
O Chefe: acerca da questão sem solução da autoridade e da imagem pública na obra de Joseph Beuys¹

*Jan Verwoert**

Esteja certo, a arte oferece respostas. Sua força, porém, reside frequentemente em suas questões sem respostas. Em suas declarações sobre seu próprio trabalho, Joseph Beuys inunda seus ouvintes e leitores com respostas. Como consequência, as tensões internas e as questões sem respostas no cerne de sua obra são escassamente reconhecidas. Uma aceitação incondicional da autoridade interpretativa de Beuys sobre sua própria prática tem levado o discurso em torno de sua obra a fracassar ao enfrentar sua questão central não resolvida: *a questão da autoridade em si*. Com intuito de compreender o significado do trabalho de Beuys no contexto dos debates artísticos e políticos dos anos 1960 e 1970, é crucial entender os conflitos internos e as contradições não resolvidas que perpassam essas questões, bem como a maneira que Beuys, publicamente, desempenhou o papel de artista no que diz respeito à questão da autoridade. Por um lado, ele atacou incessantemente as noções tradicionais da autoridade da obra, do artista e do professor de arte com sua abertura radical, libertária e humorística sobre o conceito de arte com relação à obra, ao artista ou ao educador que poderia ainda ser e fazer para além das funções estabelecidas pela tradição, pelo cargo e título. Por outro lado, parece que na apresentação de seu próprio discurso interpretativo, Beuys regularmente recai sobre a mesma tradição de autoridade artística com a qual estava tentando romper.

* Jan Verwoert é crítico de arte sediado Berlim e escreve regularmente sobre arte contemporânea para revistas como *Afterall* e *Metropolis M*. É colaborador da editora *Frieze* e professor do Programa de Artes (MA) do Piet Zwart Institute, Roterdã, Holanda.

Enquanto ele abolia o senso comum do papel do artista e demonstrava em sua própria prática que um artista poderia ser não apenas escultor ou pintor, mas também *performer*, político, filósofo, historiador, etnólogo, músico e assim por diante, ele recorria, no entanto, a um modelo tradicionalmente estabelecido ao projetar para o público uma imagem de si próprio como visionário, autoridade espiritual ou curandeiro em total acordo com o mito moderno do artista enquanto uma figura messiânica.

Enquanto, em certo momento, ele provocou um debate livre e aberto através de ações surpreendentes, se não deliberadamente absurdas, que deixavam-no pronto para atacar como artista, no momento seguinte ele poderia incitar discussões sobre o significado dessas provocações, revisitando os caminhos disciplinados da visão de mundo perfeita e organizada da antroposofia como justificativa ideológica para sua prática artística. Se por um lado, ele apostou em tudo que tradicionalmente assegura o valor, clama por legitimidade e que, portanto, valida a autoridade da arte e dos artistas, por outro lado ele assumiu a postura patriarcal tradicional do proclamador messiânico das verdades absolutas.

Que Beuys procurava tal papel é afirmado em suas próprias palavras. O estilo e o conteúdo de suas declarações programáticas – a incessante explanação de sua arte, do mundo, seus problemas e soluções – aparentam ser consistentes com a imagem que ele projeta dele mesmo como um curandeiro xamanístico: ele fala com a autoridade de um homem que conhece todas as respostas e, assim, consolida sua autoridade aurática como um artista com sua mensagem de salvação. Interpretações ortodoxas da obra de Beuys aceitam essa autoridade sem restrição e isso torna mais difícil uma compreensão crítica de seu trabalho, se não impossível. Na seção seguinte, utilizarei o exemplo dessa interpretação ortodoxa para delinear o impasse artístico e político que, inevitavelmente, resulta deste entendimento da obra de Beuys. Em contraposição, tentarei desenvolver uma possibilidade de compreensão do problema da autoridade aurática no trabalho de Beuys e na sua autoimagem através de uma leitura minuciosa de obras selecionadas. Usando várias performances como exemplos, pretendo argumentar que a qualidade artística e a significância histórica da obra de Beuys não são, como a visão comum postularia, baseadas em um entendimento sobre as intenções declaradas, mas antes que se baseiam em seu conflito não resolvido entre a urgência de demolir definições autoritárias tradicionais sobre o que supostamente os artistas são e a necessidade de recuperar certos aspectos de fascinação da autoridade aurática do ato artístico e do papel do artista.

1 – A questionável autoridade do artista como curandeiro

Um exemplo esclarecedor de uma interpretação histórica da obra de Beuys que está completamente sob os feitiços da autoridade do artista é encontrado em *The Cult of the Avant-garde Artist* do crítico norte-americano Donald Kuspit.² Kuspit lê toda a prática de Beuys através da imagem do curandeiro xamanístico que o artista projeta ao público, retratando-o como o último representante da venerável tradição de artistas de vanguarda que acreditavam ser sua missão ajudar a humanidade a curar a alienação da vida moderna (na visão de Kuspit, o consentimento de Warhol à alienação selou o declínio daquela tradição). Como evidência para essa interpretação, Kuspit cita duas afirmações programáticas de Beuys: “Minha intenção: caos saudável, saudável ausência de forma em um meio conhecido que conscientemente esquentava uma forma torpe e fria do passado, uma convenção da sociedade e o que torna formas futuras possíveis.”³ E a conclusão: “Isso é precisamente o que o xamã faz para provocar mudança e desenvolvimento: sua natureza é terapêutica.”⁴ Agora, o conceito de cura levanta uma série de questões: a quem Beuys espera curar? E de quê? Com que meios e com que autoridade? Kuspit responde a essas questões sucintamente: os alemães, do trauma do colapso nacional, através da energia de cura de uma criatividade pagã original que ele [Beuys] drena para eles em virtude de sua autoridade de curandeiro.

Em seguida, Kuspit continua para interpretar o Socialismo Nacional como uma expressão exacerbada de fé na racionalidade tecnocrática (e conseqüentemente como um sintoma exemplar da alienação moderna), chegando à conclusão de que a recuperação das patologias dessa linhagem de racionalismo somente pode ser alcançada através da liberação da criatividade dionisíaca do mesmo tipo que Beuys alegou ter liberado. Kuspit escreve: “Os alemães tinham que ser curados de sua crença patológica na autoridade da razão, a qual eles prontamente colocaram antes da própria vida.”⁵ Beuys, o curandeiro xamanístico, é por conseguinte retratado como a antítese de Hitler, o ditador tecnocrático: “Beuys era caloroso enquanto Hitler era frio.”⁶ Essa interpretação é bizarra. Contudo, isso se desdobra em implicações lógicas sobre o conceito de cura que Beuys estabeleceu. A figura do curandeiro é messiânica por natureza e é, por conseguinte, da mesma espécie da liderança messiânica dos homens. Uma comparação direta parece óbvia. Porém, quando de uma inspeção mais minuciosa, essa justaposição conduz necessariamente a um resultado que diretamente contradiz a interpretação de Kuspit.

O objetivo messiânico de salvar os homens modernos de sua alienação ao tocar em forças primordiais não distingue Beuys de Hitler, mas os conecta. A afirmação de que o povo alemão poderia ser curado das mazelas causadas pelo declínio e pela decadência da cultura moderna através da redescoberta do poderes criativos pagãos míticos (supostamente "ariano") era, afinal, o cerne da ideologia através da qual os socialistas nacionais justificavam sua reivindicação do poder. O lema "*Am Deutschen Wesen sol die Welt genesen*" (O espírito germânico salvará o mundo) foi usado para articular a associação da ideia de curar com tal ideologia.⁷

Porém, o fato de, no decorrer da História, a ideia de salvar chegar a ser associada a essa ideologia particular não retira o crédito da abordagem de Beuys por si só. O tema da cura mítica – a noção de que a redescoberta de uma criatividade mítica poderia proporcionar a cura para as alienações da sociedade moderna – tem ocupado uma posição central na crítica social moderna desde o início do Romantismo (a mais recente).⁸ Neste sentido, a razão pode ser encontrada no trabalho de muitos pensadores modernos, incluindo Friedrich Schlegel e Nietzsche (conforme apontado por Rüdiger Sünner), assim como Helena Blavatsky (uma das figuras principais do ocultismo moderno, a fundadora da teosofia e inspiração para Rudolf Steiner).⁹ Se Beuys era entusiasta do mito celta, por exemplo, e viu *Finnegans Wake* de James Joyce ser a expressão do sepultamento mítico, criatividade espiritual – como ele literalmente diz – da cultura "indo-ariana", é certamente razoável assumir que sua utilização do termo provém de autores como Blavatsky.¹⁰ Canalizados através de autores como Adolf Lanz e Guido von List, os ensinamentos de Blavatsky eram, entretanto, também uma fonte de inspiração para Hitler e Himmler que desenvolveram a doutrina racial, implícita em certa medida na teosofia, em uma justificativa para sua doutrina "völkisch" (racista e nacionalista) de recuperação nacional.¹¹ Uma aplicação desse conceito de cura não pode ser diretamente reduzida a outra. Contudo, não se pode negar que, visto no contexto da história das ideias, a ideia de retorno à cultura moderna aos supostos poderes míticos da cultura pré-moderna era o impulso tanto dos projetos românticos de reforma da vida quanto da ideologia do Nacional Socialismo. Esse aspecto ideológico, nunca de fato questionado ou mesmo reconhecido por Beuys e seus estudiosos ortodoxos (como Kuspit), expõe os limites do discurso interpretativo que Beuys estabelece: ele nunca submeteu seus conceitos-chave a uma análise crítica e histórica.

Enquanto frequentemente mergulhava na história das ideias para seu discurso, Beuys aparentemente não se sentia compelido a considerar o fato de que as ideias possuem histórias

específicas – aquelas que, em determinadas circunstâncias, precisam ser rejeitadas junto às tradições que suportam. Porém, a reconsideração crítica das formas tradicionais se encontrava no âmago da abordagem de sua prática artística. O trabalho de arte postal *Manifest* (Manifesto, 1985) proporciona um slogan incisivo. Em texto escrito à mão pelo artista, lê-se: “Manifesto o erro que começa quando alguém está a ponto de comprar uma maca e uma lona. Joseph Beuys, 1 de novembro de 1985.” A ausência de uma abordagem crítica à tradição na utilização que Beuys faz de conceitos teóricos pode não ser, em última instância, tão problemática em termos de conteúdo a respeito das ideias particulares que cita. O que tem relevância significativa na prática da política de Beuys como um todo é sua escolha por uma postura locucionária que é indissociável da articulação de certas ideias, precisamente porque essa posição é tradicionalmente justificada por elas: a posição do locutor messiânico cujo mito de autoridade é justificado e autenticado pela invocação da ideia de poderes primordiais de cura. A utilização do conceito de cura é assim sinônimo para a criação da inquestionada – e, em virtude da justificativa superior, também inquestionável – posição de poder. Porém, se a abordagem libertária de Beuys às convenções da escultura e às possibilidades da arte em geral é compreendida como uma evidência de postura crítica, parece justo assumir que a criação de tal posição de poder inquestionável dificilmente tenha sido sua preocupação principal. Se posicionar enquanto locutor, então, pareceria mesmo parte integral da prática de Beuys de distanciar-se do mecanismo de poder em jogo.

Sem dúvida, o desejo de cura era importante na obra de Beuys. A questão é se o caminho específico através do qual ele lidou com o desejo em seu trabalho de fato possui um significado artístico e histórico considerável, não porque Beuys teve êxito em ser ou tornar-se o curandeiro que pretendia ser, mas precisamente porque (conscientemente ou não, é difícil dizer) ele permitiu que as contradições inerentes à ideia de curandeiro messiânico se manifestassem em sua obra. Para começar, um exemplo da complexa interpretação do tema do Messias está em *Zeige Deine Wunde* (Mostre suas feridas, 1976). Na tradição cristã, o ato de mostrar as chagas foi o gesto através do qual Cristo se revelou a seus discípulos como o Messias ressuscitado. Estritamente falando, conseqüentemente pode haver apenas uma pessoa que é designada a mostrar suas feridas: o próprio Salvador. O título do trabalho, porém, é um apelo direcionado a outra pessoa. Aqui, Beuys efetivamente transforma o monólogo de revelação messiânica em um diálogo e assim multiplica as posturas possíveis ao locutor: quem quer

que seja que se sinta afetado pelo apelo é aqui convidado a adotar a postura messiânica. Esse momento de multiplicação é, na verdade, também a principal característica formal da instalação. Todos os elementos são duplos. O elemento central na obra são duas macas sobre rodas, sob cada uma das quais são colocados uma caixa de zinco e um recipiente de vidro vazio. Qualquer um que se depare com a morte ou com a cura não o faz sozinho. Morte ou convalescença são apresentadas como uma experiência existencial na qual nossas vidas se espelham mutuamente. A reivindicação por exclusividade associada ao papel de Messias é, assim, linguisticamente erodida no título e, literalmente, no espaço da instalação.

2 – A problemática inversão dos papéis de agressor e de vítima

Assumidamente, não existem muitos outros exemplos de Beuys que tão abertamente rompem com a singularidade do papel do messiânico. Assim, na maneira com a qual ele lida com a noção do messiânico em seus trabalhos de arte nunca falta complexidade. De fato, ele continuou a estender-se sobre uma ambiguidade particular e insolúvel no cerne da questão messiânica: à medida em que o Messias da tradição cristã redime a humanidade ao tomar para si próprio o sofrimento, Ele se torna tanto vítima quanto salvador, tanto sofredor quanto curandeiro. Foi precisamente esse duplo papel que Beuys assumiu em sua performance *Like America and America Likes Me* de 1974. A performance começa (se os relatórios são confiáveis) com Beuys sendo recebido no aeroporto de Nova York por uma ambulância e transportado para a René Block Gallery. Lá ele passou três dias com um coite e, enrolado em um cobertor de feltro e segurando uma bengala de forma invertida como um cajado de pastor, atuou como o curandeiro xamanista e o pastor messiânico. Como paciente ou vítima de um acidente não especificado, ele havia programado para que ele próprio fosse entregue ao espaço onde se transformaria em curandeiro.

Mais uma vez, a questão crucial é: quem é convocado a curar quem de quê (e sobre a autoridade de quem)? Desde que o sofredor e salvador são a mesma pessoa, um caminho óbvio para compreender a performance é como uma tentativa de autocura. Neste sentido, a interpretação de Kuspit sobre Beuys tentando, enquanto alemão, salvar a cultura germânica ao tocar as origens míticas de energia (representadas aqui pelo coite) poderia ser justificada.



Joseph Beuys

I Like America and America Likes Me, 1974.

(Fonte: Caroline Tisdall, *Coyote*. Londres: Thames & Hudson, 2010.)

Entretanto, a questão altamente problemática que esta interpretação deixa sem resposta é: com que direito esse alemão reivindica ser não apenas salvador, mas também paciente e sofredor (senão vítima também)? Vítima de quem? Por que teria um alemão – na sucessão histórica da responsabilidade alemã pelos crimes do Holocausto e sua incitação para duas guerras mundiais – sempre o direito de desempenhar este papel de alcance internacional? As declarações de Beuys sobre a performance não auxiliam: “Eu acredito ter feito contato

com o ponto do trauma psicológico da energia da constelação dos Estados Unidos: o trauma norte-americano como um todo com o índio, o Homem Vermelho.”¹² (Os sintomas do trauma norte-americano, de acordo com Beuys, manifestam-se na cultura alienada do capitalismo, representada na performance pelas questões do *The Wall Street Journal* espalhado pelo chão sobre o qual, como ele relata, o coioote urinava frequentemente.) Apesar da mudança do contexto geográfico, o problema com o cenário do trauma e a cura permanece o mesmo. Ao interpretar o trauma do genocídio cometido contra a população norte-americana nativa como um trauma para o moderno Estados Unidos causado por esse genocídio, Beuys essencialmente declara os agressores como sendo vítimas. Nesta figura, a alienação supostamente dolorosa dos Estados Unidos desde suas raízes recebe o mesmo status de sofrendores das vítimas do genocídio que ficam completamente de fora do quadro. Embora certamente não intencional (e, contudo, efetivo), o homicídio é equiparado a uma lamentável destruição da natureza. Aqui as vítimas históricas não possuem voz. O coioote não pode reclamar.

Quase inescapavelmente, alguém se sente compelido a ler essa constelação como uma alegoria do caso alemão e da troca de papéis como a expressão de Beuys, em uma postura notoriamente obscura em relação ao papel histórico e a culpa de sua própria geração. Benjamin Buchloh articula essa crítica com toda severidade possível. No seu ensaio “Beuys: The Twilight of the Idol”, Buchloh, em princípio, acusa Beuys de deliberadamente distorcer os fatos históricos ao mitificar noções de sofrimento e de cura, evitando assim a questão da responsabilidade.¹³ A evidência que Buchloh oferece de Beuys revertendo esses papéis de agressor e de vítima é uma passagem específica de Beuys, anedota do período de guerra frequentemente citada na qual ele descreve seu resgate pelos tártaros depois de seu bombardeiro ter sido baleado de baixo para cima na Criméia, no inverno de 1943. Interpretações canônicas sobre essa história focalizam no detalhe de que, assim como Beuys narra, os tártaros esfregaram-no com gordura e envolveram-no com feltro para aquecê-lo e, portanto, esses materiais (e o calor em geral) vieram para manter o princípio mitológico de salvação encontrado em seu trabalho. No entanto, uma virada crucial nesta narrativa que Buchloh concentra na proposta dos tártaros com a qual Beuys permanece: “‘Du nix njemcky’ [Você não é alemão] eles diriam, ‘du Tartar’ [você é tártaro] e me persuade a unir-me ao clã,” Beuys relatou.¹⁴ Nessa história, Beuys não apenas muda sua identidade de ser um piloto de bombardeio por uma vítima da guerra; parte da sua cura é a absolvição de sua origem ofertada pelos membros de sociedade

mítica. Buchloh lê este cenário de absolvição como a expressão sintomática de certa condição emocional na Alemanha pós-guerra, isto é, a necessidade de o povo alemão absolver a si próprios de seus crimes recentes e de uma inescrupulosa prontidão para fazer exatamente isso: “No trabalho e no mito público de Beuys o novo espírito alemão do período pós-guerra encontra sua nova identidade ao perdoar-se e reconciliar-se, prematuramente, com suas próprias reminiscências da responsabilidade por uma das mais cruéis e devastadoras formas de loucura política coletiva que a história já conheceu.”¹⁵

Se levarmos em consideração o papel messiânico adotado por Beuys pelo valor que aparenta, essa crítica toca um ponto sensível. Certamente, é possível opor-se ao que Buchloh e Kuspit compreendiam a respeito das ações de Beuys como uma representação da nação inteira, enquanto por muitos anos suas ações de fato estavam em uma forte contradição com o clima cultural dominante na Alemanha, que era agressivamente hostil a ele. Essa objeção, porém, poderia imediatamente ter sido contestada ao observar-se que, ao adotar o papel messiânico, Beuys simplesmente conferiu a si próprio a incumbência de expressar as necessidades coletivas. Essa posição foi afirmada primeiro (como demonstra o livro de Kuspit) por sua recepção internacional enquanto um artista alemão exemplar (o que também foi consolidado, depois de algum tempo, na academia alemã). Contra esse pano de fundo, poderia de fato parecer justificado ao ver a obra de Beuys e o caminho que ele escolheu para desempenhar seu papel de um artista alemão exemplar em público como um indicativo de luta em termos de identidade alemã. Permanece problemático, no entanto, o fato de nem Buchloh nem Kuspit fazerem qualquer distinção entre sua imagem pública e sua obra, considerando a postura de Beuys ao invés de um todo integrado. Eles não levam em consideração, porém, o fato de que mais frequentemente do que não, em seu trabalho, Beuys falha ao cumprir as solicitações do programa que ele afirma em seus comentários, como seu trabalho sempre permanece, nas especificidades de sua matéria bruta e nas tensões internas, ao menos parcialmente resistente a interpretações conclusivas. Esse fracasso específico é realmente cruel uma vez que torna claro (uma vez que se esteja preparado para ver) que Beuys fez mais na sua arte do que simplesmente ilustrar, e assim consolidar, ideologias preexistentes.

I Like America and America Likes Me ilustra um exemplo de tal falha. Ao observar atentamente, admite-se (apesar da própria declaração de Beuys de que ele, com êxito, tocou em uma

questão traumática) que seu ritual de curandeiro tem feições carnavalescas, exageradas. O antigo europeu é devolvido à galeria de Nova Iorque incógnito e prossegue a uma performance enfaticamente de um cerimonial de gestos obscuros, posicionando-se como um feiticeiro pagão envolto em feltro como se estivesse completamente vestido com trajes carnavalescos. Enquanto isso, o coioote, imóvel, apenas fazia como coiootes costumam fazer – o pousar significativo de Beuys não dizia respeito a si; ele habitava um mundo diferente. Isso delimita, claramente, o significado alegórico da performance. Através de tudo o que ele fazia, o coioote demonstrava sua total indiferença à alegoria artística que se construía ao seu redor e, ao agir assim, ele desestabilizava a performance. A documentação fotográfica da performance, de alguma forma, induz ao erro no sentido de que faz com que o animal olhe como se isso fosse uma parte integral de uma única e abrangente alegoria. Se, porém, a performance for entendida como uma performance – ou seja, como um processo que se desdobra no espaço e no tempo – a fotografia desmorona. Somente assim a fascinação particular e a qualidade da cômica presença do coioote durante a performance começam a surgir. O cômico reside na seguinte situação: dois personagens desproporcionais, para os quais a comunicação falha constantemente, de alguma forma, encontram uma forma de lidar um com o outro e com a falha de comunicação deles simplesmente porque eles vivem juntos e bem próximos. Os seriados cômicos anglo-americanos que falam sobre a família moderna funcionam, na maioria das vezes, da mesma forma. A comédia de viver com a falha de comunicação também carrega seus aspectos trágicos. O que demonstra a impossibilidade de uma troca simétrica entre dois mundos divididos pela experiência. Ainda assim, há um traço de utopia que reside no pragmatismo desta combinação: o que a violência coletiva destrói, uma pessoa sozinha não pode salvar. Na melhor das hipóteses, um ou outro detalhe será resolvido no âmbito da coexistência diária, mas apenas se um lado estiver preparado para enfrentar e viver sobre condições obscuras.

O fato de Beuys expor a si próprio a, ou de provocar, uma situação tão opaca poderia ser compreendido como precisamente o que constitui a qualidade da sua arte independentemente do planejado. É impossível negar o fato de as fronteiras entre o papel do agressor e da vítima também permanecerem obscuras. Antes, se se está preparado para ver a confusão, não simplesmente como uma tentativa desesperada de se auto justificar, isso também poderia, de fato, ser lido como um sinal dos tempos. Considerando, por exemplo, as complexas



Joseph Beuys

I Like America and America Likes Me, 1974.

(Fonte: Caroline Tisdall, *Coyote*. Londres: Thames & Hudson, 2010.)

implicações da postura icônica de Beuys adotada ao findar da ação fora de controle *Kuei, akopee – Nein!* (Kukei, akopee, não!, gravado em uma fotografia de H. Riebesehl de título epônimo): durante o Festival der Neuen Kunst no auditório da Technische Hochschule Aachen¹⁶ em 20 de julho de 1964, um grupo de estudantes (descritos por Caroline Tisdall como de direita) invadiu o palco para terminar, violentamente, com a performance *Fluxus* na qual Beuys estava engajado; durante a briga que se seguiu, Beuys ficou com o nariz sangrando. Sua reação à violência foi fazer uma pose na qual ele, provocativamente, encarnava tanto a vítima quanto o agressor. Com um olhar desafiador e com o nariz sangrando, ele empunhou um pequeno crucifixo, em direção ao público, com a sua mão esquerda enquanto estendeu o braço direito em uma saudação romana. Não é necessário, embora possível, ver esse gesto como uma variante da saudação nazista.

Em certo sentido, a postura de Beuys é de um caráter de acusação: ele segura o espelho na direção dos estudantes, interpreta a violência deles como uma tendência fascista e apresenta a si próprio como vítima deles. Em outro sentido, porém, a pose é também claramente triunfante. Em combinação com a saudação romana e com o olhar fixo e desafiador, seu braço estendido com o crucifixo transmite a mensagem de que Cristo será vitorioso. Ao final, o mártir, aqui encarnado pelo artista que sangra, prevalecerá. Assim Beuys, intuitivamente, desenha diversos registros da linguagem corporal ao mesmo tempo em que produz uma pose improvisada com uma autoridade aurática, apresentando a si próprio como acusador, vencedor e mártir, tudo de uma vez. O caráter de improvisado da pose, por sua vez, mostra como Beuys, através da livre improvisação, conseguiu orquestrar o caos que ele próprio provocara. O exemplo dos eventos em Aachen demonstram, imprevisivelmente, a extensão na qual a prática artística de Beuys é baseada na sua habilidade intuitiva de improvisar livremente em situações inespecíficas para absorver as energias liberadas na situação e manifestá-las com gestos firmes – se não contraditórios. No entanto, o exemplo também mostra que os gestos que ele utiliza para manifestar a assimilação das tensões são retirados de um repertório de posturas de encenação da autoridade aurática. Uma possível explicação para isso pode ser que, quando do improviso, Beuys, intuitivamente, recai em gestos familiares de autoridade habilitando-o a controlar a situação no momento. Se porém considerarmos a observação que Beuys não foi apenas desvelando suas próprias emoções, mas, de fato refletindo as tensões inerentes em uma situação dada, isso sugere outra conclusão, a saber: Beuys canalizou as energias violentas do conflito coletivo sobre a fundação da autoridade que estava no ar naquele momento.

A arte da provocação reside na força de provocar um debate sobre a legitimação de autoridade. *Fluxus* desenvolve essa arte de provocar como um método. Assim fez a incipiente cultura de protesto estudantil em suas bem sucedidas tentativas de expor e de dismantelar as estruturas autoritárias sobre as quais o Socialismo Nacional baseava seu poder e que não desapareceu de fato do cotidiano depois do colapso do regime. Assim, os conflitos no festival *Fluxus* em Aachen marcam uma conjuntura histórica na qual determinadas tendências artísticas coincidiavam com os desdobramentos gerais da política. A contestação da legitimidade das estruturas tradicionais de autoridade e a questão da origem do poder do fascismo estavam na mente das pessoas. Em um comentário sobre o evento ao jornal *Aachener Prisma*, intitulado “Eine gutgemeinte Panne” (Uma desgraça bem intencionada), a autora Dorothea Solle interpretou

os eventos como uma queima de violência fascista, trazida, não apenas pelo enlouquecimento dos estudantes mas igualmente pela irracionalidade agressiva das ações da performance *Fluxus*.¹⁷ Ainda assim, seria muito simplista interpretar o surto de violência como um momento de libertação catártica. Essa interpretação poderia sugerir que algo tivesse sido resolvido quando da situação que, em última instância, o inverso é que parece ter acontecido. Após o término do festival, Beuys aparentemente discutiu o que havia ocorrido com os estudantes até às duas da manhã.¹⁸ Parece pouco provável que eles tenham chegado a uma conclusão. Contudo, uma experiência coletiva havia sido articulada. Por um lado, as ações de Beuys precisavam, por conseguinte, serem vistas no contexto da crítica das estruturas dominantes de autoridade que os artistas do *Fluxus* reuniram no festival, colocando em prática ao destruir convenções de autoridade musical (no sentido de ser inspirador) das performances em cena. Por outro lado, a pose de mártir de Beuys também reflete o desejo de os estudantes rebelados verem a restauração da autoridade. Eles tomaram para si o Führer-salvador que eles desejavam, ao menos em um formato reflexivo, uma postura inerentemente contraditória e teatral.

Ao considerar o festival *Fluxus* em Aachen como exemplar, pode-se discutir que a atitude com a qual Beuys fez sua contribuição à crítica historicamente poderosa das tradicionais estruturas de autoridade era mais do âmbito da intuição e do improvisado do que a maioria. Então, a qualidade de sua contribuição poderia ser entendida como residindo, precisamente, nessa capacidade de improvisar em situações obscuras e, neste processo, evocar, assimilar e manifestar as tensões dominantes. Certamente, isso não é uma desculpa para a sua criação de mitos e a já citada declaração confusa sobre o trauma dos agressores (no contexto norte-americano). Ainda assim, isso pode ajudar a explicar o papel que Beuys talvez tenha desempenhado para sua geração ao articular, de forma aparentemente improvisada, suas experiências coletivas de não ser capaz de determinar a relação entre a própria parcela de culpa deles e seu trauma sofrido durante a guerra. Beuys era igualmente incapaz de resolver esse problema. Se isso já havia sido resolvido, ou se poderia ter sido resolvido como um todo, permanece a dúvida. Talvez, seja possível discutir, com Buchloh, que não apenas a mitificação do trauma da guerra era uma expressão de desejo para garantir a absolvição, mas que *mutatis mutandis*, a intelectualidade alemã do pós-guerra, de forma consciente com o passado, talvez tenha igualmente utilizado tal técnica, como se computar seriamente pudesse tornar alguém capaz de limpar o passado, rompendo com ele e mudar do lado dos acusados para o dos acusadores. Isso não é

um real esforço para encarar a experiência das vítimas e dos crimes. Em geral, é válido explorar o ponto exato em que artistas e intelectuais alemães começaram a ir além da autocrítica e do autoespelhamento em vez de confrontar ativamente a percepção externa e a avaliação crítica da história e da identidade alemã em outros países. As viagens posteriores de Beuys e as oficinas de discussão na Europa e na América podem ter sido um fórum precisamente para isso. Porém, se ele escutou os outros o suficiente nessas discussões a ponto de absorver a experiência deles ou de simplesmente propagar as suas verdades é uma questão completamente diferente.

3 – O debate estratégico sobre a autoridade interpretativa no limiar de um novo entendimento da arte

Visto neste contexto histórico, a posição de Beuys marca um começo crucial precisamente por conta de suas contradições internas: politicamente, Beuys encontrou inspiração na incipiente cultura de protesto dos estudantes para desafiar a atitude de sua própria geração e para atacar as estruturas da autoridade mítica que fez o nazismo alemão possível, embora não sendo capaz de superá-lo inteiramente. Artisticamente, ele também esteve em um limiar histórico que ele nunca foi de fato capaz de atravessar completamente. Buchloh descreve esse cenário de problemas de forma muito precisa. Em “Beuys: The Twilight of the Idol”, ele coloca o trabalho de Beuys no contexto do desenvolvimento artístico decisivo para os anos 1960 – ao incorporar objetos do cotidiano e materiais industriais ao seu repertório, Beuys, paralelamente à Minimal e à Pop Art, deu um passo em direção à estética materialista radical que iria influenciar a arte contemporânea dos anos 1960 em diante. Ao mesmo tempo, porém, como Buchloh convincentemente demonstra, Beuys não teve as mesmas consequências para esse momento que seus contemporâneos tiveram. Ao finalmente conceber as implicações da utilização dos *readymades* por Marcel Duchamp, Buchloh argumenta que a Minimal e a Pop Art contribuíram, no espírito do positivismo reducionista e crítico da ascendência anglo-americana, para o desencantamento do trabalho de arte e o desmantelamento dos mitos – mitos que a tradição da Antiga Europa tinha assegurado à aura da arte. No entanto, foi precisamente essa tradição que Beuys reviveu ao tocar suas mitologias com intuito de prover à sua arte e à sua persona a sua magia. Quanto a atravessar o limiar do presente, Beuys, ao que parece, virou-se de costas para o futuro e retornou ao passado perdido da Antiga Europa.

Assim, Buchloh faz uso da natureza da autointerpretação de Beuys como evidência de uma postura reacionária dentro da estrutura do desenvolvimento artístico dos anos 1960: ao invés de desenvolver uma compreensão contemporânea analítica (baseada nos achados de Duchamp) de como artefatos obtêm significado na arte através do contexto da sua apresentação, referências intertextuais cruzadas e um jogo aberto de interpretação, Beuys, de acordo com Buchloh, restaurou o modelo tradicional unidimensional de atribuição autoritária de significado através da declaração da intenção do artista: “[Beuys] dilui e dissolve a precisão conceitual do *readymade* de Duchamp ao reinterpretar o objeto dentro do mais tradicional e ingênuo contexto de representação de significado, a metáfora idealista: esse objeto sustenta aquela ideia e aquela ideia está representada neste objeto.”¹⁹

Essa crítica ao discurso interpretativo de Beuys é, sem dúvida, completamente justificada. De novo, porém, a questão permanece: a que alcance o problemático caráter das autointerpretações de Beuys realmente afetam sua prática artística? Poderíamos ir mais longe e acusar a própria crítica de Buchloh de apego, em certo sentido, ao mesmo modelo unidimensional que ele atribuiu a Beuys. Depois de tudo, o próprio Buchloh também presumiu uma identidade de intenção e de trabalho de arte quando ele o rejeitou em nome das intenções declaradas de Beuys ao invés de submetê-lo a uma leitura mais precisa independentemente do que o artista tenha dito.

Em hipótese alguma isso é um problema isolado. Em relação às práticas artísticas dos anos 1960, a relação entre as declarações dos artistas sobre seus trabalhos e o trabalho real não foi investigada, em geral, tão criticamente quanto deveria ter sido. Beuys está longe de ser o único artista que, intencionalmente, buscou impor certo significado ao seu trabalho. De fato, particularmente no contexto do início da arte conceitual, os artistas valeram-se fortemente da interpretação como estratégia. A prática interpretativa de *Art & Language* e o artista Joseph Kosuth, que foi por um tempo associado ao grupo, é sintomática a esse respeito. A contradição performativa entre o conteúdo de suas declarações e a forma como eles as relacionam com o trabalho deles é ainda mais flagrante do que na própria prática de Beuys. Kosuth e a *Art & Language* legitimaram seu trabalho e o imbuíram com um ar inspirador de autoridade ao citar não apenas mitos, mas toda a tradição da Filosofia Analítica (da linguagem), apenas para declarar – em plena contradição com os complexos modelos semânticos que essa tradição oferece – correspondência um-a-um entre esse conteúdo filosófico e seu significado

artístico.²⁰ Eles identificaram a teoria crítica com o significado literal e o conteúdo da arte conceitual com o mesmo *naïveté* que Buchloh detectou no discurso de Beuys.

De fato, o Neoplatonismo bruto que Kosuth propaga quando alega em seu ensaio “*intension(s)*” que a arte conceitual pode fazer com que as intenções do artista imediatamente transparentes possam certamente ser consideradas ingênuas.²¹ Ao mesmo tempo, a insistência da autoridade do artista em determinar o significado de seu trabalho é, para Kosuth, parte e parcela da reflexão crítica sobre o poder político de interpretar a arte. Ele identifica a prática do artista em fazer declarações sobre seu próprio trabalho como uma prática estratégica orientada para a disputa de autoridade interpretativa de críticos e de historiadores e uma mudança no equilíbrio do poder em favor do artista. Segundo Kosuth: “historiadores da arte e críticos desempenham um papel importante na luta pelo trabalho do ‘chegando ao significado’ no mundo. Mas esse é o ponto: eles representam o mundo. É por isso que uma parte definida do processo criativo depende do artista afirmar suas intenções naquela luta. Uma das principais lições de defesa da primazia da intenção do artista, e a crescente importância da escrita dos artistas sobre seus trabalhos, é assegurada por esse período dos anos sessenta.”²²

Motivada por poderes políticos, a razão principal para artistas oferecerem sua própria interpretação estaria, assim, no interesse de eliminar o intermediário. Neste espírito, Kosuth cita uma de suas próprias declarações sobre o trabalho *Art & Language* na revista *Art-Language* de 1970: “Essa arte reúne tanto a função de crítico quanto torna um mediador desnecessário.”²³ Parece justo afirmar que Beuys – talvez menos conscientemente, porém um tanto mais eficaz por essa razão – percebeu a oportunidade histórica que Kosuth articulava ao utilizar a propagação de sua própria interpretação para reforçar sua própria posição de autoridade vis-à-vis a críticos e historiadores. O crescente interesse da mídia em (sua) arte ofereceu-lhe (e não apenas a ele) uma excelente plataforma para aquilo.

Contra esse pano de fundo, observar a prática de Beuys de interpretar seu próprio trabalho como um gesto estratégico talvez nos permita descrever com maior precisão sua função em relação às suas outras atividades artísticas – ou seja, como uma práxis em seu próprio direito. Como tal, isso não está situado no mesmo meta-nível, mas no mesmo nível das outras manifestações do trabalho de Beuys – como uma prática paralela. Neste contexto, a participação de Beuys na instituição de várias iniciativas políticas e de instituições utópicas, como a Free

International University que ele foi cofundador juntamente com Heinrich Böll em 1971, por exemplo, poderia igualmente ser vista como um gesto que por si só importa – como uma expansão de possibilidades concretas de práticas artísticas independentemente de qualquer programa ideológico.²⁴ Instituições fundadas transformam-se, assim, em um meio artístico dentre outros. Observada sob este prisma, a prática de Beuys de falar em público deve ser considerada não como um meta-discurso na sua arte, e sim como um meio artístico *sui generis*. As declarações de Beuys poderiam, por conseguinte, ser consideradas como detentora do status material que ele produziu em paralelo com outro material. Os quadros-negros rabiscados com anotações espalhados em um palco construído com paletas de madeira na instalação *Richtkräfte (Directional Forces, 1974-77)* oferece um exemplo gráfico disso. O discurso se torna material, extremamente material. E, por conta do grande número de quadros-negros e do simples fato de alguns quadros cobrirem outros na pilha, o puro acúmulo de material torna o cenário parcialmente ilegível. Em seguida, o fascínio com o material pode ser observado como situado menos em seu conteúdo ideológico do que na tensão imanente entre sua legibilidade e sua opacidade como material.

Obviamente, essa defesa da instalação contradiz o próprio discurso interpretativo de Beuys e as intenções declaradas na sua aplicação na concepção de um material derivado da escola de crítica anglo-americana. Contra o pano de fundo das reflexões de Kosuth, essa interpretação poderia, certamente, ser lida como uma estratégia de crítica que tenta recuperar algum território na batalha pela autoridade de interpretar um trabalho. Se a interpretação é compreendida como uma prática antagônica, conseqüentemente, na verdade nenhuma posição de locutor dentro deste campo é neutra. Por conseguinte, isso parece necessário para explicar, se já não for óbvio, o lugar de onde o autor deste ensaio fala: em contraste com o convincente gesto das próprias declarações de Beuys (e das declarações de seus defensores ortodoxos e inimigos íntimos), a postura deste ensaio é, provavelmente, mais do que um desdobramento de uma forma de reflexão de uma posição de distância histórica e retórica. Em termos de estilo, essa posição de fala reflexiva talvez seja típica de uma geração (a minha), cujas experiências da postura artística patriarcal da geração de Beuys são ainda mediadas pela interferência da luta de uma geração com as mesmas inclinações. Em outras palavras, uma reflexão mais distanciada parece possível atualmente devido à necessidade e à exigência de posicionar-se “a favor – e ao mesmo tempo - contra”²⁵ em que Beuys já não é tão intensamente sentido com provavelmente

o era para a geração anterior, que era imediatamente confrontada com sua persona. Buchloh pertence à última geração, como meu pai, Walter Verwoert, que foi um dos primeiros alunos de Beuys. Enquanto Buchloh parece ter experienciado a maneira de Beuys de incorporar o papel do artista (alemão) no mundo internacional da arte como insuportavelmente reacionária, meu pai descreveu sua experiência com Beuys como um professor da Kunstakademie Düsseldorf, no início dos anos 1960, como radicalmente libertadora em termos artístico, político e de personalidade. O raciocínio deste artigo nasce de um desejo de refletir sobre estas posições antagônicas mais do que da necessidade de tomar um lado ou outro.

A liberdade de abordagem neste trabalho criada pela distância de uma geração é de natureza peculiar. Você pode relacionar isso à situação do coito em *I Like America and America Likes Me*: Beuys está presente. Isso é inegável. Mas por conta do horizonte de uma linguagem comum ter desaparecido, não há nenhum protocolo estipulado para se engajar com aquela presença. Nesta situação, a crítica talvez pudesse ser um meio para, criativamente, desenvolver certa forma de convívio – ou seja, um caminho para viver no presente com a presença espectral de uma figura que contribui decisivamente para modelar esse presente, mas fez isso sem jamais entrar nisso. Essa forma de convivência não precisa ser nem pacífica nem íntima. Fotografias da ação mostram o coito mordendo o manto de feltro de Beuys e rasgando-o em um momento, apenas para aceitar sua presença na sala e, em seguida, retornar a cuidar de seus próprios assuntos. Talvez isso pudesse servir como modelo para a recepção mais adiante do trabalho de Beuys.

4 – A ainda não resolvida questão da autoridade na prática artística: o chefe

Independentemente dessa experiência de distância histórica, certas questões não resolvidas no trabalho de Beuys não perdem sua relevância, nem têm seus significados artísticos através dos quais Beuys canalizou essas questões e manifestou suas implicações problemáticas. As questões dizem respeito à fundação da autoridade em si própria: em algum momento nós compreendemos plenamente o que gerou o fascínio pela autoridade aurática de um líder messiânico que fez o fascismo possível em suas várias manifestações na Alemanha, Áustria, Itália e Espanha? A que dimensão nós temos tido êxito em distanciarmos a nós próprios de uma fascinação que permanece apesar de tudo o que temos aprendido? Essa é uma questão

espinhosa não apenas em arte, mas ainda mais no discurso intelectual. Poderia ser discutido que nesse campo (mesmo ou talvez especialmente na tradição do engajamento político esquerdista), a habilidade de projetar certa autoridade aurática é um pré-requisito básico para fazer com que sua voz seja escutada no debate público. Na medida em que o pedido não apenas para agir e falar em nome próprio, mas também espera agir e falar por outros é uma condição da prática do artista e do discurso intelectual, essa forma de prática e de discurso como tal irá, necessariamente, gerar uma aura de ação ou discurso exemplar. A questão do porquê – em virtude de que autoridade – alguém poderia legitimamente esperar para agir ou falar em nome de outros (em nome do público em geral ou simplesmente em nome de um desconhecido número de pessoas que talvez tenham opiniões semelhantes) é, por conseguinte, uma questão que persistentemente assombra a prática artística e o discurso intelectual – especialmente depois que certas catástrofes da modernidade chamadas de legitimidade da aura da autoridade entram em questão. Em um nível constitutivo, a justificativa para a própria prática e o discurso como artista e intelectual é desafiada por essa questão não resolvida.

Com humor particularmente aguçado, Beuys reconheceu as implicações dessa questão na performance *ÖÖ-Programm* (1967). Em um evento de orientação em Kunstakademie Düsseldorf, ele recebeu os novos estudantes pegando um microfone de pedestal e um machado em suas mãos, emitindo sons inarticulados durante minutos. No dia seguinte, o *Düsseldorfer Express* intitulou seu relato sobre o evento como “Professor bellt ins Mikrofon” (O professor late ao microfone).²⁶ Curto e sucinto, descreve a situação.²⁷ Ao tornar a ocasião oficial de um discurso a acadêmicos em um evento absurdo, Beuys, deliberadamente, submeteu não apenas ele próprio mas também a banca e a posição de autoridade de falar do professor ao escárnio. Ao mesmo tempo, porém, ele também expôs o fundamento de sua autoridade: enquanto um professor, estava dentro de seu poder fazer esse tipo de coisa. Ao carregar um machado, ele intensificou essa ambiguidade ainda mais. Se considerar o machado como um atributo de poder, é impossível não ver um paralelo com os eixos envoltos em varas que os lictores (os guarda-costas dos cônsules romanos) carregavam como um símbolo de sua autoridade. O nome dessas varas – fascas – é considerado como uma possível origem do termo fascista. Se considerarmos “barking into the microphone” como uma expressão que descreve bem o estilo do discurso de Hitler, a ação de Beuys poderia de fato ser entendida como uma caricatura do ditador. Ao invés de negar a autoridade estrutural acumulada em seu papel enquanto

professor (por exemplo, ao aparecer como um enfático pedagogo liberal), Beuys expôs essa autoridade estrutural de uma forma deliberadamente exagerada e demonstrou sua complexidade com perfis de autoridade mítica. Dado o absurdo óbvio da apresentação, parece justo assumir que ele o fez com a ideia de forçar os limites de sua autoridade e assim instigar resistência – por exemplo, ao provocar gargalhadas.

Como o próprio título deixa claro, a performance *Der Chef (Fluxus Gesang)* (The Chief [Fluxus song], 1964) foi outra ocasião em que Beuys discorreu abertamente sobre a questão de autoridade, neste ponto, adicionando um toque especial. A duração da performance foi especificada para ser igual à duração de um dia de trabalho comum e durante o decorrer das oito horas, das quatro horas da tarde à meia-noite, ele desempenhou seu papel de encarnar autoridade. Ele apareceu, envolto em um cobertor de feltro, em um dos espaços expositivos da Galerie René Block em Berlim. O espaço podia ser visto por dentro, mas não adentrado, da sala ao lado. Escondido sobre o cobertor, Beuys não podia ser visto, apenas ouvido. Ele tinha consigo um microfone e, em intervalos irregulares, ele podia fazer sons inarticulados que eram exaltados através de um sistema de amplificação. Essa performance barulhenta era interrompida periodicamente por uma composição de Henning Christiansen e Eric Andersen em uma fita. Duas lebres mortas jaziam em cada extremidade do cobertor de feltro enrolado. Outros objetos de cena do repertório de Beuys (cobre, gordura, unhas etc.) foram todos colocados ao longo da sala para identificá-la como um espaço para atividades cerimoniais. No anúncio para o evento, Beuys afirmou que Robert Morris iria realizar a mesma performance, simultaneamente, em Nova Iorque. Que seja de meu conhecimento, nunca foi confirmado que isso realmente aconteceu. O anúncio pode muito bem ter sido uma piada feita à custa de Morris, uma vez que a própria seriedade elegante de Morris, o uso autorreflexivo do feltro era minado aqui por Beuys, que submeteu o mesmo material a um prolongado, enfadonho e, como um todo, processo não muito elegante.

De acordo com a própria mitologia de Beuys, a performance poderia ser interpretada como uma tentativa de reviver a experiência de sua cura na Criméia. Essa interpretação ainda não aponta para o título da ação, nem para seu limite de tempo baseado em um dia de trabalho, nem para o papel central que o sistema de amplificação desempenha na performance. Se levarmos em consideração a ressonância histórica da encenação que “barking into the microphone” teve na ação *ÖÖ-Programm*, talvez não seja tão descabido observar um paralelo com *Der Chef*: a

performance é centralizada ao longo da experiência dos alto-falantes que propagavam a voz gutural de um locutor oculto, uma presença física estranha na sala. Essa experiência efetivamente se assemelha a de ouvir discursos de propaganda sobre o assim chamado *Volksempfänger*, o “rádio do povo” introduzidos no lar das famílias alemães pelo nazismo, a novidade que muito provavelmente fora feita por uma mídia de formação de experiência para toda uma geração. Se assumirmos que a distorção do discurso por uma precária recepção de rádio poderia ter sido uma característica regular daquela experiência, os abafados e indistintos barulhos do sistema de amplificação (e sua interrupção irregular por música) seriam, fenomenologicamente falando, um eco dessa experiência. O “Chef” é nesse caso também o “Führer.”

De forma grotesca e altamente assertiva, Beuys enquadra a experiência do aurático. Walter Benjamin caracterizou essa experiência como sendo de “proximidade com distância simultânea”. Essa é a fascinante contradição que Beuys coloca em primeiro plano em vários níveis em sua performance: sua voz encheu a sala, enquanto a fonte estava muito distante de ser encontrada. O artista era o centro das atenções, ainda que permanecesse invisível, enrolado em um cobertor de feltro enquanto durou o evento. Devido à sua aparição prévia na mídia, a performance *Der Chef* levou um número considerável de visitantes à galeria, de acordo com os relatórios contemporâneos.²⁸ Para a duração da exibição, esses visitantes eram, contudo, forçados a permanecer nas salas vizinhas. Eles conseguiam ver o que estava acontecendo, mas permaneciam impedidos do acesso físico direto ao evento. O fechamento parcial do espaço da performance para o público gerou uma distância e, ao mesmo tempo, aumentou a atração da presença do artista. Ele estava presente acústica e fisicamente como parte de uma peça de escultura, mas ele estava sempre ausente, invisível, intocável e essa encenação de presença e ausência simultâneas fez de sua presença de palco particularmente aurática.

O título reforçou ainda mais a ambiguidade de proximidade e de distância. Em um sentido, isso designava um líder no topo da hierarquia. Em outro sentido, porém, no alemão coloquial a palavra *Chef* – como *jefe* em Espanhol e *boss* em inglês norte-americano – é igualmente utilizada para jovialmente chamar um colega de trabalho. Este duplo sentido emprestou uma qualidade humorística ao título. Ainda, não foi realmente esvaziada a autoridade associada com o termo *Chef*, mas quando visto em conjunto com a performance *auratiza* isso ainda mais: por um lado, Beuys era a personalidade artística de destaque, o professor de arte e a incipiente estrela da mídia que somente poderia ser notado de longe. Por outro lado, ele também era

o “colega de trabalho” que “fez seu trabalho” durante oito horas e tornou conhecido através de barulhos, de gemidos e chiados o quão duro era ser “escravizado”. Isso provavelmente gerou simpatia e proximidade. Essa simultaneidade entre distância e proximidade conferiu ao artista sua autoridade aurática neste papel de “Chef”. Líderes políticos tradicionalmente criam uma aura – ou seja, a aparência de credibilidade absoluta – de uma forma análoga ao apresentarem-se como figuras idealizadas, fortemente paternas e, simultaneamente, como acessíveis “homens do povo”.

O ponto crucial, porém, é que Beuys não produziu simplesmente uma aura de autoridade, mas também expôs condições materiais dessa produção em toda sua crueza e expôs as contradições inerentes a esse processo em todos os seus absurdos óbvios. Neste caminho, Beuys simultaneamente construiu e desmontelou uma aura de autoridade. A performance se constituiu em um acontecimento. Suas qualidades de agitação foram, porém, simultaneamente reduzidas a um mínimo – sem grandes acontecimentos. Um homem envolto em um cobertor entre duas lebres mortas e fazendo barulhos estranhos por horas. O redimensionamento da performance para uma atividade que mal poderia ser percebida enquanto uma atividade como um todo, o alongamento e a expansão do tempo, a morte agitada sobre o cobertor e toda a gravidade da *mise-en-scène* em geral cria uma peculiar atmosfera regressiva. Em conformidade com a análise da autoridade aurática que Werner Herzog desenvolveu em seus filmes, Beuys aqui também coloca em primeiro plano a peculiar atração regressiva (freudianos poderiam chamar isso de “pulsão de morte”) inerente às peculiares *gravitas* da autoridade aurática – uma atração que igualmente gera limitação, na qual sua própria falta de peso, mais cedo ou mais tarde pesa sobre a autoridade aurática e traz isso ao ponto do colapso. E na verdade, em *Der Chef* Beuys encenou os mecanismos produzindo sua autoridade aurática juntamente com o acontecimento desse lento colapso.

Assim, *Der Chef* pode ser compreendido ao expor e exorcizar, de forma assertiva, a fascinação pela autoridade aurática que constituiu uma condição histórica crucial para a possibilidade do fascismo. Reconhecidamente, Beuys não encenou esse ato de expor e exorcizar de uma posição distante. Antes, ele viveu através disso fisicamente e assim, de forma sintomática, manifestou as contradições não resolvidas. Para além da discussão sobre condições históricas, porém, o fato de Beuys ter escolhido uma posição imanente através da qual trabalhava os problemas da autoridade aurática nos traz de volta à questão levantada anteriormente, a saber,

se certas estruturas e contradições da questão aurática não são estruturalmente inerentes à prática artística. Uma característica estrutural da prática artística, por exemplo, que Beuys lida em *Der Chef*, é não apenas a adoção de uma posição de um locutor aurático, mas também a atribuição daquela posição ao artista através das expectativas da audiência: Beuys chegou a Berlim e as pessoas esperavam um acontecimento. Ao aparecer em público, mas fazendo-se invisível, Beuys tanto satisfaz quanto frustrou seus espectadores. A aura que Beuys gerou em torno de si em virtude de sua estratégia tornou-se tanto o meio quanto o intermédio para protegê-lo contra e para jogar com essas expectativas: colocá-los em evidência e modificá-los. Essa tentativa de renegociar o relacionamento entre artista e público é, além disso, formalizado como um dia de trabalho de oito horas, potencialmente transformando a performance em uma alegoria das tensões constitutivas entre o público e o privado que define o trabalho artístico ou criativo em geral. Como é uma forma de trabalho que, tradicionalmente, toma forma dentro de condições marcadas por extremos de autoisolamento (no estúdio, na pra-teleira, na natureza) e o ato de transformar tornar-se público (em exposições, ações e publicações), certamente existem outras abordagens para a prática de arte baseada em participação. Porém, a experiência demonstra que eles também requerem certo momento de isolamento e de concentração que permite à ação coletiva ser planejada e obriga a ser colhida. Um aspecto fascinante de *Der Chef* é que Beuys não lida de fato com isolamento e exibição como polos opostos, mas como qualidades inseparáveis de uma mesma ação. O autoisolamento dentro do rolo de feltro toma seu lugar em público. Mantido espacialmente à distância por um lado e, por outro, abordado através dos alto-falantes, o público é simultaneamente excluído e incluído. Nesta situação, o microfone e o sistema de amplificação transformaram-se no meio através do qual se estabelecia a relação entre isolamento e exibição. Neste sentido, *Der Chef* pode ser lido como uma alegoria de um trabalho cultural em um meio público. A autoridade daqueles que se atrevem – ou são tão ousados quanto – a falar publicamente que eles isolaram a si próprios do olhar do público, ainda sob a mira destes, a fim de enfrentá-los em discurso indireto, retransmitido através de um meio. O que é constituído nesta cerimônia é a autoridade no sentido da autoria, no sentido da voz pública. Em *Der Chef*, Beuys encena a criação de tamanha voz pública como em um acontecimento que é tanto dramático quanto absurdo. Assim, ele afirma o surgimento de tal voz como um acontecimento. Ao mesmo tempo, porém, ele também mina essa afirmação por meio da lamentável impotência através

da qual essa voz é produzida: ao emitir, semissufocada, sons inarticulados que teriam permanecidos inaudíveis sem equipamento eletrônico de amplificação. Essa performance não oferece nenhuma resposta. Porém, articula o ponto crucial não resolvido de uma pergunta que diz respeito, profundamente, tanto à arte quanto à política: em virtude de que autoridade é possível incorporar uma voz em público e para o público?

Tradução: Caroline Alciones e Luiz Sérgio de Oliveira

Notas

1 O texto de Jan Verwoert, intitulado *The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre and Public Image*, apareceu originalmente no número 1 do e-flux journal, dezembro de 2008, disponível em <http://www.e-flux.com>. Na tradução para a Poiésis, os Editores optaram por manter a formatação das notas conforme aparece no texto original.

2 Donald Kuspit, *The Cult of the Avant-garde Artist* (New York: Cambridge University Press, 1993).

3 Ibid., 93.

4 Ibid., 95.

5 Ibid., 89.

6 Ibid., 81.

7 O lema vem do verso de um poema "Deutschlands Beruf" (1861) do poeta romântico Emanuel Geibel (1815-1884). Geibel invoca aqui o espírito do racionalismo germânico como uma força mediadora que ele acredita poder criar paz e estabilidade política na Europa. Mais tarde, em uma aplicação mais notória, porém, a frase passa a ser associada com o colonialismo germânico e com a ideologia nazista da superioridade de uma raça.

8 O filósofo Jean-Luc Nancy descreve de forma bem incisiva essa configuração moderna para a autossalvação através de uma suposta criatividade soberana do mito de formação: "O Romantismo por si só poderia definir como a invenção da cena do mito de fundação, como a simultânea consciência da perda de poder sobre esse mito, e como o desejo ou a vontade de recuperar esse poder de viver da origem e, ao mesmo tempo, a origem desse poder... Essa formulação de fato define, para além do Romantismo e ainda mais além o Romantismo nos moldes de Nietzsche, a modernidade como um todo: toda essa vasta modernidade abarca, estranhamente, uma aliança grotesca, da poética e etnológica nostalgia para um mito de humanidade inicial e o desejo de regenerar a antiga humanidade europeia através da ressurreição de seus mais antigos mitos, incluindo a encenação implacável desses mitos: refiro-me, é claro, ao mito nazista." Jean-Luc Nancy, "Myth Interrupted," in *The Inoperative Community*, trans. Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland, and Simona Sawhney (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 45-46. Ver 43-70.

9 Rüdiger Sünner, *Schwarze Sonne: Entfesselung und Missbrauch der Mythen in Nationalsozialismus und rechter Esoterik* (Freiburg im Breisgau: Herder Spektrum, 1999), 34-35.

10 Ver Götz Adriani, Winfried Konnertz e Karin Thomas, *Joseph Beuys: Life and Work* (New York: Barron's, 1979), 29.

11 Sünner, *Schwarze*, 36n7.

12 Citado em Caroline Tisdall, *Joseph Beuys* (New York: Thames and Hudson, 1979), 228.

13 Benjamin Buchloh, "Beuys: The Twilight of the Idol," originalmente publicado em *Artforum* 18, n.5 (1980): 35-43; citado aqui a partir de *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, ed. Gene Ray (New York: D.A.P., 2001), 199-211.

14 Tisdall, *Joseph Beuys*, 17n10.

15 *Aachener Prisma* 13, no. 1 (Novembro 1964): 16-17, citado em Adriani, Konnertz, and Thomas, *Joseph Beuys*, 112n8.

16 N.T.: A cidade alemã de Aachen está localizada próxima a fronteira da Holanda e da Bélgica, distante 65 km a oeste de Colônia.

17 *Aachener Prisma* 13, no.1 (Novembro de 1964): 16-17, citado em Adriani, Konnertz e Thomas, *Joseph Beuys*, 112n8.

18 *Ibid.*, 111.

19 Buchloh, "Beuys," 206n11.

20 Um exemplo perfeito disso pode ser encontrado no texto de Kosuth "Arte after Philosophy" (1969), no qual Kosuth, da melhor forma hegeliana, declara sua arte como sendo o histórico e necessário ponto final da história da Filosofia desde Kant, e seus trabalhos são direcionados, ilustrações transparentes dessas linhas de pensamento; ver Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After Collected Writings*, 1966-1990, ed. Gabriele Guercio (Cambridge, MA: MIT Press, 1991).

21 Joseph Kosuth, "intention(s)," originalmente publicado em *Art Bulletin* 78, no.3 (Setembro 1996): 407-12; citado aqui de *Conceptual Art: A Critical Anthology*, ed. Alexander Alberro e Blake Stimson (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 460-68.

22 *Ibid.*, 462.

23 *Ibid.*, 464.

24 Esses incluíram o Deutsche Studentenpartei (Partido dos Estudantes Alemães, 1967), the Organisation für Nichtwähler, freie Volksabstimmung (Organização para Não Votantes, plebiscito gratuito, 1970), the Organisation für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung (Organização pela Democracia Direta pelo Plebiscito, 1971), the Free International University (1971) cofundada com Heinrich Böll, e sua participação nas discussões da fundação do Partido Verde Alemão (1979).

25 "Mit-Neben-Gegen" (With-Alongside-Against) foi o título de uma exibição de trabalhos dos alunos de Beuys no Frankfurter Kunstverein em 1976.

26 *Express* (Düsseldorf) 1 de dezembro de 1967; citado de Barbara Lange, *Joseph Beuys: Richtkräfte einer neuen Gesellschaft* (Frankfurt am Main: Reimer, 1999), n.p., fig.3.

27 Depois de uma palestra sobre este tópico, um discípulo de Beuys instruiu-me (com uma autoridade que tolerava nenhuma divergência) que a ação *ÖÖ-Programm* não era de fato uma questão de autoridade, mas antes, como o próprio Beuys havia dito, uma demonstração de (se eu bem me lembro) uma técnica Mongol de articulação e, ao mesmo tempo, uma ilustração do processo criativo de formação da não formada quintessência da articulação do ainda não formado. A única reação que me ocorreu foi uma linha padrão do artista de cabaré, da região do Reno, Jürgen Becker: "Bem, lá você sabe mais do que eu. "

28 Ver a descrição da ação de Wolf Vostel em Adriani, Konnertz, e Thomas, *Joseph Beuys*, 120n8. Dentre outras coisas, a declaração provocativa de Beuys de que o Muro de Berlim teria de ser aumentado cinco centímetros para melhorar suas proporções certamente fez dele uma figura da mídia de seu tempo. Quando ele deixou a sala ao término da performance, aquela afirmação era, aparentemente, o tema da primeira pergunta colocada por alguém do público.