

EXPERIÊNCIA MÍSTICA E ALUCINAÇÃO NA OBRA DE JOSEPH BEUYS

Rodrigo Otávio da Silva Paiva¹

Resumo: O presente ensaio visa apresentar aspectos místicos e dissidentes da subjetividade do artista Joseph Beuys, bem como a influência desses aspectos em sua obra. Ao lado da descrição de ações como a *Sinfonia Siberiana* e *O Chefe*, se observará a relação das expressões de Beuys com a antroposofia de Rudolf Steiner, a teologia de Jakob Böhme e as experiências místicas de Emanuel Swedenborg. As primeiras ações de Beuys surgem ligadas às manifestações antiarte e de contracultura do grupo Fluxus, mas desde o início, se diferenciam fortemente destas, tanto pelas próprias concepções do artista acerca da antiarte e da contracultura, quanto pela sua inspiração em experiências-chave pessoais e teorias místicas. Após a descrição das ações de Beuys se procede a análise da relação do artista com a teoria da trimembração do organismo social e os exercícios meditativos colaterais de Steiner. Em seguida, se observa a correspondência do pensamento ecológico de Beuys com o conceito de natureza no romantismo alemão e na teologia de Böhme. Uma análise comparativa entre as experiências místicas de Beuys e Swedenborg conclui esse estudo. Assim se poderá compreender as confrontações de Beuys com o racionalismo científico e o materialismo cultural, bem como as possíveis hipóteses psicanalíticas de seu misticismo. A imagem da personalidade do artista, articulada às suas concepções místicas, às suas alucinações psíquicas e à sua expressão artística mostra, nesse caso, um modo da relação entre subjetividade dissidente e contracultura no campo da história da arte da segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Contracultura; Natureza; Mística; Alucinação; Racionalismo.

MYSTICAL EXPERIENCE AND HALLUCINATION IN THE WORK OF JOSEPH BEUYS

Abstract: This essay aims to present mystical and dissident aspects of the subjectivity of the artist Joseph Beuys, as well as the influence of these aspects on his work. Alongside the description of actions such as the *Siberian Symphony* and *The Chief*, the article will examine the relationship between Beuys's expressions and Rudolf Steiner's anthroposophy, Jakob Böhme's theology, and Emanuel Swedenborg's mystical experiences. Beuys's first actions emerged linked to the anti-art and counterculture demonstrations of the Fluxus group, but from the beginning, they were strongly different from these, both due to the artist's own conceptions of anti-art and counterculture, and due to his inspiration in key personal experiences and mystical theories. After describing Beuys's actions, the artist's relationship with the theory of the threefold division of the social organism and Steiner's collateral meditative exercises will be analyzed. Next, we observe the correspondence between Beuys' ecological thought and the concept of nature in German Romanticism and in

¹ O autor é Professor de História da Arte do Departamento de Teoria da Arte e Música da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), em Vitória, ES, Brasil, possui Graduação em Filosofia e Mestrado em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutor em Filosofia e História da Arte pela *Universität der Künste Berlin* (UdK). Pós-doutor pela Unicamp e autor de “421 Plakate der Hochschule für Gestaltung Ulm”, “max bill no brasil” e a “Escola de Ulm (1953-1968)”. <https://lattes.cnpq.br/0741130770905561>. Orcid: 0000-0002-7094-9428. E-mail: altra2004@yahoo.com.

Böhme's theology. A comparative analysis between the mystical experiences of Beuys and Swedenborg concludes this study. This will enable us to understand Beuys' confrontations with scientific rationalism and cultural materialism, as well as the possible psychoanalytic hypotheses of his mysticism. The image of the artist's personality, articulated with his mystical conceptions, his psychic hallucinations and his artistic expression, shows, in this case, a mode of relationship between dissident subjectivity and counterculture in the field of art history in the second half of the 20th century.

Keywords: Counterculture; Nature; Mysticism; Hallucination; Rationalism.

EXPERIENCIA MÍSTICA Y ALUCINACIÓN EN LA OBRA DE JOSEPH BEUYS

Resumen: Este ensayo pretende presentar aspectos místicos y disidentes de la subjetividad del artista Joseph Beuys, así como la influencia de estos aspectos en su obra. Junto a la descripción de acciones como la *Sinfonía Siberiana* y *El Jefe*, observaremos la relación entre las expresiones de Beuys y la antroposofía de Rudolf Steiner, la teología de Jakob Böhme y las experiencias místicas de Emanuel Swedenborg. Las primeras acciones de Beuys surgieron vinculadas a las manifestaciones antiarte y contraculturales del grupo Fluxus, pero desde el principio se diferenciaron fuertemente de éstas, tanto por las propias concepciones del artista sobre el antiarte y la contracultura, como por su inspiración en experiencias personales clave y teorías místicas. Despues de describir las acciones de Beuys, analizaremos la relación del artista con la teoría de la triarticulación del organismo social y los ejercicios meditativos colaterales de Steiner. A continuación, observamos la correspondencia entre el pensamiento ecológico de Beuys y el concepto de naturaleza en el Romanticismo alemán y la teología de Böhme. Un análisis comparativo entre las experiencias místicas de Beuys y Swedenborg concluye este estudio. Esto nos permitirá comprender las confrontaciones de Beuys con el racionalismo científico y el materialismo cultural, así como las posibles hipótesis psicoanalíticas de su misticismo. La imagen de la personalidad del artista, articulada con sus concepciones místicas, sus alucinaciones psíquicas y su expresión artística, muestra, en este caso, un modo de relación entre la subjetividad disidente y la contracultura en el campo de la historia del arte en la segunda mitad del siglo XX.

Palabras clave: Contracultura; Naturaleza; Misticismo; Alucinación; Racionalismo.

1. Sinfonia Siberiana

A primeira ação artística de Joseph Beuys (1921-1986) foi a *Sinfonia Siberiana 1º Movimento*, apresentada no contexto de um conjunto de performances do grupo Fluxus, intitulado *Festum Fluxorum Fluxus. Música e Anti-música. O Teatro instrumental* e organizado pelo próprio Beuys na Academia de Arte de Düsseldorf. Este evento, realizado no final de semana dos dias 2 e 3 de fevereiro de 1963, contou com a participação de artistas como George Maciunas, Nam June Paik, Benjamin Patterson, Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, Arthur Klopcke, Tomas Schmit, Daniel Spoerri, Frank Trowbridge, Wolf Vostell e Emmet Williams. Sobre a ação de Beuys, Klintberg afirma: “Ele não poderia ser relacionado à tradição dadaísta. Ele era um inovador de rituais arcaicos, esclarecendo questões eternas sobre a vida e a morte” (Klintberg in: Adriani; Konnertz; Thomas, 1973, p.66, tradução nossa). Em sua biografia autorizada Beuys afirma:

Esta foi a primeira ação Fluxus pública. Eu posso muito bem me lembrar como Dick Higgins estupefato me olhava, ele tinha compreendido exatamente que esta ação não tinha nada a ver com a concepção dadaísta; eu acho que ele sentiu que se tratava de algo que tinha um valor completamente diferente, quando eu, pela primeira vez, entrei em cena com o coelho no meio desse concerto e quis expressar uma relação de conteúdo, concernente ao nascimento e à morte, à transformação da matéria, de modo que isso nada tinha a ver em comum com a simulação de chocar as pessoas. (Beuys in: Adriani; Konnertz; Thomas, 1973, p.55, tradução nossa).

O Festival do Fluxus em Düsseldorf é inaugurado com um discurso de Jean-Pierre Wilhelm. Em seguida, Nam Paik apresenta sua *Young Penis Symphonie*, na qual um grande rolo de papel é

desenrolado e esticado pelo palco e onde os artistas enfiavam seus pênis nos buracos feitos no papel. Esse mesmo papel foi utilizado por Benjamin Patterson em sua *Paper Piece*, que transformou e rasgou o papel em pedaços, enquanto mais papel era desenrolado envolta do público. Durante a performance de Patterson, um manifesto de Maciunas foi lançado ao público:

Limpe o mundo da perniciosa burguesia, da cultura intelectual, profissional & comercial. LIMPE o mundo da arte morta, imitação, arte artificial, arte abstrata, arte ilusionista, arte matemática – LIMPE O MUNDO DO “EUROPANISMO”! INCENTIVE UMA MARÉ ALTA E BAIXA REVOLUCIONÁRIA NA ARTE. Incentive arte viva, antiarte, incentive a NON ART REALITY, entendida por todas as pessoas, não só por críticos dilettantes e profissionais... UNA o esquadrão de revolucionários culturais, sociais & políticos num fronte e numa ação conjunta. (Maciunas in: Sohm, 1970, sem p. apud Schneede, 1994, p.28, trad. nossa).

Enquanto Emmet Williams desenvolvia sua *Alphabet Symphony*, alguns espectadores atiravam ovos e subiam no palco para ridicularizar a performance. Em seguida, Williams inicia a sua *Counting Songs*, na qual ele compara o número de pessoas no público com o dinheiro arrecadado na entrada, para se certificar se não teria havido trapaça. Simultaneamente, Spoerri apresentava sua *Hommage à l'Alemagne*, na qual ele deforma e cacografa o discurso inaugural de Wilhelm. Depois, aparecia Maciunas marchando e guiando em fila Trowbridges, Kœpcke, Klintberg, Schmitt e Vostell. Eles atravessam o palco e saem. Schmitt e Williams esticam um rolo de papel de 5 cm de largura e o cortam em pedaços. As performances eram individuais e coletivas, simultâneas e anárquicas. As peças acentuavam a efemeridade e diferenciavam a autoria da execução. Referências musicais a partituras e objetos cotidianos eram comuns. Maciunas segue com sua *In Memoriam to Adriano Olivetti*, interpretada por Schmitt, Paik, Kœpcke, Vostell, Spoerri, Williams, Trowbridges, Klintberg e o próprio Maciunas. No momento em que o número de cada artista aparecia no rolo (partitura) de uma calculadora automática, o artista fazia uma saudação, olhava no relógio, curvava-se, imitava o barulho de um pássaro, se sentava e abria ou fechava um guarda-chuva. Durante a *Drip Music*, Maciunas, do alto de uma escada e com um canecão, jogava grandes quantidades de água num pequeno pote no chão. Depois da apresentação de Higgins, intitulada *Constelação*, aparecia Beuys, pela primeira vez naquela noite.

Beuys havia infiltrado alguns objetos já no início do Festival. Um cordão já se encontrava fixado na moldura superior de um quadro-negro presente no palco e no suporte horizontal inferior deste, ele havia posto seu chapéu, um galho bifurcado e nódulos de argila. Van der Grinten comenta que “como não foi possível arranjar um cervo morto para a primeira grande apresentação, [...] um coelho assumiu seu papel e desde então, se tornou figura de apoio” (Grinten, 1984, p.10, trad. nossa). Com um gancho, Beuys suspende o coelho morto pela cabeça e o amarra num cordão fixado na parte superior do quadro-negro. Ele apaga do quadro os números da *Alphabet Symphony* de Williams e retira os restos das performances anteriores que estavam sobre o piano. Ele se senta ao piano e toca algo de uma composição própria e depois trechos e fragmentos de duas obras de Erik Satie, a *Messe des Pauvres* e *Sonneries de la Rose + Croix*. As duas peças de Satie indicariam a dimensão social e a dimensão esotérica do rosacrucianismo, das quais Satie era bastante próximo. Rudolf Steiner (1861-1925), o teórico mais influente na obra de Beuys, definia sua antroposofia como um desenvolvimento da fraternidade secreta pela reforma espiritual, científica e cultural da humanidade, inspirado na lenda mística de Christian Rosencruz. Em 1984, numa entrevista com Mario Kramer, Beuys afirma:

Satie toca numa tônica de sentido parecido a Joyce com seus, digamos assim, resultados poéticos e literários. Ambos tentaram construir um mito, que se relaciona ao homem simples. Isso quer dizer, em última análise, que, para Satie, era mais a pobreza mesmo que para ele era seu público ou poderia se tornar um dia, para Joyce, mais o homem simples da rua, digamos, o proletariado de Dublin, a base de sua literatura. Assim, já existe algo social aí elaborado ou ainda já presente numa forma bastante sofisticada. (Beuys in: Kramer 1991, p.10, trad. nossa).

Após tocar os fragmentos de Satie, Beuys se levanta, escreve algo no quadro-negro e depois apaga: “Eu esqueci do que se tratava, assim pode-se dizer que foi uma intuição que desapareceu” (Beuys

in: Tisdall, 1979, p.88, trad. nossa). Uma espectadora se lembra vagamente de se tratar de cifras que, possivelmente, se referiam à tensão de energia do cordão onde o coelho estava suspenso (Schneede, 1994, p.23). Sobre o piano de cauda, do lado voltado ao público, Beuys assenta em fila, com estrondosa força, cinco nódulos de argila e em cada nódulo ele afunda um galho. Ele amarra um arame nos galhos, criando uma espécie de paisagem de linhas de telégrafos em postes. Como se fosse um fio de alta-tensão, um barbante, cuja ponta estava enganchada no coração do coelho, ligava a paisagem ao animal morto suspenso no quadro: “na Sinfonia Siberiana eu tinha essa paisagem ali encima, que parecia uma corrente elétrica que ia até o coelho no quadro.” (Beuys in: Jappe, 1985, p.73, trad. nossa).

O coelho é aberto e se encontra com as pernas espalhadas. Com uma faca, Beuys retira cirurgicamente o pequeno coração e o coloca no quadro com a linha de ligação com o piano. Não havia um sentido dramático ou espetacular no gesto de Beuys e tudo parecia muito tranquilo (Schneede, *op. cit.*, p.24). Uma testemunha da época relata a impressão de um acontecimento arquetípico, como de um curandeiro (Schneede, *ibid.*). Beuys desmonta a ligação entre o piano e o coração e coloca o coelho sobre uma caixa embaixo do quadro. Ele deixa a cena com o coração preso ao quadro, o barbante amarrado nos nódulos da argila e o coelho morto sobre a caixa. Arthur Körpcke, sem modificar a cena, dava continuidade às apresentações com sua performance *20 Cigarros*. Numa entrevista à revista Spiegel, ao ser perguntado sobre sua fé na reencarnação, Beuys responde:

Para mim não é questão de acreditar. Na verdade, para mim sempre esteve claro que algo não passa a viver assim de repente, algo biológico, então morre e não prossegue. Se o espírito tem uma função no mundo, então existe um antes e um depois. Se esta relação fundamental com a vida já não estivesse em mim, eu provavelmente não teria me encontrado com a Antroposofia. (Beuys in: Brügge, 1984, p.186, trad. nossa).

A exposição do coração do coelho parece ser a exigência de uma reparação e a ideia da crucificação parece estar aqui implícita. Assim, o coelho morto, constantemente presente nas ações entre 1963 e 1965, não possui o sentido de morte, mas de potência vital e de renovação cíclica:

O coelho tem uma relação direta com o nascimento. Uma relação que vai para baixo da terra. Para mim o coelho é um símbolo da encarnação... Pois o coelho torna muito real aquilo que o ser humano só pode fazer em pensamento. Ele se enterra, ele cava uma toca. Ele encarna na terra. E só isso já é importante. É o que ele parece ser para mim. (Beuys in: Lieberknecht, 1971, p.12, trad. nossa).

O polo energético ligado ao coração do coelho surge como elemento quente, primitivo, intuitivo e vital, referente ao nascimento, à encarnação e à ressurreição. Por outro lado, o polo de energia do piano de cauda corresponderia ao elemento frio e intelectual, expressão simbólica do ápice de um desenvolvimento cultural e, por assim dizer, da morte como estética cristalizada. A ligação entre esses polos se daria por meio da paisagem siberiana, à qual Beuys associa as forças xamânicas e místicas. Beuys traça então, uma relação rigorosa de conteúdo entre coração, energia e pulsão musical (som). O método da ação é também bastante rigoroso, seguindo a infiltração de elementos prévios, a limpeza do local, a iniciação musical, a montagem da conexão, o núcleo com o coração do coelho e, por fim, a desmontagem e desconexão da ação, onde a unidade e o circuito de energia se perdem e os objetos voltam a ser fragmentos, restos mortais de uma realidade material.

Nos anos de 1960, animais mortos tiveram um papel importante em algumas performances e happenings. Contudo, em Beuys, os animais, mortos ou vivos, não possuem um efeito estético ou espetacular; não é o visceral que ocupa o centro de suas intenções, mas um sentido simbólico, até mesmo religioso, pois o animal seria a comprovação de um som interior instintivo e de um calor anímico, biologicamente associado à endotermia. Beuys dizia ainda que os animais são um órgão externo do ser humano e que sem eles a existência humana não seria possível.

Por fim, ainda que influenciada pelas performances do Fluxus e dependente destas historicamente, a ação de Beuys cria um ambiente enigmático e hermético, pleno de símbolos que transitam entre o familiar e o estranho. Tomas Schmitt relata que Beuys não fora diretamente percebido como

membro do Fluxus, uma vez que suas intenções eram demasiadamente expressionistas (Schneede, 1994, p.22, trad. nossa).

2. O Chefe

Em 30 de agosto de 1964, também no contexto de performances coletivas de artistas do Fluxus, Beuys apresenta, em Copenhague, a ação *O Chefe. Cantata Fluxus*. Nesse dia, Wolf Vostell iniciava as apresentações com *Bus Stop*, que contou com a participação de Eric Andersen, Tomas Schmit, Emmet Williams, Henning Christiansen, além de Eva e Wenzel Beuys. Após a apresentação de Vostell, Christiansen executa a sua peça musical *Kaffee II, op. 24 B*. Ao meio dia, Beuys iniciava sua ação com duração de seis horas. Christiansen se lembra:

[...] ele ficou deitado no espaço de exposição, cuidadosamente enrolado numa coberta cinza de feltro [...], ele tinha colocado dois coelhos no prolongamento de seu corpo. Um no prolongamento da cabeça e outro no prolongamento das pernas. Com ele, dentro da coberta, havia um microfone e da caixa de som se ouvia regularmente ruídos guturais. [...] Como um todo era essa escultura cinza [...] uma expressão de vida e morte, o que as separa é o “calor” que só o corpo quente emana (Christiansen, 1966, p.176, trad. nossa).

Em Copenhague parece ter havido uma ruptura entre as concepções de Kœpcke, Andersen, Schmit e Williams, de um lado, e Beuys, Vostell e Christiansen, de outro. Eric Andersen se recorda: “Meus amigos e eu ficamos tão irritados que pedimos para eles saírem do país” (Andersen in: Sellem, 1991, p.57, trad. nossa). Apesar dos motivos das divergências não serem conhecidos, se pode depreender aspectos das ações de Beuys que, em muito, se distanciam dos trabalhos do Fluxus. A primeira diferença se encontra na duração das ações de Beuys, que desafiavam o público a lidar com o tempo real. Assim, enquanto as apresentações do Fluxus eram curtas e despojadas, as ações de Beuys eram condicionadas à resistência do corpo do artista, para além da fruição dos espectadores. Para o Fluxus, a distância entre público e artistas deveria ser eliminada, enquanto Beuys, ao contrário, fazia uso de estratégias para remarcar essa distância. Os sentidos dos objetos efêmeros e cotidianos do Fluxus eram transgredidos de maneira bem-humorada, ao modo da arte Dada e do Readymade de Marcel Duchamp. Em Beuys, os materiais possuíam uma carga espiritualizada e simbólica, um rastro autoral pleno de historicidade. O ritualismo e a religiosidade de Beuys também se distanciavam das concepções agnósticas do Fluxus. A ação *O Chefe* foi premeditada, preparada, planejada; no Fluxus, o acaso era provocado, fazendo incidir atores imprevistos numa peça. No teatro de Beuys valia seu carisma, sua história, sua linguagem corporal e sua ascese, já para o Fluxus tratava-se da dissolução da individualidade e da identidade entre obra e autor, acentuando a criação coletiva e a fluidez entre criador e realizador, autor e intérprete. O humor na obra de Beuys é ácido, tragicômico, diverso da leveza irônica, pueril e dadaísta do Fluxus. O tema da morte e do sofrimento são recorrentes em Beuys e ausentes nas ações do Fluxus. Se no Fluxus a manifestação era contra a cultura e pela aniquilação e negação de toda teoria, nas ações de Beuys, a função da contracultura era de evoluir e expandir a cultura. Assim, as ações de Beuys eram propositivas e possuíam função didática e experimental, como se fossem a demonstração de um postulado teórico.

A ação *O Chefe* foi reapresentada individualmente na Galeria René Block, em Berlim. “O Chefe lá dentro é a cabeça humana. A palavra chefe vem de cabeça. O que todo mundo tem. Cada pessoa tem o seu chefe. Cada pessoa tem a possibilidade de determinar. Então, é o elemento interno da autodeterminação. Isso significa Chefe” (Beuys in: Lahann, 1981, p.250, trad. nossa). Às 16 horas do dia 1º de dezembro de 1964, Beuys inicia sua ação em Berlim. Ele tinha consigo um microfone ligado a uma caixa de som que se encontrava no fundo da sala de cinco metros de largura e oito metros de profundidade. Beuys coloca um coelho sobre sua cabeça e outro sob seus pés e se enrola na coberta de feltro de 2,25 m, posicionada em diagonal na sala. À meia-noite, depois de oito horas nessa posição, Beuys encerra sua performance. Vostell definiu os sons emitidos por Beuys como mensagens acústicas, respiração e inspiração profundas, suspiros, chiados, tosses, silvos, rosnados.

“O som repetido com maior frequência vinha do fundo da garganta e era rouco como o chamado de um cervo: ö, ö” (Vostell, 1964, sem p. apud Schneede, 1994, p.69, trad. nossa). Beuys se recorda:

Para mim, se tratava de transmitir informação, como representante, aos coelhos mortos. Por exemplo, através desses sons que eu fazia e pereciam algo animalesco, para expressar que a linguagem humana já se constitui desses elementos, [...] como se eu fosse um transmissor de ondas, [...] um rádio, que só emite as ondas sonoras, ou seja, só o ruído, no qual mais tarde cada informação é colocada. (Beuys in: Krupka 1977, p.31, trad. nossa)

A sala preparada por Beuys tinha uma porta em cada uma de suas paredes menores. Uma dessas portas permaneceu fechada, enquanto a outra foi obstaculizada com ripas que dificultavam o acesso à sala. Na parede longa do lado esquerdo da entrada, estava um tufo de cabelos, suspenso na altura dos olhos e enrolado numa forma esférica com pedaços cortados de unhas. No chão, uma faixa de gordura, paralela à parede, com 1,67 m de comprimento e 7 cm de largura. Ao fundo, um canto de gordura de 30 x 30 cm, simetricamente oposto a um cubo de gordura de 5 cm, do lado direito. Em cada lado da porta fechada ao fundo, no chão, um canto de gordura. Havia ainda duas varas de cobre de 1,78 m, uma enrolada num falso mais curto, mostrando as suas pontas descobertas e outra enrolada em falso mais comprido. *O Chefe* apresenta materiais constantes na obra de Beuys, como o elemento isolante do falso, referindo-se a uma epiderme animal ou a um manto de proteção; o elemento armazenador de formas e energias da gordura e o elemento condutor de calor da barra de cobre. A cabeça de Beuys se encontrava voltada para a entrada da sala e acima dela, na transversal, estava a vara de cobre enrolada em falso mais curto, alusão direta ao corpo de Beuys com os coelhos.

Os objetos espalhados pela sala possuíam uma evidente referência à racionalidade geométrica, ao mesmo tempo que transmitiam o conceito de modelagem que, para Beuys, consistia num processo de formação de formas (Gestaltung), presente no pensamento e em toda ação humana. À simulação da escultura viva (anímica), em movimento sonoro, emissor de calor, no centro da sala, Beuys opõe a estática geométrica e racional (fria) dos objetos inanimados em seu entorno, estabelecendo uma relação entre imagem e contra-imagem.

O Chefe é uma ação reduzida à inação, persistente e autodeterminada, fundada numa abnegação dos movimentos externos, uma demonstração da audição interna e uma metáfora da origem dos pensamentos, ou seja, do princípio de liberdade e emancipação existentes, segundo Beuys, tanto no processo de nascimento, quanto de morte. Balbucios e zumbidos do aparelho vocal deveriam despertar a ideia de uma sonoridade interior, vital, animal. Beuys concebe o “animal como um órgão externo do ser humano, ou seja: o animal pertence ao ser humano. É pressuposto para o ser humano e também para seu desenvolvimento. Assim, o animal se sacrificou para que um ser humano pudesse surgir” (Beuys in: Raussmüller, 1988, p.138, trad. nossa). Sobre os sons emitidos na ação, Beuys afirma:

Isto é um som primitivo, muito remoto: ele foi mais tarde a expressão principal de um discurso que eu, como professor de escultura monumental da Academia de Düsseldorf, proferi na abertura do semestre de 1967 [Ação: Programa ö ö]... acusticamente é o uso da transmissão de ondas sonoras como condutores de energia sem informação semântica. As ondas transmitem um som, que normalmente ocorre no reino animal... Os sons, que eu faço, se relacionam conscientemente com os dos animais. Eu vejo nisso uma possibilidade de me ligar a outras formas de existência, além da humana... (Beuys in: Tisdall 1979, p.95, trad. nossa)

Antje von Graevenitz (1981) associa a escultura-Beuys à forma de um casulo, cápsula escura destinada a um processo metamórfico. Beuys transforma essa metáfora num processo místico da natureza, como passagem estreita do caminho à vida e à ressurreição, tecnicamente expressa pela transmissão alquímica do som (batimento cardíaco) e do calor como processo de geração da vida. Essa perspectiva inverte o binômio vida e morte, no sentido da morte para a vida. Assim, o falso se associa tanto à placenta que protege, aquece e alimenta o recém-nascido, quanto ao sudário de Cristo, que comprova sua ressurreição.

O corpo escultórico parece formar uma figura de duas cabeças, um duplo coligado, embrionário, semelhante à simetria da lagarta no casulo. Assim, Beuys consegue expressar, numa forma escultórica, um palíndromo, análogo à poesia *Anna Blume* de Kurt Schwitters, que Beuys sabia recitar de cor (Schneede, 1994, p.72), além de bem conhecer a *Ursonate* (Sonata primitiva) de Schwitters. Mais uma vez, se trata aqui de uma expansão da arte Dada. Expansão que Beuys comprehende como espiritualização. As criações de Schwitters, denominadas Merz, palavra derivada de *Komerz* (comércio), também podem ser associada à fórmula de Beuys *Arte = Capital*.

A visão do limiar de um portal como passagem a uma instância superior é constante nas práticas e teorias de Beuys. Essa imagem se encontra tanto no acesso dificultado ao espaço da ação, quanto no próprio exercício de interiorização do artista. No evangelho de São Mateus se pode ler: “Entraí pela porta estreita. Pois, larga é a porta e espaçoso o caminho que conduz á perdição [...]. Quão apertada é a porta e quão estreito o caminho que conduz à vida! – e poucos são os que acertam com ele.” (Novo Testamento, Mateus 7:13-14, 1942, p.10). Muitos espectadores assistiram a ação de uma antessala e não se atreveram a atravessar a porta com as ripas. Nessa antessala se ouvia por um gravador a composição *Dialectical Evolution I, op. 16* de Henning Christiansen. A ação de Beuys parece afinada aos exercícios religiosos de penitência e mortificação, algo genuinamente católico e próprio das teologias do século XVI e XVII. Contudo, os ruídos meditativos de Beuys estavam voltados à vida do reino animal. Beuys afirma: “minha presença lá no feltro era como a de um transmissor de ondas. A tentativa de desligar o campo de sentido de minha própria espécie” (Beuys in: Tisdall, 1979, p.95, trad. nossa). Nesse sentido, o reino animal adquire uma forte característica metafísica:

O que um animal, por assim dizer, tem de espiritualidade, de incorporar, de se incorporar naquilo que nós perdemos – como eu posso dizer – cultura. Quando eu digo: isso é a terra e aquilo é o que há para além da terra, então, é claro que o animal está aqui na terra, mas uma parte do animal está fora da terra, assim como uma parte do ser humano se encontra fora da terra. E para mim era importante que animais participassem do trabalho. (Beuys in: Krupka 1977, p.31, trad. nossa).

O Chefe alcança a atmosfera de um momento solene e ritualístico. As pessoas que chegavam agitadas da rua ou se irritavam inicialmente com a ação, logo entravam num estado de tranquilidade e concentração (Schneede, 1994, p.70). Beuys afirma:

Se necessita de uma grande quantidade de disciplina, para se evitar o pânico numa situação como essa, esvaziamento, sem emoção e sem a sensação de claustrofobia ou dor, de se manter nove horas na mesma posição. Uma tal ação – e também cada ação – me transforma radicalmente. Em certo sentido é uma morte, uma ação real, nenhuma interpretação. Tema: como se tornar um revolucionário? Este é o problema. (Beuys in: Tisdall, 1979, p.250, trad. nossa).

Para Beuys, o coelho é um revolucionário (Beuys in: Lahann, 1981, p.252). Assim, o revolucionário se dá como uma pobre alma que aprende a morrer e renascer todos os dias, que se deita no chão e busca em si seus sons mais primitivos, para então, atravessar os portais da arte. Uma outra analogia proposta por Graevenitz (1981) se encontra na visão de um túnel. Mas um túnel para onde? Bem, Beuys parece aqui querer renascer, dessa vez, como artista e para isso é necessário um martírio, um ritual, um sacrifício, uma passagem. Talvez o evangelho de Mateus possa, novamente, elucidar o sentido dessa passagem: “é mais fácil passar um camelo pelo fundo duma agulha, do que entrar um rico no reino de Deus” (Novo Testamento, Mateus 19:24, 1942, p.31).

3. Os mistérios da estação

Numa entrevista de Peter Brügge com Joseph Beuys sobre a antroposofia e o futuro da humanidade, Beuys afirma:

Depois da guerra, como estudante, eu morava com uma família que se interessava um pouco por paracientificas e na estante de livros havia muito disso: da Ásia Oriental, Yoga e também algumas coisas de Steiner. Eu fui espontaneamente tocado. Foi sorte cair nas minhas mãos as obras mais relacionadas à sociedade. (Beuys in: Brügge, 1984, p.178).

A família a qual Beuys se refere é a do engenheiro Fritz Niehaus, onde Beuys viveu, entre 1947 e 1949, e para a qual, em agradecimento, ele desenha a sepultura no cemitério de Büderich. Outra fonte (Riegel, 2018, p.90-101) indica que o contato de Beuys com a antroposofia se deu através das aulas de Ewald Mataré na Academia de Düsseldorf. Beuys inicia seu curso de escultura monumental em 1946 e durante três semestres estuda com Joseph Enseling. Entre 1947 e 1948, ele passa à classe de Mataré e, entre 1947 e 1949, ele trabalha como assistente de Heinz Sielmann, seu instrutor dos tempos de exército, em filmes documentários sobre a vida animal. Em 1948, Beuys entra para o grupo de estudos antroposóficos de Max Benirschke. Em 1951, ele se torna aluno de pós-graduação de Mataré e expõe uma *Pietà*, um relevo em ferro fundido, premiada na Exposição Ferro e Aço de Düsseldorf.

Na entrevista concedida a Brügge, “Os pontos centrais da questão social” (Steiner, 2018) e a teoria da trimembração do organismo social são citados como influências diretas no trabalho do artista. Segundo Beuys, por oposição aos modelos materialistas, a antroposofia trataria da forma fundamental dos acontecimentos sociais, que seria a forma espiritual, pois “o marxismo e o capitalismo-privado não consideram a forma fundamental dos acontecimentos sociais” (Beuys in: Brügge, 1984, p.178, trad. nossa).

As três dimensões do organismo social, segundo Steiner, consistem na dimensão econômica, ligada ao poder executivo, à fraternidade, à solidariedade, ao querer humano (a vontade) e, do ponto de vista pedagógico, às habilidades manuais (à mão); na dimensão política, ligada à aplicação do direito e correspondente ao poder judiciário, ao princípio da igualdade e ao sentimento de justiça e, do ponto de vista pedagógico, à euritmia de pulmão e coração e ao cultivo de uma sensibilidade equânime; na dimensão espiritual, encarregada de conceber e depurar as leis, ligada ao poder legislativo, ao princípio de regulamentação das liberdades, à educação dos pensamentos e, por assim dizer, à cabeça.

Das três dimensões mencionadas, a dimensão econômica, regida pelo princípio da fraternidade e da solidariedade, seria a mais ligada ao Cristo e, por isso, Beuys associa o Cristo às invenções tecnológicas, que despertaram no ser humano a consciência de classe e o sentimento coletivo, como por exemplo, a malha ferroviária do século XIX, as redes telefônicas do século XX e, por extensão, as redes sociais e a internet do século XXI. Numa espécie de história das etapas da civilização Beuys afirma:

Na natureza o princípio da tríade está certamente presente desde os primórdios. Na sociedade isto se torna compreensível, real, também necessário como uma ordem superior, ecológica-social, desde então, o ser humano surge como o portador da liberdade. Isto é, em decorrência de um processo emancipatório e antiautoritário. Antes, desde a antiguidade, dominava um sistema feudal dualístico, antes disso ainda, uma unidade do organismo social com arte, ciência e religião, tal como no Egito, na Babilônia ou nas culturas persas antigas. (Beuys in: Brügge, 1984, p.179, trad. nossa).

A entrevista com Brügge mostra uma cumplicidade entre o entrevistador e o entrevistado. Brügge afirma que a trimembração de Steiner estaria criptografada na obra de Beuys. Assim, ele pergunta se sua obra *Fim do século XX* da Pinacoteca de Munique teria se originado através de um pensamento analítico com força comprobatória, ou através de uma imersão. A questão induz Beuys a responder: “Não é através do ruminar. [...] Não se trata de um fazer intelectual abstrato mental.” O entrevistador então, complementa: “Mas sim, evidentemente, de um fazer, ao qual só exercícios espirituais excepcionais podem conduzir. Meditação, imersão – um pensamento esotérico, na verdade, elitista.” Beuys responde: “Certamente. E também algo que, em certos aspectos, as crianças ainda possuem, antes de nosso sistema educacional materialista expurgar isso delas.” (Beuys in: Brügge, 1984, p.179, trad. nossa).

A questão da meditação e da imersão, como proposta por Steiner parece intimamente ligada a algumas obras de Beuys, entretanto, ela também parece coincidir com algumas experiências intuitivas que o artista afirma ter tido durante toda sua vida. Numa entrevista com Georg Jappe, surge o tema da escultura *Parada do Bonde*, realizada para a 37ª Bienal de Veneza, em 1976. Esta

obra seria resultado de uma experiência-chave passada, que teria aberto, para Beuys, seu caminho para a escultura:

Sim, este também é o motivo, pelo qual eu sempre quis realizar isso e muitas vezes já fizera tentativas para realizá-lo, pois bem... o que eu sempre carreguei comigo, este projeto. [...] Eu vivi neste local [na parada do bonde], ainda pequeno, a experiência de que se pode expressar algo descomunal com o material, algo muito decisivo para o mundo, assim eu vivenciei isso. Ou digamos, que o mundo depende da constelação de alguns bons pedaços de material. Da constelação do Onde-uma-coisa-está, do lugar geográfico e do Como-as-coisas-estão-umas-para-as-outras, simplesmente; sem que qualquer conteúdo intervisse – eu não percebia naquela época, por exemplo, que encima haviam ornamentos, que ali estava algo como uma cabeça de dragão, etc. [...] Eu só via que ali estava uma barra de ferro, e ali estavam elementos de ferro, ali jogados em diversas formas, afundados na terra, olhando para fora, e eu me sentava ali regularmente, quando vinha da escola – porque ali tinha uma conexão para o bonde – e eu ali, como se poderia dizer na linguagem de hoje, me deixava imergir nisso, sim, nesse ser visto pelas outras coisas. Muitas vezes, provavelmente, durante horas, eu ficava ali sentado e imergia nas coisas, simplesmente, eu adentrava nelas. Assim, a experiência, de que... com formas se pode fazer algo. (Beuys in: Jappe, 1977, p.76, trad. nossa).

A experiência narrada por Beuys é bastante compatível com os assim chamados exercícios colaterais meditativos, recomendados por Steiner (2007). O primeiro exercício consiste no controle do pensamento, isto é, em fixar a atenção em algo bem simples do mundo real, podendo ser um objeto qualquer, como um lápis, um alfinete, um sapato, etc. Steiner diz que se pode focar nas partes que compõem o objeto, nas formas do mesmo, nos materiais de que é feito, na época em que o objeto foi inventado, nos seus usos etc., e recomenda, particularmente, que se faça esse exercício com objetos produzidos pelos seres humanos. O segundo exercício trata do controle da vontade e está relacionado à disciplina de realizar algo fisicamente até sua conclusão, sem que o espírito seja desviado por eventos exteriores. Segundo Steiner, é importante escolher uma ação que não seja cotidiana, podendo ser algo trivial como olhar para as nuvens, ficar nas pontas dos pés etc. Esse exercício deve ter uma pontualidade diária. O terceiro exercício visa o controle dos sentimentos e a prática da serenidade. A meditação deve buscar o equilíbrio sem deixar que sentimentos de prazer, dor, angústia, raiva ou preguiça a domine. Ela deve ser realizada imediatamente quando um sentimento arrebatador ou extremo começar a se manifestar. O quarto exercício consiste em praticar a positividade, a capacidade de olhar o lado bom de tudo e a oportunidade de crescimento mesmo nas piores situações possíveis. O quinto exercício é o da prática da abertura a todas as novidades, por mais absurdas que possam parecer. Trata-se de eliminar preconceitos e de sempre estar preparado para aprender algo novo. Por fim, o sexto exercício é o da harmonização e consiste na articulação orgânica dos cinco exercícios anteriores, até que eles se tornem uma parte do cotidiano do praticante e passem a integrar sua própria natureza.

A entrevista da revista Spiegel prossegue no sentido de caracterizar o artista como uma fusão do espírito xamânico da natureza com o revolucionário do trabalho e da produtividade. Segundo Brügge, essa conjunção afastaria e assustaria as pessoas. Daí decorre a frase de Beuys que se torna um mote da reportagem: “Os mistérios se passam na estação central, não no *Goetheanum*. ” (Beuys in: Brügge, 1984, p.179, trad. nossa). Assim, é no cotidiano e não nas igrejas e nos templos que a mágica acontece. Beuys retoma a ideia de que cada pessoa é um artista e que despertando a consciência para essa revelação, a sociedade seria uma obra de arte e se libertaria da política partidária, do dinheiro, do capitalismo e do lucro. Ele afirma ver o prenúncio disso nos trabalhos da antroposofia. Por sua vez, o entrevistador vê a chance de falar da simplicidade e modéstia do modo de vida do artista. Beuys então, afirma: “Para pessoas que afinal vivem espiritualmente, a simplicidade é a coisa mais interessante. [...] Isto é qualidade de vida. Quem não participa disso fica insatisfeito e infeliz, mesmo sendo milionário.” (Beuys in: Brügge, *ibid.*, p.182, trad. nossa).

Brügge então, indica que Beuys cultivaria um “Eu através da recusa do Egoísmo” e o artista complementa: “esse é o fundamento pelo qual tudo será decidido: se nós podemos superar o nosso egoísmo primitivo.” Indutivamente ocorre então, a menção ao nome de Jesus Cristo pelo entrevistador e Beuys complementa: “Aqueles que detêm o poder alimentam o egoísmo de acordo

com a necessidade. Mas os únicos que, na verdade, tem algo a oferecer somos realmente nós [os artistas]. Numa dimensão mais elevada, nós oferecemos algo às pessoas que as satisfaz.” (Beuys in: Brügge, *ibid.*, p.182, trad. nossa). A conversa segue de maneira mística e social, até o momento em que Beuys é novamente perguntado sobre a fundamentação de seu trabalho na teoria de Rudolf Steiner, onde ele então expande suas referências:

A partir de Steiner, do visionário Emanuel von [sic.] Swedenborg, mas também de Novalis ou místicos como Jakob Böhme e Nikolaus von der [sic.] Flüe, que comprovadamente viveu toda sua vida só de água. O comportamento de consumo da humanidade será diluído no sentido de uma exigência homeopática de qualidade. Tudo se dinamiza. (Beuys in: Brügge, 1984, p.186, trad. nossa).

Assim, Beuys prevê que no futuro “os comportamentos de consumo mudarão. O caminho conduz para fora deste querer ter material. Em 300 anos, o ser humano poderá viver com um copo d’água.” Beuys vai mais além e afirma que “todos os processos fisiológicos se transformam” e que a espiritualidade caminha para “o desapego desse planeta, que o ser humano um dia vai ter que deixar” (Beuys in: Brügge, 1984, p.186, trad. nossa). Ao ser confrontado com o plano oculto dos mundos de Steiner e ser perguntado se ele seria um ocultista, Beuys responde:

A palavra é um pouco fatalista. Muitos hoje a relacionam com espiritismo e seitas. [...] É praticamente tudo método de iniciação. [...] Eu creio que nós temos que retirar daí a fumaça de incenso. Eu uso conceitos claros. Meu caminho é o trabalho e a concentração no trabalho. Talvez esta seja minha meditação. Claro que não há nada mais normal do que a confrontação com a verdade do existente, com toda a verdade e realidade, não só com uma parte (Beuys in: Brügge, 1984, p.186, trad. nossa).

Por fim, Beuys reafirma as influências de Jakob Böhme (1575-1524) e Emanuel Swedenborg (1688-1772) quando o entrevistador fala da história da evolução e do desenvolvimento concomitante entre o ser humano e o cosmos, presentes nas concepções e nas obras do artista. A partir de uma análise dessas influências, apenas mencionadas pelo artista, se pode desenvolver uma compreensão das fundamentações místicas e teosóficas que constituem sua visão de mundo e, consequentemente, o significado de Cristo como experiência-chave em sua obra. Todavia, essa análise deve estar também condicionada a uma reflexão crítica e psicanalítica, que contribua para a compreensão da subjetividade do artista.

4. A alma, a natureza e o Cristo

Um ano antes de seu falecimento, Beuys profere a palestra “Neutralidade Ativa: a superação de capitalismo e comunismo”. Após sua explanação, ele se prontifica a responder questões dos ouvintes. Uma questão em particular se dirigia à noção de alma, uma vez que Beuys negara a autoridade de Freud sobre o assunto:

Através de Sigmund Freud se procedeu uma experiência com a tentativa de trazer a alma humana para o centro da consciência humana. Apesar de suas interessantes posições [...], de modo algum, lhe logrou expressar algo sobre a alma, todavia lhe logrou expressar algo sobre o corpo do ser humano, sobre o corpo biológico, principalmente sobre o corpo sexual [...]. Ou seja, essa própria ciência da alma nós temos que desenvolver no âmbito da vontade econômica, isto é, da prática econômica; pois então, agora, nós percebemos que o conceito expandido de arte é capaz de penetrar no coração da sociedade. (Beuys, 1994, pp.20-21, trad. nossa).

O conceito de alma, como concebido por Beuys, não se vincula à noção de corpo, nem de consciência. Como a noção de coração, a alma não pode ser apreendida pela razão, mas sim por vivências não conscientes. Não que alma e coração não possuam uma condição biológica, pelo contrário, elas estão fundadas na natureza. Entretanto, numa natureza compreendida como pulsão misteriosa, vontade obscura, incompreensível racionalmente. Esse conceito romântico de natureza, cujos fundamentos se encontram no mistério da origem da vida e onde teses panteístas, animistas e vitalistas encontram sustentação, fundamenta, por sua vez, o conceito de sociedade e economia sob

a forma do organismo social nas concepções de Beuys. Nesse sentido, a resposta do artista à sua ouvinte pode bem elucidar suas visões:

Sim, se sabe pouco sobre a alma, isso eu admito. Inclusive, existem pessoas e correntes daquela época, que sabiam tão vastamente sobre a alma, que exerceram então uma investigação da alma que atravessa o tempo, como um fio condutor escondido no subterrâneo e que tem uma certa tradição. Goethe, por exemplo, sabia muito sobre a alma, embora ali não se falasse necessariamente sempre de psicologia – de um “ismo”. [...] Goethe era iniciado nessa questão da alma. Ele se dedicou a isso, ele lutou exaustivamente por isso – e Novalis também. Nós vemos Novalis também como um grande psicólogo e pesquisador da alma. E nós vemos que o maior de nosso próprio tempo é Rudolf Steiner, que disse coisas sobre a alma humana de modo tão amplo, que alcançou todas as áreas do trabalho humano. É claro que se tem que ouvir! Eu acho que muitas pessoas pensam que para vivenciar algo sobre a alma humana, elas têm que se atormentar. Mas, para Johann Wolfgang Goethe já estava claro [...] que a alma humana não pode se separar de todas as outras almas! Ele sabia que o ser humano não pode mais só se reconhecer em si mesmo. [...] Para ele estava claro que o ser humano só pode se reconhecer num outro. Não só num outro, isto é, na relação social ou na relação amorosa, mas também numa relação de amor com todas as outras coisas do mundo, com os minerais, com as plantas, com as estrelas, com os animais, com a natureza: pois quando o ser humano se aprofunda nesta natureza, ele, então, vê a si mesmo. Foi Novalis sim que disse isso, no mistério de Saís: “Eu sou o passado, o presente, e o futuro. Nenhum mortal até agora levantou o meu véu”. E essa é uma poesia sobre um homem, que seguiu no caminho da prática e tirou o véu – e então, a poesia diz: “O que ele viu, ó que maravilha? – a si mesmo”. Portanto, isto é uma coisa que se adquire, que se pratica. (Beuys, 1994, pp.26-27, trad. nossa).

A resposta de Beuys se situa nas profundezas do romantismo e do idealismo alemão e claro, em seu ápice, o *Fausto* de Goethe. Todavia, se pode também reconhecer na passagem citada o filtro antroposófico, por onde Beuys recolheu suas fontes. Friedrich Schiller é autor do poema *A imagem velada de Saís*, do qual Novalis se inspira para elaborar seu romance inacabado *Os aprendizes de Saís*. A primeira frase citada por Beuys estaria inscrita, segundo Plutarco, na estátua da deusa Ísis, divindade da natureza, em Saís. No romantismo, o mito renasce com uma força inédita na história moderna, elevado a uma forma de conhecimento que não passa por processos lógicos e racionais, mas por estados psíquicos que vão para além desses processos. Para a mística romântica, o racionalismo filosófico se comprovou historicamente como uma expressão da moralidade mecanicista, materialista e industrial, que não responde às confrontações filosóficas fundamentais da existência, como a origem da vida e a existência do mal. Novalis é o primeiro a compreender a instância psíquica do trágico, na qual o mito se torna a alegoria da angústia, refletida no drama de cada ser humano. Cada pessoa é um drama. Assim, ele ultrapassa a concepção clássica do mito como valor pedagógico de uma educação moral. Na poesia de Schiller, aquele que procura desvelar Ísis fracassa por sua ganância e soberba e a trama se encerra nos limites da objetividade. No caso de Novalis, o desvelamento acontece, mas ele só é possível numa dimensão subconsciente, nos sonhos, no delírio das doenças, nos mistérios iniciáticos, nas alucinações da razão.

Em busca da harmonia perdida entre filosofia moral (consciência) e filosofia da natureza, Novalis dirige seus interesses à medievalidade cristã, às mitologias da cristandade europeia e se depara, por fim, com a filosofia de Jakob Böhme, um humilde sapateiro da praça do mercado de Görlitz, que após algumas experiências místicas (Jecht, 1924, p.36), passou a filosofar de forma independente, sem qualquer apoio educacional ou acadêmico, familiar ou institucional. Böhme argumenta que a razão (entendimento) associada ao ego (consciência), não pode combater o mal, mas é a sua causa. Em seu primeiro livro, intitulado *Aurora* (1612), ao falar sobre a essência divina da natureza, Böhme vincula o conceito de Deus ao conceito de natureza: “ao se querer falar de Deus, o que Deus é, então só se pode considerar com disposição as forças da natureza” (Böhme, 1977, p.22, trad. nossa). Em sua *Cristosofia*, publicada em 1624, ele descreve o caminho pelo qual a alma deve afastar as atividades do entendimento das intenções e interesses da consciência egoica, pois, ao realizar o vínculo do entendimento e dos juízos com as vontades do ego, o conhecimento seguirá em direção ao primeiro pecado capital, a soberba, da qual decorrerá o desejo de dominação e, fatalmente, a realização do mal.

A visão científica de mundo em Böhme é constituída pela tradição alquímica desde Paracelso. O princípio alquímico do calor é o mais relevante e o mais comentado por Böhme. Não por acaso, este princípio fundamenta o conceito de escultura expandida em Beuys. Segundo Böhme, os princípios da criação da natureza, relacionados ao fogo, estão hierarquicamente constituídos, do mais interno ao mais externo, na forma do tom ou som, que corresponde à divindade e ao elemento químico Mercúrio, à prata-viva e à reflexão viva: “primeiro é o poder [*Kraft*], e no poder está o som que sobe no espírito até a cabeça, até a mente, assim como no ser humano, no cérebro, e na mente tem seus portões (os sentidos) abertos” (Böhme, 1977, p.50, trad. nossa). O segundo princípio é o amor, que realiza o caminho do Espírito Santo ao fogo (luz-fogo) e, por fim, o calor, que percorre o caminho do fogo ao espírito (fogo-luz). Dentre os princípios ligados à água, também importantes nas ações de Beuys, estão o amargo, correspondente à separação das estruturas e à desagregação; o doce, ligado à suavização e, por fim, o agridoce, relacionado à adstringência, ao salitre e à cristalização. O sétimo e último princípio, que reuniria todos os seis princípios anteriores, é o corpo, também definido por Böhme como natureza.

Um dos principais traços do caráter pouco escolástico de Böhme consiste na confusão etimológica, extremamente original, que ele faz entorno da palavra Qualidade (*Qualität*, em alemão), que ele associa tanto à palavra *Quelle*, que significa fonte, origem, quanto à palavra *Qual*: tormenta, incômodo, num certo sentido, aquilo que causa agitação, que impulsiona um movimento, para falar na linguagem do romantismo, a angústia. Böhme explica:

Qualidade é a movimentação e as fontes ou as pulsões de uma coisa, como o calor que queima, consome e expulsa tudo o que entra nele e não corresponde às suas propriedades. Por outro lado, também ilumina e aquece tudo o que é frio, úmido e escuro [...]. Portanto, ele tem dois modos dentro dele, a saber, a luz e a ira, dos quais podemos ver: [...] a luz ou o coração do calor é em si uma visão doce e alegre, uma força de vida, uma iluminação e visão de algo distante. (Böhme, 1977, p.22, trad. nossa).

Böhme emprega o termo coração para se referir também a árvores, plantas e minerais. Não se trata apenas da ideia de núcleo, mas de um núcleo espiritual, de uma fonte benéfica que está na origem da criação e se contrapõe ao mal. Aqui surge algo indicativo do conceito de aurora que se encontra nessa “luz ou o coração do calor”, uma luz remanescente que se reduziu e se escondeu no coração de todos os seres, após o domínio do mal, uma luz imóvel que não queima, cuja parte má foi reduzida a zero, aqui está a aurora, um sinônimo da ressurreição. Desse modo, o conceito de aurora seria algo próximo ao princípio de esperança.

Também as qualidades de bem e mal, segundo Böhme, não estariam apenas na consciência humana, mas possuiriam realidades objetivas e se encontrariam na origem de tudo.

Portanto, existe uma boa e má vontade em todas as criaturas deste mundo, a fonte, nos humanos, nos animais, nos pássaros, nos peixes e nos vermes, bem como em tudo o que existe, no ouro, na prata, no estanho, no cobre, no ferro, no aço, na madeira, nas ervas, nas folhas e na grama, bem como na terra, nas pedras, na água e em tudo que pode ser pesquisado.

Não há nada na natureza que não contenha o bem e o mal. (Böhme, 1977, p.27, trad. nossa)

Num diálogo entre mestre e aprendiz, intitulado *Da vida suprassensível*, Böhme procura mostrar como o caminho ao coração da natureza é o único caminho em direção à verdade (Böhme, 2020, p.15). Por sua vez, a natureza que se apresenta mais próxima do ser humano se encontra na figura humana e natural do Cristo e o caminho de Cristo é o caminho natural da experiência com a natureza, ou seja, a trágica e dolorosa via da constante luta do bem contra o mal, vivenciada por Jesus, por onde o mal consistiria exatamente na apropriação que o ego faz do entendimento sobre a natureza e a criação divina, para se tornar seu senhor. A luta de Cristo é então, aquela contra as forças obscuras do ego com seu desejo de dominação e assim caminho de Cristo corresponderia ao caminho da recusa da consciência egoica e do intelectualismo como um método de reencontro da alma com a boa chama existente no coração, um método da prática com os outros, uma prática de amor e fraternidade com todas as criaturas da natureza. Na perspectiva do conceito de economia em

Beuys, tratar-se-ia da luta contra o Capital e pela colaboração fraternal com todas as criaturas existentes na árvore da vida.

A metáfora da árvore da vida é a imagem principal que Böhme utiliza para desenvolver seus argumentos. No diálogo entre mestre e aprendiz sobre o suprassensível, o mestre diz:

Por que a tua mente é tão física [matérica]? Lá não há homem, nem mulher. Todos são apenas iguais aos anjos de Deus, [...] nem filha, nem filho, nem irmão, nem irmã, mas todos em um gênero, em Cristo. Todos apenas um, como uma árvore com seus galhos, e ainda assim diversas criaturas, mas Deus todo em tudo. (Böhme, 2020, p.25, trad. nossa).

No capítulo sobre a ressurreição Böhme ensina: “Toda a religião cristã se constitui em [...] aprender a sair da desunião e da vaidade e entrar novamente na mesma árvore, da qual todos viemos como Adão e na qual está o Cristo em nós. Não precisamos brigar por nada, nem precisamos de briga.” (Böhme, 2022, p.86, trad. nossa). Ele ainda consola:

Por isso, ninguém deveria pensar: “Estou cheio de pecados. Deus me esqueceu. Eu não posso ser mais abençoado. Não, [...] Ele é um galho na grande árvore de todas as almas e está conectado a todos da mesma forma que os galhos estão à árvore. Enquanto ele vive neste mundo, ele permanecerá na árvore, enquanto a alma estiver revestida de carne e sangue. (Böhme, 2022, p.123, trad. nossa).

A partir da visão da árvore da vida como um sistema orgânico em que todas as criaturas e elementos estão ramificados e interdependem, se pode conceber um conceito de natureza que não se separa do conceito de sociedade. Assim se pode também depreender o conceito de economia proposto por Beuys, como fluxo (circulação) de ações (inclusive pensamentos e teorias) e objetos bons e maus produzidos na seiva dessa árvore, desse organismo social. Tudo está em tudo e tudo está interligado, cada ação, cada impacto não está relacionado apenas às intenções, conquistas e satisfações da consciência, mas afetam os semelhantes, a natureza, da qual toda criatura se origina. Uma vontade natural impulsiona o crescimento da árvore e suas ramificações implicam as bifurcações (individuações) das vontades que se multiplicam por toda a árvore. A *Cristosofia* é então, o método de sacrifícios e lutas para o caminho em direção ao bem-estar dessa árvore social da fraternidade, da solidariedade, do amor e do apaziguamento das vontades litigantes. A essência dessa árvore é o próprio Cristo e os parasitas causados pelas próprias vontades maléficas que nela habitam, surgem do egoísmo que alimenta só a si mesmo e se acredita separado dos outros ramos, assim como a vontade do Capital se opõe à vontade da sociedade. Essa árvore, quando dominada por vontades maléficas, perde sua saúde, apresenta alguns ramos hipertrofiados e outros atrofiados e, então, deve ser curada. Talvez essa seja uma das mensagens da ação de Beuys com seus *7000 pés de carvalho*, plantados em 1982, ao lado de 7000 estelas basálticas estáticas, por ocasião da documenta 7, em Kassel. Através das visões de Böhme se pode acessar dois tipos de movimentos nesses objetos-conceitos, o elemento vital, presente no movimento de crescimento dos carvalhos e o elemento mortal da ação da natureza sobre as pedras de basalto, que também se transformam, ainda que numa relação vital muito reduzida. A dualidade entre positivo e negativo coexistiria no carvalho e no basalto, mas também na relação complementar entre estes dois elementos.

5. Alucinação e experiência-chave

A afinidade entre Beuys e Emanuel Swedenborg pode ser encontrada na oposição entre experiências místicas e ciências naturais. Contra o intelectualismo, Swedenborg indica “a razão pela qual os anjos e Deus se mostraram aos pastores e não aos filósofos, que deixaram seu entendimento entrar nessas questões” (Swedenborg in: Benz 2002, p.166, trad. nossa). Em conversa com Georg Jappe sobre suas experiências-chave, Beuys atribui a origem desse tipo de vivência tanto a uma prática de vida, quanto a acontecimentos internos, psíquicos, que ocorreram sobretudo na sua infância e adolescência. Beuys afirma: “tais experiências-chave existem em abundância, [...] assim como... devaneios diurnos ou sonhos noturnos e que me são muito importantes. Sobretudo os devaneios diurnos e as aparições que me guiaram para esse contexto interno.” (Beuys in: Jappe,

1977, p.78, trad. nossa). Em entrevista com Beuys, Hermann Schreiber cita o seguinte relato do artista:

O Sr. já muito cedo na vida, isto é, com cinco anos – segundo seu próprio relato – vivenciou uma crise existencial. “Eu queria desaparecer da terra”, o Sr. disse na época. O Sr. definiu isso como um “experiência-chave”. O Sr. tem uma explicação para isso, além daquela que o Sr. mesmo já deu? “Talvez eu fosse um pouco abnormal”, o Sr. disse. (Schreiber, 1982, pp.125-126, trad. nossa).

Beuys responde: “Sim, isto deve ter sido assim mesmo, em relação às outras crianças, que então continuavam a brincar, enquanto eu vivia, naquele momento, a experiência de que na verdade eu tinha visto tudo do mundo.” (Beuys in: Schreiber, 1982, p.126, trad. nossa). O entrevistador se espanta e pergunta “com cinco anos?” e Beuys responde:

Sim, isso foi uma vivência que eu tive com cinco anos; que o tempo já havia se prolongado o bastante e que agora eu tinha que me retirar. Esta experiência foi muito forte para mim e, certamente, isso não foi só uma experiência de crise, mas, de certo modo, uma tomada de consciência. Uma tomada de consciência de que se essa vida tivesse então que seguir, tudo teria que mudar. Eu acho que essa foi uma vivência da transformação no interior das etapas da vida. (Beuys in: Schreiber, 1982, p.126, trad. nossa).

Enquanto as alucinações de Beuys se concentraram na infância, as de Swedenborg ocorreram após seus 48 anos, até então, Swedenborg era um reconhecido cientista. Nos anos de 1740, ele passa a se ocupar com uma série de visões e audições anômalas que se seguirão até sua morte. Em 1743, ele ouve falas que ele atribui aos anjos e, um ano depois, ele alega ter escrito sob o comando destes (Toksvig, 1948, p.153). Em abril de 1744, Swedenborg diz ter experimentado a presença de Jesus Cristo e, em abril de 1745, a de Deus, que falavam com ele durante visões noturnas, entre o sono e a vigília, estados chamados hipnagógicos ou hipnopômicos. Ele também relata experiências que se deram na vigília total, por exemplo, andando pelas ruas, ao perceber que estava andando por bosques, rios e palácios (Swedenborg, 2002, p.268-270).

Segundo Ernst Benz (2002, p.279) a evolução das experiências de Swedenborg vão da psicografia e das ordens dos espíritos ao relato reflexivo. Em sua extensa obra mística ele afirma ter mantido continuamente, por alguns anos, conversas com espíritos e anjos. Benz (2002, p.280) identifica, a partir de 1760, formas típicas das visões de Swedenborg, como por exemplo: Swedenborg medita sobre a criação do universo, um anjo vindo de cima à direita desce e o convida a subir, ele é conduzido ao palácio de um príncipe onde se segue uma longa discussão com seus ocupantes, depois, o mesmo anjo o acompanha de volta à casa e sobe aos céus novamente. (Swedenborg, 1883a, n76 apud Jones e Farnyough, 2008, p.7).

Um aspecto fisiológico relacionado às experiências de Swedenborg (Benz, 2002, p.158), é o da baixa respiração. Em seu *Diário Espiritual* ele afirma “minha respiração foi formada pelo Senhor de tal forma que eu podia respirar interiormente por um tempo considerável, sem a ajuda do ar externo... para que eu pudesse estar com espíritos e falar com eles” (Swedenborg, 1883b, n3317 apud Benz 2002, p.158). Ele ainda diz que “quando o céu se abriu para mim e eu podia conversar com espíritos, às vezes eu mal respirava” (Swedenborg, 1883b, n3317 apud Benz 2002, p.159). Contudo, esse não parece ser o único aspecto fisiológico das experiências de Swedenborg, ele ainda relatou dores de cabeça ou no estômago, cujas causas ele atribuía aos espíritos malignos (Swedenborg, 2009, p.3757 e p.4105).

Uma experiência-chave crucial da infância de Beuys é relatada do seguinte modo:

[...] foi como um sonho acordado que continuadamente retornou durante dois anos. Uma vivência, onde... eu estou sentado no telhado, na cumeeira do telhado. E... constantemente me era transmitido por uma figura que vinha assim de fora [...], numa linguagem ingênuas eu poderia descrevê-la como uma espécie de anjo, que sempre me dizia: você é o príncipe do telhado. Então, simplesmente, esta frase retornava sempre estereotipada, até o momento em que ficou claro para mim o sentido – que a significação do telhado é a cabeça. Isto não fora dito [...] era como uma alucinação ou como num devaneio, que ocorre nas brincadeiras, eu era ainda muito pequeno. De repente, bum, estava lá e

então, eu me colocava a parte e já não conseguia mais brincar, eu me ocupava com isso e, geralmente, saia do jogo, [...] eu me retirava. Depois então, eu ficava, como se pode dizer, bastante grogue e tinha que retrabalhar toda a experiência por muito tempo... [...]

Esta experiência-chave continuou a ocorrer, pelo menos durante três anos, sempre na forma estereotipada, até que ficou claro para mim, como eu já disse, não através da explicação deste ser assombrado, opaco, fantasmagórico, que [...] vinha voando, mas, ao contrário, eu tinha que tirar a resposta da própria coisa mesmo. Era como se já estivesse dentro do enunciado da tarefa: eu continuarei dizendo isso, até que você entenda, até que você comprehenda o sentido implícito do texto, o que significa ser um príncipe do telhado. [...]

Eu tinha cinco anos de idade ou quatro, onde facilmente se vive das simples forças vitais, especialmente eu. (Beuys in: Jappe, 1977, p.77-78).

Num compêndio de 355 desenhos sob o título *Joseph Beuys aumenta, por encomenda de James Joyce, o Ulysses, em seis capítulos* (Beuys, 2023), realizados entre 1958 e 1961, em seis cadernos escolares de formato A5, o artista relaciona a figura do príncipe do telhado à figura de Peninus, protagonista abstratamente representado como um telhado, onde na ponta está uma pedra que começa a ultrapassar o ponto de culminação, o que indicaria os fins invisíveis do ser humano (Beuys in: Jappe, 1977, p.78). Para Beuys, a cabeça não está ligada à razão, mas sim à imaginação, inspiração e intuição. A cabeça, que ele protege com seu chapéu, também devido ao seu acidente aéreo durante a Segunda Guerra Mundial, é a via de acesso às coisas suprassensíveis. Uma das poucas ações, na qual Beuys retira seu chapéu é a ação *Como explicar as imagens ao coelho morto*, realizada em 26 de novembro de 1965, por ocasião de uma exposição de seus desenhos na Galeria Schmela, em Düsseldorf. Nesse dia, a Galeria se encontrava fechada e o público tinha acesso ao que acontecia no seu interior, só do lado de fora, através de algumas janelas, tendo que imaginar, pela audição interna, como nos filmes mudos, as conversações entre Beuys e o coelho. A relação de imagem e contra-imagem se estabelece aqui mais uma vez, pois enquanto os desenhos acabados corresponderiam ao mundo inanimado, a ação do artista com seu coelho seriam o lado anímico da potência vital.

Beuys cobre sua cabeça toda com mel e fixa sobre esse uma espessa camada de folhas de ouro. A máscara, similar às do teatro butô japonês, tinha a função de suprimir a individualidade do artista, transferindo-o a uma instância mística e religiosa, na qual ele poderia se comunicar com os animais. Sobre esta ação Beuys dirá que um animal morto conserva mais intuição em si do que muitas pessoas com seu implacável racionalismo (Beuys in: Meyer, 1970, p.57). O artista segura o coelho morto e estabelece com ele uma série de movimentos suaves e diálogos, guiando o animal pela exposição, explicando a ele as imagens.

A simbologia do coelho aqui é múltipla, podendo se referir à ressurreição e à páscoa dos cristãos, à Afrodite na mitologia grega e à deusa germânica Ostara, ambas relacionadas à primavera e à fertilidade. O ouro, desde Homero, está ligado ao mundo dos deuses, as imagens dos templos gregos eram revestidas em ouro e o material indica também a aproximação da morte. Os cristãos primitivos relacionam o ouro à pureza da alma e à sabedoria divina. A pintura medieval dá ao ouro um sentido luminoso, espiritual e metafísico. O mel, no antigo Egito, era untado nos mortos como preparação da passagem, as culturas germânicas e indianas passavam mel no recém-nascido para indicar o direito à vida, para os cristãos primitivos, o mel é um elixir da vida, símbolo da regeneração e da ressurreição, um alimento de acesso aos mistérios. Para Beuys, o mel é o capital maior da sociedade das abelhas e este elemento, transfigurado para as sociedades humanas, passa a expressar as forças criativas de todas as pessoas, o pensamento enquanto imaginação, inspiração, intuição, o que, para Beuys, constitui o verdadeiro capital humano e a prova de que cada ser humano é um artista. Uma referência direta a isso é a *Bomba de Mel no posto de trabalho*, apresentada por Beuys, em 1977, na documenta 6 de Kassel. Num determinado momento da ação de 1965, Beuys deita o coelho no seu colo e cria uma pose semelhante à *Pietà* (cerca de 1499) de Michelangelo; referindo-se ao coelho como o Cristo.

Todavia, as experiências-chave vividas por Beuys não se encerram com a mensagem do princípio do telhado. Outras entidades misteriosas apareceram ao artista:

[...] um ser que de repente se colocou diante de mim e me disse o que eu deveria fazer. E o estranho é que aquilo que ele me disse, quando eu tinha uns quatro anos de idade, é exatamente o que eu tenho que fazer hoje. Claro que isso se deu numa língua que só entende quem ouve do outro lado da linha. Não é que tenha sido dito algo como: Você tem que desenvolver o conceito expandido de arte. (Beuys in: Brügge, 1984, p.186, trad. nossa)

Ao ser perguntado sobre “quem seria esse ser?” Beuys responde: “Na verdade era mais um desconhecido, um anjo.” A pregunta retorna: “O Sr. o viu outra vez?” Ele responde: “Mais tarde a mesma figura retornou frequentemente.” Novamente a pergunta: “Uma figura imaterial?” E Beuys responde: “Sim, mas que era visível, tão real como o Sr. aí sentado agora. [...] Às vezes muito clara, quase sem presença, um ser translúcido. Outras vezes, totalmente preta de cima até embaixo, mas praticamente com o mesmo conteúdo da mensagem. Eu me confrontei sempre com isso, a cada dia.” (Brügge, 1984, p.186). Outra experiência-chave que Beuys afirma ter tido aos sete anos de idade é a seguinte:

[...] como sempre numa forma estereotipada, repetida por todo um período. Eu caminho por uma campina, em Kleve, uma imagem, e ali vai o trem passando, vai para a Holanda, vai para Colônia, Colônia-Neuss-Krefeld, depois atravessa o baixo Reno, Kevelaar, Geldern, perpassa Kleve e segue então para Nimegue. Campina totalmente vazia, só o trem no horizonte, nem tão distante assim, mas neste instante ele forma a linha do horizonte. O trem para e um Sr. desce, vestido todo de preto e com uma cartola, vem até mim – e diz: eu tentei com os meus meios, tente você – apenas! – com os teus meios (risos). Isso foi tudo. (Beuys in: Jappe, 1977, p.79)

Ao ser perguntado se a palavra utilizada por essa figura quase magrittiana fora mesmo “meios”, Beuys responde:

Quanto a isso eu não posso ser tão rígido. Se ele então teria dito: do teu jeito... Eu acho que ele disse: meios. Isto é muito comum em experiências assim, quando o homem fala ou quando qualquer um fala, na realidade, ele não fala, não é preciso entender acusticamente. Isso chega como informação; ou seja, a imagem não transmite nenhum som. Mas se entende o que o homem diz; isso chega diretamente no pensamento. Tudo se realiza sem som. Mas ele mexe a boca e se sabe o que ele disse. (Beuys in: Jappe, 1977, p.79).

Vale ressaltar que os relatos da experiência de Beuys na entrevista com Peter Brügge, ocorrem num contexto em que Swedenborg é diretamente citado como uma influência fundamental (Brügge, 1984, p.186). Em sua *Arcana Coelestia*, Swedenborg relata sonoridades de todos os tipos, ele diz que as vozes eram tão sonoras quanto a fala das pessoas (Swedenborg, 2009, p.3319), que outras murmuravam (Swedenborg, 2009, p.3322) e outras ainda falavam “por um borbulhar de palavras como se viessem da barriga” (Swedenborg 2009, p.1015, trad. nossa). Swedenborg não esteve sempre sozinho ao ouvir suas vozes e às vezes suas vozes também pensavam que outras pessoas podiam ouvi-las (Swedenborg, 2009, p.3319). Os espíritos falavam a Swedenborg em linguagem formal completa, mas também por aquilo que ele chamava ideias de pensamento: “a fala que consiste em ideias de pensamento é a fala própria dos espíritos” (Swedenborg, 2009, p.935, trad. nossa). Ele ainda diz “que a fala de um anjo ou espírito flui de dentro até o ouvido” (Swedenborg 2002, p.132-133, trad. nossa), e que ele experimentara uma vibração que fluía até a língua de modo diferente da articulação das palavras.

Na ação *I like America and America likes Me*, apresentada na Galeria René Block, em Nova York e com duração de quatro dias, entre 21 e 25 de maio de 1974, se pode observar como Beuys incarna a figura misteriosa de suas experiências-chave, a quem ele atribui a qualidade de um anjo. Fechado numa sala com um coiote, elemento selvagem e intuitivo, Beuys se apresenta enrolado num manto de feltro e com uma bengala. O coiote busca descobrir e expor a presença da figura velada e a ação se desenvolve como um processo de transformação da presença estranha e misteriosa, a uma relação familiar de amizade, convivência e afeto entre o duplo animal-artista. Nessa ação, Beuys acentua a separação entre artista e público através de uma grade colocada entre o conjunto animal-artista e os

espectadores. Essa dicotomia entre esfera intuitiva e realidade racionalizada suscita o questionamento sobre qual desses polos estaria verdadeiramente encarcerado.

6. Crítica e Clínica

O crítico mais influente na consolidação de uma visão negativa de Swedenborg foi Immanuel Kant. Em seu *Sonhos de um visionário, explicados pela Metafísica* de 1766, Kant (2020) diferencia as experiências diretas do visionário sueco de sua reflexão sobre as mesmas. As primeiras, Kant atribui um engano dos sentidos, enquanto as reflexões indiretas do místico são consideradas como um engano da razão (Kant, 2020, p.47). Kant afirma ainda que não culparia o leitor se ele considerasse Swedenborg como candidato ao hospital (Kant, 2020, p.48). Desse modo, as palavras de Kant podem ter sido decisivas para que as gerações subsequentes concebessem Swedenborg como doente mental.

No sentido de mostrar a veracidade das experiências de Swedenborg e afastar a suposição de charlatanismo aludida por Kant, Jones e Fernyhough (2008, p.8) afirmam que Swedenborg estava ciente da estranheza de suas experiências: “Bem ciente de que muitos dirão que ninguém pode falar com espíritos e anjos... e muitos dirão que é tudo fantasia, outros que eu relato essas coisas para ganhar credibilidade, e outros farão outras objeções. Mas por tudo isso não estou dissuadido, pois eu vi, eu ouvi, eu senti” (Swedenborg, 2009, p.69, trad. nossa). Edmund Swift (1883, p.174) relata também o testemunho de um certo Sr. Bergstrom, que encontrou Swedenborg falando com entidades invisíveis e com as mãos levantadas em um estado agitado, quando este estava hospedado em sua estalagem. Um certo Sr. Shearsmith que dividia a casa com Swedenborg relata:

o que ele viu foi num estado de vigília, pois ele geralmente ficava entre a cama e a sala da frente quando conversava durante o dia com espíritos ou aqueles que eram invisíveis para os outros; conversas que muitas vezes também eram mantidas à noite, ou por volta das 2 ou 3 horas da madrugada, e duravam uma hora ou mais, ele frequentemente parecia estar em uma espécie de conflito, e dizia, Não! Não! Não! frequentemente e às vezes alto; mas quando encontrava sua aprovação, Sim! Sim! era frequentemente pronunciado. (Jones e Fernyhough, 2008, p.8, trad. nossa).

Aqui não se pode deixar de mencionar a ação *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee*, apresentada por Joseph Beuys em 1969. Assim se poderia relacionar a performance de Beuys a uma homenagem ao antagonismo espiritual oscilante de Swedenborg que afirmava: “E em Mateus 5:37: ‘Sejam as vossas palavras: Sim, sim, não, não; o que passa disso vem do mal’; o que vai além disso é, portanto, do mal, porque não é do Senhor” (Swedenborg, 2002, p.150, trad. nossa). Outra referência da ação de Beuys pode estar ligada às ideologias polarizadas dos anos de 1960. Desse modo, a inflexão *sim, sim... não, não...* pode ser vista como a sublimação de um conflito pelo humor, que não deixa de tocar um ritmo interior da voz e da psique humana.

As alucinações de Beuys, pelo seu caráter pouco retórico, parecem ainda mais plausíveis que as de Swedenborg. As impressões de Beuys são inconclusivas, sem a sofisticação dialética de Swedenborg. Beuys e Swedenborg ressaltam a característica auditiva de suas experiências, como se o ouvido interno fosse o escultor ou pintor das aparições. Como Swedenborg, Beuys utilizou sua mística para promover sua obra e motivar suas teorias. Ainda que as condições culturais dos anos de 1960 possam ter sido mais favoráveis a Beuys, do que aquelas dos anos de 1760 a Swedenborg, isso não resguardou Beuys dos ataques de charlatanismo (Der Spiegel, 1979), tampouco de sua detração como doente mental, neurótico de guerra (Buchloh, 2001, p.203) e eterno membro da juventude hitlerista (Wyss, 2008, p.78), uma vez que o século XX também corresponde ao ápice do materialismo cultural e do racionalismo científico. Jones e Fernyhough (2008, p.12) apontam ainda para o fato de Swedenborg não ter transitado com suas experiências para a política, o que talvez o tenha resguardado de maiores ataques. Esse contudo não foi o caso de Beuys, que entrou em instâncias políticas com sua mística e se tornou alvo fácil da opinião pública.

Karl Jaspers (1949) argumenta em favor de um quadro de esquizofrenia em Swedenborg. Declarações como “minha mão estava tão manifestamente direcionada à escrita que as palavras dificilmente pareciam ter sido escritas por minha mão; minha mão estava sendo governada” (Swedenborg, 1928, n.5741 apud Jones e Fernyhough, 2008, p.17), além de crenças messiânicas delirantes e uma dualidade antagônica de vozes de nível superior (vozes mais nítidas e mais talentosas do que o paciente) e inferior (vozes murmurantes e de nível de conhecimento menor que o paciente) poderiam indicar sintomas associados à esquizofrenia. Contudo, Jones e Fernyhough (2008, p.20) indicam que o messianismo de Swedenborg é apócrifo e não corresponde à sua teologia. Além disso, a disfunção social e ocupacional é um dos critérios do diagnóstico atual para esquizofrenia, o que não afeta nem Swedenborg, nem Beuys, pois ambos continuaram a operar normalmente em convivência com suas vozes e visões. Os delírios de controle de Swedenborg também teriam ocorrido apenas num curto período de sua vida. Ainda que não haja característica profética nos discursos de Beuys e Swedenborg, há sim um forte acento no papel reformador da espiritualidade e do mundo, por eles personificado, como se ambos tivessem uma missão de vida.

O quadro clínico de epilepsia, distúrbio neurológico caracterizado por convulsões resultantes de atividade neuronal anormal ou excessiva no cérebro, parece ser mais consistente no caso de Swedenborg e, por extensão, também no caso de Beuys. Uma primeira característica constatada em Swedenborg é a perda do interesse sexual (Jones e Fernyhough, 2008, p.17), a excessiva dedicação a questões religiosas e escritos volumosos sobre o tema. Estes aspectos coincidem com as três características primárias da síndrome epiléptica descrita por Norman Geschwind: hiposssexualidade, hiperreligiosidade e hipergrafia (Jones e Fernyhough, 2008, p.18). Foote-Smith e Smith (1996, pp.214-216) concluem pela epilepsia em Swedenborg, ao analisarem sua visão de Jesus como uma crise epiléptica tônico-clônica generalizada: “veio sobre mim um forte tremor da cabeça aos pés com um barulho estrondoso, como se muitos ventos batessem juntos; que me sacudiu; foi indescritível e me prostrou de bruços” (Foote-Smith e Smith, 1996, p.214). Aspectos convulsivos e sentimentos de mal-estar que caracterizam casos de epilepsia são frequentemente relatados por Swedenborg. Sintomas semelhantes, porém aparentemente mais leves, são mencionados nos relatos de Beuys: “eu ficava [...] bastante grogue”. (Beuys in: Jappe, 1977, pp.77-78).

Segundo Jones e Fernyhough, experiências de alucinações e delírios, comumente associadas aos sintomas da esquizofrenia, podem também corresponder a uma complicação da epilepsia, isso ocorre na forma mais comum da doença, denominada epilepsia do lobo temporal (ELT). Em alguns pacientes epiléticos, os autores relatam casos de alucinações auditivas quase diárias, bem como breves alucinações visuais, além da sensação de estar em dois mundos diferentes. Num surto, um paciente imaginou encontrar uma mulher sábia que, de forma não verbal, tentou apresentar a ele a missão final de sua vida. Esse paciente não conseguiu interpretar os detalhes da mensagem, exceto que estava relacionada a salvar crianças, algo extremamente importante (Jones e Fernyhough, 2008, p.18).

Jones e Fernyhough afirmam ainda que a “experiência de estar em outro mundo, bem como de receber uma mensagem extremamente importante, caracterizam algumas das experiências de Swedenborg” (Jones e Fernyhough, 2008, p.18, trad. nossa). O caráter missionário em Beuys é evidente, seja pela sua concepção teórica da escultura social e da transformação do conceito de Capital, seja pela sua condição psíquica ao ouvir chamados que diziam que com a escultura se poderia fazer algo importante e grandioso para o mundo. O conteúdo suntuoso relacionado a princípios e esferas superiores também é característica das visões de Beuys e Swedenborg. Em relação à hiper-religiosidade na epilepsia, Jones e Fernyhough argumentam:

A ligação entre epilepsia e hiper-religiosidade pode ser vista como um suporte adicional para um diagnóstico de epilepsia. Foi descoberto que a ELT está associada a uma resposta emocional aumentada a estímulos especificamente religiosos, em vez de estímulos neutros ou sexuais [...] quando as experiências religiosas de indivíduos com ELT [...] foram comparadas com frequentadores saudáveis de igrejas, foi descoberto que indivíduos epilépticos hiper-religiosos adotaram significativamente mais religiões não convencionais (para o Reino Unido) do que

frequentadores saudáveis de igrejas [...]. Indivíduos epilépticos hiper-religiosos também são significativamente mais propensos a relatar a consciência de uma presença maligna, a sensação de ser punido por Deus e a experiência sensorial de figuras espirituais, bem como acreditar que tais experiências são uma fonte de conhecimento válido, que, embora não racional e perspicaz, não é sentido como algo meramente subjetivo. (Jones e Fernyhough 2008, p.18-19, trad. nossa).

Não obstante, Jones e Fernyhough buscarão reconsiderar o quadro de epilepsia afirmado por Foote-Smith e Smith, no caso de Swedenborg. Contudo, as argumentações aqui são menos consistentes do que a refutação do diagnóstico de esquizofrenia e consistem, sobretudo, em apontar algumas contradições das próprias argumentações de Foote-Smith e Smith (Jones e Fernyhough 2008, p.20). Um argumento de Jones e Fernyhough que poderia afastar a possibilidade de epilepsia em Swedenborg, mas não em Beuys, está na frequência, duração e extensão das alucinações de Swedenborg: “Não é comum que pacientes com epilepsia experimentem a multiplicidade de sensações que Swedenborg experimentou. [...] como uma recente revisão conclui, as alucinações da epilepsia são geralmente breves, estereotipadas e fragmentárias.” (Jones e Fernyhough 2008, p.21, trad. nossa).

Estereotipada é a forma como Beuys qualifica suas experiências-chave (Beuys in: Jappe, 1977, p.79). Além disso, as alucinações da epilepsia seguem um padrão semelhante, pois são frequentemente derivadas de um foco epilético (Jones e Fernyhough, 2008, p.21), aspecto que ocorre em Beuys, mas não na variedade de experiências de Swedenborg. Jones e Fernyhough também procuram revisar o conteúdo da hiper-religiosidade em Swedenborg, afirmando que o motivo disso poderia estar na cultura religiosa em que ele vivia. Contudo, a hiper-religiosidade de Swedenborg ocorre em pleno século das luzes e no espírito de um talentoso cientista e matemático. Com Beuys, não é diferente, pois em plena terceira revolução industrial, militar com tendência às ciências naturais, ele passa a falar de Cristo, de ressurreição, de visões místicas e crenças mitológicas, expondo suas manifestações ritualísticas na arte.

David Bradford propôs ainda a hipótese de uma doença vascular, que causaria “convulsões parciais complexas não epilépticas” (Bradford, 1999, p.379). A hipótese de Bradford parte da premissa de que Swedenborg teria tido experiências místicas apenas à direita do seu campo visual (quadrantanopia superior direita com danos da via geniculocalcarina temporooccipital), o que, contudo, não corresponde aos relatos do próprio Swedenborg, que indicam que ele também viu espíritos no campo visual esquerdo (Swedenborg, 2009, p.3757, p.3921, p.3923 e p.4951). Uma doença vascular não é conhecida no caso de Beuys e caso seu acidente aéreo tenha causado algo semelhante, suas alucinações deveriam ocorrer só depois de 1944, o que parece não ser o caso.

O argumento conclusivo de Jones e Fernyhough sobre Swedenborg é pautado pela complexidade e variedade das experiências auditivas, visuais, olfativas e táteis sem que sua consciência e sua capacidade intelectual fossem afetadas. Epilépticos que passam por alucinações desse tipo geralmente sofrem também de distúrbios mentais. A conclusão dos autores é pela “alucinação sem distúrbio mental” (Jones e Fernyhough, 2008, p.26-27), ou seja, uma forma de experiência cerebral que não afeta a consciência e com a qual o paciente é capaz de lidar, encontrando um modo de convivência e cura, através da fé, da meditação, ou de exercícios espirituais. Essa hipótese poderia ser aceita no caso de Beuys, desde que pudesse ser comprovada a possibilidade de cura ou do convívio com experiências anômalas, através de manifestações artísticas, algo plausível, mas que, de todo modo, enseja um tema para uma outra investigação.

7. Considerações finais

As ações de Beuys apresentam fortes aspectos religiosos que se expressam por relações simbólicas com animais, plantas e minerais, e se fundamentam numa concepção mística e panteísta da natureza. Esses aspectos podem ser observados em toda sua trajetória, desde ações como a *Sinfonia Siberiana* (1963), o *Chefe* (1964) e *Como explicar as imagens ao coelho morto* (1965), até ações posteriores, como *I like America and America likes Me* (1974) e *7000 pés de carvalho* (1982).

Ainda que a obra de Beuys seja historicamente dependente das neovanguardas artísticas, sobretudo, das manifestações neodadaístas do grupo Fluxus, sua via espiritual e exacerbadamente autoral acabou se afastando de tendências agnósticas e coletivas da arte contemporânea. Inspirado em concepções alquímicas e experiências de mortificação, Beuys expressa sua própria concepção de contracultura, na qual ele opõe à vida e à natureza o racionalismo científico e o materialismo cultural que, segundo o artista, fundamentariam as visões de mundo das sociedades modernas, tanto capitalistas, quanto socialistas.

Orientado pelo princípio da liberdade criativa da vida espiritual, da igualdade antiautoritária perante as leis e da fraternidade sistêmica da economia, os conceitos de política e sociedade passam a ter um sentido ecológico e metafísico na obra de Beuys. Seus métodos de criação, fortemente enraizados na tradição teosófica e antroposófica, são pautados por exercícios iniciáticos e imersivos, pelos quais ele busca postular um caminho da relação harmoniosa entre ecossistema e espiritualidade, vida e mistério.

Trata-se assim de um conceito de natureza fundamentado no romantismo alemão e em autores como Goethe e Novalis. Através de Novalis, Beuys chegou à teologia alquímica de Jakob Böhme, de quem ele depreendeu o tom sonoro e o calor como princípios vitais, dos quais ele desenvolve seu conceito expandido de escultura. Também o sistema da natureza, visualizado por Böhme na imagem da árvore da vida, se associa à ideia antroposófica do organismo social em Beuys. Desse modo, sua ideia de economia se define como a circulação fraternal e solidária dos fluxos vitais (das necessidades econômicas), interligada a todas as criaturas da natureza (seres humanos, animais, plantas e recursos minerais), como se fossem ramificações de uma árvore.

Essa concepção econômica, por sua vez, interpreta a mensagem da vida de Cristo como a experiência trágica de luta contra a consciência egoica que deseja dominar o conhecimento (a natureza), a serviço de suas intenções individuais e satisfações materiais. Assim, a luta contra o mal se torna a luta contra o Capital, que deve se tornar social na forma de uma circulação solidária e compartilhada de capacidades criativas, segundo Beuys: Arte. Essa utopia, contudo, não é apenas uma concepção abstrata, teórica, nem mesmo uma interpretação do mundo para o artista; ela possui um fundamento psíquico, correlato a alucinações vivenciadas por ele. Numa comparação das experiências anômalas de Beuys com aquelas de Emanuel Swedenborg se pôde excluir a possibilidade de um quadro esquizofrênico em ambos os personagens, uma vez que em nenhum dos casos se constatou uma disfunção social e/ou ocupacional. Contudo, a exclusão da hipótese de epilepsia não se mostrou conclusiva e, inclusive, apresentou mais plausibilidade no caso de Beuys do que de Swedenborg. Outro diagnóstico apresentado no caso de Swedenborg foi o da alucinação sem distúrbio mental, no qual as alucinações seriam tratadas por exercícios meditativos e espirituais; o que no caso de Beuys implicaria conceber manifestações artísticas como exercícios espirituais capazes de conduzir a um convívio saudável e não conflitante com as alucinações, uma possibilidade que só poderia ser desenvolvida num estudo mais específico.

Referências:

Adriani, G., Konnertz, W., Thomas, K. *Beuys*. Colônia: Dumont Schauberg, 1973.

Benz, E. *Emanuel Swedenborg: Visionary Savant in the Age of Reason*. West Chester: Swedenborg Foundation, 2002.

Beuys, J. *Ulysses*: Joseph Beuys verlängert im Auftrag von James Joyce den Ulysses um sechs weitere Kapitel. Munique: Schirmer Mosel, 2023.

Beuys, J. *Aktive Neutralität: Die Überwindung von Kapitalismus und Kommunismus*: Ein Vortrag mit Diskussion am Sonntag, 20. Januar 1985 im Stadthofsaal Rorschach / Schweiz. Wangen: FIU-Verlag, 1994

Böhme, J. *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*. Freiburg: Aurum Verlag, 1977.

Böhme, Jakob. *Der Weg zu Christo*. In: Grünwald, J. & Weltsch, U. (Org.). *400 Jahre Jakob Böhme*. Limbach-Oberfrohn: www.boehme.pushpak.de, 2022. Disponível em <<http://www.boehme.pushpak.de/weg-zu-christo/>>. Acesso em 23/04/2025.

Bradford, D. T. Neuropsychology of Swedenborg's Visions. *Perceptual and Motor Skills*. Nova York, vol. 88, nr. 2, pp. 377–383, abril de 1999.

Brügge, P. "Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt". Spiegel-Gespräch mit Joseph Beuys über Anthroposophie und die Zukunft der Menschheit. *Der Spiegel*, Hamburgo, ano 38, nr. 23. pp. 178-186, junho de 1984.

Buchloh, B. Twilight of the Idol. Preliminary Notes for a Critique. In: Ray, G. (Org.), *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*. Nova York: D.A.P. and John and Mable Ringling Museum, 2001. pp. 199-211.

Christiansen, H. Joseph Beuys – og hans energiplan. *Hvedekorn*. Copenhagen, vol. 40, nr. 5, pp. 175-176, 1966.

Der Spiegel (Org.). Künstler Beuys: Der grösste Weltruhm für einen Scharlatan, *Der Spiegel*, Hamburgo, ano 33, nr. 45, novembro de 1979.

Foote-Smith, E. and Smith, T. J. Emanuel Swedenborg, *Epilepsia*. Amsterdam, Nova York, Nova Jersey, vol. 37, nr. 2, pp. 211–218, 1996.

Graevenitz, A. v. *Beuys' Gedankengang zu einem Ofenloch*. In: Weitemeier, H. (Org.). *Schwarz*. Berlim: verlag Frölich u. Kaufmann, 1981, pp. 135-138.

Grinten, F. J. v. d. *Joseph Beuys*: Tiere. Zeichnungen und plastische Beispiele 1948-1961. Koblenz: Mittel-Rhein Museum, 1984.

Jappe, G. Am Klavier Joseph Beuys. Auskünfte anlässlich zweier Konzerte mit Naum Paik. *Kunst Nachrichten*. Zurique: vol 21, nr. 3, pp. 72-76, maio de 1985.

Jappe, G. Interview mit Beuys über Schlüsselerlebnisse. *Kunst Nachrichten*, Luzern/Stuttgart: vol. 13, nr. 3, pp. 72-81, março de 1977.

Jaspers, K. *Strindberg und Van Gogh*: Versuch einer pathographischen Analyse unter vergleichender Heranziehung von Swedenborg und Hölderlin. Munique: R. Piper, 1949.

Jecht, R. Die Lebensumstände Jakob Böhmes. In: Jecht, R. (Org.): *Jakob Böhme. Gedenkgabe der Stadt Görlitz zu seinem 300jährigen Todestag*, Görlitz: Magistrat der Stadt Görlitz, 1924, pp. 7-75.

Jones, S. R.; Fernyhough, Ch. Talking back to the spirits: the voices and visions of Emanuel Swedenborg. *History of the Human Sciences*. Los Angeles, London, New Delhi and Singapore, vol. 21; nr. 1, pp. 1-31, 2008. Disponível em <<http://hhs.sagepub.com>>. Acesso em 23/04/2025.

Kant, I. *Träume eines Geistersehers erläutert durch Träume der Metaphysik*. Stuttgart: Reclam, 2020.

Kramer, M. *Joseph Beuys*. Das Kapital Raum 1970-1977. Heidelberg: Staacke, 1991.

Krupka, I.-B. *Prophete rechts, Prophete links, Joseph Beuys*. Nürnberg: Belser Verlag, 1977.

Lahann, B. Ich bin ein ganz scharfer Hase. *Stern*. Hamburgo, vol. 34, nr. 19, pp. 77-82 e pp. 250-253, abril de 1981.

Lieberknecht, H. Auszüge aus einem längeren Tonbandinterview vom 29. September 1970 zwischen Joseph Beuys und Hagen Lieberknecht. In: Kunstverein St. Gallen (Org.). *Joseph Beuys. Sammlung Lutz Schirmer*. Köln: Kunstverein St. Gallen, 1971, pp. 7-17.

Maciunas, G. *Manifest*. In: Sohm, H. (Org.): *Happening und Fluxus. Materialien*. Köln: Kölnischer Kunstverein, 1970.

Meyer, U. How to Explain Pictures to a Dead Hare. *Artnews*, Nova York, vol. 68, nr. 9, pp. 54-57 e 71, 1970.

Novo Testamento. Trad. Huberto Rohden. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1942.

Raußmüller, Ch. (Org.). *Joseph Beuys und Das Kapital*. Vier Vorträge zum Verständnis von Joseph Beuys und seiner Rauminstallation Das Kapital Raum 1970-77. Schaffhausen: Hallen für neue Kunst, 1988.

Riegl, H. P. *Beuys: die Biographie*. Vol. 1-3. 4^a ed., Zürich: Riverside, 2018.

Schneede, U. M. *Joseph Beuys Die Aktionen*: Kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen. Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1994.

Schreiber, H. Joseph Beuys. In: Schreiber, H. (Org.). *Lebensläufe*: Hermann Schreiber im Gespräch mit Joseph Beuys. Frankfurt/M; Berlim, Viena: Verlag Ullstein, 1982, pp. 115-131.

Sellem, J. About Fluxus, Intermedia and so... An Interview with Eric Andersen. *Lund Art Press*. Lund, vol 2, nr. 2, p. 57, 1991.

Steiner, R. *Os pontos centrais da questão social*. 2^a ed. São Paulo: Ed. Antroposófica, 2018.

Steiner, R. *Die Nebenübungen: sechs Schritte zur Selbsterziehung*. Dornach: Ed. Rudolf-Steiner, 2007.

Swedenborg, E. *True Christian Religion*. London: Swedenborg Society, 1883a.

Swedenborg, E. *The Spiritual Diary of Emanuel Swedenborg*. London: James Speirs, 1883b.

Swedenborg, E. *The Word of the Old Testament Explained*. Pennsylvania: Academy of the New Church, 1928.

Swedenborg, E. *Himmel und Hölle*. 5^a ed., Zürich: Buchverlag der Neuen Kirche, 2002.

Swedenborg, E. *Arcana Coelestia*. Vol. 1-12. Pennsylvania: Swedenborg Foundation, 2009.
Disponível em <https://swedenborg.com/?s=arcana+coelestia&post_type=product>. Acesso em 23/04/2025.

Swift, E. *Emanuel Swedenborg: The Man and His Critics*. London: James Speirs, 1883.

Tisdall, C. *Joseph Beuys*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1979.

Toksvig, S. *Emanuel Swedenborg: Scientist and Mystic*. London: Faber & Faber, 1948.

Vostell, W. “Ich bin ein Sender, ich strahle aus!”: Fluxus-Demonstration der Galerie Block. *Tagesspiegel*. Berlin. 3 de dezembro de 1964.

Wyss, Beat: Der ewige Hitlerjunge. *Monopol. Magazin für Kunst und Leben*. Berlim: vol. 5, nr. 10, pp.78–83, 2008.