

Arte e educação. A mística de FAYGA OSTROWER E JOSEPH BEUYS

Art and education. The mystic of FAYGA OSTROWER and JOSEPH BEUYS

Judivânia Maria Nunes Rodrigues¹

Antônia Chaves Barcellos Wallig²

Resumo

Partindo do pressuposto de que somos uma sociedade de cultura mística este artigo procura analisar de que maneira esta mística se faz presente na arte e na educação, traçando um paralelo com os mitos e rituais das sociedades primitivas até chegar ao romantismo, que, todavia, imprime grande influência sobre a produção cultural atual. É através de dois artistas e educadores contemporâneos, Fayga Ostrower e Joseph Beuys, que buscamos compreender como atuam os mitos, tanto na obra e vida destes artistas, quanto em sua ação como educadores. Em ambas as trajetórias, foi possível observar, apesar de terem vivido e atuado em contextos sociais distintos, muitas semelhanças no trabalho artístico e educativo, onde a presença mística envolve o processo.

Palavras-Chave: Arte, educação, mística, Fayga Ostrower, Joseph Beuys

Abstract

Under the assumption that we are a society of mystical culture this article seeks to analyze how this mysticism is present in art and education, drawing a parallel with the myths and rituals of primitive societies to get to romanticism, which, however prints great influence on the cultural production today. Through the work of two contemporary artists and educators, Joseph Beuys Fayga Ostrower, we seek to understand how myths operate in both work and life of these artists, and in their activity as educators. In both paths, it was observed, despite having lived and worked in different social contexts, many similarities in the artistic and educational work, which the mystical presence involves the process.

Keywords: Art, education, mystic, Fayga Ostrower, Joseph Beuys

ISSN: 1808-3129

¹ Arte-educadora no âmbito da Educação Não-Formal, com atuação nas áreas de Arte, Educação, Fotografia e Formação de professores, desenvolvendo Projetos interdisciplinares envolvendo arte, educação e cultura. Universidade do Estado do Rio de Janeiro -UERJ rodrigues.vania@gmail.com

² Mestranda em Artes Visuais, linha de pesquisa Ensino da Arte, na Universidade do Estado de Santa Catarina. Terapeuta Artística pela Associação Sagres, Florianópolis. Atua como arte-educadora e terapeuta artística em projetos sociais towallig@hotmail.com

Introdução

De que maneira podemos compreender a afirmação de que vivemos em uma cultura mística? Se tomarmos esta afirmação como pertinente é possível também compreender a instância mística presente na arte e mais especificamente na obra de alguns artistas. Desde que o homem em suas atividades começa a fazer uso da razão para solucionar situações de sobrevivência, a sua vida passa também a ser permeada pela instância mística.

A mística entendida não como algo sobrenatural, mas relacionada aos acontecimentos que não conseguimos controlar, explicar e muitas vezes enxergar apenas de forma racional, mas que nos atravessam a partir de nossas emoções, intuição e que muitas vezes permeiam crenças em um âmbito espiritual ou sagrado de maneira que para cada sociedade, cada momento histórico e cada indivíduo toma um significado diferente. Valores imateriais que influenciam nossas relações e ações na vida.

Para "fortalecer" esta relação, o homem passa a fazer rituais e nomear pessoas dentro de cada comunidade que possuem o dom e a tarefa de trazer as mensagens do mundo espiritual. Neste contexto a arte tem grande significado e passa a ser parte destes rituais como forma de oferenda ou até de registro desta relação humana com as forças míticas. A estatueta da Vênus, ou Mulher de Willendorf encontrada na Austria como registro do período Paleolítico (22000/24000 anos atrás) pode ser considerada uma destas expressões místicas através da arte. A representação feminina corpulenta segundo alguns estudiosos refere-se à fertilidade da terra.

Os mitos relatam não somente a origem do mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem chegou a ser o que é hoje, um ser mortal, sexuado e organizado em sociedade (MIRCEA apud ARTEAGA, 2007).

Arteaga nos traz a reflexão de que todas as ciências naturais e históricas, mais especialmente a antropologia evolucionista, ao falarem das origens do universo, da terra e da vida do ser humano, entram no terreno de conhecimento que tradicionalmente havia sido patrimônio exclusivo do mito e da religião. Ele se refere a este espaço como o "espaço simbólico do sagrado", que aparece em todas as sociedades humanas como um componente inquestionável do imaginário coletivo. Dentro deste espaço todas as sociedades reservam sua maneira de explicar sua própria origem.

Em suas considerações sobre a "matriz simbólica das explicações científicas sobre a origem da humanidade" Arteaga aborda ainda a perspectiva do etnólogo e antropólogo Wiktor Stoczowski na qual a imaginação científica somente pode funcionar nas suas tentativas de construir modelos teóricos sobre a ordem natural, a partir de um fundo conceitual herdado, no qual os lugares comuns e as construções mitológicas sobre a natureza têm um papel fundamental.

Nos reportaremos nesta introdução, para contextualizar nosso objeto de discussão, que é a presença da mística na arte, em dois momentos históricos, o Clasicismo e o Romantismo, que podem ser percebidos, entre outras coisas, pela sua influência na forma de se produzir arte. Os pensadores do Clássico, marcados por forte influência racionalista, lutam pelo "esclarecimento" contra o "obscurantismo", a "ignorância", o "atraso", a "irracionalidade". O termo vem de *classis*, "frota", em latim,

e refere-se aos ricos que pagavam impostos pela frota. Assim também é a produção artística desse período, direcionada para reafirmar e privilegiar essa classe (ANATOL, GUINSBURG)¹.

O movimento romântico, entretanto, recusa a cosmovisão racionalista e a estética neoclássica a ela ligada. Na corrente do romantismo, a visão de um sábio, capaz de compor sabiamente uma obra de arte, como pregava o classicismo, perde espaço para o culto do gênio original. Assim, o valor da obra passa a residir em algo que não está nela objetiva e formalmente, e sim subjetivamente no seu autor. É também no romantismo que se iniciam as preocupações com o homem como um ser situado social e historicamente, salientando a condição humana como fruto das circunstâncias sociais criadas pelo próprio homem. Muitos artistas contemporâneos criam inspirados no romantismo para produzir arte, que carrega uma aura impregnada de misticismo e consciência social, firmando os laços entre razão e emoção que encontraram no romantismo terreno fértil para tal aliança.

Para abordar esta mística presença na arte contemporânea, trataremos aqui sobre a vida e a obra de dois artistas; Joseph Beyues, artista alemão e Fayga Ostrower, artista polonesa naturalizada brasileira, ambos nascidos na década de 20. O elo que encontramos entre eles, para além da mística, presente em suas vidas e obras, é a relação de ambos com a educação, portanto, procuramos identificar mais adiante neste artigo qual a conexão entre o fazer artístico e o processo educativo e qual a mística, relação arte e vida, presente nestas atividades.

Fayga Ostrower, a busca pela beleza

Fayga Ostrower nasceu no dia 14 de setembro de 1920 na Polônia, mas cresceu, com a sua família, na Alemanha. Em 1933, devido à guerra e a sua condição de emigrantes judeus, deixaram clandestinamente o país e fixaram residência no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, onde se naturalizou.

A artista conseguiu de forma autodidata, numa atitude pioneira, destacar a técnica da gravura no contexto das artes dos anos de 1950 no Brasil. A influência de Paul Cézanne na obra de Fayga, a quem a artista atribui o seu afastamento do estilo figuração expressionista na gravura a qual se dedicou por um curto período, e o mergulho no estilo abstracionista, impregna o lado místico que envolve a arte, quando se refere à questão da transcendência. "Cézanne é o verdadeiro descobridor do mundo natural na arte do Ocidente, e não do mundo racionalizado pela perspectiva, mas do mundo como experiência perturbadora, como "invenção genial" da percepção." (GULLAR 1985, p. 78)

Para alcançar papel de destaque que marca toda a sua trajetória artística, Fayga teve que enfrentar duras críticas ao seu trabalho por parte de historiadores e críticos de arte, que não compreendiam sua produção artística e, equivocadamente, tachavam de "abstracionismo decorativo".

A partir de 1965, o trabalho de Fayga cresce em direção ao lirismo que se mostra pela luminosidade das cores. O estilo lírico ganha mais força depois que a artista

¹Acesso no site http://miniweb.com.br/literatura/artigos/Rom_Class.pdf (sem numeração de páginas e ano de produção).

passa por um sério problema de saúde com risco de vida. "A superação da doença fez Fayga proceder à reordenação de prioridades afetivas, a ter em conta o essencial, vivência que iria comparecer em sua arte: ela reaprende a delicadeza e a leveza das cores com o sofrimento do corpo" (TÁVORA, p.17). Isso nos remete ao romantismo onde o mito do artista esta ligado ao aprendizado que se dar muitas vezes pela dor. Ela própria fala desse momento de forma mítica, deixando clara a influência do romantismo na arte moderna e na sua em particular.

"Eu me dei conta de que estava procurando uma forma de beleza e talvez eu tivesse medo de dizer isto aos vinte e cinco anos. Tinha medo de ser chamada de romântica ou sei lá o quê, sentimento... Mas eu já tinha quarenta e três anos. Acabou este mundo, eu me disse, estou vivendo de novo e eu quero é a beleza. Uma beleza não sei qual, mas uma beleza...a beleza". (OSTROWER apud TÁVORA, p. 21)

Apesar das críticas a sua produção artística, Fayga é, mais tarde reconhecida como uma grande artista. Além disso, ela se revela também como teórica da arte e educadora. Esta atuação legitima o seu importante papel no amplo campo das experiências artísticas no Brasil, além de destacar também o seu trabalho como educadora, tendo como uma das suas experiências mais significativas o curso de arte que ministrou em 1970 para operários de uma fábrica, que iremos, adiante, discorrer sobre.

Ostrower, educadora social

Na obra de Fayga Ostrower, as questões relacionadas às problemáticas sociais sempre estiveram presentes. A artista considerava a linguagem artística vital para o homem e sempre lamentava o fato da arte ter se tornado elitista e acessível a uma pequena parcela da humanidade. Ela dizia que "todos buscam a beleza, a harmonia; esta busca não depende da classe social". Acreditava que era dessa beleza que a humanidade necessitava e procurou por meio de suas ações educativas colocar isso em prática.

Em 1970 Fayga é convidada para ministrar um curso de arte para operários de uma fábrica. A artista conta que se questionou, apesar de acreditar na linguagem artística como vital para o ser humano, sobre qual seria a importância de um curso de arte, que busca trabalhar valores espirituais, para pessoas que estão lutando pela sobrevivência material. Apesar de todos os questionamentos, ela aceitou o desafio e buscou uma metodologia condizente com o público, pois ela considerava a questão da divulgação popular da arte não só como uma questão técnica, mas principalmente ética (OSTROWER, 2004, p.4). A preocupação com a ética tão presente nos escritos de Fayga é uma forma de buscar através da arte a evolução do ser espiritual, ou seja, o estético como meio transitório para chegar-se ao estágio moral, para transformar os postulados morais em "práxis" cotidianas (SCHILLER, 1991, p.24). Schiller diz sobre a dimensão ética, presente na busca do arte-educador que visa a transformação social.

O Estado dever ser melhorado pelo caráter humano, mas como pode tornar-se mais nobre o caráter nas condições de um Estado bárbaro como o nosso? O instrumento é a arte. Exaltação do artista ideal que, longe de se deixar corromper

pela sua época, dá ao mundo a direção ao Bem e à Verdade, que revestido de beleza, suscitam não só a adesão do pensamento, mas também a apreensão amorosa dos sentidos. (SCHILLER, 1991, p. 29)

Antes de iniciar as aulas, a artista e educadora estabeleceu algumas condições onde já é possível enxergar a questão da ética e da mística que envolve seu processo educativo de ensino da arte. Ela pede que as aulas sejam realizadas na própria fábrica e em horário normal de trabalho, pois não achava justo que os operários tivessem que participar de um curso depois de uma longa jornada de trabalho; não queria nenhuma seleção dos candidatos à base de testes, para evitar o elemento competitividade; não queria, no momento das aulas, a presença de chefe ou pessoas que representassem autoridade na fábrica; e finalmente optou por não utilizar a projeção de slides, para evitar a situação de conferencista falando no escuro para uma audiência passiva. Depois de estabelecidas as condições, ela começa o trabalho com uma preocupação que seria a condutora do processo, falar sobre arte de uma forma simples e direta para que os alunos não se sentissem intimidados e pudessem entender, mas sem perder a complexidade da arte. A artista sabia que o curso não teria a intenção de transformar os operários em artistas, mas pelo menos tentar educar sua sensibilidade. Nas palavras, a seguir, da própria Fayga, fica evidente qual é a posição dela em relação à educação através da arte.

(...) Sem dúvida, é difícil ser professor de arte, pois nós, artistas, bem sabemos que arte nem se ensina; a única coisa que é possível fazer, difícilíssima, é ajudar os outros a formularem perguntas, suas próprias perguntas. Ao formularem as perguntas, estarão encaminhando-se para as possíveis respostas. (OSTROWER, 1982, p.40)

Para realmente entender a postura política pedagógica de Ostrwer, faz-se necessário completar seu pensamento quando diz que:

Cabe insistir que a massificação não educa, porque ela implica em respostas prontas. Na educação se estabelece um diálogo essencial entre a experiência e a indagação, e se com isto quase que propomos um atendimento individual, ainda assim podemos imaginar condições de se facultar a um grande número de pessoas- considerados indivíduos e não massa amorfa – (...) (OSTROWER, 1982, p. 39 e 40)

A partir desse entendimento que Fayga tem sobre o papel do professor, e mais especificamente do professor de arte, podemos estabelecer a ligação com o idealismo romântico. Pois é justamente no idealismo romântico que se começa a valorizar o indivíduo naquilo que o distingue de outro, na sua diversidade e individualidade. (ANATOL, GUINSBURG)

Fayga buscou vários elementos que fazem parte da sua crença na educação enquanto instrumento de transformação, dessa forma, nas suas aulas com os operários, ela seguia "rituais", que quebravam as regras instituídas pelos processos educacionais que eram completamente influenciados pelo sistema excludente e opressor, como sentar ao acaso, sem lugar marcado e nunca encabeçava a mesa; não proferia palestras, mas sim abria a aula para dialogar; incentivava os alunos a questionar, até mesmo sobre o sentido do curso para eles; salientava que perguntar é sinônimo de inteligência; deixava claro que veio em busca de um diálogo e o que mais interessava

era a participação de todos; logo de início frisou que não veio apenas para ensinar, mas também para aprender, pois é a troca entre seres humanos que caracteriza o aprendizado; se dirigia aos alunos por senhor, mesmo quando eram bem jovens, pois acreditava que eles iriam se dirigir a ela dessa forma e ela não queria que eles pudessem pensar que ela os relegava a uma posição inferior.

Ela dizia que "todos nós dispomos da potencialidade dessa linguagem e, sem nos darmos conta disso, usamos seus elementos com a maior espontaneidade ao nos comunicarmos uns com os outros" (OSTROWER, 2004, p.09). Acreditava que tudo o que conhecemos e que queremos expressar é construído a partir de imagens, o que possibilita pensar a relação entre estética e cotidiano.

Assim, Fayga quebra o mito do artista como gênio, sem ao mesmo tempo deixar de se utilizar do mito da figura do artista como um ser especial, pois na sua forma de ler imagens com os alunos aparecia sempre a contextualização da obra através do período histórico e da vida do autor, onde a influência romântica podia ser observada, quando o autor se destacava pela sua precoce genialidade e história de vida, geralmente com períodos de grande sofrimento, o que na verdade pode ser comum a qualquer ser humano e não somente ao artista, mas é exatamente esse mito que contribui para a caracterização do trabalho artístico e do artista como um ser especial. Uma dialética que se constrói no seu processo enquanto educadora que ora desmistifica e ora mistifica a imagem do artista.

Comenta que na fala sensível de alguns operários foi possível identificar que eles entenderam algo essencial e que talvez conhecessem os artistas apresentados pelo nome antes, mas desconheciam os significados de suas obras, o que só agora era possível depois do contato com o universo da arte através do curso.

O caminho para a cabeça precisa ser aberto pelo coração. A educação do sentimento, portanto, é a necessidade mais de nosso tempo, não somente por ser um meio de tornar ativamente favorável à vida o conhecimento aperfeiçoado, mas por despertar ela mesma o aperfeiçoamento do saber. (SCHILLER, 1991, p.62)

Fayga é uma das precursoras destas atividades de socialização do ensino da arte no Brasil, contribuindo para que classes como a de operários possam usufruir desse conhecimento vital para o ser humano, que foi e ainda continua sendo negado para muitos segmentos da população. Além de socializar o ensino da arte, a artista e educadora trabalha metodologicamente de forma coerente com os princípios que sempre valorizou na educação pela arte que é o caminhar junto entre ética e estética. Dessa forma, constrói uma educação que valoriza a razão e a emoção e que nos envolve num processo educativo onde o auto-conhecimento e a relação com o âmbito do sagrado são importantes elementos que contribui para elevar o espírito do ser humano.

Joseph Beuys e a construção de um mito

Joseph Heinrich Beuys é visto como um dos artistas mais controvertidos dos anos 70 e início dos 80. Nascido em 1921, em Krefeld, Alemanha, ficou conhecido como performático, místico, guia, xamã. Criou uma obra semeada de obstáculos e

subjetividades, realizada sob vaias e assobios do público, e inúmeras vezes, a incompreensão da crítica. Suas “ações” ganham o sentido de verdadeiros rituais, que mostram Beuys em um estado de concentração e de intensidade cuja força comunicativa, é atestada por todos os presentes. Para ele a experiência pessoal é o único caminho capaz de nortear a criação.

O fato de o próprio artista ter construído uma mitologia em torno de si mesmo é algo constante em toda a tradição, Beuys, no entanto, põe um acento especial neste aspecto. Sobre este mito que se cria em torno da imagem do artista, Antônio D’Avossa (2010)², curador de sua exposição *A revolução somos nós*, salienta:

Joseph Beuys terminou a escola de arte e tornou-se professor, com muitos alunos que o adoravam. Estava sempre com o mesmo chapéu de feltro e o mesmo colete de pescador com os bolsos cheios de bugigangas como pilhas, fitas, cliques [...]. Somem-se a isso seus olhos azuis e intensos, e seus lábios sensíveis e carnudos, e talvez possamos compreender por que esse visionário carismático se tornou um ícone em toda a Europa. Suas performances, registradas em fotografias, tornaram-se legendárias (...) (D’AVOSSA, 2010)

Em sua obra e educação ficam marcadas as influências de Novalis, Schiller, Nietzsche, Hegel, Kierkegaard, Paracelso, Leonardo da Vinci, Wagner e mais tarde o teósofo e educador Rudolf Steiner, o qual é colocado como “a autentica coluna vertebral” das teorias sociais desenvolvidas por Beuys. A busca de uma nova religiosidade para além do cristianismo ortodoxo, a união entre arte e vida, a arte como arma de luta social, o artista revolucionário, educador social, integrado a comunidade, amante da natureza e dos animais são aspectos que podem definir o artista e sua atuação, mas que também são característicos da corrente principal do romantismo germânico das primeiras décadas do século XIX. (RUÍDO,1995)

A trajetória do artista, narrada no livro *Joseph Beuys*, de Alain Borer, pode ser entendida a partir da obra *Sled* de 1969. *Sled* (trenó) é um *kit* de sobrevivência, feito de madeira com deslizadores de metal nos quais havia amarrado um cobertor de feltro dobrado, uma lanterna e um pedaço de gordura de vela modelado em forma de lâmpada. A obra explica o famoso incidente da vida de Beuys. Na Segunda Guerra, então com 22 anos, era piloto de um Stuka, quando foi abatido pelos russos nas florestas da Criméia. Durante alguns dias ficou inconsciente e foi salvo pelos nômades tártaros que o trataram com remédios feitos de ervas, esfregaram-lhe gordura de animal no corpo, e usaram o feltro para mantê-lo aquecido. Este acidente mudou a sua vida e o feltro e a gordura se tornaram materiais em grande parte de sua obra.

No vídeo *Transformer* de 1979, Beuys fala sobre a experiência da guerra:

O começo de uma nova vida foi o aspecto positivo dessa experiência. Foi um processo terapêutico, a primeira vez que me dei conta de que o artista pode desempenhar um papel importante na cura de um trauma social. Relacionei o que eu tinha vivido com o caos, que identifiquei como um movimento aberto à ordem da forma. Foi assim que nasceram minhas esculturas. (MACIEL, 2008)³

² Encontro com Antonio d’Avossa: Joseph Beuys: Cobertura das atividades de reflexão em torno da exposição ‘A Revolução Somos Nós’.

Acesso: http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/encontro-com-antonio-d-avossa

³ Pedro Maciel. A arte como Destino do Ser. Sem numeração de páginas.

É a partir dos anos 60 que Beuys surge como um escultor objetual e instalador, criador de uma plástica social. O artista deseja com sua obra desenvolver expansões e despertar os sentidos, juntamente a isto ele traz às suas ações (obras e performances) o caráter da relação entre o ser humano e o ambiente: "A questão da sobrevivência da humanidade ultrapassa o problema da saúde humana, e refere-se à saúde de todo o planeta"⁴.

Nesta perspectiva o artista leva as suas obras a possibilidade de mudança, os elementos expostos, como por exemplo, a gordura entra em processo de transformação, passando por todos os seus estados até chegar ao apodrecimento. Assim ele fala sobre a sua obra na intenção de que uma conscientização sobre estas transformações deveria contribuir para a evolução humana, indo no sentido do caótico para o cristalino. Isto poderia se dizer ser o que Beuys chamara a quarta dimensão da escultura, aquela na qual as atitudes ganham forma e os comportamentos conteúdo.

Neste fluxo de comportamento, atitudes e conteúdos é que Beuys adere ao movimento *Fluxus* em 1962. O movimento procurava explorar o efêmero, o transitório, manifestar a energia vital coletiva, saindo do caráter solo do artista. É desde Fluxus, que o artista propõe o conceito de arte antropológica. (BORER, 2011)

É mais especificamente entre as décadas de 70 e 80 que se pode melhor identificar a sua faceta de ativista, participante de movimentos sociais, o artista fundou a Organização pela Democracia Direta e em 1982 adere, ainda que criticamente, ao programa e a campanha eleitoral dos Verdes, que participam da eleição para o Parlamento Alemão. Nos anos 70, o artista tornou-se professor de Escultura Monumental da Academia de Artes de Düsseldorf (Alemanha). Em favor de uma universidade livre, ocupou juntamente com 54 estudantes a secretaria da escola. Beuys foi afastado do cargo e mais tarde restituído, esta ação o transformou em um mártir da causa artística e tornou-lhe o grande artista da Alemanha, representando o país oficialmente nas Bienais de Veneza e de São Paulo.

Toda sua obra é regida pelo sentido político, social, ecológico e metafísico. Para Beuys, as mudanças na estrutura social e política do mundo aconteceriam somente a partir da arte. A história pessoal do artista transforma arte em política e política em arte. Ele recusou a beleza como meta em si, orientando o seu trabalho em busca da ideia da verdade e foi, portanto considerado por muito como "condutor de almas".

A educação pela transgressão: os postulados de reversão de Joseph Beuys

Uma identificação fundamental dada a Joseph Beuys é a de artista educador. A educação entendida como um processo, um movimento que deve desenvolver-se por toda a vida. A arte como um principio e modelo fundamental da educação, um elo de união entre mito e *lógos*. Pela abertura e ampliação do serviço das escolas e universidades para a sociedade, ele funda em 1976 o partido alemão dos estudantes e abre à participação de todos aqueles que se considerem sempre em movimento, sempre estudante.

⁴ Entrevista de Joseph Beuys a Elizabeth Rona, outubro de 1981, citada em Alain Borer, Joseph Beuys ,op. Cit., p. 26. Ed Cosac Naify, 2001

O artista formulou o conceito de *processo paralelo* para designar a importância da linguagem em sua obra: o elemento material da arte deve vir acompanhado da expressão verbal do espiritual. A emoção e a razão convergem dentro da plástica social. Esta plástica social é o que Beuys denomina arte como um meio de luta para fazer com que o mundo supere o socialismo e o capitalismo entrando numa terceira via, a via alternativa ou do socialismo real. Aqui, as questões estéticas não podem ser separadas de questões éticas, e, portanto, nenhuma das obras do artista escapa de seu caráter social, uma vez que surgem com o desejo de que a sua manifestação ajude ao mundo recuperar a sua alma, seu espírito e a solidariedade, para poder renascer. A função criativa e a função social não podem estar dissociadas.

Muitos quadros negros foram utilizados nas obras de Beuys, como em *Is it about a bicycle?* de 1984. A bicicleta seguia seu curso, enquanto arrastava atrás de si quinze quadros negros cobertos de diagramas e desenhos feitos com giz, deixando o rastro deste artista educador. Porém é essencialmente no diálogo entre sua obra e o público e na relação com seus alunos que Beuys demonstra seu ativismo pedagógico.

A arte para este artista é um veículo, como a sua "*Beuyscicleta*". A atividade pedagógica dele tem seu eixo central na concepção de arte como ensinamento e não o ensino da arte, neste sentido formula três ideias centrais, chamados por ele de *postulados de reversão*.

O primeiro deles se refere a *conferencia permanente*. Ao contrário do artista que precisa de isolamento para criar e que se retira quando a obra esta pronta, Beuys está presente na obra. Expõe-se aos comentários e expõe seu trabalho como obra da fala. Ele dá a entender que a menor de suas declarações e, portanto cada comportamento faz parte integrante da obra.

Félix Guatarri explicita em seus escritos sobre a *Ecosofia*, ideias que muito bem poderiam ilustrar a forma como Beuys se coloca perante seu trabalho:

Se não se trata mais de fazer funcionar uma ideologia de maneira unívoca, é concebível, em compensação que a nova referência indique linhas de recomposição da práxis humana nos mais variados domínios. (...) trata-se, a cada vez, de se debruçar sobre o que poderiam ser os dispositivos de produção de subjetividade, indo no sentido de uma re-singularização individual e/ou coletiva(...) (GUARTARRI, 1997, p.15)

Sendo assim, o artista é responsável tanto pela sua obra, quanto pelas suas atitudes e é neste primeiro aspecto que se encontra um grande valor pedagógico de suas ações.

O segundo postulado de reversão está ligado a perda do sentido e o fenecer dos sentidos "Os homens de hoje não tem mais conhecimento da essência das coisas (...) nem do sentido da vida, ou do sentido das relações com o mundo"⁵. Todo seu projeto como artista-educador depende, portanto, de um retorno necessário a um saber elementar que se perdeu, a liberdade consiste, segundo o artista, na capacidade do homem de criar novas causalidades, a liberdade está ligada a autodeterminação. Beuys não preconizou a deterioração da autoridade, mas sim uma política de afirmação do sujeito, da identidade, da diferença e da imaginação.

⁵ Joseph Beuys citado por Georg Jappe apud Alain Borer, p. 14.

"Toda pessoa é um artista". Esta pode ser talvez uma das frases mais conhecidas e difundidas de Joseph Beuys e neste sentido pode-se pensar na divergência de suas ideias com outro grande artista de seu tempo, Marcel Duchamp. Esta divergência talvez nos permita pensar em outra possível relação entre a mística e a razão. Para Duchamp⁶, o mais comum e banal dos objetos se tornam sagrados a partir da decisão do artista de colocá-lo num museu, ele afirmava que quem está habilitado a criar é aquele que inventa um signo. O inventor do "já inventado" (ready made) nos conduziu para uma arte mais analítica: a arte da demolição dos conceitos sagrados. Já para Beuys todos aqueles que conhecem a linguagem do mundo estariam habilitados a criar, ou seja, eu, você, qualquer um de nós.

O artista e educador abria sua oficina para os alunos, repleta dos produtos utilizados por ele, convidando: "estes materiais são acessíveis, façam uso deles!" Este seria então o terceiro postulado de reversão. Qualquer pessoa pode ser ensinada, e assim fazer o mesmo, transformando o que lhe foi ensinado. Beuys não era, portanto o mestre único, o romântico inspirado, expressando a alma do povo. Incorpora-se como um de nós, no uso de materiais e linguagem simples, na solidária paciência de chegar a uma exposição tão logo era aberta ao público e incansavelmente explicar seu projeto a quem quer que fosse, enquanto mascava uma cenoura, quando na verdade o que se revela em sua figura mística de artista-professor é um depositário, o saber substancial, aquele que incorpora um conhecimento profundo e possui a habilidade de conduzir outros a encontrarem seus caminhos criativos.

Conclusão

Os mitos, intrínsecos à vida e a arte, fazem parte da obra dos artistas desde os tempos mais remotos até a contemporaneidade. As formas como os mesmos se mostram através de suas influências na arte, variam de acordo com o período histórico e as culturas das diferentes sociedades.

Aqui, por meio da obra e do trabalho dos artistas e educadores Beuys e Ostrower, foi possível identificar a mística presente na arte contemporânea, entendida como componente que conecta obra e vida, acrescido da influência de movimentos artísticos, políticos e filosóficos, como o romantismo que tem início nas últimas décadas do século XVIII e que ainda tem grande influência na arte atualmente. Apesar de terem vivido e atuado em contextos sociais distintos, podemos identificar muitas semelhanças no trabalho artístico e educativo desenvolvido por Beuys e Ostrower e a presença mística que envolve esse processo. Ambos viveram no mesmo período histórico e encontraram, de acordo com seus próprios relatos, uma forma de crescimento espiritual e pessoal através da arte. Esta aura espiritual que envolve as suas obras se acentua após o risco de vida que ambos passaram em suas biografias. Estas situações difíceis trouxeram uma espécie de renascer para estes artistas, produzindo experiências que influenciaram o rumo de seus processos criativos.

Os dois artistas passaram por processos que caracterizam o mito do herói, presentes nos artistas românticos. Foram mitificados pela crítica e pelo público. Suas

⁶O SILÊNCIO de Marcel Duchamp. Revista virtual Dharma Arte, ago 2010. Disponível em : <http://pontos.dharma.art.br/o-silencio-de-marcel-duchamp>

histórias de vida ficaram marcadas por um “chamado” para a arte, ainda jovens, para então experimentarem o aprendizado através da dor, o sofrimento e o isolamento que os levou a ação, a ligação consigo, com o espiritual, com os mestres e as ideais de beleza e verdade. É a partir das ideais que o artista romântico se volta para o coletivo, entregando-se a plena dedicação por uma causa, como fizeram Ostrower e Beuys pelo ensino através da arte.

Enquanto educadores utilizaram a arte como instrumento de questionamento e transformação social, vislumbrando a utopia socialista e justiça social. Nas suas práticas pedagógicas buscaram dialogar de forma coerente com as necessidades do contexto educacional que urgia por mudanças, pela quebra de paradigmas excludentes e reprodutores do sistema, que se faziam e ainda se fazem presentes na educação e na arte. Acreditavam que qualquer indivíduo é capaz de desenvolver suas potencialidades artísticas e contribuíram com suas atuações para a socialização do conhecimento. Nos seus processos de educação conseguiram mistificar e desmistificar a arte, buscando torná-la mais acessível, sem perder a essência romântica que trata a figura do artista como um ser especial.

Podemos dizer que o que difere, de forma mais explícita, a obra de Ostrower e Beuys é a beleza como veículo. Enquanto ela, após a sua doença, assume a busca pela beleza em suas obras, sem deixar-se abater pelas críticas e sem deixar ela mesmo de ser crítica e problematizadora da realidade, ele, ao contrário, decreta que a sua busca não é pela beleza e sim pelo mutável, aquilo que pode, mesmo que às vezes grotescamente, nos ensinar sobre as transformações da vida. Fayga traz de forma marcante em seu processo como educadora esta preocupação social, que Beyus, além de incluir em sua ação como educador, revela em sua produção artística.

A arte é, portanto enfatizada pelos dois artistas como uma linguagem universal, que independente do veículo em que se apoia, deve ser disponível e acessível a todos, como forma de expressão e manifestação do ser humano. É importante considerar que na construção de seu caráter de artista educador, tanto Fayga Ostrower quanto Joseph Beuys assumem que cada comportamento faz parte integrante da obra. Quando ela conta do modo como preparava suas aulas, ou lidava com os alunos operários, ou quando ele explica sua obra e toma como estudante qualquer um que se defina em transformação, estamos aí, de fato, vendo artistas que em algum ponto de seu processo criativo se desvencilharam de sua criação silenciosa e secreta, típica do artista romântico, que sofre a dor da criação para depois então mostrar ao mundo o seu projeto e ser criticado ou aclamado. Estes artistas estão criando em relação com o mundo, engajados com seu contexto e procurando verdadeiramente comprometer suas atitudes com uma transformação possível.

Referências

ALMEIDA, Carla. *Fayga Ostrower, uma vida aberta à sensibilidade e ao intelecto*. Hist. Cienc. Saúde – Manguinhos vol.13 suppl.0, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.mendeley.com/research/fayga-ostrower-uma-vida-aberta-sensibilidade-e-a-intelecto/> Data de acesso: 01/11/2011.

ANATOL,R;GUINSBURG,J. *Romantismo e Classicismo*. Disponível em: http://www.miniweb.com.br/literatura/artigos/Rom_Class.pdf Data de acesso: 10/11/2011.

ARTEAGA, J M S. *El lugar Del Mythos em La ciência moderna: una critica a la idea neopositiva de progresso racional en La história de las revoluciones científicas*. Revista Observaciones Filosóficas No 4, 2007. Disponível em : www.observacionesfilosoficas.net/ellugardelmythos.html Data de acesso: 20/10/2011.

BORER, Alain. Joseph Beuys. São Paulo: Cosac & Naif , 2001

D'AVOSSA, Antônio. *Encontro com Antonio d'Avossa: Joseph Beuys: Cobertura das atividades de reflexão em torno da exposição 'A Revolução Somos Nós'*. Acesso: http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/encontro-com-antonio-d-avossa Data de acesso: 05/11/2011

GUATARRI, Félix. *As três ecologias*. 6ª ed. Campinas: Papirus,1997

GULLAR, Ferreira, *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*, São Paulo: Nobel, 1985, pág 78

MACIEL, Pedro. *A arte como destino do ser*. Digestivo Cultural, Belo Horizonte, Maio, 2002. Disponível em: http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.aspcodigo=8&titulo=A_arte_como_destino_do_ser Data de acesso: 30/10/2011

O SILÊNCIO de Marcel Duchamp. *Revista virtual Dharma Arte*, ago 2010
Disponível em : <http://pontos.dharma.art.br/o-silencio-de-marcel-duchamp>
Data de acesso: 02/11/2011

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. 15ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987

_____. *A sensibilidade do intelecto: visões paralelas de espaço e tempo na arte e na ciência*. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

_____. *Universos da arte*. 24. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004

RUIDO, Maria Lopéz. *Joseph Beuys: El arte como creencia y como salvacion*. Espacio, Tiempo y Forma, Série VII, História Del Arte, t.8, 1995 , págs 369-391.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. 2ª ed. São Paulo: EPU, 1991

TÁVORA, Maria Luísa Luz. Fayga Ostrower e a Gravura Abstrata no Brasil – Unicamp. Disponível em: http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/maria_luiza.pdf Data de acesso: 03/11/2011