

Esculpir a sociedade. O debate e a ação coletiva em Joseph Beuys

José Guilherme Abreu

Doutor em História da Arte, professor, investigador e conferencista membro do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da UCP-Porto.

jgabreu@porto.ucp.pt

1. Introdução

To make people free is the aim of art. Therefore art, for me, is the science of freedom. We have the duty to exhibit that which we create with our freedom.

Joseph Beuys, *Interview*, 1983

Durante uma ação Fluxus, filmada, em dezembro de 1964, nos estúdios de Düsseldorf do canal de televisão ZDF, Joseph Beuys desenhou num cartaz a frase “o silêncio de Duchamp é sobrestimado”.

Tal como a maioria dos artistas, Beuys estava decerto convencido que Duchamp havia trocado a prática artística pelo xadrês, aspeto que para o primeiro constituía uma espécie de deserção da responsabilidade inerente a todo o artista, senão a todo o ser humano.

Contudo, como hoje é sabido, entre 1946 e 1966, no sigilo do seu atelier de Nova Iorque, Duchamp dedicou-se a construir a instalação “Étant donnés”, devendo assinalar-se a circunstância de que a existência dessa instalação, por expressa vontade do artista, só devia ser dada a conhecer ao público após a morte do seu autor, estando interdita a divulgação da sua imagem durante um período de 15 anos, contados a partir do seu falecimento.

This paper intends to reflect on the theme of the artistic activism in the work of Joseph Beuys.

Foremost, we'll briefly re-open neo-avant-garde studies facing historical avant-garde ones, based on the works by Peter Bürger, Hal Foster e Benjamin Bulcholz, in order to determine, critically, readings of the work by Joseph Beuys, and discovering in this one traces of a dissent in relation to Marcel Duchamp, therefore, a dissent in relation to an “anti-art” understanding of artistic practice, and also in relation to the fetishism of the “ready-made” cult.

Secondly, we will reflect on the concept and practice of Beuys “social sculpture”, in the ambit of the artistic enlargement notion he claimed for, in order to understand the specificity of beuysian activism, or better, Beuys’ actions, in the double demarcation of his artistic idario before any “ideological diktat” or any “protest

Serve este preâmbulo, para situar em campos distintos, senão opostos, a arte segundo Marcel Duchamp e a arte segundo Joseph Beuys. De resto, a demarcação de Beuys face a Duchamp já tinha sido assinalada por Thierry de Duve, que refere uma entrevista de Beuys a Irmeline Lebeer, onde o artista a propósito da figura de Marcel Duchamp, afirma:

Je pense qu'il [Duchamp] a fait une innovation importante en prenant des objets, des ready-mades, qui ne sont pas des parcelles empruntées au monde de la division du travail comme, par exemple un tube de couleur. Il s'est approprié des objets finis, tel le célèbre urinoir qu'il n'a pas créé lui-même, mais qui est le résultat d'un processus complexe relevant de la vie économique moderne, basée sur la division du travail. Cet objet-là, il l'a fait entrer au musée pour constater que le transport d'un endroit à l'autre le faisait de l'art. Mais cette constatation ne l'a pas amené à la conclusion, claire et simple, que tout homme est artiste. Il s'est au contraire hissé sur un piédestal en disant: regardez comme j'épate les bourgeois. (LEBEER, 1980:176).

A crítica de Beuys a Duchamp, nos termos em que é formulada, reveste-se do valor de uma dissidência. Uma dissidência que se pode aferir de forma cabal a partir do confronto da já referida instalação “Étant donnés” – que pela natureza dos termos estabelecidos para a sua divulgação, nos autoriza a considera-la como testamento artístico de Duchamp – com a ação “7.000 Carvalhos”, de Beuys – a qual constitui, por sua vez, o testamento artístico da sua obra, devido ao facto de a mesma ter sido completada já depois do falecimento do artista.

Desse confronto, registamos as seguintes discrepâncias:

- Enquanto em “Étant donnés” a arte de Duchamp culmina na instalação, em “7.000 Carvalhos” a arte de Beuys culmina na ação.

aesthetics” which would denied the idea of art understood as “science of freedom”, claimed by Beuys.

Finally, we will reflect on the impact the thought and the work by Rudolf Steiner had in Beuys' thought and work, focusing the discussion in the description and analysis of Beuys' intervention on the 6th Documenta in Kassel, materialized by the installation-action “Honey-pump in the working place”.

Fig.1 – J. Beuys, Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet (O Silêncio de Marcel Duchamp é sobrestimado), 1964.

© Manfred Tischer.





Fig. 2 – M. Duchamp, *Étant Donnés*, 1946-1966, técnica mista, 242.6 × 177.8 × 124.5 cm.

Museu de Filadélfia, PA, EUA



Fig.3 – J. Beuys plantando o primeiro cavalo na Friedrichsplatz, 16/03/1982, Kassel.

Foto: Dieter Schwerdtle

- Enquanto Duchamp é o *artista-demiurgo* que solitariamente pretende “encenar” o mundo da “não-vida”; Beuys é o *artista-profeta* que pretende coletivamente transformar o mundo da vida.
- Enquanto em Duchamp a finalidade da arte é expor a distopia; em Beuys a finalidade da arte é realizar, coletivamente, a utopia.

De resto, como se depreende a partir das entrevistas dadas por Duchamp a Pierre Cabanne, enquanto o pensamento estético do artista radica na ironia, ou seja, na desconstrução, ao proclamar o artista “anti-arte” como critério de definição da própria arte, já o pensamento estético de Beuys, tal como o define na atribuição do prémio Wilhelm Lehbruck, radica na criação, ou seja na construção.

A ação Fluxus de Joseph Beuys transmitida pelo canal ZDF em 1964, corresponde assim ao momento zero da génese de uma arte de vanguarda, por assim dizer, não-duchampiana, que importa sublinhar, e que merece uma discussão mais aprofundada que não poderemos desenvolver aqui, mas cuja necessidade nos parece presente, e para a qual apelamos.

2. O lugar da produção de Joseph Beuys na arte do séc. XX

A proposta de entendimento do conceito beuysiano de escultura social que propomos tem como premissa, precisamente, a dissidência de Joseph Beuys face ao modelo de entendimento da obra de arte, como anti-arte, em Marcel Duchamp.

Trata-se de um lance polémico a diferentes títulos, como desde logo o da sua validade. Por exemplo, para o historiador e crítico alemão Benjamin Bulcholz, a crítica de Beuys a Duchamp era impropriedade, uma vez que, segundo ele, ao condenar o silêncio de Duchamp, Beuys declara publicamente não fazer a menor ideia do escopo das posições teóricas de Duchamp, nem do significado duradouro de sua obra, pelas razões que explica a seguir:

Just as the functions of artistic meaning are permanently altered, so its forms, objects, and materials change within that dynamic process. The designation of a given, industrially produced, readymade object and its integration into artistic context were viable and relevant primarily as epistemological reflections and decisions within the formal discourse of post-Cubist painting and sculpture. Within this context the "meaning" of these objects is established, and here they fulfil their "function": they change the state of a formal language according to given historical conditions. Only later, when the original steps become conventionalized, imitated, interpreted, received, misunderstood, do they enter that field of psychological projection. Only then do they acquire a certain type of transcendental meaning, until they are finally re-imbued with myth. (BULCHOLZ, 2000:51).

A forma como Bulcholz justifica a sua rejeição da tomada de posição de Beuys é, na nossa opinião, falaciosa, na medida em que assenta na defesa do valor artístico do *ready-made*, dentro do quadro do discurso formal pós-cubista, sendo nesse estrito contexto histórico que o *ready-made* tem validade.

Sucedo, no entanto, que a crítica de Beuys não era dirigida contra o valor artístico do *ready-made*, mas contra a redução do seu valor artístico a um valor de protesto, negando-lhe a possibilidade de instaurar um novo sentido, ou seja condenando-o ao silêncio.

É por isso, útil confrontar o *Urinol* de Duchamp com a *Banheira* de Beuys, pois como o autor explica, a banheira *"nada tem que ver com o conceito de ready-made: pelo contrário, porque a tensão aqui está no significado do objeto. Ele relaciona-se com a realidade de ter nascido em determinada área e em tais circunstâncias"* (TISDALL, 1979:10). Ou seja, por outras palavras, Beuys pretende abrir o debate sobre o valor do objeto, resgatando-o do **fetichismo** a que o culto do *ready-made* o havia circunscrito, ao sondar nele o sentido fenomenológico, a partir do debate coletivo, de modo a instaurá-lo como coisa humana, como marca antropológica, senão antroposófica.

Concebida a partir de um *parti-pris* contra a obra de Beuys, que se manifesta na azeda crítica que lhe mereceu a exposição de Beuys no Museu Guggenhiem, em 1979, a condenação da rebelião de Beuys contra Duchamp, e por arrasto, a condenação da obra do primeiro repete, afinal, as teses da *Teoria da Vanguarda* de Peter Bürger.

Obra de referência para o conhecimento desta problemática, como reconhece Hal Foster, em *"The Return of the Real"*, é no sentido da falência do projeto histórico das vanguardas e de uma supostamente patética tentativa de replicação pelas neovanguardas, que se concebe a *"Teoria da Vanguarda"* de Peter Bürger, tal como o autor refere:

Quando Duchamp assina um objecto produzido em série e o envia a uma exposição, a sua provocação à arte implica um determinado conceito de

arte. [...] A provocação de Duchamp dirige-se contra a instituição social da arte em geral, e já que a obra de arte pertence a essa instituição, o ataque também a afecta. Contudo, depois dos movimentos de vanguarda continuaram a produzir-se obras de arte: a instituição social da arte resistiu ao ataque da vanguarda. (BÜRGER, 1993:102-103).

Fica assim explicitado o carácter subversivo da obra de arte em Duchamp. A sua obra é subversiva não porque rompe com pressupostos estéticos do passado, mas porque ataca a instituição social da arte.

Hoje esta asserção não deixa de ser surpreendente. Na verdade, depois do desenvolvimento dos estudos da sociologia das instituições, fará sentido sustentar-se a ideia de que o carácter subversivo, ou melhor, libertador, da obra de arte de vanguarda se manifesta pelo ataque à "instituição social da arte"?

A nós, esta tese parece-nos hoje equívoca. Além de redutora, a mesma formula-se a partir de um entendimento marxista das contradições sociais, pelo qual o estatuto de autonomia da arte na sociedade burguesa, passa a ser denegado pela arte de vanguarda que contra o mesmo se rebela, visando o estabelecimento de umnexo entre a arte e a sociedade, nexoesse que nasceria do desmantelamento da instituição social da arte, através de uma revolução estética entendida como o correlato, senão o corolário, de uma outra revolução de mais agudas e alargadas consequências, responsável pelo derube da sociedade burguesa.

Mas é na passagem seguinte que a desvalorização das neovanguadas (neologismo criado por Bürger) face às vanguardas históricas mais claramente se explicita:

Uma estética do nosso tempo não pode ignorar as modificações transcendentais que os movimentos de vanguarda provocaram no domínio da arte, e tão-pouco pode prescindir do facto de que a arte se encontra desde há algum tempo numa fase pós-vanguardista. Assim, pois, o que é referido pela categoria de obra não só é restaurado a partir do fracasso da intenção vanguardista de reintegrar a arte na praxis vital, como ainda se amplia. O objet trouvé, a coisa, que não resulta de um processo de produção individual, mas é o encontro fortuito em que se materializa a intenção vanguardista de unir a arte à praxis vital, é hoje reconhecido como obra de arte. O objet trouvé perdeu o seu carácter antiartístico, transformou-se numa obra autónoma com lugar reservado, como as outras, nos museus. (BÜRGER, 1993:103-104).

Note-se que considerar que o *objet trouvé* detém valor artístico, para Bürger não constitui um facto subversivo ou libertador, já que o autor parece não encarar a integração do *objet trouvé* nos museus como efeito do reconhecimento do seu valor artístico. O único facto que, para Bürger, pode conferir

êxito às vanguardas artísticas é o efetivo desmantelamento da instituição social da arte, e não a mera alteração ou expansão dos conceitos artísticos, sendo óbvio para o autor que a instituição artística e a noção de obra de arte, após o turbilhão das vanguardas, em vez de definitivamente superados, foram antes restaurados, tal como refere:

A restauração (sic) da instituição arte e a restauração da categoria de obra indicam que hoje a vanguarda já passou à história. Naturalmente, verificam-se na actualidade tentativas de continuar a tradição dos movimentos de vanguarda (e que se possa pôr por escrito este conceito, sem ficarmos chocados, demonstra uma vez mais que a vanguarda surgiu historicamente); tais tentativas, porém, como por exemplo os happenings - que poderíamos designar de neovanguardistas - já não podem atingir o valor de protesto dos actos dadaístas, independentemente de poderem ser concebidos e realizados com maior perfeição. (BÜRGER, 1993:104).

Para Bürger, a vanguarda foi um episódio histórico e a produção artística das neovanguardas, mais não faz do que reeditar a tradição das vanguardas históricas, sem lograr atingir o valor de protesto dos atos dadaístas, mesmo sendo mais perfeitos os seus resultados.

Não podíamos discordar mais das teses de Bürger. Na nossa opinião, o contributo das neovanguardas para a compreensão do propósito e da razão de ser do fenómeno artístico supera amplamente o contributo das vanguardas históricas, na medida em que ao valor de protesto (ou de rutura) que, nos seus melhores momentos, norteou a produção das vanguardas históricas, as neovanguardas acrescentaram o valor de transformação e de participação, transformação do mundo e participação na criação da obra de arte, já se vê, sendo essa transformação e essa participação, precisamente, o corolário do ativismo artístico sobre o qual nos iremos debruçar, a partir da análise e do entendimento da obra de Joseph Beuys que neste âmbito surge, porventura, como um dos mais lúcidos e consequentes “descobridores” desta “corrente”.

Publicada inicialmente em língua alemã, em 1974, traduzida para o inglês em 1984, e somente vertida para português em 1993, a “Teoria da Vanguarda” de Peter Bürger cujas teses ainda hoje dominam o entendimento do fenómeno das vanguardas artísticas carece, pois, de revisão, coisa que não poderemos empreender aqui, mas para cuja urgência apelamos, sob pena de se manterem como estabelecidos entendimentos polémicos, senão equívocos, sobre aspetos centrais para o conhecimento da produção artística não só da história da arte, mas inclusive da sua própria condição atual.¹

E o que visa, afinal, genericamente, essa nova vaga vanguardista que irrompe a partir do interior do que convencionou chamar-se a “contracultura”? O seu programa é claro, simples e galvanizante. Pretende apenas isto: unir a arte à vida. Fazer com que os dois termos se aproximem e se combinem numa

instauração perpétua da arte como vida e vida como arte. Numa palavra, libertando-se do princípio da realidade, e visando a Utopia.

O potencial (r)evolucionário deste programa, não passou despercebido a Herbert Marcuse, tendo esse facto ficado documentado numa aula proferida pelo autor em Londres, em 1967, aula essa cujo teor, sob o título "*Liberation from the Affluent Society*", aparece transcrito em "*The Dialectics of Liberation*", editado por David Cooper.

Já perto do final da aula, interrogando-se sobre o alcance da "dialética da libertação" visada pela contracultura, Herbert Marcuse dispara (o sublinhado é nosso):

This means one of the oldest dreams of all radical theory and practice. It means that the creative imagination, and not only the rationality of the performance principle, would become a productive force applied to the transformation of the social and natural universe. It would mean the emergence of a form of reality which is the work and the medium of the developing sensibility and sensitivity of man.

And now I throw in the terrible concept: it would mean an 'aesthetic' reality - society as a work of art. This is the most Utopian, the most radical possibility of liberation today. (MARCUSE, 1968:186).

A definição da sociedade como uma obra de arte parece-nos aqui em sintonia com o ideário de Beuys, e uma outra forma de explicitar o conceito beuysiano de escultura social.

Marcuse, de resto, desenvolvendo o seu raciocínio, chegou ao ponto de fazer o inventário das transformações que a realização de um tal ideário se encarregaria de prosseguir:

What does this mean, in concrete terms? As such they would guide, for example, the total reconstruction of our cities and of the countryside; the restoration of nature after the elimination of the violence and destruction of capitalist industrialization; the creation of internal and external space for privacy, individual autonomy, tranquillity; the elimination of noise, of captive audiences, of enforced togetherness, of pollution, of ugliness. These are not - and I cannot emphasize this strongly enough - snobbish and romantic demands. Biologists today have emphasized that these are organic needs for the human organism, and that their arrest, their perversion and destruction by capitalist society, actually mutilates the human organism, not only in a figurative way but in a very real and literal sense. (MARCUSE, 1968:187).

Importa, portanto, refletir. Se é válido estabelecer-se um nexos entre a crítica à opulência e ao bem-estar material proporcionados pela sociedade industrial avançada e a postura espartana de Beuys, se é correto afirmar-se que

a dialética da libertação visando a transformação da organização social e da ordem natural no sentido da emancipação da ditadura da razão, se é inequívoca a defesa do valor da liberdade, por parte de Beuys, se se reconhece que o apelo ao concurso da imaginação criadora e não apenas à racionalidade que rege o primado da eficácia são consistentes com a subjetividade, senão idealidade, dos métodos preconizados por Beuys, se se considera enfim que os objetivos da dialética da libertação são coincidentes com o ideário de Beuys, e se tal ideário constitui o enunciado mais coerente e consistente daquele que impulsionou as neovanguardas, devemos então concluir que foi afinal Herbert Marcuse e não Peter Bürger, quem mais acertadamente entendeu o papel libertador e instaurador desempenhado pela arte em sentido expandido para a transformação do mundo, pela incorporação-realização social da dimensão estética.

De resto, no seu último trabalho, Marcuse relaciona a demanda da arte com a demanda da Utopia, constituindo a presença do enunciado utópico um território de radical liberdade, capaz de conferir uma linguagem distanciadora e definir um horizonte de recorrência.

Diz Marcuse, na conclusão do seu derradeiro ensaio:

A arte abre uma dimensão inacessível a outra experiência, uma dimensão em que os seres humanos, a natureza e as coisas deixam de se submeter à lei do princípio da realidade, hoje dominante. Sujeitos e objetos encontram a aparência dessa autonomia que lhes é negada na sua sociedade. O encontro com a verdade da arte acontece na linguagem e em imagens distanciadoras que tornam perceptível, visível e audível o que já não é ou ainda não é percebido, dito e ouvido na vida diária.

A autonomia da arte reflete a ausência de liberdade dos indivíduos na sociedade sem liberdade. Se as pessoas fossem livres, então a arte seria a forma e a expressão da sua liberdade. A arte continua presa da ausência de liberdade; ao contradizê-la, adquire a sua autonomia. O nomos, [lei] a que a arte obedece não é o princípio da realidade estabelecida, mas o das suas transformações - até à sua negação. (MARCUSE, 1999: 74).

Nesta conclusão reside o essencial da fórmula beuysiana da escultura social, já que na sua aceção expandida, para Beuys, a arte é a ciência da liberdade, identificando-se a sua prossecução com a metodologia da transformação coletiva da sociedade, pois como Beuys não se cansava de repetir "Nós somos a revolução".

Um último aspeto da teoria marcusiana da arte pode encontrar-se na seguinte passagem, retirada do mesmo ensaio:

Embora o abandono da forma estética possa proporcionar o espelho mais imediato de uma sociedade em que se destroem, se atomizam, se destituem

as suas palavras e imagens, sujeitos e objectos, a rejeição da transformação estética transforma tais obras em pedaços e fragmentos da verdadeira sociedade, cuja “antiarte” pretendem ser. A “antiarte” nega à partida as suas próprias intenções. (MARCUSE, 1999:52).

A antiarte, (*objet trouvé, ready-made, colagens...*) mais não é, para Marcuse, do que o corolário da reificação que rege a sociedade opulenta da massificação da produção e do consumo. Em vez da convencional estetização mimética do real, no dadaísmo a mimetização opera ao nível do processo de criação, manifestando-se como reificação, ou seja replicando o modelo da produção-consumo, facto que converte o *ready-made* numa estética da reificação, revelando-se como subproduto da mesma sociedade que a “antiarte” pretendia combater, e claro está entronando o artista e apresentando-o como heroico e intrépido demiurgo.

Em Beuys, portanto, em vez do protesto, da provocação e da ironia do *ready-made* e da performance simultaneísta, temos a ação, a transformação e a alternativa da escultura social, mesmo se utópica, ou sobretudo se utópica.

3. A Escultura Social como Ideário Artístico

Importa começar por esclarecer que o conceito de escultura social, em Joseph Beuys nada tem que ver com escultura produzida sob temáticas, conteúdos ou narrativas de índole social, como sejam as condições de vida de indivíduos ou grupos socialmente considerados, isto é, inseridos nos estratos socioeconómicos, formando uma coletividade específica.

À partida, Joseph Beuys não encara o ser humano como uma criatura condicionada por circunstancialismos socioeconómicos ou outros que determinam, sem apelo, os seus projetos e as suas ações. Os condicionalismos existem e constroem a ação do ser humano sobre o mundo, mas este em última análise é livre, sendo capaz de se livrar desses constrangimentos, e de os converter em motivações para a transformação do próprio mundo.

Numa primeira abordagem, poderíamos dizer que a escultura social é o processo pelo qual se projeta, se opera e se materializa a intervenção no mundo, tendo em vista promover a sua transformação, de acordo com um trabalho que não se esgota no artista, mas que em rigor é, e deve ser entendido, como obra coletiva, ou melhor, como obra que se materializa graças ao contributo de todos que estão cientes de que a ação é arte, em sentido alargado.

A escultura social não é um conceito escultório ou um tipo de linguagem escultórica, pois, mas antes o projeto e o ato de transformar a sociedade, modificando a forma como a mesma se apresenta, ou seja “esculpindo” a matéria que dá “corpo” a essa mesma transformação.

Mediante esta explicitação preliminar e genérica, analisando mais detalhadamente o conceito, temos que a escultura social, em Beuys, se estrutura a partir de três premissas fundamentais:

1. As formas do pensamento humano podem ser encaradas, em si mesmas, como esculturas.
2. A atividade artística deve ser entendida a partir de uma noção alargada (holística).
3. Todo o ser humano, em si mesmo, é um artista.

Vejamos, na seguinte passagem, como Beuys explicita e articula estes aspetos:

My objects are to be seen as stimulants for the transformation of the idea of sculpture, or of art in general. They should provoke thoughts about what sculpture can be and how the concept of sculpting can be extended to the visible materials used by everyone.

Thinking forms - how we mould our thoughts or

Spoken forms - how we shape our thoughts into words or

SOCIAL SCULPTURE: how we mould and shape the world in which we live: Sculpture as an evolutionary process; everyone an artist. (HARLAN, 2004:9).

Se nos situarmos no interior destas linhas de força, descobre-se que a escultura social, para Beuys, mais não é do que o corolário da expansão do próprio conceito de arte, no momento em que, responsabilmente, toda a atividade humana passa a conceber-se e a considerar-se uma obra de arte, como se por um “passo de mágica”, no final, história e história da arte não fossem mais do que uma e a mesma coisa.

Nascida da rebelião (algo edipiana) contra a figura proeminente de Duchamp, a obra artística de Joseph Beuys é enorme, apesar do tempo não muito extenso em que o artista esteve ativo, por força da sua morte prematura aos 65 anos.

Não cabendo aqui resumir o percurso artístico de Beuys, importa no entanto assinalar o testemunho de Volker Harlan, segundo o qual nenhum outro artista, além de Van Gogh, tem a sua obra tão bem documentada como Beuys, o qual, tal como o primeiro, deixou abundante documentação sobre a sua obra através de manifestos, entrevistas, textos, aulas e ações, tornando-se árduo, no fim, distinguir onde acabava a explicitação da obra e onde começava a sua produção, de tal modo uma e outra comungavam dos mesmos suporte e métodos.

Volker Harlan, no prefácio do livro “What is Art” que transcreve uma série de discussões conduzidas por Beuys, ocorridas em 23 de abril de 1979, tendo como palco o Átrio da igreja de S. João, em Bochum, na Alemanha, refere que Monica Angerbauer-Rau em “*Beuys Kompass*”, assinala cerca de 514 intervenções deste género, ou seja, conferências, entrevistas, aulas e discussões públicas, sem contar com os 100 dias de conversações que o artista promoveu durante as suas intervenções na Documenta 5 e 6 de Kassel, em



Fig. 4 – Hans Scharoun e Wilhelm Wagenfeld, Igreja de S. João, 1966, Bochum, Alemanha.
© R. Rossner

1972 e 1977, durante as quais “Beuys manteve discussões públicas de 10 horas, diariamente” (HARLAN, 2004:1).

Beuys designava este tipo de intervenções “Parallelprozess”, e por seu intermédio pretendia enfatizar e problematizar o nexo entre o trabalho baseado em materiais ou em ações e o trabalho de reflexão/discussão sobre aqueles.

Em Beuys, pensamento e ação não são domínios separados nem, em boa verdade, distintos pois, como já vimos, o pensamento é equiparado também à escultura, na medida em que, embora num plano abstrato, de certo modo, é já a forma para a qual remete.

Além da afinidade entre pensamento e forma, importa refletir também sobre a ideia de ação, já que esta, em Beuys, não se confina ao domínio da pura gestualidade, como em Pollock.

Eis como Imerline Lebeer caracteriza a ação, em Joseph Beuys:

Ce qui semble indéniable, c’est que l’œuvre de Beuys est entièrement portée par une volonté d’action : faire éclater des carcans, réconcilier, transformer, guérir, symboliquement ou dans la réalité, les deux se confondant puisqu’il s’agit de faits spirituels. Réconcilier pensée rationnelle et pensée « intuitive » (« Iphigénie »), homme et nature, froid et chaud, principe masculin et principe féminin (« Main-Stream »), organique et inorganique, est et ouest (« Bâton Eurasien »), terre et eau (« Action marécage »), matière et antimatière, temps et non-temps, guérir par un retour aux origines, d’avant la séparation, transformer par l’action bénéfique et réparatrice de la créativité. (LEBEER, 1980:173).

A ação em Beuys não se confunde pois com o gestualismo, nem tão-pouco com a arte processual, ainda que possa incorporar aspetos de ambas as correntes no plano da execução. Em Beuys, a ação é essencialmente um ritual: ela encerra e veicula um significado, muito embora

esse significado não proceda de um código específico cuja aplicação permita estabelecer uma leitura determinada e fixa. Em vez desse significado funcionar como resposta, ao invés ele opera como uma interpelação ao entendimento racional, destinando-se as suas ações a servir de mote à discussão, sobre as questões em torno das quais gravitava o seu conceito expandido de arte, de acordo com o método do *"Parallelprozess"* de que já falamos.

A esse propósito, Imerline Lebeer ciente da dimensão espiritual da obra de Beuys, convoca o pensamento de Mircea Eliade sobre a História Comparada das Religiões, referindo:

Car tout acte créateur, comme l'explique Mircea Eliade à propos du chamanisme et du « mythe de l'éternel retour » répète et ré-actualise le premier geste, le geste créateur du monde et prolonge l'homme dans la plénitude initiale. L'unité perdue, c'est aussi l'unité à venir - d'où l'ambivalence d'un message qui paraît sombre et pessimiste aux uns (comme montre l'accueil munichoix à Montre ta plaie), porteur d'espoir et optimiste aux autres. (LEBEER, 1980:173).

A atividade artística seria, então, a repetição, sempre original, da criação primordial. Original, duplamente, no sentido de criação inédita e ao mesmo tempo fundadora. A atividade artística, nesse sentido, funda o humano, repetindo, ou melhor, atualizando o ato primeiro, aquele que ocorre fora do tempo e o instaura ou renova, circunstância que por outro lado desvela a razão de ser da máxima beuysiana *"Todo o Homem é um Artista"*, pois é a arte, ou melhor a atividade artística, no sentido expandido, que o funda, enquanto tal.

Na entrevista que temos vindo a seguir, Irmeline Lebeer interpela Beuys, e à pergunta sobre qual é a sua definição de arte, o artista responde:

*L'élément créateur dans l'homme.
 La créativité de l'homme provient de trois centres qu'on pourrait appeler: sa vie affective; son activité cognitive (par la pensée); sa puissance de volonté.
 Par conséquent, tout ce qui concerne la créativité est invisible, est substance purement spirituelle. Et ce travail, avec cet invisible, est substance purement spirituelle. Et ce travail, avec cet invisible, voilà ce que j'appelle « la sculpture sociale ». Ce travail avec l'invisible est mon domaine. (LEBEER, 1980:176).*

Esta passagem é crucial para o conhecimento adequado da componente antropológica, ou se se preferir, antroposófica, da filosofia da arte em Joseph Beuys, que passamos a enunciar:

1. A arte é a criatividade humana
2. O impulso artístico provém de três centros distintos que estão na origem do ato criador.
3. A criatividade é invisível porque é uma "substância" espiritual.

A análise destes fundamentos remete-nos para o registo do conhecimento iniciático, de raiz teosófica e antroposófica, no qual Beuys se formou, por influência do seu professor na Academia de Belas Artes de Düsseldorf, o escultor animalista Edward Mataré (1887-1965).

David Adams, no posfácio da reedição de "Bees", de Rudolf Steiner (1861-1925), esclarece a história do envolvimento de Beuys com a antroposofia de Rudolf Steiner:

Beuys was part of a group of seven students from Ewald Mataré's sculpture class who were interested in anthroposophy. They made contact with Max Benirschke, a former pupil of Steiner's and a leader of anthroposophical activity in Düsseldorf. Over two years Beuys regularly attended anthroposophical lectures, seminars, and a weekly study group led by Benirschke. For a few years after this, Beuys also regularly visited his former student friend Günther Mancke's forest cottage at Weissenseifen, where Benirschke also visited in summers, and sometimes leading marathon sessions of reading unpublished Steiner lectures from his collection. In August 1951 Beuys travelled with a group of Weissenseifen friends to Dornach, Switzerland, where he was impressed by performances of Steiner's mystery plays, an exhibition of Steiner's sketches of designs for the ceiling paintings and engraved glass windows of his Goetheanum building, and discussions on architectural design with Goetheanum architectural collaborator Hermann Rantzenberger. He was somewhat less impressed by many of the anthroposophists he met. (ADAMS, 1998:191-192).

Apesar do seu envolvimento profundo com a antroposofia, Beuys não se revia, contudo, na ortodoxia antroposófica e sobretudo nos clichés das conceções e práticas artísticas do que chamava o "museu antroposófico", como Adams explica:

Although Beuys did eventually join the Anthroposophical Society in 1973, he always held back somewhat from association with orthodox anthroposophy, apparently for two reasons. The first was his disappointment with what he perceived in many anthroposophists as a something less than genuine attitude and an inconsistent thinking. The second was his constitutional inability to take up what he saw as a repetitive, clichéd anthroposophical visual art practice. He was not able to recognize the personal possibility for an independent creativity in that which he once referred to as "the Anthroposophical Museum." Yet he did on occasion support Steiner's ideas about art and said that others should take up the anthroposophical artistic practice based directly on Steiner's visual art that he felt unable or unwilling to pursue. (ADAMS, 1998:192).

Servem estas referências para documentar o contacto e as afinidades de Beuys em relação ao conhecimento esotérico, mas não para estabelecer uma afiliação que pudesse fornecer na íntegra as chaves para a descodificação, por si só, do universo artístico beuysiano.

Se isso acontecesse, então a filosofia da arte de Beuys perderia a sua autenticidade, para se tornar um dispositivo ao serviço da Antroposofia, circunstância que por si só, denegaria o conceito estendido de arte, para se tornar uma instância de especialização artística construída a partir de premissas emanadas não da experiência artística, mas da cartilha antroposófica.

- Por outro lado, apesar de distante relativamente à sua ortodoxia e à sua academia, a influência da componente esotérico-iniciática do pensamento de Steiner, em Beuys, é enorme, e importa desde já assinalar que a literatura especializada sobre arte contemporânea, apesar de ciente da relevância do esoterismo no pensamento de Beuys, procurando escamotear esse incómodo registo, salvo honrosas exceções, limitava-se a algo superficialmente qualificar de de xamânica essa vertente do artista, e seguia em frente.
- Dessas honrosas exceções, importa destacar a exposição “Joseph Beuys & Rudolf Steiner. Imagination, Inspiration, Intuition”, organizada, entre 26 de Outubro de 2007 e 17 de Fevereiro de 2008, pela National Gallery of Victoria (NGV), na Austrália, sob curadoria de Allison Holland, da NGV, de Walter Kügler, do Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, de Shelley Sacks, da Oxford Brookes University e do independente Wolfgang Zumdick, os críticos e os curadores não se têm esforçado a estudar as raízes da teoria e de prática beuysiana da arte.

Dossiê complexo e problemático, sobre este ponto limitar-nos-emos a enumerar os aspetos da obra de Beuys, cuja elucidação carecem do desenvolvimento de estudos sobre esoterismo obtido por este, a partir de Steiner.

Em primeiro lugar, importa referir que a valorização da liberdade em Beuys corresponde a igual valorização da mesma por Steiner, devendo sublinhar-se o facto de que a obra maestra da vasta produção escrita do último foi, precisamente, “A Filosofia da Liberdade”, não sendo por acaso que o pensamento de Beuys se estrutura a partir da defesa do conceito alargado de arte e da defesa da liberdade, facto que o leva a considerar a arte como a ciência da liberdade.

Em seguida, encontram-se no *Parallelprozess* de Beuys reminiscências do empenhamento pedagógico de Steiner, de que são testemunho as largas centenas de conferências e aulas públicas que o “mestre” proferiu durante a sua vida, também não muito longa vida. Tem de resto origem em Steiner a utilização de quadros negros para ilustrar passagens das suas aulas, constituindo o programa expositivo da NGV, em 2007, a apresentação, em paralelo, dos quadros negros de ambos, como consta do respetivo catálogo.²

Por sua vez, o empenhamento de Beuys na performance e na comunicação pelo movimento e pela ação, tem que ver, por um lado, com as *“Peças Mistério”*³ e, por outro, com a *Euritmia*: a arte dos movimentos, desenvolvida por Steiner e pela sua segunda esposa, Maria von Sivers.

Ao mesmo tempo, o movimento internacional das *Escolas Waldorf*, lançado por Steiner, tem correspondência com a criação da *Free International University*, lançada por Beuys.

Sem esgotar o tema, importa não esquecer que o empenhamento de Beuys na defesa da ecologia tem que ver com o desenvolvimento da *Agricultura Bio-dinâmica*, por Steiner.

Finalmente, a defesa da *Triplicação Social*, em Beuys, tem origem no modelo da organização tripartida da sociedade, proposto por Steiner. De acordo com este modelo, a sociedade divide-se em três esferas: a esfera da Economia; a esfera do Direito/Política; e a esfera Espiritual/Cultural, sendo que o “organismo social” é saudável quando as três esferas funcionam de forma autónoma e coordenada, em regime de colaboração, coisa que não acontece atualmente, já que a esfera económica tende a impor o seu domínio sobre as restantes duas. Entende-se assim melhor, a ideia da terapia pela arte defendida por Beuys. O papel terapêutico da atividade artística seria então uma forma de repor o equilíbrio, a harmonia entre as três esferas.

Como fica claro, a origem do conceito expandido de arte, em Beuys, tem obviamente que ver com as ramificações do pensamento e da ação de Steiner em prol da evolução espiritual do ser humano até mais altas esferas, evolução essa que deveria ser propiciada pela arte, circunstância que decerto contribuiu para Beuys intuir a necessidade de ampliar o conceito de arte, levando até às últimas consequências a rebelião “anti-artística” de Duchamp, mediante a construção de uma teoria pluridimensional e metadisciplinar da arte, na qual esta ascende ao topo e abarca a totalidade da produção cultural, no âmbito de uma nova organização social, de cuja “reforma revolucionária” a própria arte fornece o modelo.

Mas além dos aspetos mencionados, relacionados com a assimilação direta e genérica dos ensinamentos de Steiner, outros aspetos mais pontuais dão-nos conta do notório impacto da antroposofia steineriana nas ações de Beuys.

5. Ativismo e Antroposofia em Beuys. Honigpumpe (1977, Documenta 6)

Porque na verdade, ainda não nos debruçamos demoradamente sobre nenhuma das ações de Beuys, analisaremos uma que muito tem que ver com a repercussão do conhecimento esotérico de matriz antroposófica, na obra do artista.

Entre as cerca de setenta e cinco ações performativas apresentadas por Joseph Beuys uma das que mais estreitamente repercute a influência da antroposofia steineriana é a peça *“Honigpumpe am Arbeitsplatz (Bomba de mel no local de trabalho)”*: uma instalação-intervenção que ocorreu, diariamente,

durante a 6 Documenta de Kassel, em 1977, ao longo dos cem dias que durou a referida exposição.⁴

Do ponto de vista técnico, *Honigpumpe am Arbeitsplatz* é uma instalação complexa que visava emular o sistema circulatório humano através da criação de um dispositivo elétrico que colocava em circulação duas toneladas de mel, ao longo de tubos transparentes de plástico.

O dispositivo mecânico (motores, bomba e depósito de mel) ocupava o interior do vão da caixa de escadas do Museu Fridericianum, mas o dispositivo de circulação estendia-se pelo edifício, chegando ao espaço onde decorria o debate e elevando-se até ao telhado.

Vejamos como Beuys descreve e explicita, segundo as suas premissas, a ideia subjacente àquela intervenção:

With Honey pump I am expressing the principle of the Free International University working in the bloodstream of society. Flowing in and out of the heart organ - the steel honey container - are the main arteries through which the honey is pumped out of the engine room with a pulsing sound, circulates round the Free International University area, and returns to the heart. The whole thing is only complete with people in the space round which the honey artery flows. (TISDAL, 1979:286).

Visando pois evocar a *Free International University*, fundada, em 1973, com o lançamento de um Manifesto⁵ conjunto com Heinrich Böll, a peça não se resumia à instalação propriamente dita. No espaço disponível junto ao vão da escada, Beuys promoveu a série ininterrupta de discussões públicas sobre a sua intervenção, a que já nos referimos.

Na conversa com Volker Harlan, ocorrida, como já vimos, na igreja de S. João, em Bochum, Joseph Beuys refere-se detalhadamente a esta intervenção:



Fig. 5 - Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, 1977, 6ª Documenta, Kassel.
© Georg Freitag



Fig. 6 – J. Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz*, 1977, offset s/cartão, 10.4x14.9 cm.

© Artists Rights Society (ARS)

In other words, the idea 'honey pump' functions like literature or poetry would. [...] I would never have wanted to realize this as a sculpture on my own. But at that time I had the opportunity to present the Free International University as 'honey pump' at the Documenta, and then I said. Right, I'll do it. So I travelled there and looked at the space. I had two alternatives, a square room and one that was semi-circular; and at the back of this was a place that made me think: Good, it's possible to develop a symbol here for the Free International University; and then, in and around this honey pump, people will be able to experience the core idea implicit in the honey pump directly, both as symbol and as machine, but also in a spiritual sense, by communicating their ideas there for a hundred days, speaking with others, making connections. So, this honey pump is therefore inconceivable simply as an object, as a machine or sculpture [...] an organic, material circulation, or an organic circulation of money like a human beings blood circulation, with catabolic and synthesising processes, where something is credited again and again, put into circulation, but not a penny more or less returns to the point of creation. Once the blood has completed its process, it is credited, or released back into the system, in a primary process of renewal. So had this kind of circulation system that went through all the spaces where people sat. It also had a heart chamber. There was a heart organ, if you want to call it that, and a blood circulation organ, and also a head organ. There was a great big, long pipe that ascended to the roof - the roof is the head of course - and then it made a sharp bend and the honey accumulated and consolidated there, so that it no longer moved. At one place the honey flow stop. So I attempted to get these three essential things function

quite simply, like a machine. However it wouldn't have satisfied me if people right there on the ground hadn't continually been part of this through their work; otherwise it would have been too mechanistic for me. Then I added a pile of fat and a twin machine –two engines which I had coupled together with a large copper cylinder – which constantly moved the fat at high speed; for me this represented the will, which was lacking without the fat.

If one can say that the heart with its circulation represents a sensing, feeling, more, movement principle, and the head is the form principle, then the will element was still missing. So, with this machine one could say: all three important creative factors, the three most important structures were represented: thinking, feeling and movement and the power of the will. (HARLAN, 2004:44-46).

Pela descrição, percebe-se que o propósito desta intervenção não era conceber-se como uma mera instalação, mas antes instaurar uma alegoria, por assim dizer, bio-mecânica, do princípio ativo visado pela Free International University (FIU). Em vez de instalação, instauração. Ou seja, presentificação e ativação. Numa palavra, emular a vida, e ao mesmo tempo promover a impregnação do seu princípio ativo - a circulação - nos participantes, pois como o artista refere, a obra é inconcebível apenas como objeto, máquina ou escultura.

Este aspeto é particularmente sensível e polémico, na medida em que, ao defendê-lo de forma tão inequívoca, Beuys descarta um dos pilares fundamentais da teoria da arte contemporânea: o primado da autorreferencialidade⁶.

Em *Bomba de Mel no Local de Trabalho*, Beuys recupera o registo discursivo da obra de arte, reformulado aqui como instância de debate coletivo. Debate coletivo esse que, importa observar, nada tem que ver com o desenvolvimento de um discurso crítico sobre a instalação, conduzido por especialistas destinado a avaliar a relevância e o lugar da peça no âmbito da arte contemporânea, nem como ação de inculcação de ideias pré-estabelecidas, mas antes visando a estimular a génese de novas ideias a partir da emulação da corrente vital.

De resto, como Beuys explica, o conteúdo narrativo da sua intervenção não constituía o seu propósito, não se concebendo esta como meio de transmissão de uma mensagem:

One didn't need to be familiar with such concepts or be able to identify them. One could just experience them; That's why many people also asked what it meant. This was then an opportunity in to speak about the human being and not about the machine, which also led to the next problem. This emerged from the context. (HARLAN, 2004:46).

Esta observação de Beuys, parece-nos particularmente oportuna e lúcida: a verbalização da compreensão dos fenómenos é, necessariamente, uma forma de comunicação parcial. Para efetivamente se conhecer os fenómenos, melhor do que defini-los ou explicita-los é preferível experimentá-los, vivê-los e, a partir daí, empreender a jornada coletiva da sua assimilação, pelo confronto e articulação de distintos pontos de vista: o *parallelprozess*.

Tarefa árdua e sem fim, eis o propósito da “escultura social” de Beuys. O propósito da “arte-como-vida”, mas não “comovida” (!) Numa palavra, o ideário do conceito expandido de obra de arte visando a utopia, como direção, mas precavendo-se contra os logros do romantismo, como expressão.

6. Ilações Finais

O ativismo em Beuys, não brota, portanto, nem de uma postura “anti-arte”, nem do decalque de um “diktat” conceptual (filosófico, ideológico ou moral) sobre a arte, nem tão-pouco se concebe como ação de protesto, mesmo quando parece revestir-se dessa forma. As ações de Beuys não são, pois, em última análise, ações panfletárias, mas concebem-se antes como metodologias heurísticas e criadoras. Como instâncias de instauração e de ativação das formas que a criatividade (o verdadeiro capital para Beuys) pode assumir para ativar, canalizar e fazer circular a ação humana, de modo a tornar a vida numa utópica bomba de mel ...

Em Beuys, o ativismo é a escultura social, i.e. é o conceito alargado de criação artística: uma noção que interpreta, em *lato sensu*, a ação do ser humano no mundo como a sua grande obra. Tal é, na nossa opinião, o alcance da visão revolucionária de Beuys: no fim, não existe um ativismo artístico, no sentido de se discriminar um conjunto de ações que por se realizarem em função de determinadas premissas de natureza estética ou conceptual se diferenciam das restantes ações humanas, consideradas não-arte. Pelo contrário, em Beuys a criação de um Partido Político, como os Verdes, a criação do Escritório para a Democracia Direta pelo *Referendum* ou a criação da Universidade Livre Internacional, são ações artísticas de pleno direito, e é esse alargamento do conceito de arte que (re)investe o ser humano da dignidade de criador, na era do primado da eficácia da produção em cadeia. Para Beuys, todo o ser humano é artista porque é criador, e ser criador é o facto genuinamente revolucionário, sendo por isso que, como incansavelmente repetia, “we are the revolution”!

Onze dias antes do seu falecimento, Joseph Beuys proferiu o seu último discurso⁷, na cerimónia de entrega do prémio Wilhelm Lehmbruck, em 12 de janeiro de 1986. Nesse discurso, ele referiu que foi ao ver a imagem de uma escultura de Lehmbruck num livro, que decidiu que viria a ser escultor. Sobrepondo-se à imagem da peça, Beuys afirma ter visto uma chama, e ter ouvido interiormente a frase “protege a chama”.

Joseph Beuys recebeu (e protegeu) a chama de Lehbruck.

O livro de Harlan abre com um retrato do artista cuja legenda é "*Beuys passes on the flame*".

Quem recebe, agora, a chama de Beuys ... e a protege?

Termino lançado o repto. Não seria este um bom tema para um ciclo de debates sobre o lugar da arte e do ativismo artístico, no contexto da era da criatividade aumentada?



Fig. 7 - Volker Harlan, *Beuys Passes the Flame*.

© Clairview Books 2004

Notas

¹ Uma linha de revisão crítica da Teoria da Vanguarda de Peter Bürger seria através do confronto das suas teses com a linha de análise de Nathalie Heinich em *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain. Sociologie des Arts Plastiques* (1998) onde a autora a partir da perspetiva da Sociologia da Arte equaciona a evolução da arte através de um triângulo formado pelo artista, pelo público e pelas instituições artísticas, de acordo com um "jogo" no qual o artista rompe com as regras estabelecidas, o público rejeita a rutura e a instituição interpreta a rutura operada, integrando-a no devir histórico, e transformando a visão do público sobre o processo de criação artística.

² O referido Catálogo pode descarregar-se no sítio www.academia.edu, a partir da página de Allison Holland: https://www.academia.edu/11820660/Joseph_Beuys_and_Rudolf_Steiner_Imagination_Inspiration_Intuition_exhibition_catalogue_National_Gallery_of_Victoria_2007

³ Steiner escreveu quatro "*mystery plays*" entre 1909 e 1913: *The Portal of*

Initiation, The Souls' Probation, The Guardian of the Threshold e The Soul's Awakening.

⁴ Vídeo da instalação-ação acessível aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=acHt6zxO74Y>

⁵ Disponível em: <https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/freeinternationaluniversitymanifesto>

⁶ O conceito de autorreferencialidade na arte, assim como o conceito de *site-specificity* ou de desmaterialização, são instrumentos de inteligibilidade que por um lado são úteis, na medida em que identificam aspetos diferenciadores de linhas distintas de produção artística contemporânea, por outro quer a sua definição quer a sua aplicação surgem conotadas com um entendimento formalista da obra de arte, em que esta é encarada como produção, operacionalizando um entendimento hostil, senão contrário, ao entendimento genético, i.e. criador, da atividade artística. Não cabendo aqui obviamente desenvolver o tema, adiantamos apenas que toda uma escola de entendimento formalista da obra de

arte, se desenvolveu, na órbita da crítica da arte anglo-saxónica (principalmente norte-americana), para se opor, justamente, contra o entendimento da obra de arte encarada como criação, decorrendo daí as análises que estipulam a especificidade dos *media*, e que têm sido dominantes.

Bibliografia:

ADAMS, David, *From Queen Bee to Social Sculpture. The Artistic Alchemy of Joseph Beuys*, In, STEINER, Rudolf, 1998, *Bees*, New York: Anthroposophic Press, pp. 187-213.

BEUYS, Joseph, 1980, *Entretien avec Irmeline Lebeer*, In, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 4, 1980, pp. 170-193.

BUCLOCH, Benjamin, 1979, *Beuys: The Twilight of the Idol. Preliminary Notes for a Critique*, In, *Neo-Avant-garde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge/London: MIT Press, pp. 41-64.

BUCLOCH, Benjamin, 2000, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge/London: MIT Press.

BÜRGER, Peter, 1993, *A Teoria da Vanguarda*, Lisboa: Vega.

DUVE, Thierry de, 1997, *Kant After Duchamp*, Cambridge/London: MIT Press, 2 Edition.

FOSTER, Hal, 1996, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge/London: MIT Press.

HARLAN, Volker (Ed.), 2004, *What is Art? Conversations with Joseph Beuys*, Forest Row: Clairview

HOLAND, Allison (Ed.), 2007, *Joseph Beuys & Rudolph Steiner: imagination, inspiration, intuition*, Victoria: National Gallery of Victoria.

KUONI, Carin (Ed.), 1990, *Beuys in America. Writings by and Interviews with the Artist*, New York: Four Walls and Eight Windows.

MARCUSE, Herbert, 1968, *The Affluent Society*, In, COOPER, David, *The Dialectics of Liberation*, Harmondsworth/Baltimore: Penguin, pp. 175-192.

⁷ Pode aceder-se a esse discurso, aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=vmBQDMKCYC4>

MARCUSE, Herbert, 1999, *A Dimensão Estética*, Lisboa: Edições 70.

MESCH, Claudia e MICHELY, Viola (Ed.), 2007, *Joseph Beuys - The Reader*, London/New York: I.B. Tauris.

TISDALL, Caroline, 1979, *Joseph Beuys*, New York: Guggenheim Museum; London: Thames and Hudson.

ZUMDICK, Wolfgang, 2013, *Death Keeps me Awake. Joseph Beuys and Rudolf Steiner. Foundations of their Thought*, Baunach: Spurbuchverlag, Translation, Selley Sacks.