

DO ESPIRITUAL NA CONTEMPORANEIDADE ARTÍSTICA. A ARTE PÚBLICA COMO “RELIGIÃO IMPLÍCITA”?

JOSÉ GUILHERME ABREU

CITAR - EA, UCP - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes,
Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa

RESUMO

Com a presente comunicação, propomo-nos analisar e discutir a mudança de paradigma que a criação artística de feição espiritualista e difusão pública conheceu, a partir do embate da modernidade e da deriva da pós-modernidade.

Para tanto, a argumentação desenvolve a tese *steineriana* da incompatibilidade entre naturalismo e espiritualidade na arte, que tal como a entendemos poderá enunciar-se assim: se a espiritualidade constitui o pré-requisito de toda a arte genuína, e se esta desemboca numa estética não naturalista, então a arte não-naturalista do século XX deverá expressar uma dimensão espiritual, quando não visar instâncias de sacralidade.

Partindo desta premissa, a nossa reflexão aborda o problema de reconhecer a espiritualidade na arte moderna e contemporânea, questiona o sentido da estética não-naturalista que a caracteriza, e considera o ideário da “escultura social” de Joseph Beuys como um novo paradigma da demanda do sagrado pela arte, à luz do conceito de “religião implícita”, proposto e desenvolvido pelo *Centre for the Study of Implicit Religion and Contemporary Spirituality* (CSIRCS).

Finalmente, importa refletir: segundo o novo paradigma, ao lançar-se na demanda do Sagrado, a criação artística intervém fora do âmbito das doutrinas religiosas? E em caso afirmativo, pode a “pintura visionária” de Van Gogh ser encarada como um enunciado moderno da arte *acheiropoietos*, como ocorreu durante o Império Bizantino? Como pode hoje conceber-se o triângulo cuja base assenta no homem e cujo ápice se eleva até ao absoluto, de que fala Kandinsky em “O Espiritual na Arte”?

PALAVRAS-CHAVE

Arte Pública; Arte Contemporânea; Sacralidade; Religião Implícita.

ABSTRACT

With this paper, we intend to analyze and to discuss the change of paradigm spiritual artistic creation publicly displayed undertook, after the impact of modernity and the drift of postmodernity.

In order to do so, our argument develops the steinerien thesis of the incompatibility between naturalism and spirituality in art, which can be expressed as follows: if spirituality is the prerequisite for all genuine art, and if this prompts a non-naturalistic aesthetics, then the non-naturalist 20th century art should hold a spiritual dimension, if not stand for some instances of sacredness.

Based on this premise, our reflection focus the problem of recognizing spirituality in modern and contemporary art, questions the sense of the non-naturalistic character of 20th century art, and deals with Joseph Beuys’ “social sculpture” ideario as a new paradigm of the quest for sacredness by means of artistic intervention, under the concept of “implicit religion”, proposed by Edward Bailey and developed by the *Centre for the Study of Implicit Religion and Contemporary Spirituality* (CSIRCS).

Finally, it’s pertinent to ask: under the new paradigm, will artistic creation be able to pursuit a quest for sacredness outside any religious doctrine? And if so, can Van Gogh’s visionary painting be seen as a modern instance for an *acheiropoietos* art, as it happened during the Byzantine Empire? How can nowadays be represented the triangle whose bottom rests on man, and whose top rises to the absolute, as Kandinsky put it in “*Concerning The Spiritual in Art*”?

KEYWORDS

Public Art; Contemporary Art; Sacredness; Implicit Religion.

INTRODUÇÃO

The beginning of the spiritual must be this "looking beyond", or this looking more deeply within.
R. Lipsey, *The Spiritual in 20th Century Art*, 2011

Nas reservas do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) figura, com o número de série 141.1985, uma litografia de Joseph Beuys, do ano de 1983, intitulada *New York Subway Poster (Creativity=Capital)*.¹

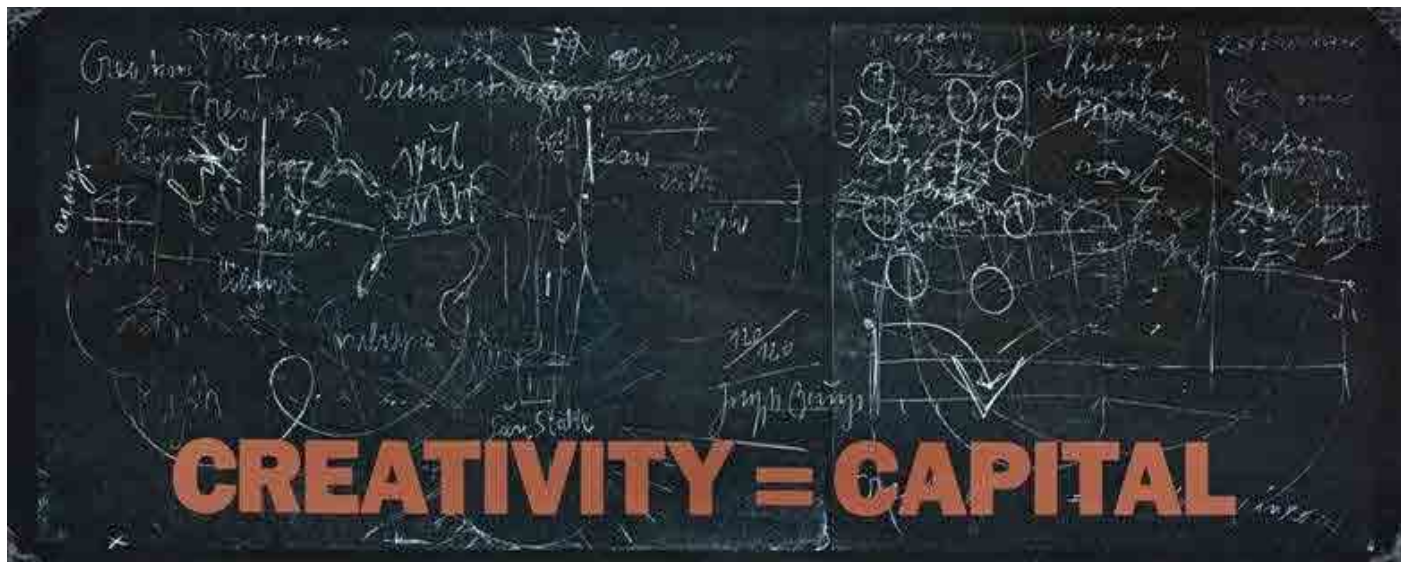


Figura 1 - Joseph Beuys, *New York Subway Poster (Creativity=Capital)*, 1983, Litografia e impressão a cores s/papel, 27.9 × 70.5 cm, MoMA, NY, USA.
Fonte da imagem: <https://neveryday.files.wordpress.com/2012/05/nysp.jpg>

123

De caráter eminentemente metafórico, esta adjunção serve para enfatizar o valor da criatividade, formulada na linguagem primária e simples da publicidade, tendo sido produzidos no âmbito do referido projeto 120 cartazes, destinados a afixar-se no interior das carruagens do metro nova-iorquino (O'BRIAN, 1983:80-81).

Interpretando o enfoque temático do colóquio, a presente comunicação não pode começar senão por enfatizar o valor ímpar da criatividade, nas suas distintas formas e modalidades de manifestação.

A era das tecnologias digitais ocorre no contexto de permanentes e iminentes riscos, por todos conhecidos, que têm vindo a derruir o edifício dos direitos humanos, a minar o desenvolvimento sustentável das nações e a comprometer a construção da paz e da justiça social.

Parece-nos por isso óbvio que num contexto tão problemático como o presente, o valor da criatividade aparece ainda mais decisivo, já que dependerá das forças criativas a capacidade de encontrar as respostas e soluções, para resolver os problemas que atualmente ensombram as sociedades e os povos.

O cartaz de Beuys reitera justamente esse ponto. A criatividade e o capital contêm no seu interior a capacidade de reprodução e multiplicação. Reprodução e multiplicação no plano material: o capital. Reprodução e multiplicação no plano espiritual: a criatividade.

¹ Ver registo em: <https://www.moma.org/collection/works/62854?locale=pt>

O conceito beuysiano da escultura social encontra, pois, nesta fórmula um dos seus enunciados mais claros. O ser humano tem uma missão a desempenhar sobre a Terra, e essa missão é fazer da sua passagem pela vida a uma obra de arte “capital”.

Missão eminentemente espiritual, a escultura social “catequizada” por Joseph Beuys representa e implica, na nossa opinião, uma mudança de paradigma das relações entre a arte e o sagrado, de que importa tomar clara consciência.

E essa mudança de paradigma, de que ainda não se poderão apurar eventualmente todos os contornos, parece contudo manifestar-se a partir de uma inversão das relações históricas entre a arte e o sagrado, na medida em que historicamente cabia à arte seguir o guião da(s) doutrina(s), quando agora parece caber à arte um estatuto de maior autonomia e um regime de mais ampla liberdade de intervenção, tendentes a reivindicar e a reconhecer à arte a prerrogativa de demandar novas instâncias de sacralidade.

Esta inversão de paradigma não é uma circunstância menor, e além de tomar consciência desse facto, importa daí retirar as mais prementes ilações e implicações, como sejam rever o território conceptual da arte contemporânea e, a partir daí, construir uma teoria alternativa do *lugar artístico* que seja capaz de transpor o fosso que tem separado a arte contemporânea da espiritualidade.

É esta, no nosso ponto de vista, a missão mais exigente e o desafio mais premente que se apresentam na era da criatividade digital à arte pública, entendida como arte contemporânea para todos.

E claro está, se a criatividade é um bem que valoriza a produção cultural e artística, então também na produção de conhecimento a mesma não deve estar ausente, pois é pelo exercício desse direito que julgamos que o conhecimento poderá aproximar-nos da sabedoria.

124 O PENSAMENTO ARTÍSTICO DE RUDOLF STEINER

Rudolf Steiner (1861-1925) foi um notável filósofo, arquiteto, artista, reformador social, pedagogo, ambientalista e esoterista que esteve na origem e desenvolvimento da Sociedade Antroposófica, formada a partir do interior da Sociedade Teosófica, de que Steiner começou por ser Secretário-Geral, entre 1902 e 1912, na Alemanha.

Numa comunicação apresentada nos XIII Encontros Raymond Abellio, procedo a uma súmula da vida e obra de Rudolf Steiner, texto que se encontra acessível em linha (ABREU, 2016), pelo que não o farei aqui. Autor de uma vasta e diversificada obra que ascende a mais de quarenta livros publicados, aos quais se somam mais de uma centena de transcrições das suas aulas e conferências proferidas em numerosos países, importa-nos focar aqui unicamente o pensamento artístico do autor, pensamento esse que se encontra disperso em várias obras.

Entre as que importa desde já assinalar, figura o livro “The Arts and Their Mission” que reúne os conteúdos de uma série de aulas proferidas por Steiner, na Suíça e na Noruega, em 1923.

Numa passagem particularmente impressionante, Steiner afirma:

Difícilmente se pode imaginar algo pior do que pintar para exposições. É horrível caminhar ao longo de uma galeria de pintura ou escultura onde assuntos completamente desligados aparecem lado a lado [...]. Um tempo que dá valor às exposições perdeu a sua conexão à arte. Com isto, pode ver-se quanto há para fazer na cultura, se encontrarmos o caminho de volta à espiritualidade na arte. (STEINER, 1964:49-50)²

² “One can hardly imagine anything worse than painting for exhibitions. It is horrible to walk through a picture or sculpture gallery where completely unrelated subjects appear side by side [...]. An age which sees value in exhibitions has lost its connection with art. By this can be seen how much waits to be done in culture if we would find our way back to the spiritual-artistic.”

Numa primeira instância, esta passagem expressa uma crítica mordaz relativamente ao sistema mercantilizado da arte, que se apresenta aqui como um enunciado oposto ao da arte espiritual, a qual Steiner, em última análise, considera a verdadeira arte, já que, como diz, valorizar exposições implica perder a conexão com a arte.

Numa segunda instância, esta passagem denota uma revalorização da arte *in situ*, ou seja, da arte monumental: aquela onde a presença da obra pictórica e escultórica exprime umnexo coerente e consistente entre si, e necessariamente se integra no espaço onde a mesma está.

Numa terceira instância, esta passagem defende uma via programática para as artes: encontrar o caminho de volta à espiritualidade.

Finalmente, puxado até aos limites, este enunciado milita a favor do que poderíamos designar como “arte pública espiritual” ou “arte pública do sagrado”, aspeto que de resto Steiner realizou em Dornach, na Suíça, nos espaços interiores e exteriores do Goetheanum.



Figura 2 - Rudolf Steiner, *Primeiro Goetheanum*, 1922, Dornach, Suíça.

Fonte da imagem: <http://anthroposophicalsocietyindia.org/wp-content/uploads/2015/08/old-1024x-582-1024x582.jpg>

Para Steiner, porém, a questão da produção artística se conceber para exposições, não é o único problema que condiciona uma orientação não espiritual ou sagrada da arte. Além disso, ou melhor, antes disso, o que para Steiner representa o oposto da espiritualidade na arte, i.e., aquilo que exclui a demanda do sagrado pela arte, não é tanto o sistema expositivo de restituição pública da arte, mas antes de mais a conceção da arte como imitação da natureza, tal como refere:

"Em todas as épocas, as almas humanas nas quais o elemento artístico floresceu tiveram uma relação segura com o mundo espiritual. Foi a partir de um estado espiritual que o impulso artístico procedeu. E esta relação com o mundo espiritual será, para sempre, o pré-requisito para a criatividade genuína. Qualquer época estritamente naturalista, para ser verdadeira consigo mesma, torna-se inartística, filistina." (STEINER, 1964:15)³

Esta passagem permite pertinentes aduções. É que se em última análise o que inviabiliza uma orientação espiritual da arte é a estética naturalista, então a arte moderna e contemporânea, contrariamente ao que pode parecer, não são incompatíveis com a espiritualidade e, como tal, podem muito bem constituir-se como novas vias de demanda do sagrado, já que aquilo que mais expressamente caracteriza a arte moder-

³ "In all ages the human souls in which the artistic element flourished have had a definite relation to the spiritual world. It was out of a spirit-attuned state that the artistic urge proceeded. And this relation to the spiritual world will be, forever, the prerequisite for genuine creativity. Any age strictly naturalistic must, to be true to itself, become inartistic, philistine".

na e contemporânea é a rejeição da estética naturalista, conotada, de forma particularmente aguda, com a arte académica e finissecular de oitocentos, no caso português.

Tomando como ponto de partida esta asserção, enunciámos como se segue o silogismo steineriano sobre arte e espiritualidade:

1. A arte espiritual é não-naturalista
2. A arte do século XX é não-naturalista
3. A arte do século XX é espiritualista

O salto entre rejeitar a expressão naturalista e abraçar a expressão espiritual é um salto considerável, mas importa observar que estamos a falar da génese de novas expressões da espiritualidade na arte, já que a medida do moderno é ser a expressão do novo.

Antes de avançarmos, importa observar que a expressão artística do sagrado, como qualquer outra expressão artística é, antes de mais, uma expressão cultural, i.e. é uma expressão historicamente condicionada e irrepetível, o que significa que cada nova expressão deve necessariamente conceber-se a partir traços inéditos.

Assim sendo, um conjunto de problemas se colocam em relação ao estudo da temática do sagrado na arte moderna e contemporânea:

- Reconhecer a presença do sagrado na arte do séc. XX
- Entender o não-naturalismo na arte no sentido extrassensorial
- Encarar a “escultura social” como paradigma da “arte-como-vida”

126 RECONHECER A PRESENÇA DO SAGRADO NA ARTE DO SÉC. XX

O problema de identificar a presença da espiritualidade na arte do séc. XX (moderna e contemporânea) é o problema de reconhecer traços de transcendência – imateriais e intemporais – por detrás de registos de imanência – materiais e posicionais.

Para nos apercebermos melhor do que isto significa, estabelecemos um paralelo com um livro que Raoul Follereau escreveu em 1954, com o seguinte título: “Se Cristo amanhã bater à tua porta, reconhecê-lo-ás?” A pergunta é deveras pertinente. Será que a figura de alguém que hoje chamasse a si uma missão crística seria reconhecível, tomando como referência a imagem e a missão que ao longo dos séculos foram sendo fixadas, como sendo as de Jesus?

Obviamente não! Alguns dos candidatos que poderiam eventualmente reivindicar proximidades ou conotações com uma via crística, como por exemplo Mahatma Gandhi, Martin Luther King, Olaf Palme ou John Lennon não se assemelham a Cristo, desde logo por não reivindicarem a índole nem possuírem a aura messiânicas do Cristo histórico, muito embora, como ele, tenham sofrido o assassinato como consequência da sua apologia da paz, da concórdia e do amor, como programa para “salvar” a humanidade.

No panorama iconoclasta da arte moderna e contemporânea, do mesmo modo não é razoável esperar-se que a presença do sagrado ou que o enunciado espiritualista se revistam de formas e de referências decalcadas do passado, pelo que o problema de reconhecer a sua presença e descodificar o seu registo constituam um dos desafios maiores que se colocam presentemente à História e à Crítica da Arte.

Importa por isso, começar por corrigir algumas interpretações que a esse respeito se têm produzido e consolidado, e que na nossa opinião constituem grosseiros erros, como tentaremos mostrar.

Começamos por abordar dois casos notáveis da arte moderna europeia, por todos reconhecidos como artistas e criadores de exceção: Constantin Brancusi (1876-1957) e Wassily Kandinsky (1866-1944). O primeiro, considerado o criador da escultura moderna. O segundo, considerado o criador da pintura não figurativa.

Brancusi fazia-se muitas vezes fotografar no seu *atelier* de Paris, quase sempre só, junto das suas esculturas e das suas ferramentas, dando a imagem austera e rude de um simples e humilde artesão.

Num outro registo, e porque a figura do artesão é incompatível com a de um criador de algo inédito, a figura de Brancusi com mais acerto talvez devesse ser vista como a de um asceta.

A sua propensão espiritualista já havia sido apontada pelo historiador e crítico de arte Sir Herbert Read, naquele que ainda hoje constitui uma dos mais importantes estudos sobre a escultura moderna. Publicado em 1964, referindo-se à pessoa de Brancusi, Read diz:

O seu trabalho chamou eventualmente a atenção de Rodin, que o convidou para se tornar seu assistente. Mas ele preferia a solidão e a simplicidade, ideais que tinha recolhido do tratado místico de Milarepa, monge tibetano do séc XI. (READ, 1964:79)⁴

Desde Gauguin, não é raro que artistas modernos e contemporâneos se tivessem interessado por religiões ou doutrinas outras que não o cristianismo, quando não a converterem-se às mesmas.

O caso de Brancusi, não é no entanto o de um artista que se tenha convertido ao budismo que, para lá das suas especificidades, pode entender-se como uma doutrina não teológica, já que o conceito de um Deus-Criador não figura no Dharma.

Ora, no catálogo da Exposição de Nova Iorque, realizada entre 17 de novembro de 1933 e 13 de janeiro de 1934, Brancusi escreve: 127

*Não procureis aqui fórmulas obscuras ou misteriosas
É alegria pura o que eu vos ofereço
Olhai-as até que vós as vereis
Os mais próximos de Deus viram-nas.* (TABART, 1995:97)⁵

Esta passagem, escrita pelo punho de Brancusi, mostra que apesar da sua aproximação ao Dharma, não se tratou de uma conversão.

De resto, a demanda do sagrado na arte não tem de conceber-se como uma expressão de religiosidade, nem muito menos de conceber-se contra a religiosidade.

Disso também Brancusi nos dá testemunho. Datada de 1905-1906, ou seja quando o artista tinha 29 anos, existe uma fotografia tirada pouco depois da sua chegada a Paris, em que o mesmo figura vestido com o hábito de um sacerdote ortodoxo.

A afinidade de Brancusi com o sagrado e com a religião, não se reduz às referências já citadas. Mais do que uma proximidade pessoal e íntima, Brancusi incorporou valores espirituais na sua produção artística, designadamente na sua obra pública e monumental, circunstância que a crítica mais especializada tem ignorado.

⁴ "His work eventually attracted the attention of Rodin, who asked him to become his assistant. But he preferred solitude and simplicity, ideals which he had derived from the mystical treatise of the eleventh-century Tibetan monk, Milarepa."

⁵ "N'y cherchez pas de formules obscures ou de mystère. C'est de la joie pure que je vous donne. Regardez-les jusqu'à ce que vous les voyiez. Les plus près de Dieu les ont vues."

Veja-se, por exemplo, como Rosalind Krauss se refere ao Memorial de Tirgu Jiu, num texto que escreveu, em 1988, para o Catálogo da Exposição “*Qu’est-ce que la Sculpture Moderne*” organizada pelo Centro Cultural Georges Pompidou, em Paris:



Figura 3 - C. Brancusi, *Eixo monumental de Targu-Jiu*, 1938, Google Earth, 2016.

Este conjunto, que se estende por mais de um quilómetro e meio na cidade, no interior e no exterior de um jardim público, compreende três elementos, cada um deles concebido tendo em vista manifestar uma ideia de grandeza física.

O Portal do Beijo mede 5 m de altura, por 6 m de comprimento e 2 m de profundidade; a Mesa do Silêncio tem 2,1 m de diâmetro, mas com os bancos que a rodeiam o diâmetro total é de 5,4 m e a Coluna sem fim eleva-se a quase 30 m do solo. (KRAUSS, 1986:249)⁶

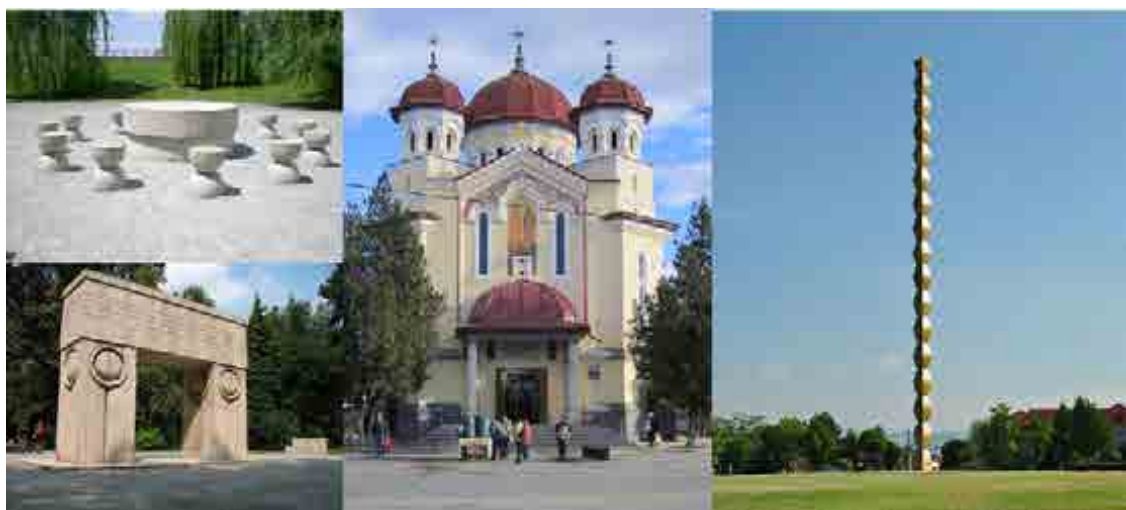


Figura 4 - C. Brancusi, *Mesa do Silêncio; Portal do Beijo; Igreja dos Apóstolos S. Pedro e S. Paulo; Coluna Sem Fim*, 1938, Targu Jiu, Roménia. Imagens: Panoramio.

É interessante comparar a análise estritamente formal de Rosalind Krauss com o que Brancusi refere sobre a Coluna sem Fim:

⁶ “Cet ensemble, qui s’étend plus d’un kilomètre et demi dans la ville, à l’intérieur et à l’extérieur du jardin public, comprend trois éléments, chacun d’entre eux ayant été conçu en vue de manifester une idée de grandeur physique. La Porte du Baiser mesure plus de 5 m de haut et 6 m de large pour 2 m de profondeur ; la Table du Silence fait 2,10 m de diamètre, mais avec les tabourets qui l’entourent, son diamètre total est de 5,40 m et la Colonne sans fin s’élève presque 30 m au-dessus du sol.»

Segundo Brancusi, [a coluna sem fim] era uma “escada para o Céu”, destinada às almas dos soldados mortos. Ela traduzia um movimento para cima e “uma infinidade cósmica” que transcendia a força da gravidade e a mortalidade do homem⁷ (SOLARI, 2013:198).

Por outro lado, Mircea Eliade, antropólogo e historiador das Religiões, sobre a coluna sem fim refere o seguinte:

Brancusi encontrou, na Coluna sem fim, um motivo folclórico romeno: a “Coluna do Céu” (columna cerului), que prolonga um tema mitológico presente já na pré-história e muito espalhado pelo mundo.

A « Coluna do Céu » que sustenta la abóbada celeste: um axis mundi, portanto de que se conhecem numerosas variantes⁸ (TABBARD, 1982:89).

A coluna sem fim não expressa portanto uma ideia de grandeza física, mas antes de grandeza metafísica: a união simbólica entre o Céu e a Terra. Na pintura o tema do *axis mundi* foi muitas vezes tratado de acordo com a iconografia bíblica da Escada de Jacob, como acontece com a pintura homónima de William Blake, de 1800.



Figura 5 - W Blake, *A escada de Jacob*, 1800, British Museum, Londres. Fonte: imagem pública.

Pelo que vimos, o desfasamento entre a leitura de Rosalind Krauss e aquelas que foram as preocupações e as intenções de Brancusi, conscientes e inconscientes, é considerável, podendo portanto dizer-se que o significado do *Memorial de Tîrgu Jui* foi ali distorcido, senão mesmo falseado.

De resto, a interpretação de Krauss, vai ao ponto de pretender desvelar o sentido subliminar do Memorial, como explica:

⁷ “According to Brancusi it [the endless column] was a ‘stairway to Heaven’ destined to the souls of dead soldiers. It reproduced a movement upward, and a cosmic infinity that transcended the force of gravity and the mortality of men.”

⁸ “Il est significatif que Brancusi ait retrouvé, dans la Colonne sans fin, un motif folklorique roumain, la « Colonne du Ciel » (columna cerului), qui prolonge un thème mythologique attesté déjà dans la préhistoire et qui, en outre, est assez répandu à travers le monde. La « Colonne du Ciel » soutient la voute céleste; en d’autres termes, c’est un axis mundi, dont on connaît de nombreuses variantes.”

"... a composição em três partes de Targu Jiu é a sombra projetada de uma outra combinação axial, também tripartida, que Brancusi transpôs de Paris, para o coração desta cidade romena [KRAUSS, 1986:289]⁹.

Ora o mais curioso é que Krauss ao proferir esta tese, baseia-se, como o refere, num texto daquele que era considerado então o maior especialista da obra de Brancusi, o historiador de arte e escultor Sidney Geist (1914-2005) que sobre o *Portal do Beijo*, refere o seguinte:

"O tema deste trabalho é o amor / comunhão suportada pela energia sexual. O motivo circular da coluna encontra as superfícies curvas, debaixo do lintel de forma a criar uma imagem mágica da união dos órgãos genitais masculino e feminino. As superfícies são curvas na parte interior e a saliência do círculo dividido acima pode ser interpretada como os movimentos repetidos da atividade sexual" [GEIST, 1982:74]¹⁰.

Sem pretender discutir as eventuais conotações sexuais da estrutura, desde logo denotadas no título da obra, não podemos deixar de observar, na leitura de Geist, um óbvio retrocesso naturalista na descrição daquela obra monumental de Brancusi. Tudo se passa como se estivéssemos perante uma dificuldade em pensar os símbolos eideticamente, i.e., como ideias ou essências mentais, as quais afinal se adequam muito melhor à arte de Brancusi, que não procurava senão chegar à forma essencial, aquela que se apresenta livre de toda a contingência temporal e mundana.

Em síntese, a incapacidade de reconhecer o sentido da demanda do sagrado na arte moderna, ou melhor o pressuposto de julgar que essa demanda não pode ter lugar na arte moderna, mesmo quando ela mais se insinua e se explicita, constituem um dos maiores logros em que o discurso dominante da história e a crítica da arte se deixaram enredar.

Por um lado, esta circunstância ajuda a compreender o confucionismo que presentemente reina nas artes e, por outro, ajuda a perceber a dificuldade que o discurso da crítica da arte tem para se livrar dos exercícios de estilo de uma verve, marcada por maneirismos de linguagem que cada vez mais se tornam entediantes.

ENTENDER O NÃO-NATURALISMO NO SENTIDO EXTRASSENSORIAL

Antes de avançarmos, importa refletir sobre a condição de negatividade da arte moderna. Condição de negatividade que começa por se expressar pela rejeição do naturalismo, e que culmina no seu desenraizamento espacial e social, dada a prevalência da conceção da obra de arte como objeto estético móvel e comercializável.

A primeira pergunta poderia então formular-se assim: qual é o sentido que encerra o não-naturalismo nas artes plásticas? Ou, por outras palavras: que razão pode levar os artistas à rejeição do naturalismo?

Assim formulado, o problema apresenta-se algo ingénuo. Dir-se-á que não pode enunciar-se um fator central e único para explicar o facto.

Contudo, se o naturalismo foi rejeitado por todos os movimentos da arte moderna, sendo por isso o único denominador comum que os relaciona, deve existir uma razão central que funcionou como gatilho.

Na história da arte, existe um precedente de consequência tão radical quanto o da rejeição da figuração natural, por parte da arte moderna: as crises iconoclastas da arte bizantina.

O processo não é obviamente decalcável, já que em Bizâncio ele surgiu como um *diktat* religioso sobre as artes, enquanto na arte moderna ele foi desencadeado a partir de manifestos redigidos por artistas, focados quase exclusivamente sobre problemas da criação artística.

⁹ "... la composition en trois parties de Targu Jiu est en fait l'ombre portée d'une autre combinaison axiale, elle aussi tripartie, que Brancusi a projetée de Paris au cœur de cette ville roumaine."

¹⁰ "The theme of this work is love / communion supported by sexual energy. The circular motif from the column meet the high curved surfaces, from beneath the lintel in order to create a magic image of united male / female genital organs. The surfaces are curved to the interior parts and the jut of the splitted circle from above could be interpreted as the repeated movements when having sex."

O facto de não ter partido de um *diktat* religioso, faz o fenómeno da rejeição do naturalismo revestir-se de um sentido muito particular: um sentido de conquista de independência da arte moderna, sentido esse que não implica necessariamente a rejeição da espiritualidade nem da sacralidade, como já vimos, no caso de Brancusi.

Não cabe aqui analisar os manifestos das correntes das chamadas vanguardas históricas, mas se o fizéssemos iríamos deparar com expressões assaz espiritualistas e transcendentalistas, por parte de movimentos como o Suprematismo, o Neoplasticismo, o Surrealismo e claro está o Expressionismo.¹¹

As correntes do expressionismo alemão têm neste particular especial relevância. Importa desde logo observar, que o primeiro manifesto das vanguardas foi o programa do movimento “Die Brücke”, cujo teor passo a reproduzir.

*“Colocando a nossa fé numa nova geração de criadores e amantes da arte, apelamos à juventude que se una. E sendo os jovens os portadores do futuro, queremos livrar-nos da confortavelmente estabelecida liberdade da geração mais velha, para vivermos e nos movimentarmos. Qualquer pessoa que direta e honestamente reproduz essa força que o impele a criar, pertence a nós.”*¹²

Os sublinhados são nossos. Por eles destacamos expressões e ideias espiritualistas, na génese e na fundamentação do movimento “Die Brücke” cujo nome de resto pretendia estabelecer uma ponte entre o visível e o invisível, entre o passado e o futuro, entre o interior e o exterior, sendo todas elas dimensões espirituais.

É verdade que a corrente “Der Blaue Reiter” não proclamou nenhum manifesto, mas é também certo que o livro de Kandinsky “Do Espiritual na Arte” preencheu essa função, cabendo-lhe estabelecer as linhas e orientações que haveriam de moldar o breve movimento de Munique.

De resto, é pertinente lembrar que este movimento se constituiu após a rutura com a *Neue Künstlervereinigung München* (NKVM), ocorrida na sequência da rejeição, em 1911, de um quadro de Kandinsky intitulado “O Último Julgamento”, tema esse que de resto haveria de repetir em outros dois quadros, em 1912, o último com a designação de “Anjo do Último Julgamento.”



Figura 6 - W. Kandinsky, *O Último Julgamento*, 1912, óleo s/tela, 33.6 x 45.3 cm,
Fonte: <http://www.wassilykandinsky.net/work-332.php>.

¹¹ Em anexo, figura uma tabela com algumas expressões retiradas de manifestos das correntes das vanguardas históricas, para fundamentação desta asserção.

¹² *“Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm, und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlange-sessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt.”* Manifesto “Die Brücke” 1906, MoMA, URL: <https://www.moma.org/collection/works/107109>

Embora de duração efêmera, Der Blaue Reiter revestiu-se de particular relevância, na medida em que postulou uma visão espiritualista da cor, contra as concepções fisicistas, emanadas da teoria do contraste simultâneo das cores de Eugène Chevreul (1786-1889), que haviam inspirado impressionistas e neo-impressionistas.



Figura 7 - Annie Besant, *Plate G Music of Gounod*, 1901.

Fonte da imagem: https://images.curator.com/image/upload/t_x/art/ff47191aaf504a4e45590fa-04f6cc705.jpg

Para entendermos a relevância das novas concepções sinestésicas (quando não iniciáticas) da cor, importa regressar a Rudolf Steiner, a que já nos referimos.

Não se trata de um lance inédito. Coube ao historiador da arte finlandês Sixten Ringbom (1935-1992), formulá-lo no livro *"The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Painting"*, publicado em 1970.

Obra há muito esgotada, de acordo com Massimi Introvigne, nesse livro Ringbom expõe os dez aspetos em que se baseia para construir a tese da origem teosófica e antroposófica do abstracionismo de Kandinsky. Vejamos os primeiros quatro:

1. Durante o período de Munique (1896-1914) Kandinsky conheceu as obras de Steiner, Blavatsky e Besant-Leadbeater, e interpretou as descobertas científicas no sentido de que existe uma "matéria refinada" perceptível apenas pelos "sentidos internos".

2. Em 1907. Kandinsky leu a edição alemã de "Os Grandes Iniciados" de Edouard Schuré (1841-1929).

3. Nessa época com Gabriele Munter, Kandinsky integrava o coletivo "Blaue Reiter". Nesse grupo Maria-Giesler levou Munter e Kandinsky a assistirem a aulas de Steiner, tendo este reconhecido em Kandinsky um vidente natural.

4. Kandinsky leu e anotou o livro "Theosophie" de Steiner e vários números da revista Lucifer-Gnosis, assim como "Thought-Forms", tal como havia dito a amigos. (INTROVIGNE, 2015: 21-25)

Os diários de Marianne Werefkin (mulher de Jawlensky) são uma fonte primária da relação entre Kandinsky e Steiner. O quadro “Ariel Scene from Goethe’s Faust” foi concebido como uma ilustração da aula de Steiner, sobre o assunto.



133

Figura 8 - W. Kandinsky, *Cena de Ariel (Fausto II - Goethe)*, 1908, óleo s/tela, 41 x 43 cm, coleção particular.
Fonte da imagem: [https://www.mutualart.com/Artwork/ARIEL-SZENE-AUS-FAUST-II-ARIEL-SCENE-FR/B9D-FA7E624ABDECD](https://www.mutualart.com/Artwork/ARIEL-SCENE-AUS-FAUST-II-ARIEL-SCENE-FR/B9D-FA7E624ABDECD).

Os estudos de Ringbom, continuados por Introvigne, não se circunscrevem a Kandinsky, mas desembocam em numerosos casos de artistas, cerca de sessenta, alguns deles nomes consagrados da arte moderna e contemporânea. (INTROVIGNE, 2016)

Julgo-me por isso autorizado para recorrer de novo a Steiner, a fim de buscar uma compreensão clara do sentido do não-naturalismo, na arte moderna e contemporânea:

Diz Steiner:

No nosso caso, os óculos (que usamos) são espirituais, e chamam-se imaginação, inspiração e intuição. (STEINER, 1971:10)¹³

Mais adiante, Steiner elucida:

Estes três sentidos, o imaginativo, o inspiracional e o intuitivo, são sentidos astrais, adicionais, que estão para lá e acima dos sentidos físicos. (STEINER, 1971:27)¹⁴

Os três sentidos a que se refere Steiner, constituem a sede do impulso criador, em graus crescentes de espiritualização. O imaginativo combina livremente dados do exterior físico com a percepção interna do ar-

¹³ “In our case the field-glasses are spiritual, and they are called imagination, inspiration, and intuition.”

¹⁴ “These three senses, the imaginative, the inspirational and the intuitive, are additional, astral senses, over and above the physical senses.”

tista. O inspiracional abre-se à recepção dos dados extrassensoriais ou astrais (cosmogónicos). E o intuitivo visiona e repete a sacralidade genésica da potência criadora, realizando-a como arte.

Eis assim enunciado o princípio que justifica a independência do ato criativo, e que instaura a criação artística como instância de pleno direito, i.e., independente, porque pura, da demanda do sagrado.

Não era de resto outra coisa que buscavam Piet Mondrian ou Kazimir Malevich, e que a sociologia das religiões designa presentemente como “implicit religion”, teorizado por Edward Bailey (BAILEY, 2006). Esse movimento realiza conferências anuais e publica um Journal.

O resumo da comunicação de Graham Howes, *From “Explicit” to “Implicit” in Recent Religious Art* é particularmente esclarecedor da forma como o problema das relações entre arte e religião é encarado:

“Este ensaio questiona a presentemente implícita suposição cultural de que o Cristianismo Ocidental continua a fornecer a moldura cultural e doutrinal dentro da qual o relacionamento entre arte e religião se processa. Argumenta, ao invés, que aos artistas atuais lhes desagrada inserirem-se em culturas religiosas porque não identificam nenhuma cultura religiosa em que se possam inserir. [...] Este cenário não implica, porém, necessariamente um declínio completo. Em vez disso, argumenta-se que os artistas atuais estão mais predispostos para descobrir o implicitamente numinoso do que o explicitamente incarnado, dando-nos uma experiência religiosa generalizada, em vez de uma revelação cristã, levando a arte religiosa para lá dos seus parâmetros tradicionais didáticos e narrativos, firmemente em direção a um experiencialismo primeiro. Essa arte faz mais do que providenciar tratamento espiritual não pedido, tanto para cristãos como para pós-cristãos. Ela pode também “democratizar” a arte religiosa, e abrir o acesso público ao transcendente. Baseando-se especificamente no trabalho de Bill Viola, Anthony Gormley e do falecido Craigie Aitchison, muitas mensagens misturadas, mas não necessariamente conflituosas emergem – uma mutação cultural afastada da “religião” e votada à “espiritualidade”, uma transição da estreita e exclusiva arte cristã para aquilo que um crítico chama “trabalhos que são apenas implicitamente religiosos na sua inspiração e portanto sem temas religiosos identificáveis, nem símbolos tradicionais”, acima de tudo são evidência da crescente busca de significado interno da parte dos “artistas religiosos” atuais, do que de histórias sobrenaturais ou ritos de igrejas institucionais.” (HOWES, 2016:117)¹⁵

Encontramo-nos, portanto, perante uma mudança de paradigma, mesmo se não é (ou ainda não é) possível identificar com objetividade os traços de uma direção única nem de um sentido unitário.

Para a História da Arte, porém, é de primacial relevância reconhecer que um novo regime de referenciação ou de demanda do sagrado está em curso, procurando vias inéditas de se manifestar e de se afirmar. Para a Arte Pública, porém, esta consciencialização parece-me ainda mais premente, pois aqui a mudança de paradigma surge com maior clareza, já que se trata da viragem do paradigma da arte pública como catalisador da regeneração urbana, para o paradigma da arte pública como mediador do acesso público ao transcendente, tal como é referido por Graham Howes.

¹⁵ *“This essay questions today’s implicit cultural assumption that Western Christianity continues to provide a cultural and credal framework within which the relationship between art and religion is acted out. It argues instead that today’s artists are unlikely to be keyed into religious culture because there is no longer any identifiable religious culture for them to be keyed into. [...] Yet this scenario does not necessarily predicate terminal decline. Instead it is argued that today’s artists are more likely to disclose the implicitly numinous rather than the explicitly incarnational, offering us generalized religious experience rather than Christian revelation, hence moving religious art beyond its traditionally didactic and narrative parameters, and firmly towards the primarily experiential. Such art does more than provide undemanding spiritual massage for Christians and post-Christians alike. It may also “democratise” (sic) religious art and widen public access to the transcendent. Drawing specifically on the work of Bill Viola, Anthony Gormley and the late Craigie Aitchison, several mixed, if not necessarily conflicting messages emerge—a cultural mutation way from “religion” and towards “spirituality,” a transition from a narrowly and exclusively Christian art towards what one critic calls “works which are only implicitly religious in their inspiration and so without identifiable religious themes and traditional symbols,” and, above all, evidence of today’s “religious” artists increasingly seeking for meaning within themselves rather than from the supernatural stories or rituals of institutional churches.”*

Neste segmento, pretendemos demonstrar que a primeira instância contemporânea da mudança de paradigma da arte em relação ao sagrado, reside na “escola” da Escultura Social de Joseph Beuys. Em defesa do nosso ponto de vista, começaremos por demonstrar que há uma genealogia entre Rudolf Steiner e Joseph Beuys. Em seguida, defenderemos que a obra artística de Joseph Beuys se concebe nos antípodas da produção de Marcel Duchamp. No fim, consideraremos que a escultura social supera os conceitos duchampianos de *ready-made* e de *anti-arte* que instigaram a teoria do “fim da arte”, (Arthur Danto), substituindo-o pelo paradigma da “arte-como-vida”.

Sobre a genealogia Steiner-Beuys, importa referir que Joseph Beuys aderiu em 1973, à Sociedade Antroposófica, embora em carta redigida, em 1971, Beuys afirme que Steiner tivesse sido uma referência para ele desde muito cedo, tal como explica:

... Rudolf Steiner, sobre o qual eu tinha de pensar várias vezes desde a minha infância. Eu sei que ele me deixou a missão de varrer para longe, gradualmente, à minha maneira, a alienação e a desconfiança das pessoas em relação ao extrassensorial. (BRIGGS, 1995:17)¹⁶

Nesta passagem a ideia de que Beuys recebeu de Steiner uma missão (a de introduzir o extrassensorial na arte), constitui prova bastante de que Beuys é um adepto assumido de Rudolf Steiner.



Figura 9 - Alexandra Umbreit, *Sem título (J. Beuys and R. Steiner)*, 1973, Fotografia: https://www.academia.edu/11820660/Joseph_Beuys_and_Rudolf_Steiner_Imagination_Inspiration_Intuition_exhibition_catalogue_National_Gallery_of_Victoria_2007.

Inicialmente ignorada ou desprezada pela crítica, esta ligação encontra-se hoje bem documentada, e existem investigadores que à mesma se têm dedicado de forma aprofundada e regular.

Nesse âmbito, realizou-se, entre 26 de outubro de 2007 e 17 de fevereiro de 2008, na National Gallery of Victoria (NGV), na Austrália, a exposição *Imagination, Inspiration, Intuition. Joseph Beuys and Rudolph Steiner*, com curadoria conjunta de Allison Holland, por parte da NGV, e de Walter Kugler, por parte do Arquivo Rudolf Steiner Nachlassverwaltung em Dornach.

Nessa exposição foram colocados em paralelo os quadros negros de Rudolf Steiner e os quadros negros de Joseph Beuys, evidenciando em ambos uma mesma preocupação pela pedagogia, entendida esta, por cada um, de forma distinta, já que em Steiner a mesma se processa no âmbito de um ensinamento “iniciático” vertical (Mestre → Discípulo) enquanto em Beuys a mesma se concebe no âmbito de uma interação “performativa” horizontal (Artista + Público).

¹⁶ “Rudolf Steiner, about whom I had to think over and over again since my childhood. I know that he has left me the mission to sweep away gradually, in my own way, the alienation and distrust people have toward the supersensible”.

A presente exposição produziu um valioso catálogo que reúne textos de investigadores que se têm dedicado ao estudo da temática (HOLLAND, 2007).

Estabelece-se assim uma genealogia entre a visão espiritualista de Rudolf Steiner que salienta o papel ímpar desempenhado pelas artes para a sua prossecução, e a obra artística de um dos mais importantes criadores contemporâneos da arte ocidental.



Figura 10 - Rudolf Steiner, *Eu preciso de aprender (Ich muss lernen)*, 20.10.1923, giz colorido s/papel negro, 154x104, Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, Dornach. <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/a2/ba/35/a2ba353dc861d9b6bb8dfbcc8a0a60b4.jpg>

Em Beuys, como em Steiner, confrontamo-nos com uma valorização permanente da energia criadora do pensamento, noção que lhe permite equiparar o pensamento à escultura, tal como um gérmen, no sentido de instância de antevisão e princípio de ativação genésica do ser, i.e., considerando-o como um ser vivo capaz de se reproduzir.

Neste sentido, Beuys “salva” a vanguarda artística dos equívocos conceptuais da desmaterialização e da autorreferencialidade que a têm atordoado, depois de esgotados os modelos progressivo e expressivo que a arte havia explorado: primeiro desde Vasari e até Van Gogh (modelo progressivo); depois, desde este até Warhol (modelo expressivo) e finalmente a partir de Warhol (fim da arte), tal como defende Arthur Danto (DANTO, 1984).

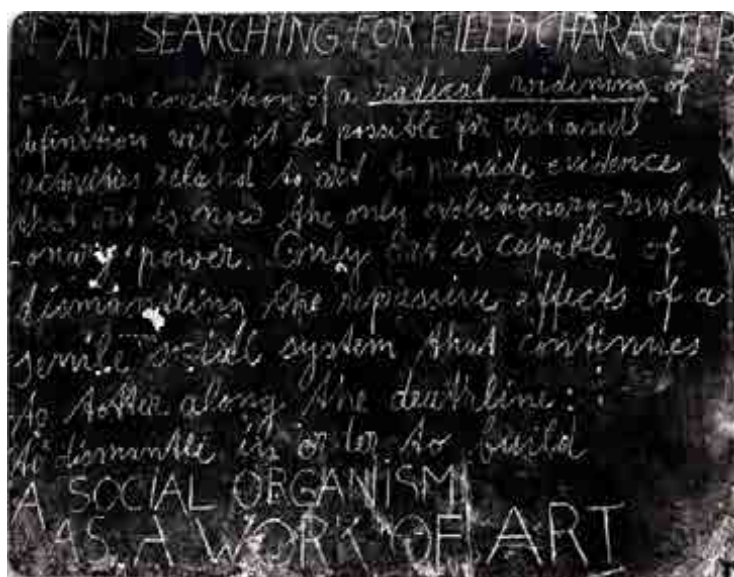


Figura 11 - Joseph Beuys, *Forças Directivas, (Richtkrafte)*, 1974-77, , quadro nº 20, giz s/quadro negro, Nationalgalerie im Hamburguer Bahnhof, Berlin. Foto do autor.

A revolução estética de Beuys aparece assim como a radical inversão da revolução estética de Marcel Duchamp que lançou as sementes de uma arte não retiniana, ao rebelar-se contra os valores estéticos da imagem e ao pugnar pela anti-arte, formulando o conceito de artista-demiurgo que troca a criação artística pela apropriação, designando enigmaticamente objetos como arte (ready-made).

Em vez de encapsular a ideia nos objetos, Beuys encara a ideia como gérmen que se transfere e se insere na comunidade pela ação-performativa-comunial, graças ao envolvimento concomitante do artista e do público.

Vejamos algumas passagens da longa entrevista de Marcel Duchamp a Pierre Cabanne, onde se focam alguns dos conceitos duchampianos.

Eu tento afastar-me da palavra “criação”. No sentido social corrente da palavra – está muito bem mas, fundamentalmente, eu não acredito na função criativa do artista. Ele é um homem como todos os outros. [CABANNE, 1971:16]¹⁷

É particularmente útil determo-nos aqui. Nesta passagem Duchamp rejeita a função criadora ao artista, argumentando que o artista é um homem como os outros. Já Beuys, contrariamente, considera que cada homem é um artista.

Mas se Duchamp descarta o estatuto de criador ao artista, que estatuto em seu lugar lhe confere? Ouçamo-lo:

Por outro lado, a palavra “arte” interessa-me muito. Se ela provém do sânscrito [!], tal como ouvi dizer, ela significa “fazer”. Ora toda a gente faz alguma coisa, aqueles que fazem coisas sobre a tela, com uma moldura, são chamados artistas. Antes, eram chamados artífices, um termo que eu prefiro. Nós somos todos artífices, na vida civil, militar ou artística. [CABANNE, 1971:16]¹⁸

Dotado de uma inteligência penetrante, Duchamp foi o primeiro artista plástico a prever o cansaço das obras de cavalete, denunciadas antes pelo arquiteto belga Henri van de Velde (VELDE, 1896), no âmbito da defesa da utilidade social da arte.

However, Duchamp will claim for the end of a retinal art, on the contrary by claiming the futility of anti-art, as he explains:

Duchamp, porém, reclamará o fim da arte retiniana, e proclamará a futilidade radical do *non-sense* da anti-arte, como explica:

Desde Courbet, acreditou-se que a pintura é dirigida à retina. Esse foi o erro de todos. O choque da retina! Antes, a pintura tinha outras funções: podia ser religiosa, filosófica, moral. Se eu tive a sorte de tomar uma atitude anti-retiniana, infelizmente isso não fez mudar muito; o nosso século é completamente retiniano, exceto para os surrealistas, que tentaram de algum modo transgredir. Mas, ainda assim, eles não foram muito longe. Apesar de Breton dizer que acredita no juízo a partir um ponto de vista surrealista, no fundo ele está ainda interessado na pintura de sentido retiniano. É absolutamente ridículo. Tem de mudar; nem sempre foi assim. [CABANNE, 1971:43]¹⁹

¹⁷ “I shy away from the word “creation”. In the ordinary social meaning of the word – well, it’s very nice but, fundamentally, I don’t believe in the creative function of the artist. He’s a man like any other.”

¹⁸ “On the other hand, the word ‘art’ interest me very much. If it comes from Sanskrit, as I’ve heard, it signifies making. Now everyone makes something, and those who make things on canvas, with a frame, they’re called artists. Formerly they were called craftsman, a word I prefer. We’re all craftsman, in civilian, or military or artistic life.”

¹⁹ “Since Courbet, it’s been believed that painting is addressed to the retina. That was everyone’s error. The retinal shudder! Before, painting had other functions: it could be religious, philosophical, moral. If I had the chance to take an anti-retinal attitude, it unfortunately hasn’t changed much; our hole century is completely retinal, except for the surrealists, who tried to go outside it somewhat. And still, they didn’t go so far. In spite of the fact that Breton says he believes in judging from a Surrealist point of view, down deep he’s still interested in painting in the retinal sense. It’s absolutely ridiculous. It has to change; it hasn’t always been like this.”

Choque da retina quer dizer impacto visual da representação das imagens. Em vez desse impacto visual, Duchamp está interessado no impacto mental, pela indução de um efeito demolidor: o *non-sense* da anti-arte. E é precisamente porque busca um efeito demolidor, que Duchamp se sente obrigado a recusar ao artista o papel de criador.



Figura 12 - Marcel Duchamp, *Étant Donnés*, 1946-64, Museu de Filadélfia, EUA. Fonte: <http://artobserved.com/2009/09/go-see-philadelphia-marcel-duchamp-etant-donnes-at-philadelphia-museum-of-art-through-november-29-2009/>.

138 Nenhuma outra peça de Duchamp o ilustra tão claramente, como a instalação “Étant donnés” que o artista foi construindo, durante vinte anos, no sigilo do seu atelier de Nova Iorque, entre 1946-1966. Importa de resto lembrar que a primeira alusão a “Étant donnés” data de 1914, pois já na “Boîte de 1914”, editada por Duchamp, contendo fotografias e notas manuscritas, numa dessas notas figura o seguinte:

“Assim sendo: 1° a queda de água, 2° o gaz de iluminação, nós determinaremos as condições do Repouso instantâneo (ou aparência alegórica) de uma sucessão (um conjunto) de factos diversos parecendo necessários um ao outro pelas leis, para isolar o signo da concordância entre, por um lado, esse Repouso, (capaz de todas as excentricidades incontáveis) e, por outro, uma escolha de possibilidades legitimadas por essas leis e também causando-as. / Para repouso instantâneo = fazer entrar a expressão extra-rápida. / Determinar-se-ão as condições de la melhor exposição do Repouso extra-rápido. / Determinar-se-ão as condições de la melhor exposição do Repouso extra-rápido (da pose extra-rápida = aparência alegórica de um conjunto, etc. Nada talvez”. (MOFFITT, 2003:337)²⁰

O conceito forma-se durante a época de definição da estética duchampiana, para emergir, como projeto, logo a seguir ao final da II Guerra Mundial, abarcando assim mais de meio século de incubação.

Além da sua longa duração, e de acordo com instruções dadas pelo autor, a existência da peça só viria a ser revelada um ano após a sua morte, devendo a sua imagem esperar quinze anos após a sua morte para poder ser reproduzida.

²⁰ «Préface / *Étant donnés* : 1° la chute d'eau, / 2° le gaz d'éclairage, / nous déterminerons les conditions du Repos instantané (ou apparence allégorique) d'une succession (d'un ensemble) de faits divers semblant se nécessiter l'un (à) l'autre par des lois - pour isoler le signe de la concordance entre, d'une part, ce Repos (capable de toutes les excentricités innombrables) et, d'autre part, un choix de possibilités légitimées par ces lois et aussi les occasionnant. / Pour repos instantané = faire entrer l'expression extra-rapide. / On déterminera les conditions de (la) meilleure exposition du Repos extra-rapide (de la pose extra-rapide) = apparence allégorique d'un ensemble, etc. Rien peut-être.”

Encenando um episódio de violação, de abandono e/ou de morte, *Étant donnés* é o momento em que, segundo a nossa leitura, se proclama (ou denuncia) a violação, o assassinato e o abandono, da própria arte: *Étant donnés* codifica uma reflexão sobre o sentido e o destino da arte.

O polo contrário é corporizado pela obra de Joseph Beuys, que se constitui como figura eminentemente anti- Duchampiana, não sendo por acaso que Beuys, durante uma ação *Fluxus*, filmada em dezembro de 1964, nos estúdios de Dusseldorf do canal de televisão ZDF, tenha desenhado num cartaz a frase “o silêncio de Duchamp é sobrestimado”.

7000 Carvalhos é talvez a criação de Joseph Beuys que melhor exprime esse caráter anti- Duchampiano, assumindo-se como a obra que mais completamente se opõe a *Étant donnés*, na medida em que, em vez de se conotar com uma cena de morte, promove uma germinação.

Em *Étant donnés*, a obra apresenta-se como um interdito, na medida em que o acesso à cena é vedado, sendo o observador obrigado a espreitar, coisa que o converte em voyeur isolado, logo em cúmplice passivo da cena, visto que tacitamente aceita desfrutar da mesma.

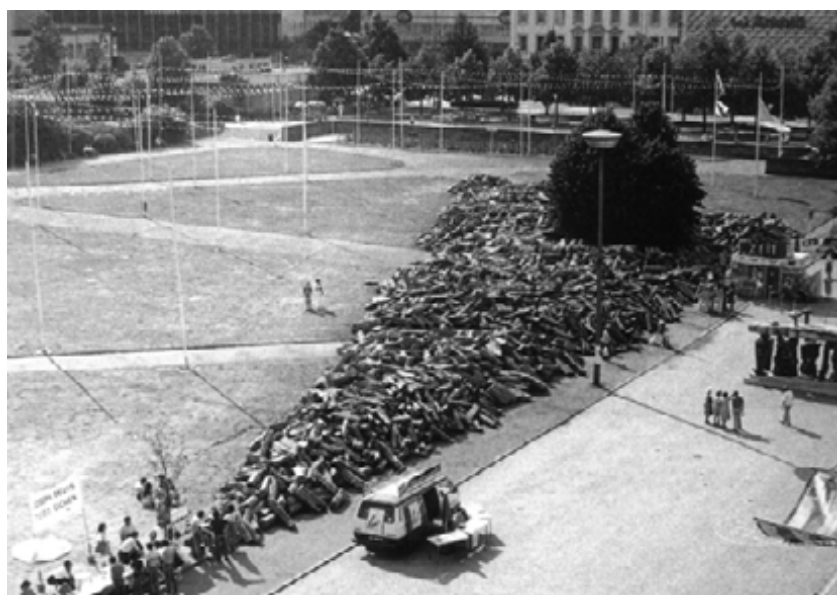


Figura 13 - Joseph Beuys, *7000 Carvalhos*, 1982, Documenta 7, Kassel.

Fonte: http://plf-kassel.de/wp-content/uploads/2016/10/Friedrichplatz_Basalthaufen.jpg.

Em *7000 Carvalhos*, a obra concebe-se como um convite público e aberto à participação num projeto coletivo, coisa que converte o indivíduo num participante ativo da obra, sendo essa participação não apenas inteiramente aberta, mas mais do que isso absolutamente necessária para a conclusão da obra, dada a dimensão que é de antemão dada à ação: plantar 7000 carvalhos e implantar 7000 estelas de basalto. Sem esforço e sem cooperação a obra não poderia finalizar-se, como veio a acontecer, edição seguinte da Documenta em que foi apresentado o projeto, já depois do falecimento de Beuys.

Beuys instituiu a arte como modelo da transformação do mundo, e testemunho da passagem do homem [de todo o homem] pela Terra.

Vejamos uma passagem do pensamento de Beuys:

"De acordo com a maneira como eu vejo as coisas, o pensamento é quase 'escultura'. O pensamento não pode ser deduzido a partir de outra coisa qualquer, porque não é dependente do mundo das coisas.

Lá, onde o pensamento acontece, nada do mundo exterior se apresenta ao ser humano. Lá, onde o pensamento está ativo, não me confronto com coisas que me influenciam a partir do exterior. Lá, onde o pensamento se produz, nada mais pode acontecer. Isso só pode acontecer em mim. Somente desta forma, a partir de um ponto de vista completamente novo da criação, pode o pensamento incorporar-se no mundo."

[ZUMDICK, 2013:94]²¹

²¹ "According to the way I see things, thinking is already almost sculpture. Thought cannot be deduced from anything else, because

Esse ponto de vista novo da criação é justamente aquilo que nós entendemos por “paradigma da arte-como-vida”: uma forma original (no sentido genésico do termo) e livre (no sentido sociocultural do termo) de incorporação do pensamento no mundo.

Uma ideia que por outras palavras Herbert Marcuse já enunciara:

"E agora lanço o terrível conceito: significaria uma realidade 'estética' – a sociedade como uma obra de arte. Isto é a mais utópica, a mais radical possibilidade de libertação hoje." (COOPER, 1968:186)²²

Esta nova utopia e esta derradeira libertação, são consistentes com o pensamento e a obra de Joseph Beuys, ao longo da sua carreira.

De resto, importa lembrar o último discurso público de Joseph Beuys, proferido em 12 de janeiro de 1986, onze dias antes de falecer. Durante a cerimónia em que recebeu o Prémio Wilhelm Lehmbruck, a dado momento, recordando o primeiro contacto que, enquanto estudante, teve com a obra escultórica de Lehmbruck, Beuys disse que ao olhar para a imagem de uma escultura sobre um livro, ele disse que lhe soou, aos ouvidos da mente, o mandamento: “Protege a chama!”



Figura 14 - Joseph Beuys, *Último Discurso – Protege a Chama!* 12 de janeiro de 1986, entrega do prémio Wilhelm Lehmbruck.

Fonte: captura de ecrã em <https://www.youtube.com/watch?v=gF7HJTqFXIs>.

Durante a sua vida Beuys não fez outra coisa: protegeu a chama da criação, com isso levando a cabo a missão steineriana de demandar, captar e inscrever o sagrado no mundo, pela arte.

Agora, interrogamo-nos: esse mandamento (e esse cometimento) de proteger a chama, não estará de alguma forma relacionado com a débil luz que se desprende da lanterna a gaz Bec-Auer que suavemente tremeluz em *Étant Donnés*, de Marcel Duchamp?

ARTE PÚBLICA E SAGRADO EM PORTUGAL (SÉC. XXI)

Os problemas e considerações apresentados nas secções anteriores têm ressonância também em Portugal.

Desde a organização da Expo'98, a Arte Pública Contemporânea não tem deixado de se desenvolver, constituindo um dos seus aspetos mais relevantes o aparecimento de novas formas de arte do sagrado.

se it is not dependent on the world of things. There, where thought comes into being, nothing on the external world is present to the human being. There, where thought is active, I am not confronted with things that influence me from the outside. There, where thought takes place, nothing else can happen. This can only take place in me. Only in this way, from a completely new point of creation, can thought come into the world."

²² *"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."*

Em primeiro lugar há programas institucionais de arte contemporânea, que receberam o encorajamento do “Discurso de Bento XVI ao Mundo da Cultura”, proferido em 12 de maio de 2010, no CCB, aquando da visita do Sumo Pontífice a Portugal.

É o caso dos programas artísticos do Santuário de Fátima e da Capela do Rato, desenvolvidos no âmbito do Secretariado Nacional da Pastoral da Cultura. Por causa do seu caráter sistemático e pela sua relevância pensamos que merecem um tratamento autónomo.

Em seguida, tem havido outros programas laicos de Arte Pública, onde artistas espontaneamente decidiram integrar obras suas em espaços religiosos, mostrando assim vontade e interesse para entrar em diálogo com o registo religioso, e assim explorar novas possibilidades criativas de relacionar a arte contemporânea com a esfera do sagrado.

Foi o que sucedeu no Circuito de Arte Pública de Paredes: uma iniciativa da Câmara Municipal de Paredes, finalizada em 2012, sob curadoria de uma equipa coordenada por investigadores da UCP-CITAR, segundo um projeto preliminar com autoria do arquiteto Belém Lima.

Implementado de acordo com uma programação particularmente rica cujo historial e ideário constam do respetivo catálogo (CASTRO, 2013), no que diz respeito à sua preparação, sucede que o primeiro espaço de intervenção a ser escolhido pelos primeiros seis artistas convidados, foi a Capela do Calvário, preferido por José Pedro Croft para a sua intervenção artística.



Figura 15 - José Pedro Croft, *Sem Título*, 2012, ferro pintado, aço polido, Capela do Calvário, Paredes. Foto do Autor.

Importa também sublinhar, que neste caso a intervenção artística não se restringiu ao diálogo espacial e estético com a Capela do Calvário, estabelecido através da colocação de um espelho, mas visava também dialogar no plano litúrgico, compreendendo uma intervenção periódica, integrada nos ritos locais da celebração da Páscoa, como o autor explica na memória descritiva:

"Durante o período da Quaresma, ao qual se refere a Capela, a porta e as janelas da fachada frontal serão cobertas de negro, Sexta-feira Santa e Sábado, sendo Domingo substituídas por uma superfície espelhada. Desta forma, será representada a morte de Cristo e a sua ressurreição no Domingo de Páscoa." (CITAR, 2012)

Curiosamente, o segundo espaço escolhido foi o relvado junto à Igreja Matriz de Paredes, onde Rui Chafes quis “enterrar” a sua escultura.

Designada “Mundo Cego”, a peça é formada por um longo cone de ferro pintado com dois metros de altura, enterrado na vertical sobre o solo, desprendendo-se, à altura de um metro do solo, esferas e sinuosidades de ferro negro, como o autor explica na memória descritiva:

"A escultura lembra uma nuvem de fumo (ou de fogo) ou uma leve coluna de vapor que se eleva desde o interior da terra, permitindo ao espectador que a descobre tentar vislumbrar, na escuridão das profundezas, o reino de Hades, nos subterrâneos da Terra, ou a viagem iniciática de Dante, acompanhado de Virgílio, antes de ascender, de novo, à luz acompanhado por Beatriz. Esta escultura é uma voz tenebrista que lembra a quem passa na rua, sob a claridade do sol, que as trevas nos acompanham sempre e são a nossa permanente e inevitável companhia, em contraponto com a luz celestial que nos envolve e nos chama. O Homem vive na fronteira entre a luz e a sombra" (CITAR, 2012).



142 Figura 16 - Rui Chafes, *Mundo Cego*, 2012, ferro pintado, Igreja Matriz, Paredes. Foto do Autor.

Creio que é relevante salientar o caráter espontâneo e deliberado da preferência de espaços religiosos por parte destes artistas, e mais ainda o estabelecimento de nexos e o diálogo de afinidades que ligam os trabalhos artísticos de ambos à presença e à partilha do sagrado.

Ainda no contexto do mesmo programa, importa referir o trabalho de Alberto Carneiro, *Mandala da Paz*, implantado nos jardins da Casa de Cultura de Paredes.

Concebendo-se como uma mandala, palavra que em sânscrito significa círculo, a mandala é um símbolo da espiritualidade oriental, de uso recorrente na religião e na arte hindu, bem como na arte budista.

Do ponto de vista formal, a mandala pretende representar a relação geométrico-simbólica do homem com o cosmos, como uma espécie de cartografia transcendental. Considerada no Budismo Vajrayana como uma paisagem da “terra do Buda”, ou como uma “visão iluminada do Buda”, a Mandala circunscreve um espaço transcendental separado e protegido do mundo exterior – samsara – impuro e impermanente, constituindo-se como um “lugar de Nirvana e paz”, ou seja como uma residência sagrada ou refúgio. Partindo destes pressupostos, a Mandala da Paz de Alberto Carneiro comporta vários níveis de leitura, como já referimos noutro lugar:

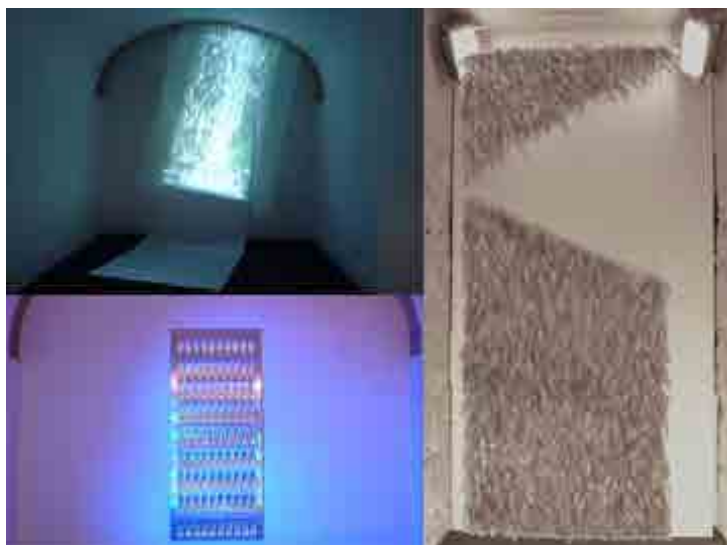
"A Mandala da Paz sendo por um lado uma criação artística, é mais do que o conjunto dos elementos (materiais, espaços, formas e inscrições) que a compõem, pois sendo uma mandala ela é, antes de mais, uma representação da totalidade, e a sua presença destina-se a suscitar uma meditação sobre essa mesma totalidade" (ABREU, 2015:93).



Figura 17 - Alberto Carneiro, *Mandala da Paz*, 2012, oliveiras, granito, vidro, bronze, terra e relva, Jardins da Casa da Cultura, Paredes. Foto do Autor.

Num outro registo, por iniciativa da Direção Regional de Cultura do Norte, decorreu durante os meses de julho e agosto de 2015, em sete catedrais do Norte de Portugal, a exposição polinucleada de arte contemporânea “Sete Instâncias de Transcendência”, que reuniu peças de sete artistas contemporâneos: Alberto Carneiro; Avelino Sá, Clara Menéres; Isaque Pinheiro, João Carqueijeiro, Manuel Rosa e Zulmiro de Carvalho, e que produziu igualmente um catálogo (ABREU & CASTRO, 2015).

Deste conjunto, destacamos a intervenção de Clara Menéres, *O Pranto do Anjo / A Túnica do Anjo / A Armadura do Anjo*: uma instalação audiovisual e escultórica que compõe, como é referido no catálogo, uma “*iconografia que não opera pela reprodução do visto, mas pela convenção em que asas, túnica e pranto significam três sentimentos ou três estados angelicais*” (ABREU & CASTRO, 2015:4).



143

Figura 18 - Clara Menéres, *O Pranto do Anjo / A Túnica do Anjo / A Armadura do Anjo*, 2015, tecido, projeção vídeo e música (Arvo Part/Gloria/De Profundis/1990), Sete Instâncias de Transcendência, Sé do Porto. Montagem fotográfica do Autor.

Finalmente, importa referir a escultura “O Meu Sangue é o Vosso Sangue” de Rui Chafes, implantada na fachada, e no interior, do Museu da Misericórdia do Porto, no âmbito da remodelação que este sofreu. Concebida a partir do quadro *Fons Vitae* de autor desconhecido atribuído à Escola Flamenga, por suposta encomenda de Manuel I, no primeiro quartel do séc. XVI, a escultura de Rui Chafes é uma forma híbrida entre um tendão e uma veia, que arranca em arco a partir do interior da sala do primeiro andar onde o referido quadro está exposto, atravessa a parede do edifício, e irrompe no exterior, para se dobrar na

vertical sobre a Rua das Flores, terminando num ferverilhar de formas orgânicas, que gotejam sangue, o qual aparece acumulado sobre uma espécie de estalagmite orgânica, também de ferro pintado de negro, erguida sobre a rua.



Figura 19 - Rui Chafes, *O Meu Sangue é o Vosso Sangue*, 2015, ferro pintado, Museu da Misericórdia do Porto. Montagem fotográfica do Autor.

Sobre a presente escultura, o autor refere:

*"O confronto com a rigorosa fachada barroca de Nasoni, a austeridade formal dos edifícios da Santa Casa e o cristalino rigor da pintura Fons Vitae criarão um ponto de grande tensão visual e emocional, ligando o interior e o exterior, o céu e a terra, a água e o sangue, numa imagem evocadora da vida e do martírio. Será uma veia de sangue entre Jesus Cristo e os Homens, entre Jesus Cristo e a Terra. Será uma veia que una tudo isto."*²³

144

Importa referir que Rui Chafes recebeu o Prémio Fernando Pessoa no mesmo ano em que a presente peça foi instalada no Museu da Misericórdia, aspeto que representa o reconhecimento do mérito da carreira do seu autor, e ao mesmo tempo, da própria peça.

A ARTE PÚBLICA ENTRE A EXPRESSÃO E A DEMANDA DO SAGRADO

Se tomarmos como amostra os casos acima referidos, percebe-se que a mudança de modelo da arte contemporânea também se verifica em Portugal, à medida que ocorre a passagem da conceção de obra de arte como objeto ou operação de carácter meramente estético, para dar lugar a uma conceção do fenómeno artístico como ato criativo, atento à totalidade do ser e ciente da incomensurabilidade do cosmos.

É portanto no contexto de uma viragem de referente, que emergem novas instâncias de captação de possibilidades ou expressão de sensibilidades de índole espiritual, invisíveis no plano sensorial.

Este redireccionamento da criação artística contemporânea não é no entanto homogéneo. Por um lado, encontramos práticas artísticas que expressam mensagens ou se relacionam com liturgias decorrentes de doutrinas religiosas específicas. Por outro, encontramos práticas artísticas que se concebem à margem (mas não contra) mensagens ou liturgias decorrentes de doutrinas específicas.

Enquanto a intervenção de José Pedro Croft transfere para o âmago da sua peça a liturgia da Quaresma, e repercute artisticamente nela a celebração da ressurreição de Cristo, a peça de Alberto Carneiro centra a sacralidade em si mesma, na medida em que se constituiu como invocação do sagrado que há na própria criação artística, independente face aos seus enunciados teológicos possíveis.

²³ Texto, da autoria de Rui Chafes, que figura numa placa metálica, colocada sobre o pavimento, junto à peça.

Religião explícita ou religião implícita. Expressão codificada do sagrado ou demanda direta sem mediações, um campo infundável de renovação da arte pela demanda espiritual promete novas e fecundas vias de desbravamento de possibilidades e de descoberta de formas inéditas, até agora, para a arte contemporânea. Um novo desafio é assim lançado à arte pública: constituir-se como veículo de mediação entre os cidadãos e a espiritualidade, contribuindo para proporcionar acesso público ao transcendente.

Depois do desafio da regeneração urbana (REMESAR, 1997). Depois do expediente da utilização da arte pública como catalisador da participação cidadã e da reforma urbana (MILES, 1995), um novo campo de possibilidades surge e, com ele, um novo ideário.

Poderá hoje a criação artística (ainda ou já) constituir-se como performance absoluta do ato sagrado e irrepetível da criação?

Sobre este aspeto, vem ao meu espírito a passagem de uma carta de Van Gogh ao seu irmão Theo, onde o artista refere:

"Tenho uma lucidez terrível por momentos quando a natureza é tão bela e então eu deixo de me sentir e o quadro aparece-me como num sonho" (VAN GOGH, 1888).

Criação absoluta? Inspiração divina? Fulgurante iluminação?

Esta passagem de Van Gogh eleva o poder da arte aos pináculos da criação. Aqui o artista não é mais o demiurgo, o detentor dos prodígios da criação, mas apenas o elo, a veia, entre o Céu e a Terra, onde ambos se espelham um no outro, no assombro da criação.



145

Figura 20 - Vincent Van Gogh, *Noite estrelada sobre o Ródano*, 1887, óleo s/tela, Museu d'Orsay, Paris. Fonte: <https://www.vincentvangogh.org/images/paintings/the-starry-night-over-the-rhone.jpg>.

Donde provém um tal assombro? Poder-se-á dizer que o fenómeno da criação absoluta, irrompendo da “não-consciência”²⁴ como uma hierofania, constitui uma versão moderna da obra de arte *acheiropoietos*²⁵, buscada pela arte Bizantina?

²⁴ Embora reconhecendo a sua ambiguidade, preferimos utilizar a designação “não-consciência” à designação “mundo inconsciente”, por esta se encontrar conotada com o “inconsciente pulsional” freudiano, cuja teoria não pretendemos aqui convocar nem, ainda menos, reiterar.

²⁵ Literalmente, obra de arte não feita pelas mãos. As obras *acheiropoietos* são ícones cristãos cuja origem é considerada miraculosa, não tendo sido criados “por mãos humanas”. São portanto imagens de Jesus ou da Virgem Maria. Os exemplos mais notáveis venerados pela Igreja Bizantina, são o *Mandyion*, ou *Imagem de Edessa*, e a *Hodegétria*. Na Igreja de Roma, é venerado o *Santo Sudário*, ou *Sudário de Turim*.

Não será a descoberta desse ponto fabuloso, desse *aleph*, que marca a finalidade última da arte como expressão sagrada, ou do sagrado como substância da arte?

E finalmente, poderá essa busca e essa expressão constituir-se como novo programa para a arte pública, agora que a *Street Art* vai sendo assimilada – se não domesticada – e se torna suficientemente respeitável de modo a poder ser aceite, e assim passar a disseminar uma imagem inócua no panorama das nossas cidades?

Provavelmente não! E dizemos não, porque isso não parece ser compatível com o estatuto de inferioridade que a arte pública ainda mantém, face às vias legítimas e nobres de restituição da obra de arte contemporânea: o sistema de curadoria de exposições e a rede de galerias comerciais, que a promovem, e o museu e o catálogo, que a imortalizam.

CONCLUSÃO

A primeira e mais óbvia ilação a retirar, é que a temática das relações entre a arte e o sagrado carece de mais aprofundados e extensos desenvolvimentos, não podendo estas páginas fazer muito mais, do que alertar para a urgência de levar a cabo um tal empreendimento, assim como para propor vias para o desenvolvimento da teoria e da metodologia da sua abordagem, ao nível da investigação em Arte Pública Contemporânea, bem como no âmbito da História da Arte.

Da necessidade de um tal empreendimento, dá-nos claro testemunho a existência de obras e de intervenções cujos fundamentos e cuja leitura unicamente podem elucidar-se fora das metodologias de análise e do discurso institucionalizado da crítica da arte contemporânea, ou seja emancipando-se do discurso codificado das instituições que a enformam – curadores e críticos de arte contemporânea – quer das convenções e das funções – símbolos e práticas litúrgicas – da ainda assim designada Arte Sacra.

146 Em segundo lugar, e decorrendo da constatação anterior, pode pois afirmar-se que existe uma nova arte pública do sagrado, e que essa mesma arte pública do sagrado emerge fora e independentemente da encomenda de iniciativa religiosa.

O Circuito de Arte Pública de Paredes não compreendia nem nos seus enunciados, nem nos seus pressupostos, nem nos seus objetivos, a incorporação de obras com conotação religiosa, nem tampouco obras destinadas a expressar ou demandar “instâncias de sacralidade.”

A nova arte pública do sagrado, de encomenda laica, parece assim inscrever-se dentro das teses da “religião implícita”, teorizada por Edward Bailey, mas a sua validação carece da realização de mais estudos, designadamente a partir da situação portuguesa.

Em terceiro lugar, importa reconhecer que entre os mais notáveis e relevantes artistas portugueses se encontram nomes que situando-se claramente no território conceptual e processual da arte contemporânea, inequivocamente se assumem como artistas votados à expressão e/ou à demanda de instâncias de transcendência, como Alberto Carneiro, Avelino Sá, Clara Menéres, José Pedro Croft, Rui Chafes e Zulmiro de Carvalho, entre outros.

Na verdade, se não se considerar o que na obra destes artistas é sagrado, dificilmente se poderá captar o seu sentido mais profundo.

Finalmente, julgamos que importa cultivar e promover a organização de programas de arte pública abertos à expressão de registos de espiritualidade e de sacralidade, pois esse poderá constituir um desafio salutar e estimulante para a afirmação da prática de uma “arte contemporânea para todos”, atenta à totalidade do ser, e capaz de dar acesso público a instâncias de transcendência e níveis de sacralidade.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, José Guilherme - *Arte-Vida e Natura-Cultura. A Mandala da Paz de Alberto Carneiro e a Estrutura Absoluta de Raymond Abellio*. In, ABREU, José Guilherme. Raymond Abellio. Caminhada para o Conhecimento, Paris: Nota de Rodapé, 2015.
- BAILEY, Edward - *Implicit Religion. An Introduction*, London: Middlesex University Press, 2016.
- CABANNE, Pierre - *Dialogues with Marcel Duchamp*, London: Thames and Hudson, Tradução de Ron Padgett, 1971.
- CHAFES, Rui - *Memória Descritiva da intervenção artística em Paredes*, In, Projeto de Arte Pública de Paredes, CITAR, 2012.
- CROFT, José Pedro - *Memória Descritiva da intervenção artística na Capela do Calvário em Paredes*, In, Projeto de Arte Pública de Paredes, CITAR, 2012.
- GEIST, Sidney - *Brâncusi - Sarutul*, Bucuresti: Meridiane Publishing House, 1982.
- KANDINSKY, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst*. Munich: R. Piper & Co., 1910.
- MOFFITT, John F. - *Alchemist of the Avant-Garde: The Case of Marcel Duchamp*, Albany: State University of New York Press, 2003.
- MILES, Malcolm - *Art, Space and the City*, London and New York: Routledge, 1995.
- READ, Sir Herbert - *Modern Sculpture. A Concise History*, London, Thames and Hudson, 1964.
- STEINER, Rudolf - *Biography. Chapters in the Course of my Life*, New York: Anthroposophic Press Inc, 1928.
- STEINER, Rudolf - *The Arts and their Mission*, New York: Anthroposophic Press Inc., 1964.
- STEINER, Rudolf - *Wisdom of Man, of the Soul, and of the Spirit. Anthroposophy, Psychosophy, Pneumatosophy*, New York, Anthroposophic Press, 1971, translation by Samuel and Loni Lockwood.
- TABART, Marielle - *Brancusi. L'inventeur de la sculpture moderne*, Paris: Gallimard/Centre Georges Pompidou, 1995.
- VELDE, Henri van de - *Déblaiement de l'Art* (1896), Bruxelles : Archives d'Architecture Moderne, 1979.
- ZUMDICK, Wolfgang - *Death Keeps me Alive. Joseph Beuys and Rudolf Steiner. Foundations of their Thought*, Spurbuchverlag, Baunach, 2013.

147

PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

- HOWES, Graham - From "Explicit" to "Implicit" in Recent Religious Art, In, *Implicit Religion: Journal of the Centre for the Study of Implicit Religion and Contemporary Spirituality (CSIRCS)*, Vol. XIX, N° 1, 2016.
- O'BRIAN, Glenn. Group Material, In, *Artforum*, Volume XXII, n° 4, [dezembro 1983].

OBRA DE VÁRIOS AUTORES

- ABREU, José Guilherme e CASTRO, Laura [coord.] - *Rota das Catedrais. Sete Instâncias de Transcendência*, Porto: Direção Regional da Cultura do Norte, 2015.
- BESANT, Annie e LEADBEATER, Charles W. - *Thought-Forms*, Bradford: Humphries & CO LTD, 1901.
- CASTRO, Laura [coord] - *Circuito de Arte Pública de Paredes*, Paredes: Câmara Municipal, 2013.
- DANTO, Arthur C. - *The End of Art*. In, LANG, Berel [ed.] *The Death of Art*. New York: Haven Publishers, 1984.
- KRAUSS, Rosalind - *Échelle/Monumentalité. Modernisme/Postmodernisme. La ruse de Brancusi*, In, AAVV, *Qu'est-ce que la Sculpture Moderne ?*, Paris : Centre George Pompidou. Musée d'Art Moderne, 1986.
- MARCUSE, Herbert - *Liberation from the affluent society*. (Lecture in London, 1967), Apud, COOPER, David. *The Dialectics of Liberation*, Harmondsworth/Baltimore: Penguin, 1968.
- MARION, Brigs [ed.] - *Joseph Beuys: His Art and Rudolf Steiner*. West Hoathly: Art Section, 1995. Tradução Marion Briggs, Martin Barkhoff e Elaine Busby a partir de, HATJE, Gerd, ed. *Joseph Beuys — Plastische Bilder, 1947-1970*, Stuttgart, 1990.
- REMESAR, Antoni [dir.] - *Urban Regeneration: A Challenge for Public Art*, Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1997.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

ABREU, José Guilherme. *L'émergence de la Gnose dans l'Art : Steiner-Beuys/Abellio-Carneiro*. In, XIII Rencontres Raymond Abellio, 2016. [Consulta: 1.2.2017]. <http://rencontres-abbellio.net/2016/Abreu%202016.pdf>.

HOLLAND, Allison (Ed.) (2007), *Joseph Beuys & Rudolf Steiner. Imagination, Inspiration, Intuition*, Victoria: National Gallery of Victoria. [Consulta: 20.01.2017] https://www.academia.edu/11820660/Joseph_Beuys_and_Rudolf_Steiner_Imagination_Inspiration_Intuition_exhibition_catalogue_National_Gallery_of_Victoria_2007

INTROVIGNE, Massimo, *The Sounding Cosmos Revisited. Ringbom, Kandinsky, the Theosophical Tradition and the Religious/Artistic Innovation*, In, XXI Quinquennial World Congress of the International Association for the History of Religions, Erfurt, Germany, August 23-29, 2015. [Consulta: 22.01.2017] URL: <https://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=OahUKEwiEyt3uu-RAhVHbh-QKHVsFBM4QFggbMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.cesnur.org%2F2015%2FRingbom.pdf&usq=AFQjCNFxfV563mkhgyONtEWLOcGSrXxcA&bvm=bv.145822982,d.d24&cad=rja>

INTROVIGNE, Massimo, *The Mystery of Modern Art Esotericism, Magic, and Spiritualism among Contemporary Artists*, In, Morbid Anatomy Museum, November, 2, 2016, New York. <https://independent.academia.edu/MIntrovigne> [Consulta: 22.01.2017].

VAN GOGH, Vincent, *Carta nº 687 a Theo*, Arles, 25.09.1888. Acessível em, URL: <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let687/print.html>