

ABSTRACT: *This text connects in a comparative form the works of two German artists that lived in different periods, Kurt Schwitters (1887-1948) and Joseph Beuys (1921-1986). Their proposals bring together art and everyday life, valuing materials rejected by the consumer society. They both fiercely criticise this same society and try, through their work, to broaden the concept and the practice of art, making use not only of unconventional materials but also attitudes that go beyond the limits instituted by the commonly recognised categories of art such as, painting, sculpture, drawing, photography, collage, poetry, music, theatre, etc. Making use of terms such as "Merz" (Schwitters) and "Social Sculpture" (Beuys), these artists return us to the reading of their writings, the fragments of which are analysed in this text, so that their formulations are to be found within the context of art history.*

KEY WORDS: contemporary art, Joseph Beuys, Kurt Schwitters, Merz, Social Sculpture.

RESUMO: *Este texto relaciona, de forma comparativa, a produção de dois artistas alemães que viveram em períodos distintos, Kurt Schwitters (1887-1948) e Joseph Beuys (1921-1986). Suas proposições aproximam a arte e a vida cotidiana, valorizando os materiais rejeitados pela sociedade de consumo. Criticam ferozmente esta mesma sociedade e tentam, através de suas obras, ampliar o conceito e a prática da arte, fazendo uso não somente de materiais não-convencionais como também de atitudes que fogem aos limites instituídos pelas categorias de arte comumente conhecidas, como pintura, escultura, desenho, fotografia, colagem, poesia, música, teatro, etc. Fazendo uso de termos como "Merz" (Schwitters) e "Escultura Social" (Beuys), estes artistas nos remetem à leitura de seus escritos, cujos fragmentos são analisados no presente texto, fazendo com que suas formulações encontrem-se contextualizadas na história da arte.*

PALAVRAS-CHAVE: arte contemporânea, Joseph Beuys, Kurt Schwitters, Merz, Escultura Social.

ELIDA TESSLER

Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters



Arte = Homem

JOSEPH BEUYS

Arte = Vida = Arte

KURT SCHWITTERS

Depois de inúmeras pesquisas em torno de uma definição de arte, não desistimos de perseguir este conceito, por vias muitas vezes complicadas, situando-o na história, na produção individual dos artistas, em seus depoimentos e ações. Digamos que esta seja uma necessidade intrínseca à essência mesma da produção artística: a criação de zonas de incertezas, onde o que sabemos sobre a realidade que nos cerca choca-se com um jogo de informações que vêm da ordem do sensível, do subjetivo, do inesperado.

A partir da análise de alguns materiais utilizados pelo artista *Joseph Beuys* (1921, Krefeld - 1986, Dusseldorf), gostaríamos de pensar os limites entre *arte* e *não-arte*, *arte* e *vida*, incluindo o conceito de *antiarte* em nossas reflexões. E para tanto, gostaríamos de aproximar as proposições de Beuys às de *Kurt Schwitters* (1887, Hanover - 1948, Kendal- Inglaterra).

A aproximação da arte à vida cotidiana tornou-se o objetivo de muitos artistas deste século. Restringindo-nos à história recente, ou seja, a partir dos anos 50, e a somente alguns nomes, poderíamos lembrar aqui a produção de artistas tais como Christian Boltanski, que mostra em vitrines, por exemplo, aquilo que vemos cotidianamente, como quartos de senhoras e senhoritas, incluindo móveis, utensílios e pertences íntimos, ou milhares e milhares de roupas infantis, organizadas em prateleiras

comuns,¹ Kawamata Tadashi, com suas estruturas efêmeras ao ar livre, constituídas de ripas de madeira e outros restos de materiais diversos que nos remetem às transformações e/ou decadências no espaço urbano (para nós, brasileiros, uma referência direta às construções da favela),² Jenny Holzer, que instala painéis luminosos em algum ponto de uma grande cidade, com dizeres pouco comuns ao mundo da publicidade, como é o exemplo mais conhecido *"Protect me from what I want"*³ e Allan Kaprow, com seus escritos e suas ações, nos fazendo ver a arte nas realizações reais e comuns à vida diária. É Kaprow o grande mentor das instalações e happenings nos anos 60. Ele questiona, por exemplo, o suposto conflito entre a arte e a vida, tema constante na arte ocidental desde a antiguidade romana, e propõe a seguinte fórmula: *"A arte que se apresenta como arte considera que a arte é separada da vida e de todo resto enquanto que a arte que é como a vida considera que a arte é conectada com a vida e com todo resto. Em outros termos, aquele que faz arte que se apresenta como arte tende a vir a ser um especialista; e aquele que faz arte que é como a vida, um generalista"* (KAPROW, 1993, p.122). Kaprow cita ainda, em seu texto, uma famosa proposição do artista americano Robert Rauschenberg: *"A pintura está em relação com a arte e com a vida. Nenhuma destas duas relações pode ser realizada. (Eu tento agir neste intervalo entre as duas)"* (*ibid.*). Justamente, pensar este espaço de intervalo, e não de distanciamento, é que pode nos permitir um aprofundamento das formulações propostas pelos artistas alemães Joseph Beuys e Kurt Schwitters, que abrem o nosso texto e nossa reflexão.

Como é que o artista contemporâneo pode situar-se diante da multipli-

cidade de formas e materiais, suportes e atitudes possíveis na configuração de sua produção? Onde é que vida e obra se encontram na formulação de um pensamento? A história da arte está plena de excelentes exemplos da conexão entre arte e vida cotidiana: um deles, certamente, e que não podemos deixar de referenciar aqui, seria com o artista brasileiro Hélio Oiticica, exemplo por excelência desta questão entre nós.⁴

E o artista Joseph Beuys, qual contribuição nos deixou?

Com o conjunto de seu trabalho, composto de inúmeras proposições que vão desde desenhos, anotações, pinturas, esculturas, instalações, performances e happenings, Joseph Beuys aponta para uma das questões mais frequentes na arte contemporânea: *Isto é arte?* Para quem conhece um pouco os escritos do artista ou acompanhou algumas de suas declarações gravadas em vídeo, fica evidente que esta é uma pergunta que se distancia de suas preocupações centrais. Talvez possamos pensar em Beuys como aquele que desejou ampliar o conceito de arte, distanciando-se de preconceitos e utilizando-se de toda sorte de materiais disponíveis no universo cotidiano para a configuração de algumas de suas idéias. Há uma forte oscilação entre o material e o imaterial em suas obras, assim como em Marcel Duchamp e Yves Klein. Há uma aparente oposição entre o material e uma impregnação espiritual, que traduz-se também em outras polaridades: visível e invisível, pesado e leve, o encarnado e o sublime. Os materiais utilizados por Beuys traduzem uma dupla natureza, qual seja, a do aspecto substancial e o da dimensão energética. O tema do duplo pode ser encontrado em algumas obras especificamente, como é o caso de seu trabalho intitulado *"Vitrine com*

duplos objetos" (1974-79), onde vemos duas radiografias de pulmões humanos, órgão vital, duplo por excelência, sobre um fundo branco opaco, em face de duas bacias de esmalte branco suportando a matéria densa de dois sabonetes. Notemos como os materiais carregam em si os aspectos formais da obra. Geralmente, em Beuys, a cor é somente aquela do material: mel, banha, ouro, cobre, palha, filtro, asfalto, esparadrapo. Não há processo de coloração ou pigmentação das obras.

Ainda pensando a questão do duplo na obra de Beuys, já que é uma problemática também levantada a partir da escolha de seus materiais, podemos lembrar aqui de uma famosa ação de 1965, na Galeria Schmela (Dusseldorf): *"Como explicar a pintura a uma lebre morta"*. Nesta apresentação, Beuys aparece com o rosto recoberto de mel e pó de ouro, conversando com uma lebre morta durante 3 horas. O interessante é que esta ação não era visível diretamente pelos espectadores. Uma câmara de vídeo, estrategicamente instalada, era responsável por retransmitir ao exterior da galeria as imagens de seu interior. O que o espectador via, então, não era Joseph Beuys propriamente dito, mas o seu duplo (MÉREDIEU, 1994, p.274). Convém lembrar que a lebre é um animal onipresente na obra de Beuys, quase sempre morta.

Todos estes detalhes nos indicam o quanto é importante o "fragmento de realidade" escolhido pelo artista na construção de sua obra. Os materiais possuem um léxico. Eles estão presentes para narrar uma história, e esta pode ser conferida ou recriada pelo espectador que participa ativamente do processo desencadeado pela associação entre o que ele vê e o que ele sabe, o que ele conhece da vida do artista e da sua própria existência.



É por este viés, o da escolha dos materiais na arte contemporânea, e por aí uma aproximação com a vida cotidiana, que ensaiaremos uma compreensão da obra de Beuys em um contexto mais amplo das produções contemporâneas.

"Todo homem é um artista". Esta é uma das afirmações de Beuys que nos perturba face aos nossos conhecimentos e vivências no campo da história da arte. Para nós que estamos acostumados a estudar os nomes daqueles que marcaram a história com suas obras de arte, é difícil assimilar a idéia de que todos os homens sejam artistas. Neste momento surge a necessidade de relativizar esta formulação, e é o próprio Beuys que nos esclarece: "*Todo homem é um artista. Isto não significa, bem entendido, que todo homem é um pintor ou um escultor. Não, eu falo aqui da dimensão estética do trabalho humano, e da qualidade moral que aí se encontra, aquela da dignidade do homem*". (BEUYS, 1994, p.110)

Temos aqui uma aproximação da arte com a vida cotidiana, com o que há de criativo e desafiador nos mais simples gestos humanos. Neste ponto, podemos traçar identificações com as proposições de outros artistas tais como Marcel Duchamp, se pensarmos nas relações que este fazia entre a arte e o jogo de xadrez, por exemplo, ou mesmo os inúmeros ready-mades ou apropriações de objetos do cotidiano. Com Kurt Schwitters, na construção de sua *Merzbau*, ou na utilização de rodas de carrinho de bebês, cartas de baralho ou as mais variadas embalagens de papel em suas colagens por exemplo. E ainda Hélio Oiticica, na formulação de seus *bólides*, *parangolés*, ou no simples convite ao espectador para que ele entre e fique repousando em uma das tendas montadas pelo artista em seu

ambiente intitulado *Éden* (1969). Também era esta a aspiração do Grupo Fluxus, movimento que teve início nos anos 60, do qual Beuys participou em sua fundação: "fazer coincidir a arte e a vida em uma grande intersecção". Fluxus visava o abrandamento de estruturas fixas (aqui, as categorias tradicionais da arte). O próprio nome do grupo remete a um elemento fluido. Para o Grupo Fluxus, a palavra e o gesto são materiais fundamentais do artista. Não vamos esquecer que o Grupo Fluxus celebrou Schwitters como o "pai do happening". (KURT, 1994-1995, p.60)

Kurt Schwitters viveu o mundo novo da modernidade, com a virada do século e o surgimento dos movimentos de vanguardas artísticas. O movimento DADA (1915-1923) foi o que mais seduziu Schwitters a participar enquanto integrante, embora de maneira bastante autônoma. Para este artista, Dada era uma festa carnavalesca onde matava-se toda a autoridade e toda norma, todo dogma e todo sistema, e ao mesmo tempo, um encorajamento a um novo começo. Como sabemos, Schwitters nominou sua arte com um conjunto de letras recortadas ao acaso: MERZ. A Revista MERZ, lançada por este artista foi, segundo ele, a expansão do dadaísmo e a preparação do "Mundo MERZ" (*ibid.*). O que Schwitters tenta desenvolver é a integração de todos os esforços artísticos em um pensamento central MERZ.

Kurt Schwitters nos forneceu uma definição bastante aberta para o conceito de arte: "*Arte. Uma palavra. E também uma noção. Todo mundo sabe o que é, mas é difícil de lhe definir. Todo mundo sabe que há diferentes tipos de expressões artísticas, diferentes tipos de obras de arte. Nós falamos da arquitetura, pintura, escultura, poesia, música.*



Nós poderíamos encontrar muitos outros tipos de expressões artísticas". (SCHWITTERS, 1990, p.229)

Kurt Schwitters vivia a integração *arte-vida* como um programa de trabalho. Para ele, tudo deve se inscrever nesse processo de criação, sob a seguinte fórmula: arte = vida = arte. Ele visava o encurtamento da distância entre intuição e realização, entre realidade interior e realidade exterior, um e outro desses "encurtamentos" introduzindo a criação artística no curso da vida. A paisagem de Kurt Schwitters sempre foi a realidade urbana. Os cabos elétricos do tramway, por exemplo, lhe sugeriam desenhos, com seriação/repetição, o que viria também a aparecer na poesia, com o uso serial da língua (neste caso, basta pensar na "Coluna de palavras" e "Cadeia de pronomes". Para os seus quadros, Schwitters recolhia restos de papéis no lixo. Para os seus poemas, este artista apreendia fórmulas banais e vulgares nos vagões do tramway, nos compartimentos de trem, nos ateliers de costura e nos cafés. *"Todos os acontecimentos que excitam o espírito e o sentimento são materiais para a poesia"* dizia o artista. (*Ibid.*)

O que nos chama atenção, em primeiro lugar, é a necessidade que teve Schwitters da criação de um nome para denominar uma produção que se utiliza de materiais não-convencionais e que tenta romper com as demarcações precisas entre os diversos gêneros artísticos. A palavra MERZ surgiu, como todos sabem, em uma colagem de Schwitters de 1919, enquanto fragmento de uma publicidade impressa do banco COMMERZBANK. Derivados de MERZ, encontraremos as seguintes categorias em Schwitters: poesia Merz, pintura Merz, colagem Merz, desenho Merz, teatro Merz, arquitetura Merz,

Merzbau (casa Merz), Merzbarn (granja Merz), obra de arte total Merz.

Encontramos nos escritos deste artista algumas passagens que, associadas às análises das obras, nos conduzem a refletir sobre a *relação da arte com a antiarte*, sem que uma seja a negação da outra e sim, uma possibilidade de ampliação de um mesmo conceito. Em 1920, este artista nos dizia: *"Minha última ambição é a fusão da arte e da não-arte em um só mundo MERZ"*. E em 1926, viria a tomar a seguinte posição: *"Para mim, MERZ se transformou em uma concepção de mundo. Não posso mais mudar o meu ponto de vista. Meu ponto de vista é MERZ."* (*Ibid.*, p.56)

Salvo a criação do conceito de *Escultura Social*, Beuys não parecia estar preocupado em dar um outro nome para o que costumeiramente chamamos por Arte. E ainda, sabemos que a concepção de arte era, para Beuys, o ponto de partida para inúmeros debates públicos. Havia a necessidade de conceber a obra de arte como uma estrutura fundamentalmente aberta, como ferramenta de discussão na abertura de novas perspectivas no que toca os movimentos de vanguarda. Em uma de suas aulas, gravada em vídeo em 26/01/80⁵ ele assim define arte: *"A arte é um fenômeno que deve aguçar os órgãos dos sentidos e a percepção humana, ampliando e desenvolvendo a organização sensitiva para todos os lados, a ponto de levar o homem à descoberta de novos órgãos sensitivos"*. Isso para nos mostrar que, segundo seus princípios, o olho não deve ocupar com exclusividade e excessiva responsabilidade, o lugar primordial na percepção das artes visuais. Como já foi mencionado, as palavras pronunciadas com estilo próprio e os gestos também têm papel importan-



te na concepção da obra deste artista. Como deixar de relacionar, então, o trabalho de Beuys com as proposições de Kurt Schwitters?

Somente diante do conjunto completo das obras de Beuys é que poderíamos repertoriar de forma exaustiva todos os materiais por ele utilizados. Limitar-nos-emos aqui a pensar somente em trabalhos que tivemos oportunidade de ver, seja em exposições, seja em reproduções. Seguindo uma intuição, somos levados a crer que há algo muito importante, muito presente em suas escolhas: feltro, mel, cobre, cera, gordura animal, terra, palha, asfalto, ouro e tantos outros materiais nos indicam constantemente algo da ordem do imaterial, de uma energia dispendida ou condensada, conduzida ou acumulada a partir de trabalho humano. Além disso, sabemos que há uma forte carga simbólica nos elementos presentes nas obras. A figura do alce, por exemplo, na obra *"Eurásia"* (Galeria René Block, Berlim, 1966) está ligada à idéia de manada, e portanto, de coletividade. Beuys busca constantemente o alargamento da noção de arte, e a estende à totalidade do real - o político, o econômico, o científico, o universo inteiro do trabalho encontrando-se investido como arte. Arte é uma atividade criativa fundadora de novos movimentos nas vivências do homem.

Ao mesmo tempo, pensando o material utilizado por Beuys, alcançamos uma via de acesso à compreensão de sua obra. Os materiais são o que são: o feltro é feltro, podendo estar esticado horizontalmente e empilhado, dando origem a um volume geométrico, opaco e surdo. Poderia estar enrolado, multiplicando-se lateralmente, formando uma parede quente e macia. O feltro não tem direito nem avesso. Possuindo cor

neutra, o feltro é destinado a servir de isolante, de proteção, com fortes referências à pele, manto, vestimenta. Em Beuys, os materiais são eles mesmos, no sentido de que não constituem matéria-prima para a criação de uma outra forma específica. Suas características essenciais entram em relação, a partir da sua presença em um mesmo recinto. O material nos permite experimentar sensações de estranhamento e identificações com determinadas realidades e é esta a incógnita motora de todo pensamento na obra de Beuys. Por exemplo, o que faz um termômetro sobre a tampa de um piano de cauda, em uma sala cujas paredes são constituídas de rolos de feltro dispostos lado a lado? O que este termômetro quer nos indicar? As noções de temperatura e calor obviamente estão sendo colocadas em evidência na instalação *"Plight"*:⁶ *"Percebi que o frio e o quente eram princípios plásticos, transcendendo o espaço, se manifestando sob forma de expansão e de retração, do amorfo e do cristalino, do caos e da colocação em ordem"* (MÈREDIEU, 1994, p.31). Em Beuys, alguns materiais são condutores de energia: cobre, zinco, ferro, chumbo, permitindo sua transmissão. Outras substâncias atuam como isolantes, como o ar, o vidro, a madeira, o feltro. Como vemos, os materiais utilizados por Beuys o são não somente em função de seus aspectos, mas em função de suas propriedades físicas. Não é apenas a aparência que está em jogo. O feltro, por exemplo, foi escolhido porque ao mesmo tempo que é um condutor de calor, pode também atuar como isolante. Isolante físico e térmico, como em *"Plight"*.

Se atentarmos para o suporte de alguns desenhos e aquarelas de Beuys, veremos que se tratam de folhas de agenda, páginas de caderno comum,



carteira de cigarro desdobrada, envelopes, folhas rasgadas, etc. Há algo de um aproveitamento de restos em detrimento ao imaculado, ao novo, ao mundo sem rastros. A história está contida nestes suportes, e o trabalho do artista encontra-se como continuidade desta narrativa. Poderíamos dizer que as formas estão esboçadas, prontas para nascer. Os restos do processo de criação também estão presentes na obra de Beuys. O artista mantinha como princípio deixar junto à obra acabada os instrumentos que serviram a sua construção: um documento, uma testemunha do processo mesmo.

E o ponto de vista de Beuys, onde situá-lo? Em primeiro lugar, devemos considerar a dificuldade de classificar o trabalho de Beuys em tal corrente ou movimento artístico. Como vimos, Beuys teve uma participação no Grupo Fluxus, mas esta foi de curta duração, devido a um certa dimensão romântica e dramática que sua obra possuía e a distanciava do chamado "*espírito Fluxus*" (AMAR, 1995, p.16-17). A multiplicidade de suas proposições não nos permite segmentar uma produção gráfica e pictórica, de uma produção escultórica, de happenings, de arte na rua, de performances que envolvem sons, gestos e a inclusão de animais vivos, por exemplo. Vejamos então como foi definida sua Escultura Social: "*A escultura social é o resultado da atividade de um escultor incansável que aceita qualquer tipo de material e trabalha utilizando toda sorte de instrumentos e as mais variadas técnicas. Mas suas esculturas, assim como suas 'actions', suas manifestações, suas teorias, seu engajamento político, enfim, tudo aquilo que sua moral artística impunha como tarefa diária, também faz parte desta escultura social.*" (GALLWITZ, 1992, p.12)

Não estamos muito longe do "*Mundo Merz*" concebido por Kurt Schwitters. Todos os elementos que cercam o artista são passíveis de inclusão na obra, e caberia ao homem, sendo que "todo homem é um artista", esculpir e fazer, a dar forma a este mundo. O homem como um todo, os processos ideais se juntando e se combinando aos processos materiais sem que seja possível finalmente lhes separar... "*O homem torna-se matéria-prima das ações de Beuys. Ele mesmo, com seu casaco de aviador e seu chapéu de feltro*" (MÈRE-DIEU, 1994, p.155). Vamos lembrar que em sua "Sonata de sons primitivos", Schwitters é o centro de sua obra: seu corpo, sua voz, seus gestos, seus trejeitos com o rosto, sua roupa escolhida, tudo se transforma no exemplo do que seria a Obra de Arte Total Merz (*MERZGESAMTKUNSTWERK*).

Os materiais de Joseph Beuys são retirados do cotidiano. Falam de um mundo de restos, de sobras, de destruição. Suas escolhas estão fortemente relacionadas com a realidade da Alemanha do Pós-Guerra e sobretudo com um elemento biográfico. Beuys foi abatido durante a última guerra no Fronte da Crimée, quando ele pilotava um *stuka* das Forças Armadas Alemãs. Beuys foi recolhido pelos membros de uma tribo tártara e cuidado por eles. Embalsamado de graxa e recoberto de feltro, progressivamente reaquecido e reconduzido à vida, Beuys conservou na lembrança este acontecimento. Sem dúvida é esta a lembrança que temos que ter em mente ao encontrarmos materiais como o feltro e a gordura animal em seus trabalhos.

Tanto Schwitters quanto Beuys estão inscritos na tradição da colagem, que trata, justamente, de trabalhar com a poética do fragmento. Um "pedaço de

realidade" torna-se um universo inteiro quando tratado de forma especial. O detalhe dá origem a uma concepção de mundo. Estes artistas utilizam peças do detrito cultural e da civilização. Em ambos, não podemos separar também a obra da biografia do artista, pois eles colocam-se muitas vezes como "personagens" de suas criações. Schwitters veste-se de maneira especial para recitar sua "Sonata de sons primitivos" (Ursonate, 1927) fazendo-se fotografar em seus mais variados gestos e feições. Beuys encena, entra e atua em suas instalações, pronunciando palavras enigmáticas ou mesmo contracena com um coioote, como é o caso de sua conhecida performance

"I like America and America likes me", na ocasião da abertura da René Block Gallery em Nova York, 1974. Porém, o mais importante no que toca à referência autobiográfica é, sem sombra de dúvidas, a vivência da guerra

que cada um desses artistas teve que enfrentar e sofrer. O que queremos lembrar é que eles construíram suas respectivas obras a partir de um mundo em destruição. Como dizia Schwitters, "eu construo a partir de restos, e a construção me interessa mais que a destruição". Mas o que é um resto? Roland Barthes nos indicaria uma resposta: "Resto é o nome daquilo que já teve um nome, é o nome do que perdeu seu nome" (MÈREDIEU, 1994, p.222). E aqui voltamos à questão do nome, e à nossa necessidade de perseguir o conceito arte, através de obras e escritos de artistas. Teria a arte que ganhar um outro nome para adquirir novos sentidos?

Eis o que nos diz o personagem Peter Stilman de um romance de Paul Auster, que parece ser um grande admirador de Kurt Schwitters: "Um lápis serve para escrever, um chinelo para calçar, um carro para ser dirigido, eis aqui minha questão. O que se passa quando uma coisa não cumpre mais sua função? Continua ela sendo a mesma coisa ou ela passa a ser outra? Se você retira o pano de um guarda-chuva, permanece ele sendo um guarda-chuva? (...) Em geral, a gente assim o chama. No máximo nós dizemos: um guarda-chuva estragado. Na minha opinião, isto é um grave erro, é a origem de todas as nossas incomodações. Na medida em que

ele não pode mais cumprir suas funções, o guarda-chuva não é mais um guarda-chuva. Ele pode parecer um; ele pode ter sido um guarda-chuva, mas agora ele se transformou em **outra coisa**. Ora, e o nome continuou o mesmo. Por conse-

quência, ele não pode exprimir a mesma coisa. ele é impreciso. Ele é falso. Ele esconde aquilo que ele deveria revelar. E se nós somos incapazes de nomear uma coisa comum, um objeto de todo os dias que temos nas mãos, como poderíamos nós falar de coisas que nos concernem verdadeiramente? A menos que começamos a incluir a noção de **mudança** nas palavras que nós empregamos, nós continuaremos perdidos". (AUSTER, 1991, p.114)

Sabemos o quanto é importante para artistas como Schwitters e Beuys, os detalhes do mundo, as formas que a vida vai assumindo quando impregnadas pela vertente criativa. Tudo é cria-

Tanto Schwitters quanto Beuys estão inscritos na tradição da colagem, que trata, justamente, de trabalhar com a poética do fragmento.



ção, e a arte só depende da maneira como os fragmentos deste “tudo” são sublinhados. As formas de nomeação, de inserção da arte no social, também são preocupações destes artistas tão importantes para as novas concepções da arte contemporânea em geral, que ensaiam a equação *arte/vida* em suas mais variadas possibilidades. Existe algo mais exigente do que um olhar atento,

desejoso de extrair do mundo seus aspectos mais sensíveis, humanos, estéticos? Como tornar visível o sensível, sem banalizar a experiência artística? O trânsito livre entre a arte e a não-arte, entre a arte e a antiarte, não apenas introduz a noção de mudança: sublinha-a, eleva-a à potência máxima no alargamento dos limites do conceito arte.

NOTAS

¹"Reserva do Museu das Crianças" - instalação de Christian Bolthanski na exposição *histoires de musées*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

²"People's Garden" - instalação de Kawamata Tadashi na IX Documenta de Kassel.

³"From the survival series" - instalação de Jenny Holzer em São Francisco, 1987.

⁴Este artista e este tema foram por mim apresentados no texto "O museu é o mundo - arte e vida cotidiana na experiência de Hélio Oiticica" - Porto Arte nº 7, ano IV, maio 1993, p.7-21.

⁵*Joseph Beuys artista VHS/NTSC 57'* - português - Prisma Inter Naciones.

⁶Obra de Joseph Beuys integrante da coleção do Museu Nacional de Arte Moderna do Centre George Pompidou, Paris.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMAR, Sylvie. L'esprit fluxus. *Artpress*, Paris, n.203, p.16-17, jun. 1995.

AUSTER, Paul. *Trilogie new-yorkaise*. Paris: Actes Sud, 1991.

BEUYS, Joseph. Polentransport 1981: entrevista debate conduzida por Ryszard Stanislawisk. In: *Et tous ils changent le monde*. Lion, 1993. Catálogo da 2ª Bienal de Arte Contemporânea de Lion.

GALLWITZ, Klaus. Homem com esculturas de feltro. *Guia das artes*, São Paulo, v.20, n.6, p.12, jun.-jul., 1992.

KAPROW, Allan. L'expérience réelle. In: *Et tous ils changent le monde*. Lion, 1993. Catálogo da 2ª Bienal de Arte Contemporânea de Lion.

KURT Schwitters. Paris: Centre Georges Pompidou, 1994-1995. Catálogo da exposição (29/11/94 - 20/02/95).

MÈREDIEU, Florence. *Histoire matérielle & imatérielle de l'art moderne*. Paris: Bordas, 1994.

SCHWITTERS, Kurt. *Merz: écrits*. Organização e apresentação de Marc Dachy. Paris: Gérard Lébovici, 1990.

Texto recebido em abril de 96 e aceito em abril de 96.

ELIDA TESSLER (Brasil): Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I - Panthéon - Sorbonne, França. Artista plástica. Professora orientadora do Mestrado em Artes Visuais da UFRGS.