

Por um último Ring-Gespräch

Klaus Rinke, Johannes Stüttgen e Heinz Baumüller.
Depoimentos à Catherine Bompuis

Estas declarações foram coletadas, em parte, durante um encontro na casa de Heinz Baumüller em Düsseldorf, em janeiro de 1987. A conversa discorreu em francês e alemão. Quando chegou a vez de Heinz, ele mesmo propôs escrever sobre o assunto.

Klaus Rinke morou em Reims, na França, de 1960 a 1964, e ali realizou suas primeiras obras; muitas delas ainda permanecem na cidade, em mãos de colecionadores locais. Eu o havia convidado a voltar a esses lugares e à exposição que reuniu seus primeiros desenhos e obras recentes, inaugurada no Palais de Tau em 1986. Quando solicitei seu testemunho sobre Beuys e sua relação com a Academia de Düsseldorf para o número especial da Artstudio, propus que tanto Heinz Baumüller, seu ex-aluno, quanto Johannes Stüttgen se juntassem a nós.

Após a morte de Beuys, Johannes Stüttgen, que fora seu secretário desde 1966, convocou à Academia de Düsseldorf Klaus Rinke e ex-alunos de Beuys para o último Ring-Gespräch. Cada um deles deveria entrar no círculo e dizer o que Beuys lhe havia doado pessoalmente.

Aqui se reconstitui, mais uma vez, esse círculo ritual e simbólico onde Beuys nos aparece, ainda presente.

Catherine Bompuis, julho de 2006.

Joseph Beuys, escultura social, política.

Entrevista de Catherine Bompuis com Klaus Rinke, Düsseldorf, janeiro de 1987

Catherine Bompuis *Como você conheceu Joseph Beuys e qual era sua relação com ele, como artista e amigo?*

Klaus Rinke Primeiro, levou muito tempo; por um lado, porque eu não fui aluno da Academia, e, por outro, nós não fazíamos parte da mesma geração. Eu o vi pela primeira vez em 1957, na abertura da Exposição Klein, na Galeria Schmela. Na época, ele era absolutamente desconhecido; seu reconhecimento só se deu aos 54 anos de idade.

Em 1968, participei de uma exposição coletiva na Kunsthalle de Berna, dirigida, na época, por Harald Szeeman. Seu assistente era Jean-Christophe Ammann, que logo se tornou diretor do Museu de Lucerna.

Para preparar sua exposição de arte alemã, Jean-Christophe Amman foi ao Kunstmarkt de Colônia, onde, segundo disse, não havia encontrado nenhum artista jovem ali. Por acaso, cruzei com ele num sábado, na cidade antiga de Düsseldorf; e propus que ele ficasse para eu lhe mostrar a arte alemã. Minha idéia era que ele conhecesse artistas da minha geração: Ruthenbeck, Polke, Immenforf, Richter, Palermo, Knoebel, entre outros, que, na época, trabalhavam na Academia. Lá, tomando

conhecimento de que estava sendo preparada uma exposição, Beuys desejou participar, e assim, nos conhecemos um pouco mais. Posteriormente, em outras exposições, como éramos com frequência os únicos artistas cuja obra exigia várias semanas de instalação antes da abertura da mostra, nos tornamos amigos. Nossa verdadeira amizade, porém, data de 1981, desde minha exposição na Staatsgalerie de Stuttgart.

Eu não queria que o discurso inaugural da exposição fosse proferido por um historiador da arte, e sim por alguém que desenhasse de maneira extraordinária; e, assim, pensei em Beuys. Evidentemente, seus desenhos não têm nada a ver com os meus. Tínhamos linhas diametralmente opostas. Com meus desenhos, procuro traduzir o espaço, o ar; ele, por outro lado, busca a terra e o subsolo. Ele se interessava pela história, e eu, a rigor, pela pré-história. Beuys aceitou, comentando: "Com prazer, nós não temos nada em comum, mas é preciso falar sobre isso". Fui a seu ateliê para preparar o discurso inaugural com ele. Estávamos a sós. Ele fez um café – uma cerimônia; eu não tinha direito de falar, ele não queria que eu falasse de problemas estando atrás dele. Ele mesmo misturou o açúcar na minha xícara; depois dividiu nossa conversa em três partes: primeiro os desenhos, depois a Academia, depois os assuntos mais pessoais. Desde o início deixou claro que ele não queria falar sozinho sobre os desenhos, que deveria ser um diálogo entre nós. Tirou duas folhas de papel, e cada um desenhou a sua maneira. Ele me mostrou seu modo de desenhar e me explicou a diferença entre os seus desenhos e os meus: "Klaus, quando você faz alguma coisa, já é alguma coisa; em meus desenhos, deixo tudo em aberto, nunca formulo". Minha idéia era fazer um desenho tão elaborado que poderia ser real (mesmo sendo abstrato), quase tocável. Pretendo, com meus desenhos, sair da obscuridade, ser o mais claro possível. Ele desenhou uma linha partida, quase como um raio, ladeada por uma espécie de bolas "astrais", usando um lápis muito duro. Na noite do *vernissage*, eu havia contruído um tipo de palco em que ele falou sobre o desenho e a política, e eu sobre o início do desenho e os primeiros signos do homem.

CB *Você poderia explicar como ele estabeleceu a relação entre o desenho e a política?*

KR Para ele, a política, ou seja, seu engajamento dentro da democracia, era um desenho. Sua política é também um desenho. Devemos levá-lo a sério e, ao mesmo tempo, não o limitar. O desenho é um conceito, e seus esboços, os movimentos políticos e ecológicos em que acreditava.

Muitos historiadores da arte querem limitar Beuys a obras de arte tradicionais, aos objetos, e eu penso que ele realizou também objetos e desenhos. Mas ele realmente criou estruturas utópicas de um político filósofo. Essa discussão durou cerca de duas horas; a entrada da Staatsgalerie era muito pequena, e alto-falantes transmitiram nossa conversa para as pessoas que estavam do lado de fora do prédio.

CB *Como você entende a relação de Beuys com a Academia, sabendo que ele criou um estrutura autônoma, sua universidade livre dentro de uma outra estrutura, que é a da Academia? Quais eram as relações entre essas duas organizações necessariamente antagônicas?*

KR Beuys pertence a essa primeira geração pós-guerra. Saindo da guerra, em 1945, a Academia de Düsseldorf foi a primeira a abrir as portas. Ele e muitos outros nela se inscreveram como alunos. Eles tinham o direito de estudar pela manhã e à tarde deveriam ajudar a reconstruir a escola. Duas enormes bombas perfuraram a Academia do sótão até o chão. Desse modo, essa geração se apegou muito àquele lugar.



Beuys nunca foi oficialmente nomeado professor da Academia. De vez em quando havia uma turma sem professor, e como não se pode deixar uma classe livre, a responsabilidade era delegada a alguém. Beuys ocupou o posto de professor de escultura monumental, mas nunca recebeu o título oficial. Um professor deve ser eleito democraticamente por todos os outros professores. Na Academia, e até o fim de sua vida, os artistas nunca votaram nele. No entanto, a Academia não existiria sem Beuys. Ele quis mudar a Academia e abriu sua aula a 600 alunos de todas as idades; para ele, todo homem era artista.

Em 1972, a polícia apareceu e mandou esvaziar a sala; expulso e não tendo mais o direito de ensinar, passou a lecionar em frente à escola, nos jardins. A polícia bloqueou as ruas; os jornais e a televisão cobriram a manifestação. Ele então se tornou uma espécie de herói amado e detestado na Alemanha.

Em 1978, quando fui nomeado vice-diretor da Academia, o novo ministério concedeu a Beuys um contrato: ele permaneceria como professor, não teria o direito de lecionar, porém poderia manter ali seu ateliê até o fim da vida.

Ele então fundou essa Universidade Livre dentro da Academia. Era um escritório e nada mais, um escritório político com um computador e o secretário Stüttgen.

CB *Será que você já ouviu dizer que Beuys nunca produziu obras fora da Academia?*

KR Aos 60 anos, ele obteve um novo local para trabalhar. Lembro-me de que ele me levou até lá e disse: "Agora, pela primeira vez na minha vida, tenho um ateliê feito por mim, mas tenho muita dificuldade de trabalhar neste ateliê "ideal". O Espaço 3 da Academia era seu verdadeiro lugar. Nos anos 70, alguém disparou tiros da ponte do Reno para matá-lo. Duas balas atravessaram a janela, e dois furos apareceram numa parede do Espaço 3. Ele se atinha a essas marcas, que para ele eram formidáveis.

CB *Em 1980-81, você foi nomeado vice-diretor da Academia de Düsseldorf. Quais eram as suas relações com ele naquele momento?*

KR Logo que assumi a diretoria executiva da Academia, minha intenção era dividi-la com ele. Falamos sobre essa idéia durante quatro dias, mas ele não queria ser diretor. Pensamos em nos encontrar a cada semana em torno de uma mesa, redonda, com uma linha de telefone para o ministério. Iríamos trocar idéias. Com Beuys não tínhamos nem queríamos ter conceitos precisos. Bastava estar pronto para aceitar o peso político de uma escola com 40 professores e todos os problemas que dali resultavam: reagir diante do ministério, mudar alguns professores, mandar nossos alunos treinar professores para que estes pudessem ingressar nas escolas alemãs.

Quando comecei a lutar por essa idéia, não obtive a aprovação dos outros docentes. A partir desse momento, comecei a ter dificuldades na Academia, e um ano depois me demiti. Na época, eu tinha uma força incrível, e, para mim, tudo era possível.

CB *Você compartilhava, à época, as idéias de Beuys em relação ao movimento ecológico?*

KR Beuys era utópico e realista ao mesmo tempo. Ele tinha uma espécie de messianismo dentro de si. Eu não poderia segui-lo profundamente, pensando que atrás de cada árvore verde havia um machado vermelho. Os ecologistas lutavam pelas árvores porque era a política da época, mas, caso assumissem o poder, cortariam árvores se eles precisassem disso.

Beuys lutou pelos ecologistas até eles ultrapassarem a porcentagem de acesso ao poder na Câmara de Deputados em Bonn. O sonho de Beuys era ocupar uma cadeira no Bundestag. Depois do acesso ao poder, os ecologistas pediram a Beuys para prestar contas sobre o dinheiro que ele ganhava, e Beuys abandonou o Partido Ecológico. É dramático quando um artista se mete em política, somos idealistas demais.

Ele convenceu o Rhur sobre a ecologia, e o víamos em cartazes como candidato do partido. Representante dessa geração por sua coragem durante a guerra, muitas pessoas lhe eram favoráveis. Beuys era um personagem complexo, era disciplinado e ao mesmo tempo criava a desordem, ria muito, podia ser muito duro e muito doce.

Era o único artista, na história e em sua obra, onde há drama humano, a guerra, a pobreza, a esperança. Ele falava sobre a guerra o tempo todo. Recordo-me de irmos juntos a Bâle: a paisagem branca de neve lhe trazia lembranças da guerra na Rússia e na Tchecoslováquia.

CB *Você disse uma vez que as únicas coisas que vocês tinham em comum eram a nacionalidade, alemã, e a religião, católica.*

KR Sim, mas ele acreditava profundamente em reencarnação. Eu fui criado dentro da religião católica, meu avô foi sacristão, e acredito que temos apenas uma vida. Depois, passamos a outra forma. Não devemos ter esperança. Para mim, e no meu trabalho, existe um centro, e dentro dele há algo que não é terrestre ou uma presença absoluta, sem temporalidade. Fui criado dentro da religião católica, a água que purifica, as linhas invisíveis... e, mesmo se mais tarde nos tornamos ateus, guardamos essa mitologia. Nos diagramas políticos de Beuys, o centro é a alma.

Beuys podia rir diante da morte. Lembro-me do enterro de Schmela, nosso *marchand* e amigo. Era um belo dia, e estávamos andando com a família atrás do caixão. Beuys vestia um terno de flanela cinza, gravata negra e seu chapéu cinza. Na aléia do cemitério, onde ouvíamos somente nossos passos, Beuys exclamou bem alto: "A morte deve ser suprimida." Era uma frase contra a morte, e todos começaram a rir. Ele podia enfrentar as situações mais trágicas e desbaratá-las.

No início dos anos 80, a cidade de Düsseldorf me contactou. Eles tinham medo de falar com Beuys e me perguntaram se ele aceitaria conceber uma obra para a união dos católicos alemães de Düsseldorf. Assim que falei com ele, ele sugeriu que a fizéssemos juntos; tratava-se de criar um símbolo católico, o símbolo do catolicismo para a cidade de Düsseldorf.

Fui professor da Escola de Arte de Jerusalém durante 15 dias em 1979, e o diretor havia-me mostrado as fontes do Jordão. Uma fonte saía de enormes montanhas, e fiquei fascinado por essa massa de água incrível. Pensei em criar um lugar batismal e trazer a água do Jordão, construindo três filtros. Beuys pensou em fazer uma espécie de cruz com três materiais diferentes. Dessa forma, qualquer família poderia batizar seus filhos. No natal, me telefonou, pois acabara de ouvir o papa polonês João Paulo II no seu discurso que "remoralizava" a Igreja. Por causa desse discurso de natal, decidiu não mais executar a peça. Depois pensamos em doá-la a uma capela num campo de trigo. Infelizmente, isso nunca foi feito.

Em 1986, o Museu de Munique organizou uma exposição em homenagem a Beuys. Executei uma porta em granito preto para ele, pois, dentro de sua crença, ele está presente atrás da porta, e, na minha visão, se ele está presente, está na obscuridade. O título é: *Joseph Beuys? – Presente!* Instalei essa porta em minha casa e nunca a venderei.

CB *O que aconteceu na Academia após a morte de Beuys?*

KR Três dias após a morte de Beuys, seu secretário Stüttgen me convidou para uma reunião no Espaço 3 da Academia com ex-alunos de Beuys para conversar e para suportar o luto. Éramos mais de 80, e, ali, Stüttgen desempenhou o papel de Beuys. A tradição da classe de Beuys era o *Ring-Gespräch* – círculo, a discussão em círculo. Ali, cada um deveria entrar no círculo e dizer o que Beuys lhe tinha trazido pessoalmente. Eu era o único professor convidado. Muitos estudantes disseram que sentiram amor, que haviam recebido amor. Nunca dei amor aos meus alunos. Eu era certamente um exemplo para eles, mas eu nunca deixei que se aproximassem de mim. Ao contrário, eu fazia resistência, fazendo-os retrocederem a si próprios. O amor é também a ditadura absoluta.

CB Então quando Beuys corrigiu a obra de seu aluno Heinz Baumüller, e essa obra tornou-se então uma escultura de Beuys, isso representa para você um ato de amor?

KR Quando a escultura de um se torna a escultura de outro, é um ato de amor e também um ato de uma vanguarda absoluta.

CB Heinz produziu alguma escultura desde então?

KR Não, agora ele escreve.

CB Como está funcionando a Academia desde a morte de Beuys?

KR Depois de sua morte, escrevi ao diretor da Academia, ao Senado, aos professores, mais de 40 cartas para que empregassem Stüttgen, seu secretário, e lhe dessem um posto de pesquisador para terminar o livro sobre Beuys. Stüttgen era pago por Beuys e agora não tem mais nada. Ao mesmo tempo, queria que o escritório de Beuys fosse mantido, pois Stüttgen ainda dá palestras sobre ecologia e sobre esse pensamento de arte total. Minha idéia era fazer do escritório de Beuys um Instituto Beuys dentro da Academia, paralelo à Academia. Ninguém jamais respondeu. Só Klapeck, com quem cruzei em um corredor, me disse “Morto é morto, não precisamos de um mausoléu”, e respondi “Depende de quem morre”.

O canto de gordura que sempre estive em seu ateliê foi destruído pelos serviços da Academia. Heinz e Stüttgen encontraram seus restos por acaso, no lixo. É-se artista para ser imortal, genial, e quando um outro artista passa desse estado, é impossível suportá-lo. Com sua morte, muita esperança se foi, e muita gente simples está infeliz. Ele era como um herói que lutava contra a instituição em favor do social.

É um dos maiores artistas do pós-guerra, ele não existe mais, e a Academia não entendeu nada, muito menos a cidade de Düsseldorf. A Academia para mim está espiritualmente acabada.

Nos seus 60 anos, eu lhe presenteei com cinco anos de meus cabelos. Ele era fascinado pelos meus cabelos e os tocava com freqüência. Ele me dizia: “Klaus, seus cabelos ainda crescem”. E eu respondia: “É o meu espírito que está saindo”. Ele ria. Pus cinco anos dos meus cabelos dentro de uma caixa e lhe dei.

Entrevista Johannes Stüttgen – Klaus Rinke

Johannes Stüttgen Antes de mais nada, eu diria que a obra de Beuys se divide em três campos. O primeiro é o mais conhecido: o trabalho de escultura, incluindo aí as ações. O segundo é constituído das idéias sobre arte expandida, do trabalho sobre as noções, do qual decorrem as atividades propriamente políticas: a Escultura Social, a fundação do Partido dos Estudantes Alemães, da Organização para a Democracia Direta, em seguida a Universidade Internacional Livre. O terceiro campo diz respeito a sua atividade como professor. Esses três campos são determinados por uma idéia de arte e formam, de certa maneira, um organismo único. De minha parte, conheci Beuys em 1966 enquanto aluno na Academia de Belas Artes de Düsseldorf. Eu não sabia nada sobre ele até o dia em que foi organizada, dentro de sua classe, uma grande discussão pública – que ele chamava de *Ring-gespräch*, pois ficávamos todos sentados em círculo.

No centro da sala encontravam-se um osso e uma pistola, e nós éramos convidados a reagir [a esses objetos]. Depois de várias intervenções Joseph Beuys pediu a palavra e disse: “você devem primeiro dar-se conta do fato de que se trata do osso do antebraço de um urso grizzly”. Aquilo me impressionou, pois foi o primeiro a falar sobre o osso e também que conhecia a sua origem. Ele acrescentou: “estes dois objetos são interessantes dentro de sua diferença: um é uma parte orgânica, e o outro, uma parte mecânica, e seria interessante controlar a gênese desses dois objetos. Mas, por

outro lado, alguma coisa também os aproxima: ambos têm algo a ver com a morte. O osso, porque ele não mais pertence ao corpo do urso, e a pistola, não só porque nos permite matar, mas porque o seu princípio mecânico é um princípio de morte". A precisão de sua descrição era imponente; de fato, em duas ou três frases, uma verdadeira perspectiva se abria a nossa frente.

Mas a discussão não terminou ali. Ela continuou até que uma jovem, acorçada como uma feiticeira, se levantou para escrever sinais cabalísticos no quadro: a lua, o sol, e embaixo de cada uma dessas duas palavras anotou diversas noções: mulher, água.../homem, fogo, etc. Achei aquilo estúpido, arbitrário e cheio de superstições. O grupo, como um todo, também não levou a sério essa intervenção. E foi então que Beuys declarou que não entendia a nossa reação, pois o que a jovem havia escrito era a primeira coisa razoável produzida naquele dia.

Aquilo foi, para mim, como um tapa na cara – eu não entendia mais nada. A contradição era flagrante entre, por um lado, a expressão de um pensamento claro e científico, e, por outro, a segurança de que esse rébus de noções fosse também de grande precisão. No início, isso me irritou.

Finalmente, Beuys fez uma terceira intervenção: "aquele que não conhece a morte não sabe o que é pensar". Com essa frase, Beuys havia, para mim, passado a prova de fogo. Porque isso, e eu mesmo estava igualmente convencido, era o tipo de coisa que eu mesmo poderia ter dito. De repente, pareceu-me que aquele homem era um mestre – pois um homem que podia dizer uma frase dessas, e muito mais do que isso, enquanto eu não seria capaz – eu poderia aprender alguma coisa com essa frase. Logo depois, enquanto a discussão continuava, pude conversar com ele por duas ou três horas – uma conversa extremamente interessante no final de que ele me convidou a ser seu aluno.

Em sua atividade de professor, falava muito pouco sobre si mesmo, preocupando-se tanto com o trabalho de seus alunos, que pude seguir um ano de cursos sem ter a menor idéia do que ele fazia. Ele sempre foi um homem que entregava o resultado e a justificativa da execução da obra em um plano o mais exterior possível do eu, atingindo um ponto em que o todo envolve o todo. O princípio dos *Ring-gespräch*, nos quais todos os aspectos possíveis das questões da arte eram examinados, era também seguido na aula de Beuys. A lógica interna desenvolvida ao longo dessas sessões está, sem dúvida, na origem da criação do Partido dos Estudantes Alemães (*Deutsche Studentenpartei*) em junho de 1966. Nós havíamos falado de liberdade como uma função da arte, e nos parecia que a instituição a que pertencíamos, a Academia de Belas Artes, não era livre e que nos faltava trabalhar para que essa academia, enquanto instituição, se tornasse autônoma.

O partido foi fundado da noite para o dia, e isso era completamente surpreendente e totalmente característico da *démarche* de Beuys: o que ele pensava tinha conseqüências imediatas sobre seus atos e decisões.

Klaus Rinke *Como Beuys se situava em relação ao movimento Fluxus?*

JS Podemos dizer que no momento em que o Fluxus apareceu, exatamente nos anos em que Beuys se tornou professor, ele achou que era incontestavelmente a manifestação mais avançada da arte. Mas Fluxus o interessava também a partir do simples ponto de vista do conceito. Ele então trabalhou, em parte, com as pessoas do Fluxus e fez algumas manifestações – sobretudo em Wupperthal – mas, por outro lado, imediatamente, ele deu a essas manifestações um caráter diferenciado, hermético e muito menos provocante. Na minha opinião, ele acabou, podemos dizer, anexando o conceito *Fluxus*, integrando-o a seu universo e trabalhando sobre essa base até muito depois de o movimento deixar de existir. Um processo típico de Beuys.



KR E a partir de que momento Beuys tornou-se intolerável perante a Academia?

JS Isso foi a consequência lógica da criação do DSP, que foi uma iniciativa de ação dentro da Academia de Belas Artes tendo em vista a sua autonomia. Autonomia significava que, por exemplo, para Beuys, e de forma bastante concreta, um professor poderia escolher os alunos com quem quisesse trabalhar, ou então que o concurso de entrada fosse eliminado, o que realmente significava um ataque à substância da instituição. O partido dos alunos obteve êxito no primeiro ponto, e nos dois ou três anos seguintes, o efetivo das classes de Beuys atingiu cerca de 500 alunos. Naturalmente, ocupávamos os corredores, etc., e os professores se queixavam do incômodo. A sua demissão em 1972 é consequência direta desses fatos. Deve-se notar que a instituição se beneficiou de uma longa ausência de Beuys por causa da Documenta de Kassel nesse mesmo ano, ano em que Beuys falou, durante 100 dias, sobre a democracia direta. Nessa altura, ele já se havia tornado uma figura política perigosa.

KR Você poderia explicar por que Beuys lutou durante anos a favor do partido ecológico dos Verdes e por que ele os abandonou?

JS Na minha opinião, foram os Verdes que falharam. Para Beuys o caminho percorrido com os Verdes não era nada menos do que a continuação de seu trabalho – após a fundação do Partido dos Estudantes Alemães. A Organização para a Democracia Direta (Organization für Direkte Demokratie), como movimento cívico, se constituiu em rejeição aos partidos. Depois veio a Universidade Internacional Livre (Freie Internationale Universität) quando o conceito de democracia mostrou-se demasiado estreito. Na mesma época, as iniciativas ecologistas começavam a se formar, principalmente em torno do protesto antinuclear. Entre as personalidades à frente desses movimentos – Grull, Hasenclever, Rudi Dutschke... – a idéia de uma unificação caminhava. Em 1979 houve uma grande reunião para a qual a FIU foi convidada. Foi nesse momento, a partir do encontro de quatro grandes grupos, incluindo a FIU, que surgiram os Verdes. Logicamente, Beuys foi um de seus pais fundadores. Para ele, esse movimento deveria ser a impulsão de um modelo de sociedade completamente diferente, baseado na autogestão e em novas regras econômicas.

Sobre esse tema, deve-se, talvez, acrescentar o seguinte: Beuys ainda é um mistério para muita gente. Se pegarmos cada um dos diferentes passos de seu trajeto, não é possível explicar grande coisa. No entanto, deve-se olhar através da idéia de *Escultura social*, que não é uma idéia “privada” – em relação às idéias “políticas” de Beuys –, mas a chave para a compreensão de toda a sua atividade.

A *Escultura social* é a imagem da obra de arte total da sociedade, em que a natureza também está incluída sob a forma de questão ecológica. O que acontece na frase “cada um é um artista” é a seguinte questão: como construir a obra de arte total? Em outras palavras, como vencer o capitalismo, tanto o capitalismo do Oeste quanto o do Leste? Dentro da idéia do homem como artista, quer dizer, como ser determinado por sua liberdade, existe a noção de criatividade; a criatividade pode ser entendida como aquilo que está na origem de toda produção. A partir dessa correspondência entre arte e economia, Beuys desenvolve a idéia da necessária autogestão empresarial (que é a) única condição da liberdade de produção. Seu ponto de partida era que a liberdade é a única condição de uma produção na escala humana; este círculo – criatividade = trabalho = produto – Beuys o chamava de círculo do capital. O capital era, para ele, a capacidade humana. O dinheiro dentro desse sistema não era mercadoria nem capital, mas um regulador de direitos que deveria ser democratizado por meio de um sistema bancário de crédito generalizado. O salário se tornaria a expressão natural de um direito e não mais uma recompensa pelo trabalho, e o dinheiro, um sinal de troca sem valor intrínseco, o que impediria a possibilidade de transformá-lo em fator de poder e derrubaria a noção do lucro, da dependência sobre o salário ou da propriedade dos meios de produção.

Mas isso tudo deve ser visto de forma ainda mais radical. Por exemplo, vamos falar sobre seu último projeto – que o ultrapassou, pois só começou efetivamente em junho de 1987 –, a plantação de 7.000 *Carvalhos*. Uma obra que, mesmo sendo dirigida a um espaço social no que há de mais

concreto, conserva a assinatura marcante de Beuys, especialmente em sua composição – 7.000 *Carvalhos* é uma escultura que se apóia exatamente sobre o limiar. É ainda uma obra de Beuys, mas bem podemos nos perguntar: por que não a fazemos também?

Beuys queria ir muito mais longe, especialmente com o projeto Campo de Bobinas que, caso tivesse sido realizado, teria desembocado na criação de uma fundação, idéia que lhe era cara, pois lhe permitiria mostrar que era possível fazer funcionar, em pequena escala, o sistema de circulação econômica que acabei de descrever. Deveria ser possível, no espaço restrito de uma cidade como Hamburgo, financiar empresas privadas para que elas se encarregassem da questão ecológica. Isso teria sido um ponto de partida lançado por ele e continuado por outros.

Do meu ponto de vista, ele morreu cedo demais – esgotado, é claro, consumido pelo conjunto de suas tarefas –, mas, infelizmente, antes que esse passo decisivo tivesse sido consumado. O que podemos tirar desse projeto é a concepção de arte, segundo Beuys, como acontecimento separado, como se esse conceito fosse finalmente independente de sua própria biografia e de seu trabalho. A estratégia grandiosa de Beuys foi dar sua pessoa como oferta a essa idéia: a realização do “cada um é um artista”. Tudo o que Beuys viveu de mais individual e de mais extremo em sua experiência artística era, na verdade, apenas um envelope contingente do Todo.

De uma escultura a outra. História de um tronco de limba!

Heinz Baumüller

Bem. Eu vou contar para vocês como Joseph Beuys corrigiu uma de minhas esculturas – que muitos admiravam – e de maneira tão radical, que o resultado final foi duas novas esculturas de Beuys.

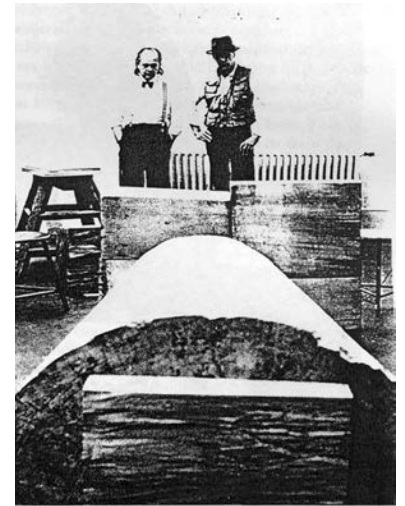
Tudo começou com um convite, no verão de 1983, para o Congresso de Escultura de Burgdorf, na Suíça. Eu queria construir um altar e já havia feito a maquete. Quero dizer: poderia ter funcionado. Mas o custo dos materiais ultrapassava muito o orçamento disponível. Eu teria que encontrar, então, outra idéia. Circulei na região durante uma semana e finalmente encontrei um tronco de árvore gigantesco, um tronco de limba. “Este aí é para você”, disse para mim mesmo imediatamente. Os pórticos de Berna, na cidade antiga, sempre me encantaram, e eu queria partir dali para a minha nova escultura. Perguntei ao pessoal da serreria qual seria o comprimento necessário para obter um diâmetro de 1,5 metro por 3.000 francos suíços. Uma vez a árvore cortada pela metade, me deram 5,5 metros, pois temos sempre um extra para a arte. Já não era grande coisa para o que tinha em mente, mas então tive a idéia de brincar com uma “perspectiva exagerada”, que faria o tronco parecer maior do que realmente

era. Mandei cortar a árvore ao longo pelo meio, e tirar dali dois pedaços, um de quatro metros e outro de 1,5 metro (para as bases).

Depois disso, o trabalho começou. Talhei a parte mais comprida em ponta, como um longo semitrinco de cone, com uma base de 145 centímetros e pico de 80 centímetros. Na parte de baixo, inverti a perspectiva e cavei um canal que ia encolhendo de 60 até 30 centímetros. O tronco assim cavado tinha uma seção de 57,5 centímetros em uma ponta, e a outra de praticamente 10 centímetros. Ajustei proporcionalmente as cinco bases de 70 centímetros de altura na espessura e comprimento pretendidos.

Terminei o trabalho três semanas depois, um dia antes da abertura. E fui o primeiro a ficar surpreso pela eficiência da ilusão de ótica produzida. Visto de frente, o conjunto parecia ter seis metros de comprimento. Ao se debruçar para ver a parte interna, o cone se retraía – quer dizer, o canal e as bases pareciam paralelos. Visto de trás, o tronco parecia ter 10 metros de comprimento. Incrível. Todos me parabenizaram. Quanto a mim mesmo, estava muito contente com o resultado.

A revista *Art* publicou em novembro uma fotografia de meu trabalho em página dupla.



Na época, mostrei a Johannes Stüttgen, secretário de Beuys e diretor da FIU, que me disse tratar-se de uma má escultura, pois tinha falseado as dimensões. Não levei muito a sério o comentário por conta da quantidade de reações entusiasmadas das pessoas que tinham visto a foto.

Seis meses mais tarde, em janeiro de 1984, fui escolhido por uma comissão de professores para ser um dos representantes de Düsseldorf no concurso nacional das Academias de belas-artes alemãs. Eu era, então, aluno de Klaus Rinke, e expunha em meu ateliê, o Espaço 13 – onde Joseph Beuys e Erwing Heerich também trabalharam enquanto alunos de Mataré – as esculturas *Bilbende Geometrie* e *Imaginable Painting*. Escolhi levar esta última a Bonn – um ambiente metálico, com mesa e bancos, enquadramentos – e também trazer de volta, da Suíça, a minha árvore-túnel.

Ganhei o concurso – com muito avanço, como me disseram. Dois cartazes (em que me candidava como diretor da Academia de Düsseldorf e meu convite de *faire-part* [participação] de meu funeral), como colaboração no catálogo, suscitaram, sem dúvida, uma certa surpresa entre o júri, mas o ambiente foi julgado tão bom – e principalmente o túnel tão sedutor –, que fui o único a obter unanimidade. Recebi, então, o prêmio.

A exposição foi apresentada, em seguida, em Braunschweig e em Kassel (como também em uma terceira cidade, a qual eu não recordo mais).

Minhas obras retornaram a Düsseldorf no início do ano letivo de 1985. Nesse momento, queria sair da universidade; meu posto já havia sido prometido a um de meus colegas. Supliquei para que me restituíssem o posto, pois não tinha onde instalar provisoriamente o monstro em qualquer outro lugar; ainda por cima, a obra tinha sofrido no transporte e nas exposições sucessivas, e eu queria restaurá-la. Pela força dos acontecimentos, a escultura encontrava-se novamente exposta aos olhares. Logo após o discurso de reabertura da escola, Klaus Rinke me garantiu que alguém estava interessado em comprá-la. Quando entrei em meu ateliê no dia seguinte, encontrei o professor de pintura

Gotthard Graubner entusiasmado por meu pórtico, tirando fotografias e me perguntando o preço da obra. Eu disse uma cifra, e ele respondeu que um artista jovem deveria pedir menos diante da oportunidade de estar exposto em uma boa coleção. Isso não me afetou muito. De fato, o tal comprador era Karl-Heinz Muller, que tinha acabado de abrir um museu gigantesco em uma ilha nos arredores de Düsseldorf.

Eu o encontrei pouco tempo depois em Paris quando ajudava Klaus Rinke com a montagem de sua exposição no Centre Pompidou. Conversamos sobre o assunto. O preço lhe convinha. Ele queria pensar sobre o local em que poderia ser instalado. Formidável.

De volta a Düsseldorf, encontrei na Academia Erwin Heerich, que me parabenizou novamente pelo trabalho, dizendo que era o melhor que tinha visto na casa em anos. Ele me acompanhou até o ateliê e comentamos longamente sobre até que ponto tudo concordava.

Na mesma tarde, cruzei com Beuys na sala da FIU: “E, então, Heinz, o que anda fazendo?” Disse-lhe que acabara de restaurar uma obra importante e que gostaria muito de mostrá-la. “Bem, vamos ver. Trata-se de que material?” Quando disse que era limba, ele deixou a cabeça cair sobre a mesa, um pouco de brincadeira, e emitiu um “Ouuuh!” incrédulo. Ele ia ver – disse para mim mesmo –, e me encantava a idéia de que Johannes Stüttgen devesse aceitar a lição final do Mestre. De que meu trabalho lhe agradaria sem reservas, estava convencido.

Todo orgulhoso, abri a porta, e Beuys me disse imediatamente que ficou surpreso que o limba fosse uma árvore tão bonita, e que tinha aprendido alguma coisa. Mas ele também notou logo – no que se tinha prestado pouca atenção – que a árvore não era cônica na origem e que eu é que a talhara dessa forma. “Você nunca deveria ter feito isso”, disse-me, preocupado. Defendi-me com minha teoria perspectiva, que tornava o trabalho maior e mais interessante, mas ele não se deixou convencer. Respondeu, rindo: “Só posso te dizer o que um dia Cornelius, o fundador da Academia, disse a um

aluno a quem estava corrigindo: “Este trabalho, eu venderia, mas não o guardaria”. Respondi que a obra estava, por assim dizer, já comprada. Ele ficou pensativo e me disse que, se eu vendesse a escultura, o erro ficaria exposto, e que, 10 anos mais tarde, eu me arrependeria.

Ele considerou também o canal, e me dizia coisas como “Heinzi, você realmente retirou tudo isso? Temos que fechar tudo”, assim como “pobre árvore”, etc. Explicou-me que a aplicação das leis da perspectiva na terceira dimensão não servia para nada. Ela só existia para projetar o espaço e os corpos em duas dimensões, exatamente o que Stüttgen já havia dito. Com a ajuda de um banquinho, ele continuou, admitindo que, finalmente, no espaço, tudo era perspectiva, se assim quiser.

A árvore tinha que ser salva. Eu deveria cortá-la em mil fatias, brincou – e logo desenhou uma por cima. Depois, sério, fez-me a proposta, se eu estivesse de acordo, de corrigirmos juntos a escultura, ou seja, de fazermos, nós dois, uma nova escultura a partir daquela. Isso não seria tampouco prejuízo financeiro para mim.

Ele fez imediatamente algumas proposições concretas para a transformação. Queria primeiro separar a parte superior das bases, virá-la, e cobrir e preencher tudo com sabão preto e camisas velhas, para fazer um meio cilindro.

Perguntei-lhe se tinha que tomar a decisão naquela hora. De qualquer maneira, durante a páscoa, eu tinha que ir para casa, em Kollerschlag, na Áustria, e retornar três semanas depois. “Não, pense bem. Eu também tenho que pensar sobre o lugar onde vamos trabalhar. Aqui, no meu ateliê ou na minha casa, na FIU. Até!” Ele foi embora com a bengala debaixo do braço... O que aconteceu depois é difícil descrever. Mil argumentos a favor, mil argumentos contra se apresentavam e se contradiziam ao mesmo tempo. Isso durante três semanas.

Em relação à perspectiva, pareceu-me, rapidamente, que ele tinha razão. Mas e a escala? Se tivesse feito essa árvore de pranchas ou de contraplacado, qual teria sido a diferença? E tanta gente dizendo que a obra era tão genial! Seria preciso ignorá-la? Sem esquecer daqueles que me ajudaram, como, por exemplo, Gerhard Luginbühl, de quem fui assistente em 1977-1978. Canhoto, ele foi de grande ajuda para cavar o canal. Se eu destruísse a escultura,

todos ficariam escandalizados. E a proposta de K.H. Müller dava-me a possibilidade de aparecer ao lado de Y. Klein, K. Schwitters, J. Arp... em uma coleção prestigiosa. E o prêmio que havia ganho me abriria sem dúvida as portas do sucesso... Era um vai-e-vem contínuo – estava ficando louco. Rinke telefonou-me da Califórnia para me aconselhar a aceitar a proposta de Beuys. Outros amigos também. Mas outros, mais prudentes, me convenciam do contrário. Mais de um me alertou para o fato de que Beuys só pretendia me incomodar – isso, pelo menos, eu não podia admitir. Na realidade, Beuys sempre me dedicou muito tempo e me dizia sempre quando alguma coisa lhe agradava. Ele tinha até mesmo comprado alguns trabalhos meus. Por mais estranho que pareça, Beuys permanece até hoje – e faz mais de seis anos – a única pessoa na Alemanha a ter comprado algo meu.

De volta a Düsseldorf, tomei minha decisão. Não consegui entrar em contato com K.H. Müller, mas transmiti, por intermédio de sua secretária, meu desejo de não mais vender a escultura, pois nesse meio-tempo me haviam chamado a atenção para dois erros graves. De qualquer modo, eu não queria tomar precaução alguma para esse caso.

Em seguida telefonei para Beuys a fim de marcar um encontro. “Que decisão você tomou?”, perguntou-me. “Quero fazer com você.” “Espere. O que significa ‘com você’? Eu também andei pensando. De fato, não poderemos fazer nada juntos. Você não teria mais nada a ver com a nova escultura.” Concordei também, mas era, de novo, um aspecto completamente diferente. Solicitei mais um tempo de reflexão. Beuys alertou-me sobre a tensão psicológica que se seguiria se nós fizéssemos o trabalho. Mas ele manteria a decisão se estivesse no meu lugar.

Nesse meio-tempo, concluí que se tratava do objeto, e não da pessoa – e não apenas no domínio da arte. Quanto a mim, não estava em posição de melhorar o objeto e nem mesmo de salvá-lo. De qualquer maneira estava curioso para saber como Beuys iria se sair. Meia hora mais tarde, eu já estava decidido. Voltei à FIU e lhe disse: “Está acertado.” “Você vai me ajudar?”, perguntou-me – “Sim.” “Obrigado.”

Na manhã seguinte, um sábado, Johannes Stüttgen telefonou-me para perguntar se eu estava livre: Beuys queria rever o tronco

naquela tarde. Ele havia mudado de idéia. Naquele momento, queria cortar o tronco para fazer duas esculturas – uma grande e uma pequena, intituladas *Nasse Wäsche, Jungfrau II* e *Nasse Wäsche, Jungfrau III*. Queríamos antes fender as bases para tapar o buraco. Depois decidimos deixar assim. Beuys queria também pregar o feltro por cima, antes de desistir. As pessoas iriam reconhecer imediatamente a “tapeçaria-Beuys”, como ele mesmo dizia. “Bem, me encontre uma serra.” “Está bem.”

Na terça-feira, nos encontramos em meu ateliê. Eu convidei alguns amigos para assistir à operação e para tirar fotos. Ver como Beuys procedia era do mais alto interesse. Stüttgen também participou. Começou primeiro pelo longo vai-e-vem atencioso de uma pequena corda, até Beuys encontrar a linha que separaria o tronco em dois.

A serra que havia trazido era, infelizmente, leve demais, de modo que curvava um pouco quando atacávamos a parte mais grossa. O que era igualmente interessante, pois a serra atingiu um ponto em que, se tivéssemos cortado direito, teria separado a árvore-em-perspectiva em duas partes iguais. Lembro-me também de como, desde o primeiro golpe de serra, toda tensão desapareceu de meu espírito. Não sei se é de interesse para o leitor, mas fiquei muito surpreso ao ver como Beuys separou o pedaço menor possível das bases. Ele se deslocava como um animal. E mais ainda quando observava o seu corte. Não era fácil manter a serra alinhada. Eu me virava bastante bem – mas sou um trabalhador extremamente preciso. Será que o velho ainda seria capaz? Meus olhos saltaram ao ver sua linha de corte. Como um raio laser. Perfeito.

Mas o mais importante: eu não tinha idéia do que se passava. Tinha agora dois corpos sob meus olhos, sendo que o menor parecia mais monumental do que a peça de onde saía. Eu estava apenas começando a compreender o que Beuys queria dizer quando falava de proporções falsas. Agora havia dois pedaços, e cada um tinha o tamanho certo. É difícil explicar, mas eu vivi isso plenamente.

Em seguida transportamos as duas novas peças para a sala da FIU. Depois Beuys fendeu as

bases em meu ateliê. Com esses pedaços, fechamos as extremidades do túnel. Sobre a seção mais larga havia apenas um tábuia trabalhada, enquanto na outra ponta Beuys fabricou um fechamento para, digamos, recuperar o volume do primeiro plano. Ele retornou em seguida ao todo – uma pequena prancha fechando a ponta mais grossa, e uma grande prancha para a ponta menor – e estas pranchas foram novamente fendidas, em contraposição às formas arredondadas.

No espaço de algumas semanas, só posso dizer que vi e aprendi muito. A concentração, a perseverança do trabalho de Beuys eram incríveis. Seu conhecimento dos princípios do trabalho manual. Tudo o que contava, simplesmente sobre como fender a madeira ou como montou a prancha na parte de trás. Como os Incas, fizemos com que os elementos de cima correspondessem aos elementos de baixo. E sua concentração enquanto passeava o olhar da esquerda para a direita, durante meia hora, para decidir o posicionamento exato do fechamento – e não 2cm mais à esquerda. E sua pontualidade, todos os dias. E sua alegria.

Em resposta a minha pergunta “O que direi às pessoas sobre a minha escultura?”, ele respondeu: “Diga simplesmente que ela desapareceu. Ha ha ha!”. E nós ríamos muito. As reações dos outros foram cheias de ensinamentos. Como poderia eu renegar meu próprio trabalho dessa maneira? Mas quanto mais penso a respeito, mais acho essa história extraordinária. Beuys simplesmente fez de uma escultura ruim, duas boas. Eu compreendi nesse momento o que significava a escultura.

Catherine Bompuis é historiadora da arte e curadora independente. Desempenhou diferentes funções no Ministério da Cultura da França, entre as quais a direção do Frac Champagne-Ardenne. Entre suas curadorias, em Paris, Barcelona, Porto e outras cidades, destacam-se as exposições de Klaus Rinke (1986), de Raymond Hains (1990) e, em São Paulo, a de Claudio Paiva (2002). Com colaborações para as edições do Centre Georges Pompidou e diversas outras publicações, vem traduzindo textos de críticos brasileiros como os de Mário Pedrosa e de Ferreira Gullar para a revista *Luna Park*. Idealizou e participa ativamente do Projeto Interface, de intercâmbio e pesquisa artística entre a área de Linguagens Visuais/PPGAV – EBA/UFRJ e o Réseau l'Âge d'Or (compreendendo 11 escolas de arte do sul da França).

Nota

¹ Árvore originária do continente africano.

