



“Eu não trabalho com símbolos.” Joseph Beuys, a experiência e a construção da lembrança*

Jean-Philippe Antoine

Questiona a lógica de construção da imagem no vasto projeto social e político do trabalho de Beuys. Analisa a relação entre recusa à interpretação e à representação indicada pelos procedimentos envolvidos nos modos de recepção, instalação e ação dos objetos do artista e sua reivindicação da questão da língua e da racionalidade como motor primeiro de sua produção. Examina essa outra lógica de construção da imagem e os processos de rememoração, que atuam nos trabalhos do artista, referindo-se à tríade de categorias do signo, inventadas por Pierce, e ao que qualifica de estratégia do índice.

Índice, imagem, experiência, acontecimento-chave, Beuys.

*Pourquoi tout événement est-il du type
la peste, la guerre, la blessure, la mort?*

*Gilles Deleuze***

Os trabalhos de Joseph Beuys definem um *corpus* cuja apreensão abandona o espectador inadvertido no desamparo, sem recurso imediato: objetos residuais, detritos usados de um cotidiano essencialmente biográfico, pesados pedaços disjuntos de maquinário ou suas reproduções fragmentares, blocos de gordura, pedaços de feltro, salsichas ressecadas, lascas de unhas, nada disso reivindica pertencimento à arte. A apresentação em vitrinas de museu de certo número desses objetos, longe de redimi-los, acentua, ao contrário, a impressão de paródica agressão às instituições que os abrigam. Quanto ao especialista *blasé* das nomenclaturas da arte contemporânea, que considera placidamente essas acumulações de detritos, ele se encontra possivelmente em posição ainda pior, por ter antecipadamente desistido de sua capacidade de experimentar o que lhe é apresentado.

A atitude do artista parece reconduzir esse paradoxo. Beuys, sempre disposto a esclarecer o por que de seu trabalho,¹ não deixou de falar a respeito, com uma generosidade quase suspeita. Porém, por outro lado, parece relegar ao vazio qualquer comentário, através de repetidas declarações indicando que a interpretação de suas obras é secundária: “*Uma interpretação prematura destrói o impacto de uma imagem. Devemos antes de mais nada vivê-la, uma primeira, uma segunda, uma terceira vez. Só depois a interpretação se tornará interessante.*”²

Beuys afirma ainda, na discussão sobre os filmes *Mesa* e *O bastão da Eurásia*, que documentam as ações homônimas:

Se eu pudesse, por assim dizer, tudo verbalizar e tudo traduzir em conceitos, não vejo por que eu teria feito tais filmes: eu poderia me contentar em escrever tais conceitos. Do modo como tais filmes são feitos, há toda uma série de coisas que intervêm que não se pode interpretar imediatamente (...) Como já

Banheira para uma
heroína, 1950-1984,
bronze
em cima : 31x7x7,5cm;
embaixo: 9,5x13x28cm

Fonte das imagens: *Les Cahiers
du Musée National d'art
moderne*, n.58, Paris: Centre
Georges Pompidou, 1996

*o disse, gostaria que se renunciasse às interpretações (...) Prefiro falar sobre o pensamento que se descobre por caminhos paralelos. Caso contrário seria preciso dizer novamente o que isto ou aquilo, quer dizer, precisaria fornecer uma síntese de ideias.*³

O fio infrafino sobre o qual tais proposições de Beuys instalam a discussão de seu empreendimento possui, no entanto, uma realidade: a dos procedimentos, que, antes de qualquer vontade de interpretação, arcam com a produção, como também com os modos de recepção de seus objetos, ações e instalações.

I Acessórios para a lembrança

Esse fio condutor encontra sua expressão no papel de “muleta” ou de “acessório para a lembrança” [*Erinnerungstütze*] destinado à produção beuysiana, no âmbito de um vasto projeto social e político: superar o trauma causado pela Segunda Guerra Mundial e pelo nazismo na Alemanha, mas também, de modo amplo na Europa, e, por meio do “duro labor da rememoração”,⁴ exibir os sintomas da doença da cultura que tomou possível tal catástrofe, a fim de, uma vez identificados, curar o corpo social. Exibir os sintomas do mal, dando-os a experimentar, é efetivamente tornar possível uma tomada de consciência que orienta o retorno à saúde, ou seja, ao equilíbrio dinâmico de forças. Assim como Freud podia escrever com Breuer, no princípio de seus *Estudos sobre a histeria*, que “é de reminiscências principalmente que sofre o histérico”,⁵ também para Beuys é de reminiscências que sofre o corpo social alemão e europeu. Uma lembrança negada pela consciência continua a afetá-la, sem que ela a reconheça, e produz sintomas traumáticos de uma “doença por representação”, para retomar a caracterização da histeria proposta por Paul Janet.

As fabricações beuysianas visam trazer à luz do dia os “símbolos mnésicos” (Freud) que trabalham silenciosamente essa doença social e levar o espectador ao reconhecimento dos afetos que eles comportam. Assim testemunham as palavras do artista a respeito de seus múltiplos:

Tudo isso é um jogo que, auxiliado por essa informação, pretende lançar âncora de um veículo em algum lugar ao redor, de sorte que mais tarde as pessoas possam repensar a respeito. É uma espécie de muleta para a lembrança.

Para mim, cada edição tem o caráter de um núcleo de condensação, em torno do qual muitas coisas podem acumular-se.

Vejam, todas essas pessoas que possuem um objeto desse gênero continuarão a se interessar pelo modo como o que está no ponto de partida desses veículos se desenvolve (...). Há uma real afinidade entre as pessoas que possuem tais objetos, tais veículos. É como uma antena fixada em algum lugar, com a qual permanecemos em contato.⁶

A essas observações fazem eco alguns anos mais tarde as que concernem à *Vitrina de Auschwitz Demonstração*. Recusando qualquer projeto de *representação* do horror

Parada de bonde em Cleves, 1950



dos campos da morte, Beuys declara a propósito dessa obra:

Não passa de uma tentativa para encontrar um remédio de rememoração. É isso em função de ações que vão mais longe (...) Tais ações permitem afinal de contas preparar alguma coisa, alguma coisa que não pode ser representada por essa imagem de horror. Ela não pode ser representada por uma imagem. Esse horror só foi representável durante seu próprio processo, no momento em que aconteceu. Portanto, é impossível traduzi-lo por uma imagem. Esses acontecimentos só podem ser memorizados a partir de uma contraimagem positiva, posto que tudo isso foi verdadeiramente eliminado do mundo e do homem a fim de que o resto desta inumanidade seja superado.⁷

A conjunção dos termos *muleta* e *remédio*, empregados para caracterizar a eficiência dos múltiplos, destaca seu caráter flutuante. Ainda que incessantemente pensados no âmbito de uma relação com o corpo vivo, sua definição oscila entre a ação mecânica da prótese e aquela químico-orgânica, do medicamento. A sobredeterminação metafórica não para aí. Uma vez que caracteriza seus objetos como veículos que lançam âncora ou como estações e antenas emisoras, Beuys, cuja primeira formação militar foi a de operador de rádio, articula um terceiro domínio de modelização: aquele das ondas e da eletricidade, cuja ação e transporte, imperceptíveis a olho nu, adquirem visibilidade através de dispositivos inventados para os isolar, mas também e principalmente os explorar.

Transformadores, bombas e outros monumentos materiais presentes em certas instalações terão assim por função apresentar modelos de condução, de conversão ou de disposição da energia para um trabalho pro-

ductor de forma. Eles fornecem ao mesmo tempo um elo metafórico suplementar aos processos mecânicos e químicos.

Não se trata, no entanto, mesmo perseguindo-se até seu termo as causas e as consequências desses diversos registros paralelos, de fazer destes últimos os modelos finais de eficácia das obras. Tal manobra interpretativa resultaria na melhor das hipóteses na constatação de suas incompatibilidades recíprocas como “síntese de ideias”, e no diagnóstico de incoerência, ao passo que, para o próprio Beuys, o uso de máquinas, por exemplo, pertence primordialmente a uma lógica de *construção da imagem*,⁸ e isso qualquer que seja o material empregado: objetos, palavras, esculturas, desenhos, ambientes, ações. É essa lógica que importa agora interrogar e analisar.

Um meio primitivo: o índice

Entre os meios empregados para colocá-la em prática, o primeiro lugar cabe ao que qualificaremos de *estratégia indicial* da imagem, fazendo referência à tríade de categorias inventadas por Charles S. Peirce para distinguir diferentes modos no processo de significação: o ícone, o índice, e o símbolo.

Peirce define o ícone como um signo que representa seu objeto por sua *similaridade* com ele, “qualquer que seja seu modo de ser (...) Uma coisa qualquer, qualidade, indivíduo existente ou lei, é ícone de alguma coisa, desde que se pareça com ela e seja utilizado como seu signo”.⁹ Quanto ao índice, ele é “um signo que remete ao objeto que denota *porque é realmente afetado por esse objeto*”, ou ainda “realmente modificado” por ele. Forma com ele “um par orgânico”.¹⁰ Por fim o símbolo é “um signo que remete ao objeto que ele denota *em virtude de uma lei*, normalmente uma associação de ideias gerais, *que determina a inter-*

pretação do símbolo por referência a esse objeto".¹¹

Deve-se a Rosalind Krauss a popularização da eficácia da categoria índice para analisar certas práticas da arte do século 20.¹² Antes, porém, de desenvolver os diferentes aspectos dessa noção e a fim de evitar qualquer uso fetichista, convém observar com Pierce que, "num sistema perfeito de notação lógica, é necessário empregar os signos de cada um desses gêneros".¹³ Por consequência, qualquer fixação exclusiva ou quase exclusiva sobre a dimensão indicial dos signos¹⁴ priva-se das possibilidades de compreensão ligadas à dimensão icônica e simbólica do signo ou pelo menos as rejeita para seu exterior. Isso é importante para a análise das estratégias beuysianas. Quando ele declara renunciar à interpretação e à "síntese de ideias", quando ele recusa, com algumas exceções, o termo símbolo, muito frequentemente aplicado a suas obras,¹⁵ Beuys explicita de fato uma estratégia que seus trabalhos de modo sistemático colocam em prática: a recusa do *símbolo*, quer dizer de um signo convencional – eficaz em função de leis e de hábitos regrados –, e do ícone enquanto parte integrante dos símbolos¹⁶ em proveito quase exclusivo deste "meio primitivo" que é o índice.

"Meio primitivo", o índice o é a diversos títulos. O primeiro é o caráter *físico* da conexão que ele mantém com seu objeto, que o distingue radicalmente dos outros dois modos de significação. Onde o estabelecimento de semelhança icônica ou do estatuto simbólico de um objeto é a marca de atividade prévia do espírito, a ligação física entre o índice e seu objeto precede necessariamente esta última: "Eles formam um par orgânico, mas o espírito que interpreta *nada tem a fazer com esse vínculo, salvo constatá-lo depois que ele estiver estabelecido*".¹⁷ A dimensão indicial produz portanto o aparente

paradoxo de um signo nascido diretamente do e dentro do objeto, e esse signo resiste à interpretação, como o indicam claramente três "traços característicos" corolários – a) Os índices não possuem "nenhuma semelhança significativa com seus objetos": a fumaça não se parece mais com o fogo que ela denota do que uma batida na porta se parece com a visita que ela sinaliza. b) "Eles remetem a indivíduos, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou de contínuos singulares": é impossível abstrair um índice das circunstâncias que o rodeiam e levá-lo a significar ou a parecer *em geral*, como o faz o símbolo. c) "Eles dirigem a atenção sobre seus objetos por impulsão cega": discute-se a existência de alguma semelhança ou o valor de um símbolo, mas o índice impõe-se em *bloco*, sem necessitar – muito menos instaurar – o *ponto de vista* que implica uma atividade mental.

Este último traço destaca seu caráter *prescritivo*: ele se impõe – e impõe – a atenção. É ele que intima ao espírito uma direção, mas também, e simultaneamente, uma direção *desarrazoada*. "Tudo que chama a atenção é um índice. Tudo aquilo que nos surpreende é um índice, *posto que ele marca a junção entre duas posições da experiência*".¹⁸

"Marcar a junção entre duas posições da experiência" não implica que o índice constitua *síntese* das posições que ele reúne. Ele marca sua *contiguidade*, ou seja, a forma mínima de associação entre objetos: ela deixa de fato inteiramente aberta a possibilidade de que essa ligação *signifique*, no sentido, dessa vez, icônico ou simbólico da detecção de semelhanças e de interpretação: "[O índice] remete a seu objeto (...) porque ele está em *conexão dinâmica* (até espacial) *tanto* com o objeto individual de um lado *quanto*, por outro, com o sentido ou a memória da pessoa para a qual ele serve de signo".¹⁹

O caráter de *conexão dinâmica* atribuído à relação do índice com o objeto individual significa que a junção entre duas posições da experiência tem por vetor uma força, da qual o índice é o registro: a fumaça denota o fogo não pelas qualidades que possuem em comum, mas por ser rastro do trabalho de forças que produziu o incêndio. O índice também é aquilo que *conserva* a dinâmica do acontecimento ao dirigir seu jogo de forças ao espírito, sob a forma de uma *resistência* a ele que define o *real*,²⁰ cujo primeiro efeito é a surpresa, o espanto ou mesmo o choque, ou o trauma.

A prova da dimensão indicial é, portanto, a da *resistência* do objeto-índice, de um lado a significar segundo convier à pessoa cuja atenção ele despertou, de outro lado a abolir-se inteiramente no presente imediato de sua qualidade: o índice existe em oposição ou até mesmo em reação a seu objeto, ao qual ele remete como aquilo que ele não é ou não é mais. Surpresa ou choque possuem então dupla direção. São a constatação de que uma força *outra* se exerce sobre o espírito – força contra a qual lhe cabe, por sua vez, exercer-se. O índice é, nesse sentido, *aquilo através do que a força advém ao pensamento*. Por seu intermédio, a força penetra a dimensão do pensar, vinda do exterior e como sua alteridade. E igualmente o caráter *forçado* dessa prova institui a *experiência* enquanto tal.²¹ O pensar desco-

bre-se aí como uma força (re)agindo no real, como uma existência,²² dessa vez pela ativação da vontade.²³

O índice é assim primordialmente aquilo que requer o esforço de uma reação, antes que qualquer significação se estabeleça. Sua prova sendo primeiro aquela de uma inadequação em face da irrupção de circunstâncias e a força do real que elas manifestam, qualquer mobilização de energia para vencer tal resistência ou equilibrá-la é da ordem de uma *reação posterior*. Ela é marcada por um *atraso* que define sua configuração temporal específica. Lugar singular onde continua insistindo um passado, ele também singular. O índice não religa as dimensões homogêneas de uma síntese temporal. Ele indica um acontecimento: a aresta formada pelos lados assimétricos que são o *antes* e o *depois*, aresta que não apreende diretamente nenhum ponto de vista atual.²⁴

A tensão dinâmica entre estas posições heterogêneas tem por resultado o choque, a surpresa. Essa parada induz uma mobilização impaciente, que mantém como fundo a fissura em face da imposição do real que está em sua origem. O acontecimento surge do esquecimento, pelo viés de vestígios que impõem pensá-lo e que instauram uma espécie de obrigação de lembrar-se.

II Ironia e contraimagem: operação mágica

Pôr em ação lógicas indiciais, cuja eficácia e embates acabamos de precisar rapidamente, está no cerne do empreendimento beuysiano. Tal manobra fornece ancoragem dinâmica à soma heteróclita de suas atividades e às formas que elas suscitam. Dos desenhos às ações, das esculturas às instalações e até em certo número de discursos apresentados *in situ*, circula, de fato, um mesmo fio vermelho: permitir provar em detalhes o trabalho da reminiscência ou, mais

Telefone de terra,
1968
materiais diversos, 20
x 76 x 49cm



precisamente, tornar o espectador apto a efetuar esse trabalho, provocando nele, bom ou mau grado, o choque da confrontação com o índice, para induzir suas consequências de mobilização para a vontade.

Assim, tanto as obras quanto as atividades do artista são *máquinas análogas* aos processos de reminiscência, construções/reconstituições cujo teor, inseparável de seu *detalhe*, interdita toda “síntese de ideias” ou generalização, mas vale como construção experimental de valor exemplar. Num trabalho além disso tão rebelde com respeito às categorias clássicas e modernas da imitação, a única mas prolífera forma de *mimésis* é aquela de um processo: o de construção, a cada vez singular, da lembrança.

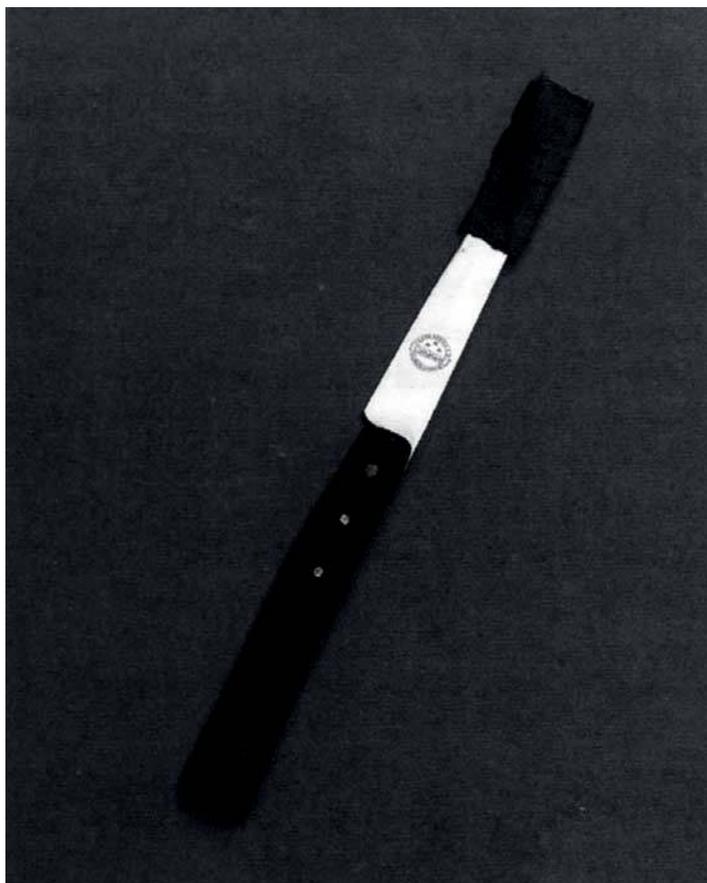
Tal estratégia explica o papel atribuído por Beuys, na discussão de suas obras, à noção de *contraimagem* (*Gegenbild*), que ele opõe a uma *imagem* pensada, esta inteiramente do lado da representação mimética. Sob vários aspectos a noção de *contraimagem* recobre o conceito retórico de *ironia*, ou seja, a atividade de linguagem (e de pensamento) pela qual, enunciando-se uma proposição, é outra, contrária, que é evocada e significada. O discurso de Beuys não é desprovido de instâncias irônicas no sentido estrito, como mostra sua sugestão já citada de “elevar o muro de Berlim em 5cm (melhor proporção!)”, proposição cujo aspecto provocador não escapou à atenção dos funcionários do Ministério do Interior do Estado da Renânia.²⁵ Insistindo sobre a inadequação da construção do muro sob o plano unicamente formal e estético, Beuys evidentemente enfatizava sua significação política. Quanto ao convite a elevá-lo, ainda por cima altura sem dúvida imperceptível a olho nu, ressoava como clara chamada a sua destruição.

A noção de *contraimagem*, no entanto, pesa mais do que o conceito retórico de ironia.

Ela se aproxima de processos identificados e descritos por Freud, e por ele nomeados *trabalho do sonho*, ou ainda em suas análises do *Witz* ou jogo de palavras. Uma peça muito simples, da qual existem ao menos duas versões – uma de 1959, intitulada *Operação mágica* (*Magische Handlung*), hoje parte das coleções do Block Beuys no Museu do Estado de Hesse a Darmstadt,²⁶ outra, sem título, de 1962 (coleção Reiner Speck) –, fornece um tipo dessa “ironia material”: trata-se de uma faca de cozinha com a ponta aguda da lâmina protegida por esparadrapo.

Seria cômodo fazer dessa *assemblage* a ilustração de um provérbio ou jogo de palavras que Beuys enunciou sob forma de proposição verbal: “Se nos cortamos com uma faca, é a faca que se deve tratar.”²⁷ Seria como

Sem título, 1962
faca e esparadrapo,
Colônia, Coleção Speck



esquecer que a presença material do objeto é aqui o fato primeiro: a aparição de uma faca que um pedaço de esparadrapo encobrindo a ponta da lâmina impede o corte, ou seja, o cumprimento da função que lhe cabe normalmente, ao mesmo tempo em que remete ao corte/ferida ausente que ele teria em princípio a função de cobrir e proteger – ferida cujo agente potencial é a própria faca. O deslocamento surpreendente do esparadrapo, da ferida da qual é o índice para a lâmina da faca que ele “trata”, induz uma aproximação *potencial* entre o agente da violência e o da cura, do mesmo tipo que o *Witz* beuysiano citado.²⁸ Essa “proposição de pensamento”, porém, não leva o objeto a nenhuma determinação verbal. Ela está presente unicamente sob a forma de uma tarefa sugerida ao espectador da obra: realizar um enunciado cuja origem é a construção material apresentada.

Portanto o que revela o modo de funcionamento de um objeto como *Operação mágica* não é a possibilidade de os objetos materiais ilustrarem ou mesmo encamarem uma proposição determinada. É sobretudo a existência de uma *linguagem de relações materiais* – Freud falaria de representações de coisas –, que se impõe como tal à atenção, antes de qualquer recuperação ou tradução na língua falada ou escrita, e constitui *nome* material de uma ideia.

A identificação dessa eficácia reflui sobre o conceito que se pode ter de ironia no sentido retórico: que aparece agora como uma *forma indicial* de produção de ideia. A apresentação material efetuada no enunciado é por ela apreendida como impressão de um segundo enunciado, cujo negativo ela forma. A ironia é nesse sentido o melhor exemplo, visto que o mais econômico, de um processo mais amplo – aquele do *Witz* – que repousa sobre a consideração da materialidade própria à língua e às relações atuais que ela

instaura. Estas últimas se revelam, novamente, a partir da experiência do choque e da surpresa: descobre-se que uma oportunidade de pensamento esteve ali, dissimulada nos objetos, parecendo preexistir a seu descobrimento por um espírito estruturalmente atrasado em relação a ela.

Nesse sentido, a faca/esparadrapo não é mais ou menos *witzig* do que a frase citada. Ou seja: ela não deixa de o ser tanto quanto, pois igualmente exhibe um trabalho irônico tão real quanto aquele exigido pela expressão verbal. E ela o é no mais alto grau, visto que o interesse pela apresentação material que requer todo traço espirituoso toma aqui uma forma impossível de esquivar, ao contrário da linguagem escrita ou falada, cujo uso ordinário, porque privilegia a dimensão simbólica, leva a escamotear a materialidade própria.

Um concerto de objetos

O contexto que acabamos de descrever reconcilia duas atitudes, *a priori* contraditórias, de Beuys: uma desconfiança extrema em relação ao comentário, à racionalidade e ao símbolo, *todos situados no mesmo plano*, aquele das representações previamente submetidas a uma lei de interpretação, mas também a reivindicação da língua como *motor* primeiro de seu projeto, contra todo “dom plástico”,²⁹ quer dizer, da capacidade de efetuar imitações de objetos que releva, no fim das contas, também do símbolo e da racionalidade.

A língua em questão é primeiramente aquela das relações entre os objetos. Fazendo eco às palavras citadas, Beuys assim declara, de modo exemplar, a propósito da instalação *Mostre suas feridas*: “*Não sou eu que falo nesse concerto de objetos; são antes as coisas que falam sua própria língua. [O] trabalho de compreensão, cabe a cada um fazê-lo.*”³⁰

Para que tal discurso possa ser percebido, não é necessário um trabalho prévio de interpretação ou de compreensão. Esse trabalho, antes, toma corpo *em reação ao discurso dos objetos*, discurso *primitivo* no sentido de uma anterioridade da ordem do acontecimento, bem como de um não acabamento simbólico: os “embriões de pensamento” liberados na linguagem dos objetos são *nomes*, que requerem ser utilizados e explicados para se formar como afirmações e julgamentos. É nisso que consiste o “trabalho de compreensão” destinado ao espectador.

O par simétrico desta lógica: a obstinação de Beuys, quando fala do discurso humano, em analisá-lo como um processo real, sempre ligado a circunstâncias, e em particular sua obstinação em pensar o *ato da fala* como a produção de um acontecimento a partir do agenciamento de processos físicos, ou seja, no fim das contas como *ato de escultura*: “Para mim, a formação do pensamento já é escultura. E, bem entendido, a linguagem é escultura. Eu mexo minha laringe, eu faço mexer minha boca, e o som é uma forma elementar de escultura.”³¹

Modelagem plástica do ar pela boca e a laringe, a palavra fabrica uma “impressão na matéria” sem a qual o acontecimento do sentido não ocorreria:

*Não há outra possibilidade de mediação que não seja através do caráter de impressão em um material dado (...) Mas, no fundo, é a mesma coisa, quer eu fale ou agrupe peças de ferro para produzir um objeto. A informação passa sempre finalmente pela apreensão de relações materiais. Portanto, a informação sem a matéria não é pensável entre os homens.*³²

É a partir desse “caráter de impressão”, ou seja, da dimensão indicial, em que a língua e

a escultura constituem *na prática* equivalentes, que se torna pensável o papel do desenho, “conceito alargado” da língua em sentido próximo do “conceito alargado da arte” em outra ocasião elucidado por Beuys:

*Quando entramos na complexidade das coisas, nos conteúdos do mundo, gostaríamos certamente de formulá-los, ou ao menos formular essa própria confrontação (...) Trata-se sem dúvida de uma pulsão geral dos homens, que os impele a deixar depositado um traço das coisas, tal qual um produto. No que concerne a essa produção, eu imagino que muitos se contentem em utilizar o médium da língua e se limitem ao ato da palavra. Outros materializariam talvez esse ato da palavra, concretizariam-no pela escrita, aproximando-o assim do objeto. E eis que nos vemos exatamente no ponto em que, anotando por escrito, utilizando a forma de letras, conceitos, frases, apreendemos outro domínio ainda mais vasto. É precisamente aí onde se efetua esse alargamento do domínio da língua que se deve buscar minha impulsão fundamental para o ato do desenho (...) Eu procuro conservar essa “linguagemidade” na mais ampla fluidez e mobilidade possíveis, a fim de superar a usurpação da língua devida ao desenvolvimento cultural e à racionalidade.*³³

A reivindicação da eficácia irracional da “própria coisa”, contra o uso racional dos símbolos, está na origem de um dos mal-entendidos mais tenazes com respeito às realizações de Beuys, acusado de veicular sob a bruma valhaliana³⁴ uma ideologia suspeita de ter outrora favorecido a ascensão do nazismo e de tentar hoje favorecer seu esquecimento. Ora a escolha do irracional que se exprime aqui, se confunde, *nem mais nem menos*, com o emprego do “meio primitivo

vo” que é o índice. A irracionalidade em questão não é, portanto, aquela de símbolos pretensamente inefáveis ou esotéricos. Nem mesmo, por outro lado, uma visada, mas precisamente o *medium* que requerem os modos de apreensão do real considerado enquanto tal. Esse meio permite às ações, instalações e desenhos constituírem-se como instrumentos potenciais de explicação de um propósito: convidam a formular pensamentos que serão necessariamente articulados, refletidos, objetos de discussão.

Acontecimentos-chave e construção da lembrança

Em entrevista realizada em 1976 com Georg Jappe, reportando-se a diversos episódios de sua biografia, Beuys ressalta o complexo de materiais ligados à concepção de sua obra, bem como e sobretudo o processo pelo qual esse complexo se elabora, e isso graças à noção de *acontecimento-chave* (*Schlusserlebnis*):

Os acontecimentos-chave podem ser variados; por exemplo, acontecimentos exteriores, experiências práticas da vida – feitas no contato com coisas diversas – que se tornam acontecimento-chave; naturalmente há, entretanto, também acontecimentos... como dizer... que possuem quase caráter de visão; por exemplo, imagens da infância... ou eidéticas ou... mesmo em sonhos podemos viver acontecimentos-chave e... sim, é verdade, eu conheci, creio, um monte de acontecimentos desse gênero (...). Outra coisa é que... digamos assim: os verdadeiros acontecimentos-chave têm sempre por natureza alguma coisa de... sim, de uma experiência íntima, de um Erlebnis no sentido mais amplo e que não podemos integrar puramente num sistema de conhecimento racional. Frequentemente, em

*todo caso, eles se apresentam à consciência de um homem que tem consciência efetivamente racional em face da vida como alguma coisa mítica, ou mesmo, sim, figurada, mitológica simplesmente.*³⁵

São conhecidos o papel que desempenha na elaboração da obra beuysiana o estabelecimento de uma dimensão mítica da existência e a crítica que lhe foi dirigida, de buscar constituir em torno de sua pessoa uma verdadeira mitologia, composta de um *bric-à-brac* cultural heteróclito e mal digerido. Assim é tanto mais importante constatar que o caráter mítico aqui reivindicado, longe de se ligar às circunstâncias biográficas específicas da vida do artista, se apresenta como forma de experiência, provada por todos. O que a distingue de acontecimentos ordinários – mas são esses propriamente falando *acontecimentos?* – e lhe confere o nome de *Erlebnis*, ou experiência íntima e fundadora, consiste simultaneamente em seu elo privilegiado com a infância, *vista a partir da idade adulta*, ou seja, de novo na ordem da *reação posterior*; e sua capacidade imaginativa, no sentido próprio de *geradora de imagens*, enfim, seu caráter de narrativa, para além das categorias do verdadeiro e do falso. Essa dimensão “mitológica”, ainda que evidentemente individual, não é, portanto, específica do indivíduo Beuys. Ela é própria (pelo menos) dos seres humanos. Enquanto tal ela é completamente comunicável, contanto que se respeitem as estruturas de sua apresentação, que devem fazer parte integrante de sua restituição.

Em vez de ao famoso e muito frequentemente invocado – por seus comentadores, bajuladores e adversários ainda mais do que pelo próprio Beuys – acidente de avião ocorrido em 1943, quando o artista pilotava um bombardeiro da Wehrmacht sobre o *front* russo, nos ateremos agora a outro dos ra-

ros acontecimentos-chave especificados na entrevista. Ele foi diretamente relacionado pelo artista à apreensão de sua vocação de escultor, como também à realização da instalação *Parada de bonde*, no pavilhão alemão da Bienal de Veneza de 1976. Essa instalação pretende ser de fato a “realização de uma experiência vivida na infância”, sem a qual o artista jamais se teria tornado “artista plástico”:

Porque, é verdade, eu jamais teria me tomado escultor. Criança, nesse lugar, eu fiz a experiência de que se podia exprimir com um material alguma coisa prodigiosa, de importância decisiva para o mundo; foi assim que eu o resenti. Ou digamos que o mundo inteiro dependia da constelação do “onde se encontra uma coisa”, do lugar geográfico, e do “como as coisas são postas umas em relação às outras”, simplesmente, sem que nenhum conteúdo seja tangível.³⁶

O lugar a que se refere Beuys é a parada do bonde que ele tomava quando era criança para voltar da escola, com o monumento próximo que lhe dava seu nome de *Homem de ferro*. Erigido em 1652 por Maurício de Nassau, o regente de Cleves, esse “monumento à paz” consistia numa longa coluna de canhão elevada na vertical. Sua cavidade ornada com uma cabeça de dragão era originariamente sobreposta por uma estátua de Cupido, o deus do Amor, colocado sobre uma bola de pedra. No pé dessa coluna havia quatro barris de pólvora que serviam de assento. O conjunto ocupava uma pequena elevação ortogonal, no centro de alamedas dispostas radialmente num parque da cidade. Deslocada após a abertura de uma nova artéria, o monumento, reduzido à coluna e aos barris, ocupava durante os anos 50 um pequeno terreno situado entre a rua e a via férrea do bonde: “Regularmente, saindo da

escola (...) eu me sentava lá e me deixava, para falar a linguagem atual, completamente apagado neste estado: ser visto pelas coisas. Fiquei provavelmente horas sentado ali, mergulhado nessa coisa, eu simplesmente entrei dentro dessa coisa.”³⁷

A experiência aqui descrita se caracteriza como *experiência do lugar* e de sua dinâmica significativa. Ela é constituída de duas partes. Seu primeiro momento consiste numa impregnação passiva, uma experiência de perda da diferenciação³⁸ ou de *in-diferenciação* absoluta,³⁹ que marca a equivalência *ser visto pelas coisas/entrar dentro de uma coisa*. A repetição dessa experiência leva, num segundo tempo, à tomada de consciência da categoria de *lugar*, apreendida sob o duplo aspecto de *lugar geográfico*, ou seja, de circunstâncias encontradas e passivamente provadas, como também de lugar compreendido como efeito de um trabalho de *disposição*, já expressivo “sem que nenhum conteúdo seja perceptível”.

Reconhecemos neste último aspecto um momento característico da prova do índice: aquele em que um amontoado de circunstâncias – no sentido literal do *que está ao redor* – passa a designar alguma coisa, sem que essa alguma coisa seja conhecida de outro modo. Essa experiência do lugar assinala o que ela evoca como *acontecimento*, ou ainda o *fabrica* como tal.⁴⁰ A emergência de um acontecimento-chave é, portanto, função da constituição de uma série de circunstâncias/índices que lhe *dão lugar*. E seu valor é mesmo mítico: a construção posterior de uma origem que, jamais explicada, ou sempre “tarde demais”, dá sentido à experiência com base na própria experiência; dito de outro modo, seu molde local e factual, que condensa sob forma nova seu teor e duração. Podemos assim caracterizar *em geral* as realizações de Beuys como semelhantes tentativas de construir esse lugar

imaginante da lembrança. Essa caracterização sozinha, entretanto, não dá conta da especificidade da *démarche*, a saber, a recusa constante em constituir o depósito de circunstâncias como cena mimética: a recusa do quadro e da reconstituição. A análise das técnicas beuysianas pode mostrar que tinham por objetivo manter-se o mais próximo possível dos processos de gênese da experiência. Essas técnicas visam também impedir a lembrança de alcançar um efeito de presença alucinatória. Sua pretensão em produzir um termo poria fim ao trabalho de reminiscência. Esse é o papel essencial que desempenha a insistência do índice nas obras de Beuys, insistência que, de todo modo, também produz suas dificuldades de apreensão.

Tradução Inês de Araujo

Revisão técnica Ana Cavalcanti

Jean-Philippe Antoine é filósofo, artista, professor de estética em Paris VIII – Saint Denis, e autor de diversos livros e ensaios, entre os quais *Six rhapsodies froides* (2002) e *Marcel Broodthaers-Moule, Muse, Méduse* (2006).

Notas

* In *Six rhapsodies froides sur le lieu – l'image et le souvenir*. Paris: Desclée de Brouwer, 2002.

** In *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

1 Por exemplo: "Honestamente devo dizer que eu me consideraria muito estúpido se eu fabricasse objetos como *Telefone de terra (Erdtelefon)*, 1968) sem designar suas consequências, sem dizer como pensei esse objeto; como o enigma da obra leva a um enigma ainda maior – saber o que coloca em movimento, de uma maneira geral, os seres humanos." (Joseph Beuys, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Janis Kounellis, *Bâtissons une cathédrale*. Trad. O. Mannoni, Paris: L'Arche, 1986: 239.)

2 Citado por Klaus Gallwitz em "Stationen der Erinnerung. Joseph Beuys und seine "Strassenbahnhaltstelle"", *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*. Justus Müller Hofstede et Werner Spies (dir.), Berlin: Mann, 1981: 314 (grifo do autor). Ainda mais radical é o começo da resposta ao questionário dirigido pelo Ministério do Interior do Estado de Renânia do Norte/

Westphalie à Academia de Belas Artes de Düsseldorf por ocasião do escândalo provocado em 20 de julho de 1964 no Festival da nova arte em Aix-la-Chapelle, em que o artista apresentou várias ações. O *Curriculum vitae Curriculum operis* apresentado por Beuys na brochura do festival, em 1964, continha a seguinte informação:

"Beuys recomenda subir o muro de Berlim 5cm (melhor proporção)." Havendo o ministério pedido explicações, Beuys registra este memorando: "Essa é uma imagem e deve ser considerada imagem. Recorreremos à interpretação só em caso de urgência ou por razões didáticas. Não posso compreender por que vocês não entendem o sentido evidente sem interpretação." (Joseph Beuys, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*, Paris, L'Arche, 1988:84-85.

3 Beuys, Joseph. La mort me tient en éveil, entrevista com Achille Bonito Oliva, Beuys, Cucchi, Kiefer, Kounellis, op. cit.: 65-66. Igualmente, a propósito de seus múltiplos: "Porque tal produto existe, o trabalho político que efetuo tem sobre as pessoas efeito diferente do que teria se o meio de expressão fosse a palavra escrita." (Jörg Schellmann et Bernd Klüser. Questions to Joseph Beuys. In Beuys, Joseph. *Multiples*. New York: Schellmann & Klüser, 1980).

4 Beuys utiliza a expressão a propósito da instalação *Arrêt de tramway* realizada para a Bienal de Veneza em 1976.

5 Freud, Sigmund et Breuer, Joseph. *Études sur l'hystérie*. Trad. A. Berman, Paris: PUF, 1956: 5.

6 Beuys, *Multiples*, op. cit.

7 Beuys, Joseph. Dernier espace avec introspecteur. Entrevista com Gya Goldcimer et Max Reithmann. In *Par la présente*, op. cit.: 122.

8 Axel Hinrich Murken destaca o caráter de "dispositivo pseudofísico" (dínamos, transformadores, pilhas elétricas) que recobre parte das construções dos objetos de Beuys. Em geral eles "não produzem nenhuma eletricidade no sentido físico"; servem como sinais materiais para situações ou modelos plásticos (Murken, Axel Hinrich. *Joseph Beuys und die Medizin*. Munich: F. Coppenrath, 1979: 119). O próprio Beuys indica, a propósito de la *Pompe à miel sur lieu de travail*, realizada para a 6ª Documenta em 1977: "Disse claramente que se trata de uma máquina e que não poderia defender esse projeto se não houvesse a atividade das pessoas para afirmar: não é nada mais do que um signo, com base em uma máquina, pode-se mesmo dizer, representado sob uma forma que não convém (...). Disse que era uma máquina cuja existência não poderia justificarse senão por integrar as pessoas com sua energia, que é outra. *Tratava-se, no fundo, do símbolo de alguma coisa*." (Joseph Beuys – Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art?* Trad. L. Cassagnou, Paris: L'Arche, 1992: 98-101. Grifo

- do autor.). O emprego da palavra *símbolo* pode parecer ir contra a declaração de Beuys citada no início deste texto e com a lógica que ela estabelece. Mas a raridade estatística dessa definição de símbolo (como signo que representa "sob uma forma que não convém") e seu emprego a propósito de um dispositivo (a bomba) que não tem por função representar não anulam a recusa expressa em outra ocasião, que coloca em jogo, como logo veremos, outra acepção inteiramente diversa do termo.
- 9 Peirce, Charles S. *Écrits sur le signe*. Trad. Gérard Deledalle, Paris: Seuil, 1978: 149 et 140.
- 10 Id., *ibid.*: 140 et 165.
- 11 Id., *ibid.*: 140-141 (grifo do autor).
- 12 Ver Krauss, Rosalind. Notes on the Index (1977). In *The Originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986: 196-219.
- 13 Id., *ibid.*: 145.
- 14 Falaremos sobretudo em dimensão indicial, e não em índice, para ecoar a advertência de Peirce quanto a não objetivar este último: "Seria difícil, senão impossível, citar um caso de índice absolutamente puro ou encontrar um signo absolutamente privado de qualidade indicial", *id.*, *ibid.*: 160.
- 15 "A arte não está aí para oferecer conhecimento direto, mas para que um conhecimento aprofundado tome forma a propósito de uma vivência. Dou muita importância ao fato de que alguma coisa física, um produto seja criado (...). Não apenas para pensar, mas para prolongar o pensamento com o braço. Esses meios primitivos permitiram até o presente tocar as pessoas em centros que, através das mais dolorosas representações do sofrimento humano – a doença, a guerra, os campos, etc. – haviam permanecido mais ou menos intactos. Uma iconografia muito clara. *Eu não trabalho com símbolos*." (comentários citados por Georg Jappe, L'art [d']après Beuys, *Artstudio*, 4, printemps 1987: 8; grifo do autor.) Para definição alternativa – e desta vez aceitável por Beuys – do símbolo, ver nota 8.
- 16 Ver aqui ainda Peirce, *op. cit.*: 165-166: "Os símbolos se desenvolvem. Eles nascem por desenvolvimento a partir de outros signos, em particular dos ícones ou de signos mistos que provêm de ícones e de símbolos."
- 17 Peirce, *op. cit.*: 165 (grifo do autor).
- 18 Por exemplo: Um ruidoso trovão indica que *alguma coisa* considerável se produziu, ainda que não se possa saber precisamente qual foi o acontecimento. Mas pode-se presumir que ele esteja ligado a outra experiência qualquer" (*id.*, *ibid.*: 154, grifo do autor).
- 19 Id., *ibid.*: 158 (grifo do autor).
- 20 "A realidade [actuality] possui alguma coisa da *fera*. Nela não há razão. Tomo como exemplo o fato de colocar o ombro contra uma porta e tentar abri-la à força empurrando-a contra uma resistência invisível, silenciosa e desconhecida. Temos a dupla consciência de esforço e resistência, que me parece bastante próxima do sentimento de realidade" (*id.*, *ibid.*: 70, tradução modificada pelo autor). Ver também: "(...) uma ocorrência é alguma coisa cuja existência consiste no fato de que nos chocamos contra ela. Um fato bruto é do mesmo gênero, dito de outro modo; trata-se de algo que está aí e que meu pensamento não pode eliminar e que sou forçado a reconhecer como um objeto, ou segundo, fora de mim, o sujeito ou número um, e que *forma matéria de exercício para minha vontade*" (*id.*, *ibid.*: 73, grifo do autor).
- 21 "É a pressão, a obrigação absoluta que nos faz pensar de modo diferente do que havíamos pensado até então que constitui a experiência" (*id.*, *ibid.*: 94).
- 22 "A existência (...) é o modo de ser do que reage com outras coisas" (*id.* *ibid.*: 25).
- 23 Ver: "Os elementos de qualquer conceito entram no pensamento lógico pela porta da percepção, e saem pela porta da ação intencional" (citado por Joseph Chenu na introdução aos *Textes anticartésiens*. Trad. J. Chenu, Paris: Aubier, 1984: 166). Peirce ainda afirma sobre o choque que ele é "um fenômeno relativo à vontade" (*Écrits*, *op. cit.*: 94).
- 24 Apontamos aqui para a análise das categorias estoicas de tempo e de acontecimento efetuada por Gilles Deleuze em *Logique du Sens*, *op. cit.*, ou as considerações de Pierre Fédida sobre a temporalidade aorística em *Le site de l'étranger* (Paris: PUF, 1995).
- 25 Ver nota 2.
- 26 Ver nota 21.
- 27 Citado por Fabrice Hergott, L'art est un couteau aiguisé, catálogo *Joseph Beuys*, Paris: Centre Georges-Pompidou, 1994: 73.
- 28 A lâmina, uma vez colocada em contato com o esparadrapo, assume o estatuto de "impressão negativa" da ferida, da qual forma, por antecipação, uma espécie de molde.
- 29 "Por mais estranho que possa parecer, meu caminho progrediu através da língua; ele não parte dos por assim dizer dons plásticos" (Beuys, *Discurs sur mon pays*. In *Par la présente*, *op. cit.*: 20).
- 30 Entrevista com Jost Herbig, *Süddeutsche Zeitung*, 26-27 de janeiro de 1980, reproduzido em *Joseph Beuys: Zeige deine Wunde/Reaktionen*, Munich: Schellmann & Klüser, 1980.

- 31 Entrevista com Willoughby Sharp, *Artforum*, dezembro de 1969: 47 (reproduzido em *Energy Plan for the Westworn Man. Joseph Beuys in America*, New York: Four walls eight windows, 1990: 91).
- 32 Citado por Volker Harlan, *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Joseph Beuys*. Stuttgart: Urachhaus Johannes M. Mayer GmbH: 66; trad. Max Reithmann, "Du plastique. Topos de la langue et de l'image: Montre ta blessure", in M. Reithmann, *Joseph Beuys: la mort me tient en éveil*. Toulouse: Arpap: 301-302.
- 33 Ver o diálogo com Hans van der Grinten em M. Reithmann, op. cit.: 19-20 (tradução ligeiramente modificada). Beuys oferece aí uma definição do desenho que entra em ressonância com suas proposições já citadas a respeito dos múltiplos: "Um dos aspectos do desenho é o de ser auxiliar para um tipo de produção ulterior, por exemplo, uma ação, um ato, um movimento realizado por mim ou pelos leitores para quem esse desenho foi feito" (20-21). O desenho, ele também, é instrumento para ativar a vontade, a partir do "núcleo de condensação" que ele estabelece.
- 34 Termo relativo a poderes de uma comunidade mítica.
- 35 Citado em M. Reithmann, op. cit.: 27-28 (grifo do autor). Na continuação da entrevista, Beuys insiste sobre a importância estatística, entre os acontecimentos-chave, das experiências da infância. Ele faz assim do acontecimento-chave uma categoria que se comunica com o "souvenir-écran" e o sonho, tais como teorizados por Freud. Ver Freud, Sigmund. Sur les souvenirs-écrans (1899). In *Névrose, psychose et perversion*. Trad. D. Berger, P. Bruno, D. Guérineau, F. Oppenot, Paris: PUF, 1973.
- 36 Id., *ibid.*: 35-36.
- 37 Id., *ibid.*: 37.
- 38 No texto original o termo empregado é *dédifférenciation*. (N.T.)
- 39 Anton Ehrenzweig dá o nome de in-diferenciação a uma percepção que negligencia as hierarquias entre elementos significantes e insignificantes do campo observado, para varrer imparcialmente e de maneira global esse mesmo campo, agora percebido como complexidade caótica. Ele elogia a eficácia desse modo da visão (ou da audição) para apreender estruturas complexas. Ver Ehrenzweig, A. *L'ordre caché de l'art*. Paris: Gallimard, 1974.
- 40 Nesse sentido é significativo que o exercício de impregnação pelas coisas que inaugura a descrição de Beuys se apresente como experiência que se repetiu com regularidade, sem de saída ter sido constituída como acontecimento. São sua apreensão pela lembrança e a produção de um lugar doravante pensada como disposição de coisas umas em relação às outras que criam as condições de aparição do acontecimento.