, no entanto com maior ênfase por ter sido dentro das condições desumanizantes do campo. Porque cinzento, não significa o mesmo cinzento para nós, seres humanos livres. Essa reflexão segue o próprio exemplo de pensamento do escritor que enfatiza que campo de concentração, a palavra “fome” não é apenas uma expressão de quem deixou de almoçar. Ele conclui que se os campos de extermínio tivessem durado

⁴⁹ Ver Pastoureau Michel, **Dicionário das cores do nosso tempo, simbólica e sociedade**.pag. 62

mais tempo, teria nascido uma áspera linguagem que faz falta atualmente para explicar o que significou Auschwitz para seus prisioneiros. No caminho percorrido até *Auschwitz Demonstration* encontramos também diversas “baterias” que ilustram essa relação também largamente explorada pelo artista de emanção de energia para a matéria.

Como anteriormente dito, a vitrine se parece como as vitrines de museu de arqueologia. O museu, que teve perdas significativas de obras modernas devido ao período do nacional socialismo, tem uma extensa coleção de foco geológico e paleontológico (pelo espaço é possível ver relíquias e muitos fosséis de diferentes períodos). Curiosamente, a sala cinco da coleção Block Beuys parece também dedicada a uma coleção antropológica e de história natural. Seguramente não por acaso, mesmo recodificando os objetos em sua cosmologia, a intenção parece escavar e desenterrar os sinais da catástrofe. O que nos conduz também a pensar a cor no fragmento fossilizado em paralelo com a cor no trabalho do artista como resto ou vestígio. Eles são evidências inegáveis de um objeto em sua própria natureza material, viva, existente e singular. Nessa perspectiva, é importante considerar um outro elemento da vitrine, o esqueleto de um rato dentro de um balde de ferro coberto com palha seca, que também endossam essa ideia de fóssil. Encontramos também na vitrine linguças amarradas a pedaços de barbantes; quatro no canto superior direito, e uma sobre o disco de vinil. As quatro maiores apresentam a *Braunkreuz* e, olhando rápido, o pigmento se confunde com o próprio aspecto da linguça em processo de decomposição (a linguça em si também evoca o “reaproveitamento” dos restos de cadáveres e sua capacidade de serem processados pela indústria, principalmente em se tratando de linguças feitas a partir de sangue talhado, comuns na culinária alemã e nórdica). A comida era um meio importante para Beuys e também era a metáfora de um meio de sustentação e transformação. Encontramos em outras vitrines, barras de chocolate e mais linguças. Nesse momento, é possível considerar que haja uma necessidade do espectador de refletir sobre a coloração anterior dos alimentos, de quando eles formam colocados lá, de recriá-lo em seu estado original. Na obra de Beuys, o processo bioquímico da decomposição oferece centenas de percepções coloridas, desde um amarelo radiante até um preto opaco. Nesse contexto, também podemos perceber uma referência à prática da alquimia, a ciência que o artista buscou em sua cosmologia. A cor aqui é própria dos objetos materiais que evidenciam uma ideia de

transmutabilidade e evocam o caráter perecível delas. Ao mesmo tempo, as obras apresentam um movimento reincidente de sublimação. Suas escolhas materiais evocavam natureza, caos, força e transformação. Como por exemplo, o fogão, que ali não fornece calor para os blocos de gordura (que representam o corpo nos dois sentidos; o corpo sacrificado do Holocausto e o corpo enquanto maleável em sua condição humana). Sem o calor, o corpo não transforma e é privado de sua maleabilidade continuando dessa forma numa condição fria e inerte. Por outro lado, o derretimento da gordura pode nos levar a compreensão da mutilação e do aniquilamento material imposta pela catástrofe, mas ainda com resistência enquanto “substância”, o espírito.

Figura 25 - vitrine Auschwitz Demonstration 1956-1964



Figura 26 detalhe linguiças com a braumkreuz



Fonte: a autora 2018

A introdução de corantes químicos, desencadeia uma transformação na paleta dos pintores com cada vez mais cores artificiais. Marco Gianotti⁵⁰ na

⁵⁰ Professor da escola de Comunicação e artes da USP, na apresentação de sua tradução da “Doutrina das cores” de Goethe, 2003. P.25

apresentação da doutrina das cores, aponta que “as cores aplicadas na pintura, se distanciam cada vez mais das coisas percebidas como coloridas, são signos que se separam das cores observadas pela natureza”. Prontamente nota-se que a cor química sintética não tem espaço nesse trabalho. Podemos de certo modo também relacionar a significativa ausência do pigmento industrialmente produzido em grandes escalas nos trabalhos de Beuys como um movimento de redenção e sublimação, direcionado subjetivamente as próprias indústrias que movimentaram e se beneficiaram diretamente da guerra e do uso de mão de obra escravizada. Como a própria IG Farben e o império dos corantes sintéticos, tratada no início desse capítulo que reconhecidamente colecionou crimes de guerra e contra a humanidade em sua indústria, que foi da descoberta da anilina aos trabalhos forçados nos campos de extermínio em nome de seu *Interessengemeinschaft Farbenindustrie AG*, que literalmente significa: grupo de interesses na indústria da cor. Cores que desencadearam também um mundo de mercadorias, que impulsionam questões como de Karl Marx acerca do fetichismo delas (quando sugere que a impressão luminosa de um objeto sobre o olho, não é uma excitação subjetiva, mas a forma sensível de alguma coisa que existe fora do olho). Aponta que é uma analogia física entre coisas físicas, e que a relação de valor dos produtos do trabalho não tem relação com a natureza física, tampouco as relações materiais dela resultantes. É apenas uma relação social determinada entre os homens, que, aos olhos dos próprios homens, adquirem o caráter de uma relação entre coisas. Na virada do século XX a Alemanha já havia conquistado quase 90% do mercado de corantes. A cor é para a Alemanha o equivalente universal como descrito na teoria de Marx.

O antropólogo Michael Taussig afirma que para perguntarmos qual a cor do sagrado, é necessário perguntar se perdemos o sentido da conexão com a natureza real para dar lugar a essa segunda e poderosa natureza: A imitação da realidade. *Farben* significa cores. Cores que durante a Segunda Guerra e no contexto específico do Holocausto, foram argumento para escravizar e matar milhares de seres humanos. Uma empresa de cores que produzia o *Zyklon B*, substância originalmente inventada como pesticida e que foi usado para assassinatos em massa por inalação do gás tóxico nos campos de concentração. Cores que trouxeram ao mundo uma poderosa imitação da natureza, mas que na realidade da guerra, contribuíram para o seu horror. O trabalho de Beuys rejeita a cor nessa segunda natureza, rejeita a imitação da natureza. Seus objetos são coloridos de

uma realidade eminente: a matéria. A cor nos objetos nus e não fetichizados na vitrine parecem ser essa conexão com o “sagrado” essa pergunta reincidente no livro do antropólogo.

Em última análise, nos trabalhos de Beuys, a cor não é, na maioria das vezes, pensada antes. Ela é um atributo da matéria, mas isso não significa que suas obras sejam menos coloridas que qualquer outro objeto coberto de cor química. Somos convencionados a conceber a cor apenas quimicamente e, por vezes, abandonamos a percepção da cor na materialidade do objeto. Em todas as esferas de sua produção, Beuys se esforçou para que seus trabalhos integrassem objetividade e subjetividade. A cor nunca esteve alheia a essa dinâmica, pelo contrário, está intrinsecamente relacionada aos sentidos físicos, espirituais e emocionais da percepção do objeto.

A cosmologia da cor em *Auschwitz Demonstration*, tem a dimensão filosófica de Goethe e a antroposófica de Steiner. Dessa forma, há um constante uso de materiais que sofrem transformações químicas com o passar do tempo. Nessa perspectiva, todas as cores usadas por Beuys são essencialmente vivas, e vivo aqui não significa a cor no seu estado maior de saturação (onde quanto menos cinza a cor tem, mais pura ela é). É viva no sentido que Goethe evoca, quando diz que a cor é um corpo manifestando sua natureza. Dessa forma, Beuys usa a cor inerente ao material do objeto representado, mas integralmente viva, ativa e carregada de possibilidades sensíveis. Como descrito por Alain Borer⁵¹, Beuys recomenda o mais elementar dos relacionamentos com um objeto ao procurar uma substância etimológica na matéria e seus princípios. Em oposição à mimesis da arte clássica, Beuys visa a metaxis, o expresso concreto de uma ideia ou espiritualidade. E toda essa ideia aplicada em seus processos, tem a extraordinária propriedade de nos permitir refletir sobre o material antes da forma e conseqüentemente cor antes da forma.

Os materiais desse trabalho são em sua maioria de origem animal ou vegetal em estado puro. O pigmento aplicado pelo artista é a sua própria substância *Braunkreuz*, que na maioria de suas aplicações não possui relação com o pigmento em seu tratamento industrial. Isso ratifica essa dimensão de natureza e transcendência da vida humana que Beuys tão amplamente difundiu ao longo de

⁵¹ Borer, Alain. The essential Joseph Beuys, 1997

sua teoria. O Holocausto é, essencialmente, a destruição das vias de compreensão das condições ontológicas da presença humana no mundo. A tentativa de liquidação de forma e estrutura humana trouxe para os artistas que “ousaram” tocar nesse tema uma crise tão grande de significado que reverberou em suas aplicações materiais e cromáticas. Beuys buscou através da sua experiência pessoal uma ideia de matéria e cor que fosse capaz de demonstrar que essas “substâncias”, são também forças disponíveis para o ser humano usá-las para transformação pessoal e social. A cor nos materiais usados por Beuys está a *pari passu* com o que somos nós, vivos, transmutáveis, perecíveis e findáveis. Talvez não haja nenhum pigmento químico capaz de nos fazer perceber isso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa se empenhou em demonstrar que a cor, inerente aos corpos dos objetos selecionados por Beuys, está presente em suas obras, mesmo que não usualmente convencionalizada como tal, quando comparadas à pigmentos luminosos e a formas tradicionais de aplicação de cor às superfícies em obras de arte consideradas coloridas. A cor para Beuys é intrínseca à matéria e emana dimensões transcendentais, simbolismos reconhecidos ou ocultos dotados de extensão espiritual, relações políticas e compreensões holísticas de interpretação do mundo. E é claro, amplia os significados de suas obras ao pensar as características elementares da materialidade da cor.

A escolha de não fazer um recorte temporal cronológico para analisar essa cor nas obras do artista, é a ideia de que em seus trabalhos existe um percurso fundamental das energias cromáticas, que independem de uma classificação histórica, datada, periodizada e encerrada em si. A cosmologia das cores de Beuys é cíclica, fluida e permanentemente mutável. E é inscrita paulatinamente em sua obra em consonância com suas próprias necessidades interiores ou com suas aspirações, utopias e práticas para o mundo externo. Tanto para a sublimação dos traumas pessoais, quanto nos desejos e ações para a construção de uma sociedade mais livre, igualitária e criativa. Dessa forma, decidimos pensar essas três obras como recursos para apresentar os aspectos essenciais de seu conceito e aplicação. Primeiro, em suas referências esoteristas e na ideia de emanção do interior da matéria (Directive Forces), em seguida em seu aspecto luminoso material (Capri-batterie) e por fim, como memória e como atitude política em instâncias implícitas e explícitas (Auschwitz Demonstration). Ao longo desse trabalho, buscamos também tratar a cor em seu campo multidisciplinar, compreendendo os contextos históricos e contemporâneos para o seu amplo entendimento. Bem como a ideia de que a cor não é um dado fixo.

É necessário considerar que Beuys trabalhou frequentemente com ideia de reencarnação e ressignificação dos materiais, num movimento xamânico de “cura” desses objetos “doentes” de significado, dada a crise de consciência civilizatória imposta pelo nazismo que a Alemanha precisou enfrentar no pós Segunda Guerra Mundial. Dessa forma, o artista renunciou a utilização de objetos mais nobres

considerados “materiais de arte” e a cor não poderia apresentar uma dimensão diferente. Resgatando a inclinação do artista para a observação da natureza, desde seu passatempo infantil de colecionar espécies e improvisar laboratórios, até, como visto ao longo dos capítulos, sua dedicação nas décadas de 1950 e 1960 para desenvolver pigmentos que alcançassem expressivamente a sua poética até posteriormente a “sintetização” dessas substâncias em materiais com propriedades escultóricas monumentais. Como um alquimista, Beuys experimentou seus próprios compostos de cores minerais inorgânicas e orgânicas, e cada material teve uma qualidade mágica e transformadora, com vida própria, que se revelou em cada obra. Fica claro que o artista incorporou às suas investigações os mais diversos recursos materiais para obtenção de uma ideia de pigmento. Começando em sua experimentação para colorações, quando optou por uma grande variedade de minerais. Ele também utilizou chá, frutas, sucos vegetais, café, ervas, água enferrujada e até sangue de animais. Posteriormente, quando Beuys começa a trabalhar com cobre em pó e ferro (que vão, mais tarde se relacionar com equivalentes nas instalações e esculturas) surgem dois importantes recursos que acompanharão o artista em seus trabalhos. Nos anos iniciais o Beize, e nos posteriores a Braunkreuz. O Beize, elaborado em sua teoria remonta relações com a terra e com o feminino, tem afinidade direta com a fonte de vida e funciona como uma substituição do sangue. Já a Braunkreuz, (que posteriormente evolui para os carimbos) com referências múltiplas, também atua plasticamente como um sangue seco, e tem dimensões xamânicas e transcendentais, embora recaia com maior ênfase em assuntos políticos como burocratização, capitalismo, as “baterias” e, por fim, na evocação do holocausto. Esses pigmentos elaborados pelo artista seriam a síntese do que (a princípio) podemos compreender como caráter essencial daquilo que Beuys buscava na ideia de cor: A substância. O trabalho com a comida e com materiais perecíveis, passíveis de decomposição e transformações bioquímicas, apontavam a instabilidade da matéria (e por consequência da cor) como conceito fundamental de sua obra. Goethe descreveu em sua *Farbenlehre* que as cores dos corpos orgânicos, podem ser em geral consideradas como uma operação química superior, acrescentando que a elas, os antigos empregavam a palavra *maturação*.

Em todos os trabalhos selecionados, bem como acreditamos ser na cosmologia do artista, a cor tem dimensão alquímica e rejeita a apresentar-se como um dado determinado ou estável. Até nos pigmentos Beize e Braunkreuz a cor

modifica sua aparência material. A instabilidade e os processos do material e da cor, têm relação direta com as condições humanas da existência. E Beuys foi objetivamente nessas questões apontando tanto no material instável, quanto na metáfora da contra-imagem colorida a importância simbólica da luz no espaço interior central de onde provem a energia da matéria vida.

A cor nos trabalhos de Beuys não fez discursos aparelhados da natureza, nem pretendeu cobrir as “feridas” abertas do artista e de sua época. Pelo contrário, a fugacidade e transitoriedade dos fenômenos cromáticos, também configuram um apontamento e uma espécie de catarse, uma liberação do conflito espiritual através da manifestação da matéria. A cor opera assinalando os processos cíclicos e naturais da vida, tão negados ou cosmeticamente disfarçados nos processos humanos; nascer, envelhecer e morrer. Respectivamente; terra, matéria viva e colorida em transmutação e terra.

A COR NOS RETRATOS DE BEUYS POR ANDY WARHOL

O presente ensaio foi inicialmente pensado para integrar um dos capítulos desta dissertação. No entanto, não encontramos uma localização oportuna ao longo da redação da pesquisa. Acreditamos, contudo, que esse texto lida com informações que demonstram o alcance e a compreensão das escolhas de cor e material em Beuys pelo artista americano Andy Warhol. Por essa razão, decidimos não excluir mas transferir o escrito para essa parte mais independente. O tema surge de forma espontânea, quando em visita ao MADRE (Museo d'Arte Contemporânea Donnaregina) de Nápoles, me deparo com um curioso retrato de Beuys feito por Andy Warhol. O estranhamento é imediato porque a escolha cromática de Warhol para retratar Beuys destoa claramente dos famosos multicoloridos retratos de celebridades feitos pelo artista americano. A obra em questão é uma serigrafia em tinta acrílica preta sobre tela. Essa reserva quanto a aplicação cromática despertou o interesse de investigar a abordagem da cor e do material que fez Warhol em sua série de retratos do artista alemão.

Contemporâneos em produção, esses dois proeminentes artistas do pós-guerra foram constantemente ligados pelos críticos. Isso porque ambos já eram notados pela mídia e polarizavam opiniões, além de serem, cada um à sua maneira, provocadores do sistema de arte. De acordo com David Bourdon, biógrafo de Warhol, o encontro "oficial" entre os artistas ocorreu em 18 de maio de 1979, na Galeria Denise René /Hans Mayer em Düsseldorf. À primeira vista, parecia surpreendente que o artista pop, envolto pela aura americana da cultura do consumismo e das celebridades, tivesse encontrado um espaço comum com o artista alemão, xamã e ativista que recodificou objetos na direção da busca de profundidade espiritual. Acerca dessa reflexão, o romancista americano David Galloway em seu artigo para a revista *Art in América*⁵² escrito na ocasião da exposição "Beuys and Warhol", que ocorreu em Darmstadt em 1988, aponta que os artistas foram bastante associados, não apenas pelas circunstâncias da exposição ou pelos seus recentes e coincidentes falecimentos (Beuys morreu em 23 de janeiro de 1986 e Warhol em 22 de fevereiro do ano seguinte), mas igualmente por suas

⁵² David Galloway: *Beuys and Warhol: Aftershocks*; em: *Art in America*, Julho 1988.

práticas, que simbolizavam para a imprensa a habilidade artística alquímica de transformar objetos cotidianos em peças valiosíssimas. Disposição essa, que também se apresentou na ocasião do primeiro encontro entre eles. Para se ter dimensão da grandiosidade e da expectativa, Galloway escreveu: “para aqueles que testemunharam os dois se aproximando no piso de granito polido, o momento tinha toda aura cerimonial de dois papas rivais reunidos em Avignon. ” Contudo, é importante esclarecer que qualquer senso de rivalidade que tenha pairado nesse primeiro encontro foi dissipado. Durante a conversa, Warhol pede para tirar uma foto de Beuys, que prontamente concorda. Nesta Polaroid, Warhol captou o que o crítico chamou de “imagem melancólica” de Beuys, e o que seria um dos retratos mais bem-sucedidos do artista americano. Sendo inclusive, um par destes, expostos na Bienal de Veneza de 1980 numa distância bem curta de onde Beuys exibia seu “Das Kapital Raum 1970-1977”. Desta série de retratos, interessa-nos pensar as impressões que foram “menos coloridas”. Elas assinalam uma espécie de contraponto com a marca registrada do artista da Pop Art em seus retratos de celebridades. Essas obras, em tons de preto sobre tela foram apresentadas na galeria Lucio Américo em Nápoles em abril de 1980 e são as primeiras impressões dessa série. Além disso, no contexto material da cor, é conveniente pensar sobre a escolha de usar sacos de tecido de lavanderia em alguns desses retratos. Por fim, pensaremos o último trabalho dessa série, a serigrafia “*In memoriam*”, imagem impressa da figura de Beuys sobre padrão de camuflagem.

Os artistas tinham muito em comum, como reconheceram instantaneamente. Seus conceitos e sua originalidade já eram consagradas pelo tempo e pela crítica. Beuys compreendia a natureza conceitual fundamental da arte de Warhol, inclusive porque a crítica alemã foi a primeira a perceber e a reconhecer a autoridade intelectual e a dimensão político-conceitual do trabalho do artista americano. Ademais, nas últimas décadas de sua vida, Warhol abordou cada vez mais motivos alemães históricos. A exemplo disso, temos a releitura da pintura de Johann Heinrich Wilhelm Tischbein “Goethe na Campana Romana”, assim como as representações da “Catedral de Colônia”, “Frederico, o Grande”, “Einstein”, “Beethoven” e o “castelo de Neuschwanstein”. Esses trabalhos configuraram uma renovação, que segundo Galloway, nenhum artista nos anos 1980 ousaria tanto sobre temas germânicos. Eles sugeriam uma mistura de nacionalismo com kitsch e

ainda produziam “impressões desagradáveis de sobretons”. Ele acentua que o fato desses temas estarem livres do peso dos imperativos históricos na abordagem de Warhol, não apaga nem minimiza suas complexidades semióticas. Voltando aos retratos, no portfólio de três impressões produzidas em 1980, Warhol apresentou Beuys nos seguintes esquemas cromáticos: em preto sobre tela, preto sobre branco e preto sobre vermelho, sendo esses dois últimos impressos como imagens negativas e salpicados com pó de diamante reluzente, invertendo o claro e o escuro. De acordo com Frayda Feldman e Jörg Schellmann⁵³, nos anos 1960 os retratos de maior sucesso de Warhol conjugaram a simplicidade e a exatidão do uso da técnica da serigrafia enquanto o artista continuava a adicionar inovações. A repetição da imagem, a relação de cores simples e variações texturais com poeira de diamante ou flocagem, aumentam o carisma da imagem de Beuys e revelam as melhores qualidades de Warhol como retratista. Sobre a parcimônia com a cor nos retratos de Beuys, o curador Norman Rosenthal discute o tema em entrevista para a *Chistie’s*, na ocasião da exibição *Andy Warhol: Works From the Hall Collection* no Ashmolean Museum de Oxford em 2016, apontando que as impressões que Warhol faz de Beuys se destacam justamente porque o artista usou menos cor do que em muitos dos seus outros retratos. Ele admite que eles “tendem a ser mais cinzas” e que Warhol optou por fazer grande parte desses trabalhos em grandes sacos de tecido. Levantando a hipótese de que essa escolha cromática e material fizesse referência a aparência material das escolhas de Beuys.

⁵³ Em: *Andy Warhol Prints - A Catalogue Raisonné 1962-1987*, Mailand 2003

Figura 27 Beuys e Warhol na abertura da mostra dos retratos na galeria Lucio Amelio em 1980



Fonte: Disponível em <https://artworldscollide.wordpress.com/2016/09/05/beuys-and-warhol-collaborations-1979-1980/> acesso em 27/10/2017

Nessa perspectiva, podemos supor que as escolhas plásticas de Warhol para essa série fazem uma síntese icônica da poética material de Beuys. Demonstrando seu reconhecimento e sua reverência ao trabalho do artista. Ao sugerir o prestígio de Warhol pela obra de Beuys temos em mente, a princípio, os pôsteres feitos pelo artista americano para a campanha do Partido Verde alemão. Warhol admirava os projetos políticos de Beuys e chegou a dizer na ocasião do encontro dos dois "Eu gosto da política de Beuys. Ele deveria ir para os EUA e ser politicamente ativo lá. Isso seria ótimo ... ele deveria ser o presidente"⁵⁴. Warhol pretendia que os retratos também fossem usados para a campanha parlamentar do Partido em 1980. No entanto, especula-se que a imagem do rosto de Beuys poderia sugerir que seu envolvimento com os Verdes era uma performance política em oposição a um movimento político real. Dessa forma, Warhol criou um novo pôster com vários autorretratos, que foi distribuído localmente em Düsseldorf. Eles tinham um design simples e um esquema de cores verde e branco, e ao assinar o seu nome no pôster ao lado de um repetido autorretrato, Warhol imediatamente atribui sua imagem de celebridade à causa de Beuys. Entretanto, apesar da popularidade do artista norte-americano, seu pôster não foi amplamente usado nas campanhas.

⁵⁴ Em Victor Bockris: Andy Warhol. Claasen, Dusseldorf, 1989, p. 462

Figura 28 - Cartaz de Andy Warhol para o Partido Verde.

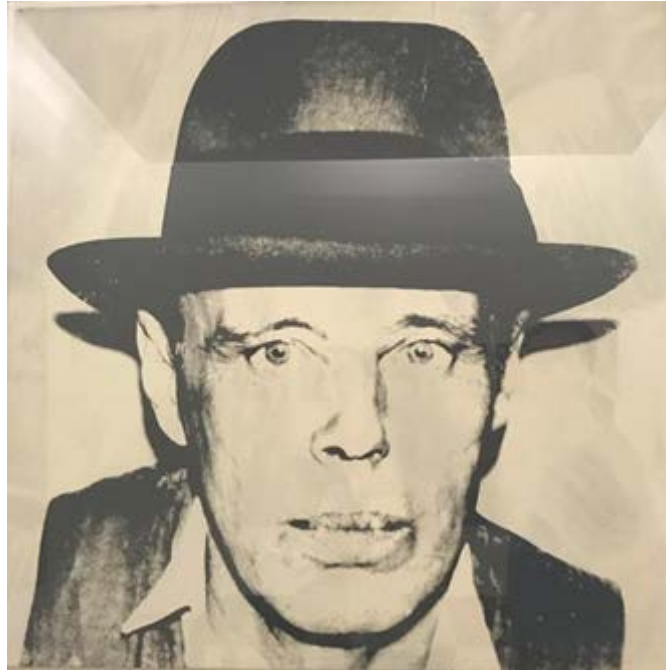


Fonte: Disponível em http://www.artnet.com/artists/andy-warhol/fur-die-grunen-for-the-green-party-a-5A_SGw1p3j3UH8d3FozbUQ2 acesso em 27/10/2017

Outro indício do reconhecimento de Warhol, esse na perspectiva das escolhas poéticas do artista, é que na referida série de retratos, alguns trabalhos tiveram como base para a impressão sacos de lavanderia. Um relevante elemento para pensar a relação e a “homenagem” à poética material do artista alemão. Uma nota de catálogo da Sotheby’s sobre o retrato de Beuys, expõe que o trabalho apresentado em um saco de nylon é um testemunho convincente da doutrina artística à qual Warhol e Beuys se apoiaram ardentemente. Para eles, foi um mantra que qualquer coisa pode ser arte e qualquer um pode ser um artista. Ambos tomavam essa posição, e ela foi como um “idioma” que uniu esses artistas aparentemente díspares cuja fama e legado alcançaram não apenas seu tempo, mas gerações futuras⁵⁵. Como observado por Galloway, Beuys compreendia a natureza das escolhas conceituais de Warhol. Seguramente, não era diferente no sentido oposto. Entendemos que não foram escolhas coincidentes os tons mais “cinzas” de impressão e sacos de lavar roupas como tela. E que nesses gestos residem um interesse de Warhol em captar e eternizar os materiais que Beuys usou como fonte de sua obra.

⁵⁵ Nota de catálogo disponível em: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.196.html/2010/contemporary-art-day-auction-n08637>

Figura 29 - Retrato de Joseph Beuys, por Andy Warhol 1980 - acrílico e serigrafia sobre tela



Fonte: a autora, 2017

As mesmas escolhas de cor para impressão, ocorrem em relação ao retrato “In memoriam” que Warhol fez na ocasião da morte de Beuys. No entanto, o que chama a atenção para esse trabalho é o fundo camuflado sobre o qual sobrevém a imagem do artista. A camuflagem, como recurso estético, é inspirada no processo evolutivo animal e é ligada a ideia de um dado parecer indistinto no ambiente em que o cerca. Este recurso inspirou o exército francês no final do século XIX em função das baixas por causa da cor vermelha que ostentavam em seus uniformes, tornando-os alvos mais visualmente fáceis de serem alvejados. Nessa lógica, no início do século XX, artistas e cientistas desenvolveram ideias sobre manipulação da percepção visual. O movimento cubista e a teoria da Gestalt foram determinantes para compreender a percepção do objeto em relação ao fundo, assim como a sobreposição de planos na diluição de limites e espaço pictórico. Esses estudos estavam em profundo alinhamento com as estratégias militares que se encontravam interessadas em desenvolver mecanismos para confundir os inimigos. Nesse contexto surge a Dazzle Camouflage entre outras pesquisas no campo da ilusão visual à serviço da guerra.

Andy Warhol se envolveu com o design e o padrão de camuflagem antes do retrato de Beuys em 1986. Como observa Philip Armstrong⁵⁶, Warhol se concentrou exclusivamente em sua representação em composições gigantescas. A série Camuflagem foi em si a parte final de um conjunto maior de pinturas produzidas nos últimos dez anos da vida do artista, todas elas "abstratas" na aparência. A primeira vez que encontramos o desenho sobrevivendo na camuflagem é nos retratos de Joseph Beuys. As versões camufladas de 1986 tinham os mesmos retratos feitos em 1980, porém, com essa camada adicionada, o resultado era um tributo mais expressivo. Como foi observado por Armstrong, o design em si funcionou da mesma maneira que uma assinatura - um sinal associado ao seu próprio nome (extremamente conhecido) assim como um bloco de construção de seu legado artístico. Por exemplo, temos as representações em base camuflada da Estátua da Liberdade, a Última Ceia e, claro, seus próprios autorretratos Fright Wig. Quando usado em retratos, o padrão de camuflagem concebe um elemento estrutural altamente gráfico e energético, servindo para complementar ou contradizer a informação fotográfica serigrafada na tela. Deve-se considerar também o uso da camuflagem de Warhol como possibilidade de confrontar duas histórias de pintura aparentemente irreconciliáveis; a linguagem da Pop Art em ligação ao expressionista abstrato, sugerindo deslocamentos, pois os trabalhos de camuflagem parecem ter como objetivo mais imediato a alusão ao legado das abstrações na pintura do século XX. Considerando os termos de escala, como observa o teórico, a série "Camuflagem" que tem proporções monumentais, rearticula valores de termos como pintura de "campo de cor" ou o desejo de um efeito "all-over". Lembrando seus usos e contextos militares, a camuflagem também redistribui bem os termos da pintura de "ação", como os drippings de Pollock (já evocados na série "Oxidação").

⁵⁶ Em *In the Image of Painting* publicado no catálogo da exposição individual, 'plus près que vous ne le croyiez', Galerie Art & Patrimoine, Paris, 1998. Disponível em: http://mickfinch.com/in_the_image_eng.htm

Figura 30 Joseph Beuys In memoriam © 2018 Andy Warhol Foundation for the Visual Arts / Artists Rights Society (ARS), New York



Figura 31 Andy Warhol, Self-Portrait [Camouflage].



Fonte: Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/71580> acesso em 07/11/2017

Tratemos agora de uma informação percebida acerca do recentemente lançado (2017) filme biográfico em estilo documentário sobre Beuys, de Andres Veiel. As capas de divulgação do filme, são um retrato do artista em preto e branco, mas com o terno e o chapéu coloridos. Em uma das capas de divulgação esses elementos estão pintados em azul, e na outra, em vermelho. Ambas em cores bastante vibrantes. Não é preciso esforço para fazer uma associação aos retratos coloridos de 1980 onde o artista reproduz quatro vezes o retrato de Beuys em branco, amarelo, azul e vermelho. A fotografia também lembra uma imagem serigrafada. As cores nessas capas imprimem a figura do artista de forma animada e carismática. É igualmente parte do recurso estilístico do filme o efeito de uma fotografia em desenvolvimento, o preto e branco como imagens animadas e que remetem a instantâneos da vida de Beuys. Há na concepção da direção a intenção de eliminar as fronteiras entre o movimento do filme a rigidez da fotografia.

Figura 32 - capa do filme
(versão alemã)

Figura 33 - capa do filme
(versão em inglês)



Fonte: a autora, 2018

Finalmente, como anteriormente dito, a camuflagem foi o recurso usado para o último retrato da série sobre Beuys. Coincidentemente, este recurso também serviu como fundo para o último autorretrato do artista americano, publicado postumamente em 1987. O contorno dos artistas nos retratos, se fundem na abstração dessas cores miméticas da natureza demonstrando uma tendência (ou um desejo) de Warhol de fazê-los espectadores onipresentes. A série de retratos, demonstra a perspicaz localização dada a figura de Beuys pelo artista da Pop art americana, assinalando uma compreensão ampla dos processos conceituais de matéria e cor abordados por Beuys em sua obra).

REFERENCIAS

- ADAMS, David. Joseph Beuys: pioneer of a radical ecology. *Art Journal*, v. 51, n. 2, Summer, 1992. Art and Ecology.
- ADRIANI, Götz; KONNERTZ, Winfried; THOMAS, Karin. *Joseph Beuys: life and works*. Nova York: Barron's, 1973.
- Agostinho, Larissa Drigo. O espaço na poesia de S. Mallarmé. *Revista Letras*, Curitiba, n. 78, p. 71-84, maio /ago. 2009. Editora UFPR.
- ANDY WARHOL prints. A Catalogue Raisonné 1962-1987, Mailand, 2003.
- ANTLIFF, Alain. *Joseph Beuys*. [Londres]: Phaidon Press, 2014.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- ARMSTRONG. '*Plus près que vous ne le croyiez*'. Galerie Art & Patrimoine, Paris, 1998.
- ARNKIL Harald, HÄMÄLÄINEN Esa. *Aspects of colour*. Publication Series of the University of Art and Design Helsinki – UIAH B 42, Helsinki 1995.
- BACH, Christina Eliza. *O lugar Beuys*. Rio de Janeiro: PUC, 1995. (Monografia de especialização em história da arte e arquitetura no Brasil).
- BATCHELOR, David. *Cromofobia*. Trad. Marcelo Mendes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. São Paulo: Editora Três Estrelas, 2015.
- BEUYS, Joseph; GOMES, Júlio de Carmo (trad). *Cada homem um artista*. Porto: 7 Nós, 2010.
- BEUYS, Joseph; ROSCH, Ulrich. *What is Money?: a discussion*. Wangen: Clairview books 2010
- BOCKRIS, Victor. *Andy Warhol*. Claasen, Dusseldorf, 1989. p. 462
- BORER, Alain. *The essential Joseph Beuys*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997.
- BOYD WHYTE, Lain. *Bruno Taut and the architecture of activism*. Cambridge University Press, 1982
- BUCHLOH, Benjamin H.D.; KRAUSS, Rosalind; MICHELSON, Annette. Joseph Beuys at the Guggenheim. *October*, 12, Spring 1980.
- BURGUER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Ubu Editora, 2017

CAMPANELLA, Tommaso. *A Cidade do Sol*. eBooksBrasil.org. 2001. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/cidadesol.html>. Acesso em maio 2018

CHEVRIER, Jean François. *The year 1976 – from art objects to public things: or variations on the conquest of space*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

CONTI G. Joseph Beuys +Italy/the defense of nature. *PLANUM*, v. 11, p. 1-16 (ISSN 1723-0993).

DE DUVE, Thierry. *Kant After Duchamp*, Cambridge (Mass.): MIT Press, 1996.

DELAMARE François; GUINEAU Bernard. *Colour, making and using dyes and pigments*. London: Thames e Hudson, 2000.

DIDI-HUBERMAN, George. *Imágenes pese a todo*. Tradução Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2014.

DOMIZIO DURINI, Lucrezia. *Who Is Joseph Beuys?* Disponível em: <http://www.veniceperformanceart.org/index.php?page=230&lang=em>. Acesso em: 12 jun. 2018.

EBERT, John David. *The Damaged Cosmology of Joseph Beuys*. Disponível em: <https://cultural-discourse.com/on-the-art-of-joseph-beuys/>. Acesso em: 16 jul. 2018

FELDMAN, FRAYDA; SCHELLMANN, Jörg. *Andy Warhol Prints: a catalogue Raisonné 1962-1987*, Mailand, 2003.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRAGA, Mari. Tempo fóssil: petróleo, arte e corpo na cosmopolítica do Antropoceno *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 31-62, jan./mar. 2018. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237-26602018000100031&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 15 jun. 2018.

FURTADO, Cláudio S. B. Bruno Taut e as fantásticas torres de vidro. *Revista USP*. Disponível em: www.revistas.usp.br/risco/article/download/48928/53005. Acesso em: 20 jun. 2017.

GALLOWAY, David. Beuys and Warhol: Aftershocks. *Art in America*, jul. 1988.

GALLWITZ, Klaus. Homem com esculturas de feltro. *In: Guia das Artes*. São Paulo, v.20, n.6, 1992.

GLAZEBROOK, Trish. Karen Warren's Ecofeminism. *Ethics & the Environment*, v. 7 n. 2, 2002. Project MUSE.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GOETHE, J. Wolfgang von. *Doutrina das cores*. J. W. Goethe; apresentação, seleção e tradução Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOETHE, J. Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOETHE, J. Wolfgang von. *Viagem à Itália*. Lisboa: Bertrand Editora, 2016.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. [Rio de Janeiro]: LTC, 2000.

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

GUIDOTTI, Mirella. A construção do olhar: a viagem à Itália de Goethe. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 15, n. 19, p. 122-136, jul 2012. ISSN 1982-8837. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/39799/42663>. Acesso em: 18 jun. 2018.

HARLAN, Wolker. *What is Art? Joseph Beuys*. Clairview, 2004.

HENDRICKS, Jon. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: CCBB, 2002.

HOLLAND, Allison. *Joseph Beuys & Rudolph Steiner: imagination, inspiration, intuition*. National Gallery of Victoria, 2007.

JOSEPH BEUYS – Werke aus der Sammlug Ulbricht – mit Beiträgen von Armin Zweite und Bernd Finkeldey, VG Bild-Kunst, Bonn, 1993.

JOSEPH BEUYS. "Gesamtkunstwerk Freie und Hansestadt Hamburg" 1983/84. Disponível em: <https://fhh1.hamburg.de/Behoerden/Kulturbehoerde/Raum/artists/beuy.htm>. Acesso em: 6 jun. 2018.

JOSEPH BEUYS, a revolução somos nós. Catálogo da exposição, 25 set. -28 nov. 2010. SESC Pompeia. São Paulo: 2010. Edições SESC.

JOSEPH BEUYS. Catalogue du Centre Pompidou. Paris, 1994.

KANDINSKY Wassily. *Do espiritual na Arte, e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KUGLER, Walter. *Blackboard drawings 1919-1924 Rudolf Steiner*. Rudolf Steiner Press, 2003.

KUONI, Carin. Energy plan for the western man: Joseph Beuys in America. New York: Four Walls Eight Windows, 1990 p. 19. In: ROONEY, Kara. *Catalogue essay "Joseph Beuys: Process 1971-1985,"*. Disponível em: http://roostergallery.com/JBeuys_Essay.pdf. Acesso em: nov. 2017.

LANCMAN, Sandra. A ecologia como foco da arte – Beuys e Krajcberg. *Porto Arte Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, v.7, n.11, 1996. UFRGS.

- LEACH, Neil. *Camouflage*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco 1988.
- LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- LEVI, Primo. *Trilogia de Auschwitz*. Barcelona: El Aleph. 2005.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Cor eloqüente*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LITERATURE AND AESTHETICS (international, refereed journal), v. 6, p.91-105, 1996. Disponível em:
<https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/LA/article/view/5750>. Acesso em: jul.2017.
- MARX, Karl. *O Capital, livro 1, v.1*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- MOFFITT, John F. *Occultism in Avant-garde Art: the case of Joseph Beuys*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, c1988.
- NOBLES, Richard. *Utopias, Documents of contemporary art*. Co-published by Whitechapel Gallery and The MIT Press, 2009.
- O'LEARY, Timothy. *Fat, felt and fascism: the case of Joseph Beuys*. *Literature & Aesthetics* n. 6, p. 91-105, 1996.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. A estética Romântica e Joseph Beuys. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, 9, 1991. PUC.
- PASTOUREAU, Michel. *Dicionário das cores do nosso tempo: simbólica e sociedade*. Lisboa: Estampa, 1997.
- PASTOUREAU, Michel. *Preto - História de Uma Cor*. Lisboa: Orfeu Negro, 2014.
- PASTOUREAU, Michel. *The Color of our memories*. Polity Press, 2012.
- RAY, Gene (ed.) *Joseph Beuys: mapping the legacy*. Sarasota: John and Mable Ringling Museum of Art, 2001.
- RESTANY, Pierre. *Hunderwasser, o pintor das cinco peles*. Köln: Taschen, 2003.
- RESTANY, Pierre. *O poder da arte*. [São Paulo]: Taschen, 2003.
- RINDER Lawrence. *Knowledge of Higher Worlds: Rudolf Steiner's Blackboard Drawings*. University of Washington Press (1 October 1997).
- RINDER, Lawrence. *Knowledge of higher worlds: Rudolf Steiner's Blackboard Drawings*. University of Washington Press, 1997
- RODRIGUES, Jacinto. *Joseph Beuys: um filósofo na arte e na cidade*. Disponível em: <http://www.a-pagina-da-educacao.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=1373>. Acesso em: abr. 2017.

ROSENTHAL, Dália. *O Elemento material na obra de Joseph Beuys*. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Campinas, Campinas, 2002.

SALGUEIRO, Valéria. Grand tour: uma contribuição à história do viajar por prazer e por amor à cultura. *Rev. Bras. Hist.* [online]. v. 22, n. 44, p.289-310, 2002. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882002000200003>. Acesso em: abril 2017

SANTOS, Paloma Oliveira de Carvalho. *O pensamento da cor na obra de Josef Albers*. 2011. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

STEINER, Rudolf. The Arts and Their Mission. Disponível em: <http://wn.rsarchive.org/Lectures/GA276/English/AP1964/19230602p01.html>. Acesso em: 06 out. 2017.

STEINER, Rudolf. *Um estudo geral do homem, uma base para a pedagogia. A arte da educação*. São Paulo: Antroposófica, 1988.

TAUSSIG, Michael. *What color is the sacred?* [Chicago]: The University of Chicago Press, 2009.

TAUT, Bruno. “*An Architectural Program*”. 1919. Disponível em: <http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/>. Acesso em: out. 2017.

TEMKIN, Ann; ROSE, Bernice. *Thinking is form: the drawings of Joseph Beuys*. [S.l.]: Thames and Hudson, 1993.

TISDALL, Caroline. *Joseph Beuys* [London: Thames & Hudson, 1979]. (274. Beuys in *ibid.*, 275).

TISDALL, Caroline. *Joseph Beuys*. Nova Iorque: Guggenheim Museum, 1979.

TISDALL, Caroline. *Joseph Beuys: we go this way*. Londres: Violette Editions, 1998

UNGER, N. M. *Ecologia e espiritualidade (o Re-encantamento do Mundo)*. São Paulo: Loyola, 1991

VANDANA, Shiva. *Staying Alive: women, ecology and survival in India KALI FOR WOMEN*, Índia, 1988.

VERWOERT, Jan. O *Chefe*: acerca da questão sem solução da autoridade e da imagem pública na obra de Joseph Beuys. Tradução: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira. *Revista Poiésis*, n.19, p. 143-167, jul. 2012.

VERWOERT, Jan. O *Chefe*: acerca da questão sem solução da autoridade e da imagem pública na obra de Joseph Beuys. *Revista Poiésis*, n.19, p. 143-167, jul. 2012.

WHAT Andy Warhol saw in Joseph Beuys. Disponível em:
<http://de.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/february/08/what-andy-warhol-saw-in-joseph-beuys/>. Acessado em jul. 2017.

ZWISCHEN DEN ZEILEN. Kunst in Briefen von Niki de Saint Phalle bis Joseph Beuys, Sprengel Museum Hannover, 2017.

Sites institucionais:

CHRISTIE´S *When Beuys met Andy Warhol*. Disponível em:
<https://www.christies.com/features/When-Andy-Warhol-met-Joseph-Beuys-7055-1.aspx>. Acesso em: 28 fev. 2018.

FIU Amsterdã. http://fiuamsterdam.com/html/lucrezia_de_domizio_durini.html.
 Acesso em: 31 maio 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE DEFESA DO CONSUMIDOR. O lado escuro do papel [on-line] *Revista* n.77, maio 2004. Disponível em: <http://www.idec.org.br/em-acao/revista/77/materia/o-lado-escuro-do-papel>. Acesso em: 26 jun. 2017.

PREFEITURA DA CIDADE DE KASSEL. Disponível em:
<http://www.kassel.de/stadt/geschichte/>. Acesso em: 02 jun. 2018.

PARTIDO VERDE ALEMÃO. Disponível em: <https://www.gruene.de/ueber-uns/wer-wir-sind.html>. Acesso em: 26 out. 2017.

SOTHEBY´S <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.196.html/2010/contemporary-art-day-auction-n08637>. Acesso em: 22 jul. 2018.

United States Holocaust Memorial Museum, Washington, DC Disponível em:
<https://www.ushmm.org/outreach/ptbr/article.php?ModuleId=10007754>. Acesso em: 10 jul. 2017