

Arte como expansão

Art as expansion

Resumo

A autora analisa as profundas transformações pelas quais a arte e o estatuto do artista vêm passando desde o pós-Segunda Guerra Mundial, tomando como eixo principal a obra de Joseph Beuys. A partir do entendimento da arte enquanto forma emancipadora de educação, aponta como característica da arte desse período o crescente engajamento dos artistas nas atividades pedagógicas, crítico-teóricas e nas transformações sociais em curso, o que implica o problema da participação dele mesmo e do público. Refere a contribuição de outros artistas para essa expansão do conceito e das práticas ligadas à arte, entre eles, artistas brasileiros vindos do neoconcretismo, tais como Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica, e de outros países, como Allan Kaprow e Robert Filliou. Arte como expansão, 2011, inédito. Escrito por ocasião da itinerância no Brasil da exposição Beuys and well beyond. Teach as art / Beuys e Bem Além. Ensinar como Arte, realizada de 12 de setembro a 30 de outubro de 2011, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo. A mostra itinerante, iniciada em Frankfurt, teria um novo catálogo organizado pelo Deutsche Bank, que acabou não sendo publicado. Inédito.

Palavras-chave

Arte. Pós-Segunda Guerra Mundial. Educação. Liberdade. Participação.

Abstract

In the article, the author analyzes the profound transformations that art and the artist's status have undergone since World War II, taking the work of Joseph Beuys as the main driving force. From understanding art as an emancipatory form of education, the author points out as a characteristic of the art of that period the growing engagement of artists in pedagogical, critical-theoretical activities and in ongoing social transformations, implying the problem of their own participation and that of the public. The author discusses the contribution of other artists to this expansion of the concept and practices related to art, including Brazilian artists from Neo-concretism, such as Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica, and from other countries, such as Allan Kaprow and Robert Filliou. Art as an expansion, 2011, unpublished. Written on the occasion of the tour in Brazil of the Beuys exhibition and well beyond. Teaching as art, held from September 12 to October 30, 2011, at Instituto Tomie Ohtake, in São Paulo. The traveling exhibition that started in Frankfurt was to have a new catalog organized by Deutsche Bank, but in the end remained unpublished.

Keywords

Art. Post-WWII. Education. Freedom. Participation.

A afirmação de Beuys “A liberdade é a capacidade do homem de criar novas causas. Liberdade = autodeterminação = criatividade = arte = homem”¹ sintetiza as grandes linhas de suas formulações, construções artísticas e ações. A possibilidade da poesia após Auschwitz, considerada obscena por Adorno, torna-se para Beuys a condição de desalienação – liberdade não como modo de ganhar consciência direta, “mas para que o conhecimento aprofundado tome forma em relação a uma vivência”.²

Questões que gravitam no pós-guerra após a barbárie nazista e a possibilidade paradoxal de destruição “n” vezes do mundo pela bomba atômica, subvertendo a própria concepção de história como história da humanidade. Com os grandes movimentos em vários campos de saber e dos movimentos sociais do final dos anos 1960, como as manifestações estudantis, as transformações nas linguagens artísticas e o questionamento do conceito de arte, chega-se à busca de novos modelos de emancipação humana, desautorizando os modelos com os quais as práticas artísticas eram supostamente engajadas.

Com aspectos e em circunstâncias distintas, uma particular reflexão no campo da arte sobre a transformação do ser humano pela arte torna-se constituinte do pensamento artístico nas mais variadas latitudes, visando elaborar nova relação entre estética e ética, incidindo na busca de outras relações entre a obra e o espectador. Lygia Clark, por exemplo, declara em 1968: “Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopra”.³ Proposição que compartilha com diversas outras tendências artísticas e poéticas que investem na participação ativa do espectador.

Em outra instância, mas parte do mesmo ambiente, há a tomada da palavra pelos artistas, cujas reflexões teóricas, em suas diversas modalidades, se tornam instrumentos imanentes à gênese da obra e estabelecem outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte. Como elemento inerente a esse posicionamento dos artistas, singulares planos específicos para a educação são desenvolvidos, tendo como objetivo a transformação do ensino

¹ George Jappe. Dans cette direction, il n’y a pas d’échec. *Artstudio*, n. 4, primavera 1987. Spécial Joseph Beuys.

² Ibidem.

³ Lygia Clark, “Nós somos os propositores”, Livro-obra, 1964.

da arte, bem como a constituição de um espaço produtivo para a arte contemporânea, por vezes em direto confronto com as instituições. Sem se limitar à formação do artista como profissional, vislumbram a transformação do homem.

Muitos são os exemplos. No caso brasileiro, caberia citar, entre outros, Ivan Serpa que, em 1947, começa com cursos para crianças, funda posteriormente uma escolinha de arte e assume, no final dos anos 1960, curso no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, formando diversos artistas. De acordo com Serpa, “através da arte, podemos incutir na mente infantil inteira compreensão da vida, dando-lhe confiança em si mesma e educando-lhe a vontade”.⁴ Concebendo a arte como “condenação do mundo”, capaz de criar novas realidades, não se considerava e nem queria ser professor de pintura quando de sua atuação no MAM, enfatizando a passagem de informações sobre os problemas artísticos no mundo, e abrindo seu ateliê na periferia do Rio para encontros e conversas entre artistas. Segundo o artista Waltercio Caldas, Serpa lhe apontou “um parâmetro não só em relação à arte, mas também em relação ao ambiente cultural”.⁵ Diante da precariedade e academicismos das escolas de arte, como a Escola de Belas Artes, os cursos nos ateliês de artistas, como o de Iberê Camargo e, um pouco depois, o de Anna Bella Geiger, entre outros, foram decisivos na formação de artistas no Rio de Janeiro. Lygia Pape, participante do movimento neoconcreto e defensora das questões aí iniciadas – como a quebra das categorias, o uso de linguagens diversas na mesma obra e, como diz, dos “conceitos tão revolucionários que vão desde esse momento libertar o artista para um universo de possibilidades”⁶ –, desenvolve atividades de ensino em diversas instituições, incluída a própria EBA-UFRJ, sendo vista então como “ovelha negra”.

Em São Paulo, a atuação de Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros foi decisiva, no âmbito do Grupo Rex, para a aproximação com questões relacionadas às estratégias duchampianas, trazendo uma visão crítica da tradição construtiva, de certo modo hegemônica no país. Seus ex-alunos (Luís Paulo Baravelli, José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser), visando integrar

⁴ Hélio Márcio Dias Ferreira (org.). *Ivan Serpa*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Coleção Fala do artista).

⁵ *Ibidem*.

⁶ Lygia Pape. O que eu não sei. *Item Revista de arte*, n. 1, junho de 1995.

a pesquisa à atuação educativa, em uma proposta educativa aberta, fundam a Escola Brasil, em 1970 que funciona até 1974.⁷ Ainda no contexto brasileiro, destacam-se a estruturação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, com direção de Rubens Gerchman e abertura de um campo experimental de arte; e o engajamento de Carlos Zilio, que nos anos 1970 junto com outros artistas edita a revista *Malasartes*, visando à constituição de um espaço produtivo para a arte contemporânea, e no início dos anos 1980 funda o Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, e mais tarde, com a participação de Lygia Pape, a Área de Linguagens Visuais, no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ – primeiro programa de pós-graduação no Rio em um contexto de acentuada busca por parte dos artistas de formação acadêmica e de crescente intelectualização.

Entre outros projetos, cabe assinalar a atuação de Luciano Fabro, em Milão. Considerando, na experiência da obra de arte, a não distinção entre o exercício dos sentidos e o do intelecto, Fabro desenvolve ampla atividade como professor na Universidade de Brera, produzindo extenso *corpus* de textos, entrevistas e *Lezioni*. Funda, com Jola de Sanna, a Casa degli Artisti, visando criar um espaço para novas relações entre os artistas.

Editado em 1970, o livro de Robert Filliou *Teaching and learning as performing arts*,⁸ centrado sobre o ensino e o aprendizado, é exemplar, trazendo, além de seus textos e espaços de escrita para o leitor, entrevistas com vários artistas, entre eles John Cage, Allan Kaprow e o próprio Beuys. Segundo Filliou, trata-se de formar um Instituto de Criação Permanente, sob responsabilidade de artistas, buscando combinar a aquisição de capacidades específicas com o “desabrochar do dom para a vida”. John Cage, cuja experiência de ensino na Black Mountain foi fundamental para artistas como Robert Rauschenberg ou Allan Kaprow e para outra concepção da relação entre as artes, enfatiza a necessidade do ensino desde a infância para permitir à criança utilizar seu espírito não para memorizar um *corpus* de informações transmitidas, mas “sobretudo para

⁷ Ver: Fernanda Lopes. *A experiência Rex. Éramos o time do Rei*. São Paulo: Alameda, 2008.

⁸ Robert Filliou. *Teaching and learning as performing arts*. König, Cologne/NewYork: Verlag Gebr König, 1970. tr. fr. Paris/Bruxelles: Archives Lebeer Hossmann, 1998.

dialogar, enquanto indivíduo a) consigo mesmo e b) com os outros como se eles fossem ele próprio”. Ainda nessa breve apresentação das entrevistas com Filliou, Kaprow, professor durante décadas na Universidade de Califórnia, em San Diego, discute a ideia de um centro de pesquisas avançadas em nível universitário, com um grupo internacional de pessoas abarcando de Uganda, Islândia, Estados Unidos a Rio de Janeiro, com “redes de acontecimentos televisionados, telegráficos ou telefônicos”. Com extensa reflexão sobre a condição do artista e da arte na sociedade atual, o artista, nos textos que compõem a série “A educação de Un-Artista” (de 1971, 1972 e 1974), discute a educação atual e prevê a possibilidade de que, transformada, ela possa “ajudar o sistema”.

A entrevista de Beuys é particularmente significativa da acentuada importância, a partir dos anos 1970, que ele atribui a uma atuação política que erige a educação como o que permite a liberdade, mudar o mundo e a consciência sobre o mundo, com concepção ampliada da arte em que o objeto plástico “pode ser ampliado às substâncias invisíveis e ser utilizadas por todos”. Se sua trajetória foi marcada por conflitos institucionais com a universidade, com a série de entidades e partidos por ele fundada, a recepção de suas obras não deixou de ser, igualmente, objeto de polêmicas de várias ordens, com questionamentos, entre outros aspectos, sobre sua pretensão ao papel de xamã, sua ficção de um mito de origem, a ingenuidade de sua visão política, e, ainda, dúvidas quanto à sobrevivência de sua obra sem sua atuação direta.

Entre suas afirmações e denegações, o mito de origem toma forma com Beuys nomeado professor, e já em conflito com a Academia de Belas-Artes de Dusseldorf, em sua aproximação com o Fluxus e na realização de suas primeiras manifestações importantes, como expor gordura quente no Cologne Cimitière de Kolumba. A ficção dos tártaros que o acolhem após um acidente na guerra, untam-no com gordura e o cobrem com feltros, se não deixa de conter um certo subterfúgio para o esquecimento de sua participação na Lufwalle e sua prisão pelos ingleses no final da guerra, revela ao mesmo tempo que sua “incarnação” para usar palavra que lhe era cara, está impregnada de seu projeto de redenção pelo luto. Na integração de uma biografia construída como parte de uma poética, fundada na prevalência da arte/vida, sua escolha da gordura e do feltro como materiais, considerados por ele elementos regeneradores, não deixa de remeter ao papel que tiveram nos campos de concentração: a gordura recolhida

nos fornos era reutilizada como combustível, e os cabelos dos prisioneiros eram fornecidos para a fabricação de feltro, tecido feito de lã e pelos.⁹

Sua consciência era aguda sobre a presença do passado do nazismo em todos os níveis da sociedade alemã, até mesmo nas relações familiares. Passado que se repercute ainda hoje, como revela, entre muitos outros possíveis exemplos, o recente documentário, *Harlan: in the shadow of Jew Süß*, de Felix Moelher, sobre o filme *Jew Süß*, de Veit Harlan. Moelher apresenta, em entrevistas com os descendentes do cineasta, o estigma do qual eles ainda são objetos bem como a trama sombria que ainda entrelaça as relações humanas nesse país.¹⁰

Em entrevista a Gaya Goldcemyer e Max Reithman, Beuys afirma que o trauma de Auschwitz só pode ser superado “pela dinamização interna do homem, quer dizer somente se se coloca em movimento tudo o que eu coloco no conceito expandido da arte, em um conceito de criatividade, de liberdade humana, de tomada de consciência pela atividade de pensar, de sentir, de querer, breve, por um despertar dinâmico e um desenvolvimento das forças criativas”.¹¹ Seu mito de origem parece, assim, ele próprio uma dinamização e um despertar, que por sua vez é ofertado ao outro pela educação, homeopaticamente, se necessário for.¹²

As controvérsias críticas sobre a possibilidade de sobrevida de seus trabalhos sem sua presença xamânica; sobre suas evocações religiosas ou seu suposto a-historicismo fazem parte da extensa bibliografia sobre o artista. Críticos como Benjamin H. D. Buchloh, no célebre texto “Beuys: The twilight of the idol”, analisando sua primeira grande exposição nos Estados Unidos, no Guggenheim Museum, em 1980, considera-o no limiar da psicopatia, cujo “trabalho não leva a mudanças cognitivas, mas reafirma uma posição conservadora de crenças em

⁹ Ver: Gene Ray. Joseph Beuys and the after-Auschwitz sublime. In: Gene Ray (org.). *Joseph Beuys mapping the legacy*. New York: The John and Mable Ringling Museum of Art, 2001. A autora traça excelente panorama do contexto nazista; contudo não desenvolve a relação entre esses materiais e o recalque mencionado por Beuys de seu passado. Essa associação, aliás, dentro de meu conhecimento, jamais é feita na extensa bibliografia sobre o artista a que tive acesso, o que demonstra, talvez, a força do mito construído.

¹⁰ Ver: Larry Rohter. Atrás do passado sombrio do nazismo. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 6 de março de 2010; tradução de artigo publicado no *The New York Times*.

¹¹ Dernier espace avec introspecteur, interview de Gaya Goldcemyer et Max Reithmann. In: *Joseph Beuys par la présente, je n'appartiens plus à l'art*. Paris: L'Arche, 1988.

¹² Ibidem.

sistemas literários”.¹³ Em texto posterior à morte de Beuys, “Reconsidering Joseph Beuys once again”, Buchloh, considerando-se um *outsider* da “escola sempre crescente dos convencidos e apaixonados advogados de Beuys”, declara: “O que Beuys perde mais do todo é a compreensão de que linguagens artísticas são entradas públicas na ordem simbólica, sendo ambas historicamente sobre-determinadas e socialmente construídas”.¹⁴

A postulação de Beuys do homem como único capital válido vem de par, de fato, com a descrença na linearidade da narrativa histórica, incapaz de justificar ou explicar o estado de alienação do próprio homem. Invocar o coioote e com ele conviver por alguns dias, como em *I like America and America likes me*, visa fazer presente pelo exercício da memória e da imaginação o campo simbólico a-histórico, de outra relação com a natureza e com os animais. A mesma descrença na história é partilhada por diferentes artistas de outros contextos socioculturais, como, por exemplo, a evocação da geologia e da entropia por Robert Smithson, que questiona os parâmetros historiográficos gerais e da própria história da arte.

Quanto à célebre afirmação de Beuys sobre o excessivo silêncio de Duchamp, Thierry de Duve considera que ele nada entendeu a esse respeito, já que para o artista alemão afirmar que “todo homem é artista” significava que todo homem é um artista em potencial já que dotado de criatividade, e essa a faculdade humana por excelência. Para Duchamp, segundo o autor, significava que todo homem pode ser artista já que ninguém o pode proibir. Ainda segundo De Duve, “Pobre Beuys, maravilhoso Beuys. Ele é por si só a cauda do cometa da vanguarda se consumindo no céu negro do romantismo desencantado, o último dos grandes utopistas herdeiros do século do Iluminismo, sonhando em mudar a sociedade pela arte”.¹⁵ Mesmo que utópico e algo ingênuo, como em geral sua visão política, Beuys apelava ao artista como um emblema – algo talvez hoje perseguido pelos jovens artistas na busca de constituir um espaço em comum.

¹³ Benjamin Buchloh. Beuys: The twilight of the idol. *Artforum*, 1980. reprod. In: Gene Ray (org.). *Joseph Beuys mapping the legacy*. op.cit.

¹⁴ Benjamin Buchloh. Reconsidering Joseph Beuys once again. In: Gene Ray (org.). *Joseph Beuys mapping the legacy*, op. cit.

¹⁵ Thierry De Duve. Que faire de l'avant-garde? Ou: Que reste-t-il du XIXème siècle? *Les Cahiers du Musée d'art moderne*, n. 83, primavera 2003.

“Esse solitário absoluto quebrou todas as convenções que, apesar de todas as nossas rebeldias, davam-nos a estrutura com a qual podíamos seguir em frente com relativa segurança”, escreveu em seu diário Gerhard Richter, um mês após a morte de Beuys.¹⁶ Estrutura, sem dúvida, que a concepção da escultura social deixa como vislumbre a tentativa de transformar e remodelar a noção de artes plásticas, cujo conceito expandido poderia revolucionar nosso mundo.

Como citar:

FERREIRA, Glória. Arte como expansão. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 27, n. 42, p. 115-122, jul.-dez. 2021. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n42.10>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>.

¹⁶ Apud Marco Veloso. A solidão absoluta. In: *Os Múltiplos de Beuys*. Fortaleza: Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, 1999 (catálogo).