



## **Joseph Beuys e a memória do Holocausto** *Joseph Beuys and the Holocaust Memory*

---

**Eduardo Ribeiro da Fonseca**

ORCID: 0000-0003-4753-1864  
Pontifícia Universidade Católica do Paraná

**Luciana Lourenço Paes**

ORCID: 0000-0001-5431-0053  
Historiadora independente

### **Resumo**

Este artigo analisa o modo como a memória do Holocausto tem emergido na obra de Joseph Beuys (1921-1986) desde os anos 1950, integrando esta análise à leitura mais corrente de sua produção, centrada na mitologia que o próprio artista criou em torno dela. Para tanto, trabalhamos com a noção de trauma na obra tardia de Sigmund Freud e com alguns textos recentes tratando de políticas da memória e das artes visuais no período pós-1945, respectivamente do historiador Andreas Huyssen e do crítico da cultura Gene Ray.

### **Palavras-chave**

Joseph Beuys. Holocausto. História e memória. Apresentação negativa [negative Darstellung]. Trauma.

### **Abstract**

*This article analyses how the Holocaust memory has emerged in Joseph Beuys's work since the 1950's, integrating this analysis into the most current reading of his production, centred on the mythology that the artist himself created around it. For such a purpose, we work with the notion of trauma in the late work of Sigmund Freud and with recent writings dealing with the politics of memory and Post-1945 visual arts, respectively by the historian Andreas Huyssen and the cultural critic Gene Ray.*

### **Keywords**

*Beuys, Joseph (1921-1986). Holocaust. History and memory. Negative presentation [negative Darstellung]. Trauma.*

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45  
Jan/Jun 2021  
e-ISSN: 2179-8001

“A expressão de que não há nada a expressar,  
nada com que expressar, nada a partir do que expressar,  
nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar,  
aliado à obrigação de expressar.”

- Samuel Beckett, *Três diálogos com Duthuit* (1949)

Na década de 1950, imagens explícitas ligadas ao Holocausto emergiram na cultura visual do Ocidente com a circulação do documentário de Alain Resnais (1922-2014), *Nuit et Brouillard* (1956), que articulava fotografias e filmes feitos durante a libertação dos campos de concentração com a leitura de um texto *in off* de Jean Cayrol<sup>1</sup>. Andreas Huyssen (2014) defende que, diante das fotografias e dos filmes de Dachau e de Buchenwald, a negação psicossocial da imagem se impôs na Alemanha. Segundo o autor, a produção artística alemã, logo após 1945, não tocou no assunto do Holocausto. Essa “paralisia da imaginação visual” deveu-se, em parte, à conjunção da “má consciência” com a visão da Alemanha devastada pelos bombardeios de guerra. Para Huyssen, outro fator de desvio, este mais aparente, foi a divisão política, com a consolidação da Guerra Fria, que culminou na fundação de dois estados alemães no ano de 1949.<sup>2</sup>

A afirmação de Theodor Adorno (1903-1969) de que “depois de Auschwitz, escrever poesia é um ato de barbárie” [*nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*], a qual ecoa a de Walter Benjamin (1892-1940) de que “nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie”<sup>3</sup>, apareceu pela primeira vez em seu ensaio *Kulturkritik und Gesellschaft* [Sociedade e crítica da cultura], escrito em 1949 e publicado em 1951. O contexto em que a frase de Adorno é expressa havia sido abordado já na *Dialektik der Aufklärung* [Dialética do Esclarecimento] (1944-47), escrita com Max Horkheimer (1895-1973), na qual o nazismo aparece, como observa Huyssen, “não como uma eclosão de forças irracionais primitivas em meio à civilização (...), mas como a conclusão lógica de uma cultura da racionalidade que remontava ao Ulisses de Homero”<sup>4</sup>. O *nach Auschwitz* de Adorno, apesar de ter sido muito citado e mal interpretado desde então, funcionou como um catalisador do que viria a ocorrer depois, na medida em que impôs à arte o imperativo da ruptura com o passado<sup>5</sup>.

Huyssen afirma que esse quadro de alienação começou a mudar somente na década de 1980, após um momento decisivo nos anos 1960, que viu, além dos movimen-

1- As imagens usadas por Resnais consistiam em fotografias pertencentes a arquivos nazistas, filmes em preto e branco feitos pelos cineastas dos exércitos aliados, na Polónia e na Holanda, e imagens coloridas filmadas pelo próprio Resnais, em Auschwitz e Maidanek.

2- Huyssen: 2014, pp. 118 e 120.

3- Löwy: 2005, p. 70.

4- Huyssen, op. cit., p. 115.

5- Adorno iria rever a frase ao longo dos anos. Em *Engagement oder künstlerische Autonomie* [Engajamento ou autonomia artística] (1962), ele acrescenta o qualificativo “lírica” ao substantivo “poesia” e, na *Negative Dialektik* [Dialética negativa] (1966), afirma que “pode ter sido um erro dizer que depois de Auschwitz não se poderia mais escrever poemas”. Sobre a história da interpretação dessa frase e as implicações culturais do “*nach Auschwitz*”, bem como seu status dentro do pensamento estético de Adorno, ver o ensaio de Michael Rothberg (1997). Stephanie D’Alessandro (2002:68) lê na frase, em retrospectiva, uma proscription, tomando-a como uma espécie de “marco” para situar o desenvolvimento posterior das artes visuais na Alemanha.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45  
Jan/Jun 2021  
e-ISSN: 2179-8001

tos estudantis de maio de 1968, também o julgamento de Eichmann em Jerusalém (1960) e o “julgamento de Auschwitz”, em Frankfurt (1963-65), no qual 22 oficiais nazistas atuantes no complexo de Auschwitz-Birkenau responderam por sua participação no genocídio. Além disso, o texto de Margarete e Alexander Mitscherlich, publicado em 1967, *Die Unfähigkeit zu trauern: Grundlage kollektiven Verhalten* [A inabilidade de fazer o luto: fundamentos do comportamento coletivo], teve um impacto considerável sobre a produção local alemã ao destacar a presença incômoda, devido à negação e à repressão, dessas memórias traumáticas<sup>6</sup>.

Os testemunhos dos sobreviventes do Holocausto levaram a uma preocupação contínua, entre as décadas de 1980 e 1990, com os “limites da representação” e com “a teoria pós-estruturalista do trauma calcada num modelo modernista da irrepresentabilidade”<sup>7</sup>, cuja grande metáfora foi a da câmara de gás: não existem imagens do que ocorreu lá dentro. Essa discussão se ligava, retrospectivamente, à voga da arte abstrata na Alemanha Ocidental, no período da Guerra Fria, e ao seu caráter escapista. Nos anos 1980 e 1990 houve, então, um *boom* na produção cultural, e não só alemã, de obras que tematizavam a memorialização do Holocausto, acompanhado da urgência em musealizar o evento e recordá-lo em memoriais<sup>8</sup>.

Neste artigo, iremos nos concentrar em algumas obras de Joseph Beuys (1921-1986). Primeiro, porque ele influenciou, enquanto professor da *Staatliche Kunstakademie*, em Düsseldorf, nos anos 1960, artistas como George Baselitz (1938-), Anselm Kiefer (1945-), Sigmar Polke (1941-2010) e Gerhard Richter (1932-), os quais são hoje reconhecidos como integrantes da geração que tomou para si o trabalho de elaboração sobre a memória e o trauma da 2ª Guerra<sup>9</sup>. Beuys, além disso, continua sendo uma grande referência para os artistas mais recentes, haja vista a obra de Reinhardt Mucha (1950-). Escolhemos Beuys também porque, até pouco tempo atrás, a história da arte não associava sua atuação ao *Trauerarbeit* [trabalho de luto] da geração pós-1945, seguindo mais o discurso mitologizante que o próprio artista construiu em torno de sua obra. Sem negligenciar a legitimidade desse discurso, uma questão importante, neste texto, é como a memória do Holocausto está, sim, operante nas obras de Beuys. O primeiro a levá-la de modo sistemático foi o teórico e crítico da cultura Gene Ray<sup>10</sup>. Partindo de observações de Ray, proporemos uma interpretação da obra de Beuys com

6- Rothberg (1997:67) e D'Alessandro (2002:70) concordam a respeito da relevância deste texto.

7- Huyssen, op. cit., p. 13.

8- Rolf Tiedemann (2003: xii), por exemplo, na *Introdução* a uma seleção de textos de Adorno, escreve: “Em torno do ano de 1950, Adorno protestou que na Alemanha ‘lembrar as pessoas de Auschwitz foi considerado a expressão de um ressentimento tedioso’ e, próximo ao fim da década de 1950, quando proferiu a palestra *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit* [O que significa pôr o passado em dia], ele deplorou a rejeição do passado que tiraria das vítimas assassinadas o seu direito mesmo de serem lembradas. A sociedade alemã atual exhibe algo como a característica oposta. Em competições solenes que têm se espalhado como uma praga, um especialista em rememoração busca vencer o seguinte com o tamanho de seu memorial e o número de mortos cujos nomes estão nele inscritos. Adorno falou em seus dias de ‘um vazio e frio esquecimento’. Hoje, vemos um não menos vazio e frio ato de rememoração, uma rotina de memorialização (...)” (nossa tradução).

9- Nos anos 1980, houve uma ascensão notável desses artistas no mercado de arte internacional. Até hoje eles se mantêm entre as 10 primeiras posições em rankings de artista os mais influentes, como o *Kunstkompass* (<https://de.wikipedia.org/wiki/Kunstkompass>) e o *Artfacts* (<http://www.artfacts.net/>). Para dados estatísticos, ver: Quemin (2013).

10- Ver os dois textos de Gene Ray citados na bibliografia.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45  
Jan/Jun 2021  
e-ISSN: 2179-8001

base na ideia de trauma em Freud, buscando uma síntese entre as narrativas automiologizantes do próprio artista e a memória incontornável de uma das catástrofes mais bem documentadas da história<sup>11</sup>. Ao contrário de Ray, portanto, tentaremos conciliar – não separar – história, memória e ficção na obra do artista, usando recursos interpretativos do campo psicanalítico.

Para os propósitos deste artigo, empregamos a palavra *trauma* num sentido tanto individual quanto histórico<sup>12</sup>. No primeiro caso, trata-se de uma força violenta que supera a capacidade de assimilação do psiquismo e que passa a existir nele como um “corpo estranho”. Um evento torna-se traumático sempre *après-coup*, ou seja, ele é ressignificado como tal somente depois de acontecer, o que não equivale a dizer que se torna, então, *consciente*. Para Freud, os sintomas do trauma se ligam a uma fixação no momento do evento traumático. A repetição, referida a algo que foi afastado da consciência e retorna como sintoma, é uma tendência do organismo a restabelecer o equilíbrio perturbado; equivale, no campo psicanalítico, a um movimento na direção da cura. Freud a leu como um efeito positivo do trauma, em oposição ao negativo das inibições ou fobias.

O psicanalista vienense pensou o trauma histórico partindo de uma analogia com o individual<sup>13</sup>. Um evento traumático pode se situar temporalmente a uma grande distância de uma determinada sociedade, tão distante que suas evidências chegam aos seus membros, de forma distorcida, apenas por meio da “tradição”, que inclui os registros oral e escrito. Essa distorção operada na tradição comporta, para Freud, tanto um aspecto “delirante” quanto uma “verdade histórica”, ainda que esquecida. O evento que foi esquecido não pôde, assim, ser apagado – encontra-se *latente* – e vem a afetar o desenvolvimento do grupo humano<sup>14</sup>.

Com o Holocausto deu-se algo parecido. Como observamos, foi apenas há algumas décadas que ele passou a ser massivamente reconhecido e tratado, então, como um problema, constituindo o objeto de vários estudos na área das ciências humanas. Do mesmo modo, só recentemente, após um período de “latência”, é que a obra de Beuys pôde ser lida dentro desta chave.

Beuys fez parte da geração dos perpetradores do Holocausto. Ele integrou a *Hitlerjugend* [Juventude Hitlerista] e foi treinado como radiotelegrafista, atirador e pi-

11- Lembremos que logo após a entrada das tropas americanas em Ohrdruf, uma subdivisão de Buchenwald, o general Dwight Eisenhower, comandante das Forças Aliadas, telegrafou, em 19 de abril de 1945, ao general George Marshall, chefe de pessoal das Forças Armadas em Washington, solicitando que membros do Congresso e jornalistas viessem aos campos recém-libertados para fins de documentação, com vistas a garantir que ninguém pudesse acusá-los de “exagero” ou de forjarem relatos para servirem de “peças de propaganda” (ver o verbete *Ohrdruf*, da *Enciclopédia do Holocausto*, no site do *United States Holocaust Memorial Museum*: <https://encyclopedia.ushmm.org/en>).

12- A ideia de trauma muda ao longo da obra de Freud. Neste e no parágrafo seguinte, estaremos nos reportando, especialmente, a textos mais maduros, como *Jenseits des Lustprinzips* [Além do princípio de prazer] (1920) e *Der Mann Moses und die Monotheistische Religion* [O homem Moisés e a religião monoteísta] (1938). Para uma revisão ampla do conceito na obra de Freud, ver o capítulo 1, “A teoria freudiana do trauma”, da tese de doutorado de Ana Beatriz Favero (PUC-RJ, 2009: 16-88).

13- Cf. a parte II, especialmente os itens “Verdade histórica” e “Desenvolvimento histórico”, de *O homem Moisés e a religião monoteísta*. As aspas neste parágrafo referem-se a este texto de Freud.

14- Freud referia-se especificamente ao assassinato do grande macho da horda primitiva pelos seus filhos, seguido de sua deglutição (que seria o evento traumático) e ao sentimento de culpa decorrente que os levou a criar as primeiras instituições sociais – a família baseada em laços exogâmicos e a religião totêmica – como forma de expiar essa culpa.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45  
Jan/Jun 2021  
e-ISSN: 2179-8001

loto das forças aéreas nazistas, a *Luftwaffe*. Assim, teve uma relação direta, embora não necessariamente ligada ao genocídio (ele sempre se esquivou do assunto), com o Holocausto.

Gene Ray defende que Beuys usou estratégias indiretas para evocar o Holocausto: “as obras mais fortes funcionam pela semelhança formal, a afinidade material e a alegoria mais do que pela representação ou o confronto direto”<sup>15</sup>. Para Ray, o Holocausto está presente na obra de Beuys justamente pela ausência. Afinal, aquelas fotografias explícitas, obscenas, dos campos de concentração e seus cadáveres já haviam penetrado a sensibilidade do público. Depois de o evento ter sido realizado, pela ampla circulação dessas imagens, como *trauma*, tornou-se insuportável demais para ser abordado diretamente, porque colocava em xeque todas as bases sobre as quais se gostaria de acreditar que a civilização humana repousava.

Nos parágrafos seguintes, selecionamos algumas obras de Beuys em que essa “presença pela ausência”, concentrada em alguns materiais de uso recorrente – a gordura/cera e o feltro – pode ser constatada. Todas foram discutidas por Ray, algumas por Huysen. No final deste texto, a ideia de *negative Darstellung* [apresentação negativa], como proposta por Kant, evocada por Adorno e apropriada por Ray para ler a obra de Beuys, será aprofundada. Defenderemos, de nossa parte, que ela foi o mecanismo pelo qual Beuys sublimou, em sua obra, o trauma da guerra<sup>16</sup>.

Huysen (2014) afirma que, na década de 1950, a obra de Beuys tocou no assunto do Holocausto com *Auschwitz Demonstrationen* [Demonstração Auschwitz]. Em 1957-8, o artista participou da primeira fase de um concurso internacional para o projeto de um memorial no campo de extermínio Auschwitz II - Birkenau, oeste de Cracóvia<sup>17</sup>. Na vitrine *Auschwitz Demonstrationen 1956-64*, no Block Beuys, em Darmstadt, cujo arranjo foi feito pelo artista em 1968, vemos uma reprodução impressa de uma fotografia panorâmica do complexo de Auschwitz dobrada e posta na vertical e um desenho a lápis de uma garota famélica, acompanhados de cerca de 20 outros objetos: uma placa retangular de bronze/latão; um disco de metal enferrujado com um chouriço em cima; um forno portátil usado pelo artista em sua performance no *Festival of New Art* (1964), em Aachen, com dois blocos de gordura/cera<sup>18</sup> em cima; duas caixas cilíndricas de madeira cheias de palha, uma delas com um rato seco den-

15- Ray: 2001, p. 59.

16- A ideia de *sublimação*, como a de trauma, muda ao longo da obra de Freud. Neste artigo, estamos entendendo-a como um mecanismo que difere do recalque e que concerne justamente ao retorno do recalque. Do ponto de vista do funcionamento do psiquismo, de acordo com a teoria freudiana, a sublimação consiste, grosso modo, num desvio do objeto ou meta original de um impulso de modo a obter-se uma satisfação substitutiva, em consonância com as demandas culturais da civilização. Sobre o conceito de sublimação em Freud, ver o capítulo 4, “A propriedade fundamental do impulso”, do livro de Eduardo Ribeiro da Fonseca (2012: 289-364).

17- O projeto original de Beuys para o memorial consistia em três formas geométricas elevadas, chamadas por ele de *Wahrzeichen* [pontos de referência], espalhadas ao longo do trajeto da entrada principal do campo até as câmaras de gás e o crematório, onde uma esfera de prata polida deveria ser posicionada para receber e refletir a luz do sol. Ao conceber seu projeto, Beuys produziu cerca de 24 esboços, somados a dois modelos de madeira e um em zinco e peltre.

18- Apesar de serem materiais distintos, a gordura e a cera apresentam características formais semelhantes. Em muitas obras, é difícil distingui-los sem o apoio das legendas. Em algumas delas, inclusive, Beuys usa a cera, mas, no título, refere-se ao material como “gordura”. Portanto, em sua obra, elas parecem, numa certa medida, se equivaler.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45  
Jan/Jun 2021  
e-ISSN: 2179-8001

tro e a outra com um metro, aberto e em pé; um crucifixo de argila e um biscoito (hóstia?) num prato de sopa; outros três chouriços escurecidos e um grupo de objetos, posicionados no centro, consistindo em dois frascos de remédio, um conta-gotas, um óculos de proteção e uma etiqueta de alumínio<sup>19</sup>.

Ray observou que o arranjo dos objetos por Beuys em Darmstadt ecoa a expografia adotada no museu de Auschwitz (antigo Auschwitz I), fundado em 1947, onde, dentro das mesmas caixas de vidro, objetos semelhantes ou iguais aos escolhidos por Beuys são exibidos como “evidências de crimes terríveis”<sup>20</sup>.

Devido à autoridade que a interpretação do próprio artista assumiu junto à crítica, a gordura (*Fett*) e o feltro (*Filz*) são comumente lidos, em sua obra, como “materiais rendedores”, pois fora graças a eles que, após a queda de seu avião em Crimeia, durante a 2ª Guerra, ele pôde ser salvo pela tribo dos Tártaros (essa é a chamada “*the Story*” envolvendo a sua mitologia autoconstruída). Quando se fala em Joseph Beuys, dificilmente não vêm à mente, de imediato, esses dois materiais.

A maleabilidade da gordura e sua pronta-resposta a mudanças de temperatura torna-a um índice do corpo. Lembremo-nos de uma obra de Beuys, de 1963, em que um bloco triangular de gordura é posto, como seria um corpo, sobre uma cadeira. Beuys usou o forno portátil, naquela performance em Aachen, para derreter alguns blocos de gordura. Incluí-lo em *Auschwitz Demonstrationen*, autorizaria, como afirma Ray, sua associação com os crematórios dos campos de extermínio. Nesse caso, a gordura remeteria ao corpo do sacrifício, evocado pela própria palavra *Holocausto*, que significa “queimar completamente”. É conhecido também o fato de que os corpos dos judeus mortos eram usados para alimentar o fogo dos fornos onde eles mesmos eram cremados, a gordura sendo um material altamente inflamável<sup>21</sup>.

Depois de 1942, os cabelos das judias eram cortados e coletados nos campos de extermínio e, na sequência, enviados a fábricas alemãs, onde eram processados e transformados em feltro (figuras 1 e 2). Ray informa-nos que “sete tons de cabelo humano, embalados e prontos para expedição, foram descobertos em Auschwitz quando o campo foi libertado, em 1945”<sup>22</sup>. O feltro, conclui o autor, possui uma ligação com a história do Holocausto que também não tem a ver com o acidente de avião de Beuys. O filme *Nuit et Brouillard* (1956), de Resnais, inclusive, publicizou esse fato<sup>23</sup>.

19- Para imagens do Block Beuys, em Darmstadt, ver: <https://www.hlmd.de/museum/kunst-und-kultur-geschichte/block-beuys.html>

20- Ray: 2001, p. 65.

21- Cf. escreve o historiador Andrzej Strzelecki: “A gordura que pingava dos corpos queimados dentro de poços ou em piras era coletada em valas, escavadas para esse fim, perto dos locais de incineração [e] usada, então, como combustível para manter viva a chama que queimava os corpos. Esta prática era especialmente comum em dias chuvosos. De tempos em tempos, novos corpos eram jogados no crematório junto com os antigos e magros dos prisioneiros veteranos, para que a gordura dos corpos mais saudáveis recém-chegados tornasse o processo de combustão mais eficiente” (nossa tradução, *apud* Ray: 2001, p. 63, nota 28).

22- Ray: 2001, p. 64.

23- Numa das sequências de *Nuit et Brouillard*, vemos um close de sacos empilhados contendo as iniciais K[onzentrations].L[ager].Au[schwitz] kg 22, enquanto o narrador diz: *Rien que des cheveux de femme...* A quinze pfennigs le kilo... *On en fait du tissu* [Nada além de cabelos de mulher... A quinze pfennigs o quilo... Faz-se tecido com eles].

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45  
Jan/Jun 2021  
e-ISSN: 2179-8001



Figura 1 (esq.) Feltro feito com cabelo humano. Museu Auschwitz-Birkenau, Polônia.  
© Jarko Mensfelt.

Figura 2 (dir.) Vitrine com mechas de cabelos das vítimas. Museu Auschwitz-Birkenau, Polônia.  
© Paweł Sawicki.

Figura 3 (esq.) Joseph Beuys, Terno de feltro (*Filanzug*), 1970, feltro, linha, c. 170 x 60 cm.  
© Tate Gallery, Londres.

Figura 4 (dir.) Sala do Museu Auschwitz-Birkenau dedicada ao processo de registro dos prisioneiros, contendo as roupas que recebiam logo após a entrada no campo, Auschwitz I, Bloco 6.  
© Museu Auschwitz-Birkenau, Polônia.



Beuys se enrolou, em mais de uma de suas performances, em feltro. O exemplo mais célebre é aquele de *I like America and America likes me* (1974), no qual o artista usou o material como uma espécie de mediador ao interagir com um coioote selvagem. Beuys usou mantas de feltro sobre o corpo desde sua partida aos Estados Unidos até o retorno à Alemanha, incluídos os três dias em que conviveu com o animal dentro da galeria nova-iorquina de René Block. Há também sua série de ternos de feltro cinza, um deles exibido pendurado na parede, como aqueles trajés, alguns igualmente acinzentados, dispostos no alto das vitrines no Bloco 6 do Museu de Auschwitz-Birkenau (fig. 3 e 4). Outras obras, ainda, aludem ao Holocausto, como *Plight* (1985), “situação difícil” ou “promessa”, uma instalação montada originalmente na galeria londrina de Anthony D’Offay. Beuys substituiu paredes por rolos de feltro cinza para encerrar, no fim de um largo corredor, um piano com as teclas e a cauda fechadas, sobre a qual deitou uma lousa com pautas musicais e um termômetro para medir a febre.

Ray lança mão da ideia de Immanuel Kant (1724-1804) de *negative Darstellung* [apresentação negativa] para explicar o modo como as obras de Beuys evocam o Holo-

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45  
Jan/Jun 2021  
e-ISSN: 2179-8001

causto. Na *Kritik der Urteilskraft* [Crítica da faculdade de juízo] (1790), o filósofo alemão admira a proibição de imagens na lei judaica e observa que noções abstratas, tais quais as ideias de infinito e Deus, podem ser apresentadas negativamente sem prejuízo do sentimento do sublime<sup>24</sup>. Ray defende que Adorno argumentou, de maneira similar, que as imagens positivas ou as fábulas simplistas da arte engajada não eram capazes de representar a “abstração da lei objetiva predominante na sociedade”<sup>25</sup> pois, “como o Deus dos antigos, a catástrofe social só pode ser evocada e reconhecida negativamente na arte”<sup>26</sup>.

Junto à apresentação negativa, o fenômeno da repetição também pode indicar uma origem traumática, ou seja, que ultrapassa a capacidade de assimilação do psiquismo, ligada a uma herança não necessariamente consciente. Freud escreveu: “Uma tradição fundada apenas na comunicação não poderia produzir o caráter compulsivo próprio dos *fenômenos religiosos*”<sup>27</sup>. Se substituíssemos o termo “fenômenos religiosos” por “certos fenômenos artísticos” cairíamos no caso de Beuys. A compulsão à repetição é o resultado da necessidade de elaborar a experiência daquilo que, devido às defesas inconscientes inerentes ao psiquismo humano, o indivíduo se recusa a recordar. Nesse sentido, repetir é uma forma de rememorar.

A arte se torna um meio para a superação das condições anteriores da existência que ultrapassa o sujeito da consciência e abrange a verdadeira realidade psíquica, em si mesma inconsciente. Por meio de metáforas e relações simbólicas que abrem caminho através do rememorar, a arte permite a Beuys a elaboração.<sup>28</sup> Os afetos liberados na apresentação do objeto artístico, bem como no processo de criação, permitem uma modificação das experiências ligadas às vivências insuportáveis, a sua integração à consciência e também a transmutação dos valores psíquicos em algo não somente assimilável, mas também, nessa dimensão da arte, apreciável.

### Considerações finais

Voltando às palavras de Beckett citadas na epígrafe deste texto: “a expressão de que não há nada a expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma possibilidade de expressar, nenhum desejo de expressar, aliado à obrigação de expres-

24- “Não se deve recear que o sentimento do sublime venha a perder-se por um tal modo de apresentação abstrato, que em confronto com a sensibilidade é inteiramente negativo; pois a faculdade da imaginação, embora ela acima do sensível não encontre nada em que possa apoiar-se, precisamente por essa eliminação das barreiras da mesma sente-se também ilimitada; e aquela abstração é, pois, uma apresentação do infinito, a qual na verdade, precisamente por isso, jamais pode ser outra coisa que uma apresentação meramente negativa que, entretanto, alarga a alma. Talvez não haja no Código Civil dos judeus nenhuma passagem mais sublime que o mandamento: ‘Tu não deves fazer-te nenhuma efígie nem qualquer prefiguração, quer do que está no céu ou na terra ou sob a terra’ etc.” (KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad.: Valério Rohden e Antônio Marques, 1995, p. 121).

25- *Engagement...*, apud Ray: 2013, online, nota 39. É preciso tomar o cuidado de não confundir a *apresentação negativa*, como abordada em Kant e depois Adorno e ilustrada em Beuys, com a *negação da representação* (naturalista) presente na arte abstrata ou mesmo com a ideia de representação mimética, que torna presente uma ausência por meio de uma relação de verossimilhança – na apresentação negativa a ausência não se refere a nada diretamente.

26- Ray: 2013, online.

27- *O homem Moisés e a religião monoteísta*, 2014, Parte I, Seção III, p. 32, grifo nosso.

28- Ver: FREUD, Sigmund. *Recuerdo, Repetición y Elaboración* [Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten] (1914), BN, pp. 1687-1688.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45  
Jan/Jun 2021  
e-ISSN: 2179-8001

sar”, poderíamos afirmar, concordando com Ray, que Beuys abordou o Holocausto em sua obra por meio da *apresentação negativa*, o que o preveniu de cair numa atitude desrespeitosa para com a memória das vítimas ou moralizante e reducionista. Ele iniciou, já no fim dos anos 1950, portanto, o projeto de luto dentro da arte alemã que só seria reivindicado publicamente nos anos 1960 e levado a cabo, de modo amplo, a partir da década de 1980. Ele fez isso criando uma linguagem não só indireta, mas também absolutamente própria, que teria uma grande posteridade dentro da arte contemporânea. Apesar de Huyssen passar rapidamente pelo seu nome no texto em que revisa a arte do pós-guerra na Alemanha (dedica-lhe oito linhas<sup>29</sup>), Beuys criou uma espécie de fórmula retomada por artistas de gerações subsequentes em sua relação com a história e a memória traumática.

A construção daquela mitologia pessoal, que projetou uma aura em torno de materiais como o feltro e a gordura, foi o grande “sintoma” de Beuys. Esse “sintoma” apresentou negativamente (e assim *processou*) uma experiência de difícil assimilação racional, tanto para Beuys quanto para a civilização ocidental. A sua narrativa mitológica autocentrada e o uso repetido de materiais inegavelmente ligados ao evento traumático, em arranjos que, inclusive, evocam a expografia de sua memorialização museológica, permitiu que ele elaborasse, não só num nível cultural mais amplo como também num nível individual mais profundo, o trauma de guerra, o qual, pela sua própria natureza insuportável, não poderia ser confrontado de modo direto e objetivo. Beuys construiu uma obra que permitiu sublimar “a catástrofe social”, uma vez que, apesar do contato que teve com o Holocausto, o artista não foi uma de suas vítimas – ele esteve diante de algo absolutamente esmagador sem ser por ele esmagado. Como no conceito de sublime (do latim *sublimare*, “eivar”, fonte etimológica comum da palavra *sublimação*), também a representação dessa memória não pôde ser positiva, sob o risco de quebrar a unidade do eu, de aniquilar a própria possibilidade de uma perspectiva.

Beuys foi uma espécie de “anti-Eichmann”: ele jamais se colocou, de um ponto de vista ético, como alguém que só seguiu ordens. Ao mesmo tempo, ele também não recalcou, simplesmente, a sua experiência ao lado dos perpetradores: ela não se transformou, pela via do sentimento de culpa inconsciente, num sintoma neurótico ligado a uma doença nervosa. Essa memória artisticamente refinada impôs-se por si mesma como a expressão de uma reflexão estética que sobrepunha o público e o privado na articulação de referências indiretas. Beuys sabia que a arte podia dar-lhe isso:

*A arte não existe para proporcionar conhecimento por vias diretas. Ela produz percepções aprofundadas da experiência. Mais deve acontecer do que simplesmente coisas logicamente inteligíveis. (...) Onde objetos estão implicados, é mais uma questão de indicação ou sugestão.*<sup>30</sup>

29- Huyssen: 2014, p. 133.

30- Joseph Beuys, *Questions to Joseph Beuys*, entrevista a Jörg Schellmann e Bernd Klüser. In: SCHELLMANN: 1977, p. 20, nossa tradução.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45  
Jan/Jun 2021  
e-ISSN: 2179-8001

No fim das contas, o feltro e a gordura podem ter sido, de fato, materiais “redentores”. Foram eles que afastaram Beuys da morte: da sua própria, quando, segundo ele, caiu o seu avião na Crimeia, e daqueles mais de seis milhões de judeus e outras vítimas do regime nazista.

### Referências

- ADORNO, Theodor; TIEDEMANN, Rolf (ed.) *Can one live after Auschwitz? A philosophical reader*. Stanford: Stanford University Press, 2003.
- BECKETT, Samuel. *Fim de partida*. Trad.: Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BORER, Alain; SCHIRMER, Lothar (ed.). *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- D’ALESSANDRO, Stephanie. *History by degrees: the place of the past in Contemporary German Art*. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, Vol. 28, No. 1 (Negotiating History: German Art and the Past), 2002, pp. 66-81+110-111.
- FAVERO, Ana Beatriz. *A noção de trauma em psicanálise*. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Psicologia, 2009. Disponível em: [http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&artese=0510403\\_09\\_Indice.html](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&artese=0510403_09_Indice.html) Acesso em julho de 2020.
- FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas (1917-1920)*. Vol. 14. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. E-book. [1920]
- FREUD, Sigmund. *O homem Moisés e a religião monoteísta*. Trad.: Renato Zwick. Porto Alegre/São Paulo: L&PM Editores, 2014. E-book. (1939 [1934-38])
- FREUD, Sigmund. *Das Werk*. Berlin: Heptagon Verlag, 2010. [Edição eletrônica em CD-R]
- FREUD, Sigmund. *Recuerdo, Repetición y Elaboración*. In: FREUD, Sigmund. *Obras Completas (2)*. Trad.: Luis López-Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996 [1914].
- FONSECA, Eduardo Ribeiro da. *Psiquismo e vida: sobre a noção de Trieb nas obras de Freud, Schopenhauer e Nietzsche*. Curitiba: Editora da UFPR, 2012.
- HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto/Museu de Arte do Rio, 2014.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. 2ª ed. Trad.: Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Trad.: Wanda Nogueira Caldeira Brant, [trad. das Teses] Jeanne-Marie Gagnebin, Marcos Lurz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.
- QUEMIN, Alain. *Les stars de l’art contemporain: notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. Paris: CNRS Éditions, 2013.
- RAY, Gene. *Joseph Beuys and the after-Auschwitz sublime*. In: *Joseph Beuys: mapping the legacy*. The John and Mable Ringling Museum of Art, Florida: 2001. (Catálogo de exposição)

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.45  
Jan/Jun 2021  
e-ISSN: 2179-8001

RAY, Gene. *Plight of the after: further notes on Cage, silence, Arman, Beuys, Adorno, Beckett, trauma, rememoration and negative presentation in Post-1945 Visual Art*, 2013. Disponível em: <http://scurvytunes.blogspot.com.br/2012/10/on-mattering-of-silence-and-avowal.html> Acesso em julho de 2020.

ROTHBERG, Michael. *After Adorno: Culture in the Wake of Catastrophe. New German Critique*, No. 72 (Autumn, 1997), pp. 45-81.

SHELLMANN, Jörg (ed.). *Joseph Beuys: the multiples*. Cambridge, Mass., Minneapolis, Munich/New York: Busch-Reisinger Museum, Walker Art Center, and Edition Schellmann, 1977.

### FILMES

NOITE E NEBLINA. *Nuit et Brouillard*. Direção de Alain Resnais. Argos Films. França: (filmado em) 1955. Recife: Aurora, 2006. DVD (32 min.) color./p&b.

### SITES (acesso em julho/2020)

Artfacts: <http://www.artfacts.net/>

Auschwitz-Birkenau Memorial and Museum: <http://auschwitz.org/en/>

Block Beuys, Landmuseum Darmstadt: <http://www.hlmd.de/de/museum/kunst-und-kulturgeschichte/block-beuys.html>

Joseph Beuys: Actions, Vitrines, Environments (Tate Modern Exhibition, London): <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/joseph-beuys-actions-vitrines-environments>

Kunstkompass: <https://de.wikipedia.org/wiki/Kunstkompass>

United States Holocaust Memorial Museum: <https://www.ushmm.org/>



### **Eduardo Ribeiro da Fonseca, Luciana Lourenço Paes**

Psicanalista. Doutor em filosofia moderna e contemporânea pela USP (2010). Pesquisador do PPGF da PUCPR. Prêmio Jabuti (2013) com “Psiquismo e vida: A noção de Trieb nas obras de Freud, Schopenhauer e Nietzsche” (2012). Tradutor de “O Mundo como Vontade e Representação: Complementos”, de Arthur Schopenhauer (2014), Prêmio Jabuti (2015). Coordenador do GT de Filosofia e Psicanálise da ANPOF.

### **Luciana Lourenço Paes**

Doutora em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (2020), com bolsa de pesquisa na École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris (2017). Especialista em arte francesa do séc. XIX. Co-coordenou, em 2019, dentro do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-PR, o grupo de estudos “Sexualidade e Morte na obra de Baudelaire e Delacroix” (1º semestre), depois “Spleen e Melancolia na obra de Baudelaire e Delacroix” (2º semestre).

Texto submetido em: 04/08/2020

Texto aceito em: 30/09/2020

Texto publicado em: 12/02/2021

---

**Como citar:** FONSECA, Eduardo Ribeiro da; PAES, Luciana Lourenço. Joseph Beuys e a memória do Holocausto. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, jan-jun. 2021. ISSN 2179-8001.

DOI:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.106152>.

---