

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC – SP

PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM COMUNICAÇÃO E  
SEMIÓTICA – COS

Magda Salete Vicini

Dimensões comunicacionais no conceito de escultura social de Joseph Beuys:  
um processo de tradução criativa

Tese de Doutorado  
Orientadora: Profa. Dra. Lucia Leão  
Linha de Pesquisa 2: Processos de Criação nas Mídias

São Paulo

2011

Magda Salete Vicini

Dimensões comunicacionais no conceito de escultura social de Joseph Beuys:  
um processo de tradução criativa

Tese de Doutorado apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Doutora em Comunicação e Semiótica, à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Prof. Dr. Lucia Leão.

Pontifícia Universidade Católica  
São Paulo – 2011

Magda Salete Vicini

Dimensões comunicacionais no conceito de escultura social de Joseph Beuys:  
um processo de tradução criativa

Tese de Doutorado apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Doutora em Comunicação e Semiótica, à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Prof. Dr. Lucia Leão.

---

Lúcia leão

---

Rogério Almeida

---

Sérgio Bairon

---

Helena Katz

---

Luís Carlos Petry

Dedico esta tese em memória de minha Mãe,  
Teresinha Frison Vicini, nossa Estrela que está no Céu, desde fevereiro de 2011.

## **Agradecimento**

Agradeço a Deus e minha família pelo apoio e amor incondicional. Em especial meus queridos irmãos que compreendem minha busca intelectual e artística. À minha orientadora Lúcia Leão, que me motivou a buscar a essência dessa pesquisa e me conduziu aos resultados alcançados. Às crianças, adolescentes e adultos que participaram das gravações para a tradução. Ao Prof. Dr. Matthias Bunge, pelo fato de motivar-me a esta pesquisa, a partir de seus textos. À Unoesc Campus de Xanxerê, pela compreensão e apoio nesses anos de pesquisa. Ao prefeito e amigo Bruno Bortoluzzi, pela oportunidade de estar trabalhando para a cultura de Xanxerê. Aos professores Dra. Helena Katz e Dr. Rogério Almeida, pelas contribuições no exame de qualificação desta Tese. Agradeço Profa. Dra. Arlete Petry, que gentilmente aceitou revisar e meus textos. Também agradeço à Irene Sá Affolter, que generosamente me auxiliou na tradução inglesa.

## Resumo

Essa investigação busca a compreensão do conceito de Escultura Social de Joseph Beuys, que requer a adoção de uma visão de suas dinâmicas comunicacionais como processos criativos constantes, fundindo-se com sua vida. O primeiro objetivo desta Tese é encontrar a definição do conceito de Escultura Social de Joseph Beuys que sustente a sua proposta de comunicar-se a partir de uma arte ampliada. O segundo é relacionar esse conceito à produção artística de Beuys, revelando, a partir de seus contextos vividos, suas obras e possíveis influências à sua arte, a natureza dessa comunicação. E, finalmente, o terceiro objetivo é realizar uma tradução criativa como tradução simbólica, cuja essência interprete o conceito de Escultura Social. Além disso, uma análise da epistemologia da arte de Joseph Beuys, tanto em críticas de jornais, vídeos, livros e catálogos de exposições brasileiras e estrangeiras. Para visualizar o conceito de Escultura Social, foram feitas análises das obras de Beuys produzidas como performances, ações, múltiplos (cartões postais e objetos) e desenhos. Para fundamentar o conceito de Escultura Social, a Tese se fundamenta em Tisdall (1998, 2008), Kuoni (1993), Bunge (1998) e Borer (2001), na Antroposofia de Rudolf Steiner e no Romantismo em Hegel, Schiller, Goethe e Novalis. Apresenta a obra de Beuys em pesquisadores como Durini (2008), Lauf (1993), Harlan (2005), Adriani, Tomas e Konnertz (1979). Concebe que o conceito de Escultura Social apresenta proximidades com as teorias da comunicação, dentre estas, Negri e Hardt (2005), Maturana e Varela (1995), Flusser (2008) e Gorz (2005). Compreendido o conceito de Escultura Social, realiza uma tradução desse conceito em produção digital. Para tornar clara a opção de tradução nos apoiamos nas considerações teóricas de Benjamin (2008), Gentzler (2008), Steiner (2005) e Campos (1997, 2005, 2006). A produção pretendida aproxima-se de uma tradução intersemiótica na compreensão de Plaza (2008). Para tanto, foi fundamental entender a tradução com origem na linguística e na linguagem como elementos de construção da cultura humana, - base da essência humana na obra de Joseph Beuys -, nos autores Rudolf Steiner (2001), Cassirer (2001, 2005), Bachelard (2008), Steiner (2008) e Baudrillard (1993). Concluído que a Escultura Social se apresenta como crítica à comunicação, à política e à cultura, e meio para provocar pensamentos, palavras e ações, percebemos que Joseph Beuys buscava o encontro da essência humana com a realidade vivida. A partir dessa nossa compreensão, construímos a tradução em videoáudio: faladoOutro/EscutaImagem.

Palavras-chave: Comunicação, Processo criativo, Tradução, Arte, Escultura Social.

## Abstract

This investigation confronts and checks the amplitude of the concept of Social Sculpture based in the authors Tisdall (2008), Kuoni (1993), Bunge (1998) and Borer (2001), and relates to all works produced by Joseph Beuys. Contextualize the concept of social sculpture of Joseph Beuys in relation to his life and his art, from theories and concepts as the Rudolf Steiner's anthroposophy and Romanticism in Hegel, Schiller, Goethe and Novalis. Present some considerations about his work with researchers as Durini (2008), Lauf (1993), Harlan (2005), Bunge (1998), Tisdall (1998, 2008) and Adriani, Konnertz and Tomas (1979). Approach the context of art from visual arts critics who analyze his artwork from the 1960s. The desired yield, say, the intention in this context, is close to an understanding of the inter-semiotic translation Plaza (2008), considering it as symbolic translation. We conceive that the concept of Social Sculpture was close to the critique of current communication, among these, the analysis of democratic representation in the absence of Negri and Hardt (2005), the process of communication and interaction between man and nature in Maturana and Varela (1995), the critique of technology Flusser (2008) and the invisible economy of knowledge as Gorz (2005). Since the concept of Social Sculpture was understood, the aim is to make a translation of this concept in digital production, considering aspects of translation theory. To clarify our translation option in the theoretical considerations in support of Benjamin (2008), Gentzler (2008), Steiner (2005) and Campos (1997, 2005 and 2006), building a creative process for the translation that is down from our experience as an artist, teacher, manager of Brazilian culture and citizenship, reading and directing the social and cultural contexts the concept of Social Sculpture. Thus, it was fundamental the understanding of the translation originated in linguistic and language as building elements of human culture - the basis of the human essence in the work of Joseph Beuys -, the authors Rudolf Steiner (2001), Cassirer (2001, 2005), Bachelard (2008), Steiner (2008) and Baudrillard (1993). We got the concluded that the Social Sculpture is presented as critical to communication and culture, and means to provoke thoughts, words and actions. Joseph Beuys sought the meeting with the human essence of the lived reality, using art as a way to challenge and expand the notion of human beings and the the world. From this understanding, made the translation of digital production: Otherspoken/ListenImage.

Keywords: Social Sculpture, Art, Communication, Translation, Creative process.

## Lista de Figuras

### Lista de obras de Joseph Beuys – Capítulo I

Figura 1 - *Directional Forces* – 1976 – Veneza - Foto Caroline Tisdall (1998)

Figura 2 - *Richtkräfte*, 1978<sup>1</sup> - Fonte: [www.picsearch.com](http://www.picsearch.com)

Figura 3 – *Untitled (State of Sun)* – 1974 – Fonte: - [artblart.wordpress.com/category/joseph-beuys/](http://artblart.wordpress.com/category/joseph-beuys/)

Figura 4 - *Coyote – I Like America and America Likes me* – 1974 – Foto: Caroline Tisdall (1998)

Figura 5 - *Intuition* – 1968<sup>2</sup> - fonte: [www.worthpoint.com](http://www.worthpoint.com)

Figura 6 - *Wer nicht denken Will flieght raus. Sich selbst.* – 1977 – Fonte: Catálogo dos Cartões Postais (1998)

Figura 7 - *Ich denke sowieso mit dem Knie* – Joseph Beuys - Fonte: Catálogo dos Cartões Postais (1998)

Figura 8 – *Roses* – 1952 - [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

Figura 9 - *Pietà*, 1948 – Joseph Beuys - Fonte: Borer (2001)

Figura 10 - \_\_\_\_\_?, 1948 – Joseph Beuys - Fonte: Borer (2001)

Figura 11 – *Kunst=Kapital* – 1980 – Fonte: [www.artthrob.co.za](http://www.artthrob.co.za)

Figura 15 – *ActionPiece* – 1972 – Foto: Simon Wilson – Fonte: [theartofchalkboards.tumblr.com/post/1043260983/tate-modern-past-exhibitions-joseph-beuys](http://theartofchalkboards.tumblr.com/post/1043260983/tate-modern-past-exhibitions-joseph-beuys)

### Lista de obras - Capítulo II

Figura 12 - *Kiry*, Beuys, Salvador – Ayrson Heráclito (1995)<sup>3</sup> - Fonte: [www2.sescsp.org.br](http://www2.sescsp.org.br) .

Figura 13 - *Cabana Extemporânea* – Rugens Espírito Santo (2009/2010) – Fonte: <http://cabanaextemporanea.wordpress.com/>

Figura 14 - *Exchange Values: images of invisible lives* (1995) – Fonte: <http://www.exchange-values.org/>

---

<sup>1</sup> [www.picsearch.com/imageDetail.cgi%3Fid%3DBgixidJhBecwbvY\\_nmBaOpIVoKnvi-a2iZ47Yia2rwQ%26width%3D908%26start%3D513%26q%3DJoseph%2520Beuys&rurl](http://www.picsearch.com/imageDetail.cgi%3Fid%3DBgixidJhBecwbvY_nmBaOpIVoKnvi-a2iZ47Yia2rwQ%26width%3D908%26start%3D513%26q%3DJoseph%2520Beuys&rurl). Em 18/11/2010.

<sup>2</sup> <http://www.worthpoint.com/worthopedia/joseph-beuys-german-1921-1986-intuition-1968>. Em 18/11/2010.

<sup>3</sup> [http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd\\_entidade=831808&cd\\_idioma=18531](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/vbonline/bd/index.asp?cd_entidade=831808&cd_idioma=18531). Em julho/2011.

### **Lista de fotos do Processo Criativo – Capítulo III**

Figura 16 - Anotações do processo criativo – Fonte: arquivo pessoal

Figura 17 - Anotações do processo criativo – Fonte: arquivo pessoal

Figura 18 - Anotações do processo criativo - gravação em áudio – Fonte: arquivo pessoal

Figura 19 - Anotações processo criativo - dúvidas sobre o Objeto Imediato – Fonte: arquivo pessoal

Figura 20 - O pensamento político – Fonte: arquivo pessoal

Figura 21 – Desenho em grafite da obra “Descida da Cruz” (1604) de Caravaggio – dedicada a Beuys (2001) – Fonte: arquivo pessoal

Figura 22– Retrato de Beuys – Grafite, cera derretida s/papel (2001 – Fonte: arquivo pessoal

Figura 23 - Releitura de Pietá de Michelângelo – óleo s/tela – 2000 – Fonte: arquivo pessoal

Figura 24 – Diagrama Nº 1 – Diagrama conceitual

Figura 25 – Detalhe do diagrama Nº1 – Fonte: arquivo pessoal

Figura 26 – Detalhe do diagrama Nº1 – Fonte: arquivo pessoal

Figura 27 – Detalhe do diagrama Nº1 – Fonte: arquivo pessoal

Figura 28 – Detalhe do diagrama Nº1 – Fonte: arquivo pessoal

Figura 30 - Diagrama Nº 2 – Fonte: arquivo pessoal

Figura 31 - Detalhe do diagrama nº2 – Fonte: arquivo pessoal

Figura 32 - Diagrama Nº2 – Detalhe – Fonte: arquivo pessoal

Figura 33 - Diagrama Nº3– Detalhe – Fonte: arquivo pessoal

Figura 34 - Detalhe do diagrama Nº3 – Fonte: arquivo pessoal

Figura 35 - Detalhe do diagrama Nº 3 – Fonte: arquivo pessoal

## Sumário

|  |     |
|--|-----|
| Introdução.....  | 11  |
| CAPÍTULO I   |     |
| A ESCULTURA SOCIAL DE JOSEPH BEUYS   |     |
| 1.1 O Conceito de Escultura Social .....   | 15  |
| 1.2 As obras de Joseph Beuys.....  | 58  |
| 1.2.1 Energy Plan for the Western Man - Directional Forces.....  | 58  |
| 1.2.2 I Like America and America Likes Me – Coyote.....  | 65  |
| 1.2.3 Multiplos: Intuition e os Cartões Postais: Wer nicht denken will, Fliegt Raus. sich selbst<br>– Ich denken mit knie Sowieso..... | 71  |
| 1.2.4 Desenhos: Pietá e _____?.....  | 78  |
| 1.3 O Romantismo no conceito de Escultura Social em Joseph Beuys.....  | 88  |
| 1.4 A comunicação e suas relações com o conceito de Escultura Social.....  | 93  |
| CAPÍTULO II  |     |
| ESCULTURA SOCIAL EM JOSEPH BEUYS E O CONTEXTO DA ARTE<br>CONTEMPORÂNEA   |     |
| 2.1 A influência do conceito de Escultura Social na Arte Contemporânea : Estudos de<br>caso.....                                       | 106 |
| CAPÍTULO III   |     |
| ETAPAS DE UM PROCESSO CRIATIVO   |     |
| 3.1 A tradução como processo criativo.....   | 121 |
| 3.2. A possibilidade de tradução do conceito de Escultura Social nas obras de Joseph<br>Beuys.....                                     | 139 |
| 3.3 O rocesso criativo: A tradução para o videoáudio.....  | 146 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS.....  | 209 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....  | 214 |
| ANEXOS.....  | 222 |

## Introdução

O desencadeamento desta Tese foi sendo formado pelo conhecimento adquirido e vivido em uma família que ofereceu a possibilidade da arte, da espiritualidade e do afeto; pela percepção sobre o contexto histórico e cultural o qual habito, onde há índios, caboclos e imigrantes europeus; pela formação acadêmica em artes e atuação como artista e professora; pelas pessoas com as quais partilho esta Tese, principalmente minha orientadora Prof<sup>a</sup>. Dra. Lucia Leão; e pelo encontro com Joseph Beuys a partir do ano de 2001. Nas páginas desta investigação, é possível encontrar o envolvimento com todos esses aspectos citados, em obras desenvolvidas como artista plástica. Obras como: “Resignações” (1986); “Fragmentos Indígenas” (1988 - 1991), “Cortes” (1995); “O Universo é tudo, inclusive você” (1998); “Encontro com a Luz” (2000); “Rituais” (2005); e desenhos que se estão sendo desenvolvidos, alguns ensaios de performances e instalações, até chegar ao vídeoáudio, que faz parte do resultado desta Tese.

A dissertação realizada em 2003 (Mackenzie-SP), que resultou em livro (2006), deixou sinais de que a pesquisa sobre Joseph Beuys deveria prosseguir para compreender a maneira pela qual o conceito de Escultura Social envolvia a obra do artista. Além disso, suscitou o desejo de realizar uma produção digital cujo tema seria a arte de Joseph Beuys.

Joseph Beuys (1921-1985), nasceu em Krefeld, Alemanha, tendo vivido o contexto da República de Weimar e a ascensão nacionalista de Hitler bem como sua queda no final da II Guerra Mundial, em 1945. No período hitlerista, foi piloto de avião, quando sofreu um acidente aéreo, o que viria marcar sua trajetória de vida e sua arte. Iniciou seus estudos na arte em 1947, na Academia de Düsseldorf, onde posteriormente, em 1962, foi convidado a ser professor de Escultura. Beuys viveu a eclosão da arte dos anos 1960, caracterizada pela reflexão política, educacional e sociológica que permitiu a proliferação de vanguardas advindas das ideias de Marcel Duchamp e dos dadaístas, chegando ao que o artista Sol Le Witt (WOOD, 2002, p.37), definiu em 1967, como Arte Conceitual. A arte de Joseph Beuys ampliou-se desde seus desenhos datados de 1947 até a produção de pinturas, esculturas, cartões postais, cartazes, objetos, vitrines, performances, instalações, ações e conferências. Sua atuação e suas ideias o levaram a criar uma Teoria Escultórica fundamentada no conceito de Escultura Social, na qual, questiona *a forma de pensamentos, de palavras e de ações* do mundo em que vivemos. A produção artística de Joseph Beuys pode ser definida como arte em processo criativo constante, fundindo-se com sua vida, como pretendemos demonstrar a partir do primeiro capítulo.

Sua produção artística pode ser definida como processos criativos constantes, fundindo-se com sua vida.

Dentre os objetivos desta pesquisa, está o desejo de ir além da fundamentação teórica que instiga incessantes percepções e concepções científicas, para que nosso objeto e corpus de estudo seja substância que promova ações e atitudes já durante o processo de construção da Tese. Essas ações bem como possibilidades futuras para esta pesquisa, são apresentadas nas considerações finais desta Tese.

Em recente exposição no Sesc Pompéia de São Paulo (2010), tivemos a oportunidade de ver, ouvir, participar e refletir sobre a proposta de arte em Joseph Beuys. Ver no sentido de visualizar os cartazes e múltiplos produzidos pelo artista; ouvir e ver os documentários, entrevistas, ações e performances; ver e ouvir quem conhece profundamente sua obra como Antonio d'Avossa, crítico, historiador e curador da exposição; Volker Harlan, amigo de Beuys e pesquisador em, filosofia, arte e biologia; Rainer Rappmann, que conheceu Beuys e mantém a editora da Universidade Internacional Livre (FIU), criada por Joseph Beuys. Ainda Rappman mantém o site da FIU<sup>4</sup>, realizando seminários, publicando livros, divulgando entrevistas e fotografias de Joseph Beuys. Utilizamos esses três verbos: ver, ouvir, refletir a arte de Beuys, porque no decorrer da pesquisa eles designaram um significado especial no conceito de Escultura Social.

No catálogo da exposição (2010, p.15), d'Avossa declara a respeito dos cartazes expostos, que “Beuys não perdeu nenhuma oportunidade de usar esse meio de comunicação de massa para dar forma visual ao seu pensamento”. Percebemos que Beuys utilizou todas as formas de comunicação, principalmente o seu corpo e sua voz para divulgar e expôr sua forma de ver e viver a arte, conforme é apontado no primeiro capítulo desta Tese. Nesse capítulo apresentamos algumas de suas obras, evidenciando-se delas, o conceito de Escultura Social. As concepções de Escultura Social encontradas em autores como Borer (2001), Tisdall (1998-2008), e Bunge (1998) possibilitaram a proximidade e distanciamento entre os conceitos que motivaram o questionamento desta pesquisa. A partir dessa fundamentação conceitual, descrevemos as relações existentes entre suas obras com a leitura de autores que participaram do contexto vivido por Beuys, como Bastian e Simmen (1979-1980), Tisdall (1998, 2008), Kuoni (1993), Harlan (2007), Durini (2001) Adriani, Konnertz e Thomas (1979). Realizamos uma análise da epistemologia da arte de Joseph Beuys, tanto em críticas de jornais, livros e catálogos de exposições brasileiras e estrangeiras. Para visualizar o conceito de Escultura Social, foram feitas análises das obras de Beuys produzidas como

---

<sup>4</sup> Ver <http://www.fiu-verlag.com/>.

performances, ações, múltiplos (cartões postais e objetos) e desenhos, nas quais é possível constatar a relação dessas com o conceito de Escultura Social, aliada à sua referência Antroposófica de Rudolf Steiner (1988, 1999, 2005). Nesse mesmo capítulo, levantamos as influências do Romantismo alemão de Goethe, Schiller, Hegel e Novalis nas obras de Joseph Beuys, pois acreditamos ser essencial para a compreensão da Escultura Social.

O capítulo primeiro possibilitou aproximarmos a produção artística de Joseph Beuys com a teoria crítica da comunicação em Negri e Hardt (2005), Gorz (2005), Maturana e Varela (1995), Heidegger (2000) e Flusser (2008). Sugerimos que a Teoria Escultórica de Joseph Beuys utilizava as mídias, ações, objetos e performances, (bem como de seu conceito de Escultura Social), como linguagens de crítica à comunicação. Nesse sentido, procuramos trazer uma proposta relacional da crítica comunicacional, a descrição de comunicação em Maturana e Varela (1995) em relação às interações internas e externas entre ser humano e natureza, que Joseph Beuys sugere a partir da Antroposofia e Ciência Oculta de Rudolf Steiner. A hermenêutica de Heidegger (2000) e Gadamer (1997) acompanha o raciocínio desse estudo, tanto como forma de refletir as obras de Joseph Beuys, a compreensão filosófica de sua arte, como no processo criativo e teórico sobre a tradução.

No segundo capítulo, revela-se a pesquisa sobre as possíveis influências do conceito de Escultura Social na arte contemporânea, realizada em livros, sites de artistas e em exposições. Como resultado, encontramos sinais do conceito de Escultura Social nos brasileiros Ayrson Heráclito e Rubens Espírito Santo; no cenário internacional os artistas como Anselm Kiefer, Schnabel, Polke, mas cujas críticas e ensaios não relacionam suas obras ao conceito de Escultura Social. Já a artista e diretora da Unidade de Pesquisa Escultura Social, da Universidade de Oxford, Shelley Sacks tem sua produção estritamente ligada ao conceito de Escultura Social de Joseph Beuys com constante atuação pela Europa, sendo esta a proposta desta Unidade ligada ao Centro de Artes e Humanidades da Universidade.

Para iniciar a proposta de tradução, no Capítulo III está apresentado o conceito de tradução a partir de Gentzler (2009), Benjamin (2008), Campos (1997, 2005, 2006), Steiner (2005) e suas relações com a Intersemiótica e a tradução simbólica de Plaza (2003). Com Steiner (2005), leva-se a proposta de tradução pretendida nesta Tese a questionamentos sobre os problemas da linguagem e da teoria lingüística, após estabelecido que o Objeto Imediato para a tradução seria a *faladoOutro/escutaimagem*. Como propõe Benjamin (2008), o tradutor precisa questionar a *traduzibilidade* do objeto a traduzir: a tradução do conceito de Escultura Social de Joseph Beuys poderia se originar do contexto vivido como artista plástica, professora, gestora de cultura e cidadã brasileira.

O processo criativo da tradução, se concretizou a partir de entrevistas com grupos de pessoas em situação de *vulnerabilidade social*. Grupos que estiveram sempre no horizonte do olhar desta pesquisadora: crianças em abrigos sociais, mulheres e índios.

A realidade brasileira vivida nesta cidade na qual habitamos e a realidade européia vivida por Joseph Beuys. O artista europeu que propõe suas ideias como Escultura Sociais e a artista brasileira que propõe que o Outro produza esculturas, a *faladoOutro/escutaimagem*.

O objetivo dessa pesquisa, sobre a possibilidade de chegar a uma produção digital, conceitualmente foi se aproximando da tradução, da interpretação e da cultura, como fundamento para a formação humana em Bachelard (2008), Ricoeur (2008), Gadamer (1997), Zielinski (2006), Cassirer (2001, 2005) e Baudrillard (1993). Nesta proposta de tradução a fala revela, a partir da cultura do homem, a linguagem, que revela a filosofia, a história e a arte, como é demonstrado a partir de diagramas no percurso do processo criativo.

As bases para a tradução foram se efetivando ao tornar consciente de que o conceito de Escultura Social envolve literalmente e subjetivamente a forma de pensar e construir o mundo no qual o ser humano vive. Essa consciência de compreender e conseguir tomar para si essa suposta verdade, só foi possível pelo fato de perceber a *faladoOutro/escuta/imagem*, pela Arte de Joseph Beuys que foi analisada no primeiro capítulo, pelo fato de ouvir/ler os autores que fundamentam os textos e pelas conversas com os grupos de mulheres, crianças, adolescentes e índios que habitam a região oeste de Santa Catarina. Se a arte conceitual, que tem ressonâncias na contemporânea voltou-se para a “ideia” (Le Witt apud WOOD, 2002, p.37-38) - *A ideia torna-se a máquina que produz arte* – Beuys, ciente de seu contexto europeu conduziu sua arte ao seu conceito de Escultura Social. Em nossa pesquisa a “ideia” se construiu de um cotidiano vulnerável, propondo o pensar sobre esse cotidiano vivido em solo brasileiro.

Entendemos que nosso processo criativo como tradução vivenciou o que Joseph Beuys denomina “contra-imagem” quando conceitua Escultura Social em nossas palavras: *conviver com a dualidade interpretativa da criatividade e do imaginário e a sistematização/raciocínio teórico de uma realidade*.

A partir de Hegel (2008, p.359) que define a cultura como “inversão universal e alienação da efetividade e do pensamento” – pois é na cultura que o espírito se torna consciente de si e de seu conceito – chegamos a uma parte do resultado final desta Tese, quando citamos que o espírito é a substância e a essência universal, e a substância é a consciência de si sendo está o que nos faz pensar e agir (HEGEL, 2008, p.305).

## CAPÍTULO I

### A ESCULTURA SOCIAL DE JOSEPH BEUYS

**Assim, a arte, no sentido do conceito ampliado de arte, é a última chance que nos resta**". Ou: "A única força revolucionária é a força da criatividade humana [...] a única força revolucionária é a arte"<sup>5</sup>.  
(Beuys in BUNGE, 1998, p.40)

#### 1.1 O conceito de Escultura Social

Em sua atuação artística, Joseph Beuys formula o conceito de Escultura Social que, segundo o próprio artista, tem como fundamento à ideia de calor, ebulição, transformação (KUONI, 1993, p.19)<sup>6</sup> :

Meus objetos devem ser como estimulantes de transformações sobre a ideia de escultura, ou da arte em geral. Devem provocar pensamentos sobre o que pode ser escultura e como o conceito de escultura pode se estender para materiais invisíveis utilizados por todos. FORMAS DE PENSAMENTO – como nós moldamos nossos pensamentos ou FORMA DAS FALAS – como nós formamos nossos pensamentos em palavras ou ESCULTURA SOCIAL – como nós moldamos e formamos o mundo no qual nós vivemos: ESCULTURA COMO UM PROCESSO EVOLUCIONÁRIO, TODOS SÃO ARTISTAS. Eis o porquê minha escultura não seja fixa ou acabada. Processos contínuos: reações químicas, fermentações, mudanças de cores, apodrecimento, surgimento. Tudo está em estado de mudança<sup>7</sup>(KUONI, 1993, p.19).

Defendemos que para Beuys, a palavra tem a força da transformação como arte, que provoca pensamentos que podem constantemente alterar a forma da vida em seu sentido mais

---

<sup>5</sup> **“So ist die Kunst, im Sinne des erweiterten Begriffs, die letzte Chance, die uns geblieten ist”**. Oder: “Die einzig revolutionäre kraft ist die kraft der menschlichen Kreativität .Tradução livre de Peter Naumann.

<sup>6</sup> Carin Kuoni (MA, da Universidade de Zurique; Sorbonne BA). É historiadora de arte e educação, curadora e crítica, Kuoni anteriormente foi diretora de exposições dos Curadores Internacionais Independentes (ICI) e diretora do Instituto Suíço de Nova York. Ela tem curadoria e co-curadoria de mais de 20 exposições internacionais e já escreveu para diversas publicações internacionais. Atualmente é diretora do The Vera List Center for Art and Politics at The New School em *New York*. Em seus artigos e conferências, visa a compreensão da arte engajada politicamente. É participante e fundadora da REPOhistory, grupo formado em 1989, por artistas que pensam a arte como peça fundamental na sociedade.

<sup>7</sup> 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 invisible materials used by everyone. Thinking forms – how we mold our thoughts or - spoken forms – how we shape our thoughts into words or SOCIAL SCULPTURE – how we mold and shape the world in which we live: SCULPTURE AS AN EVOLUTIONARY PROCESS; EVERYONE AN ARTIST. That is why the nature of my sculpture is not fixed and finished. Processes continue in most of them: chemical reactions, fermentations, color changes, decay, drying up. Everything is in a STATE OF CHANGE. Tradução livre nossa.

amplo. Mas a palavra e o pensamento provêm do que é possível captar com os olhos, ouvidos e a mente; são imagens e formas visíveis ou não, audíveis ou não, que se expressam em ações, performances, objetos, cartões postais, desenhos, cartazes, esculturas, vitrines e sons. Em outras palavras, Beuys reflete sobre como moldamos e formamos o mundo em que vivemos com o conceito de Escultura Social. Além disso, caracteriza sua escultura como algo em processo, nunca fixa ou acabada.

Por esta razão eu tento desenvolver a escultura social como uma nova disciplina na arte – primeiramente como escultura invisível, e é muito incomum olhar escultura invisível. [...] Eu quero levar a escultura nesta direção: a alienação tem que ser trocada por elementos de calor<sup>8</sup> (KUONI, 1993, p.35).

Para Beuys, a arte é o princípio de uma forma de atuação, de atitude a partir do pensamento e da fala que podem provocar transformações que possam fazer o ser humano estar em contínuo questionamento do que está pré estabelecido como verdade.

Desde o início de sua atuação artística, na década de 1940, Joseph Beuys buscava outros tipos de materiais e conceitos para a arte. A particular visão de escultura de Beuys já está presente entre 1949 e 1952, procurando por uma escultura que fosse subjetiva, movendo uma articulação de dentro para fora com formas originais ou primitivas como animais, cera de abelha e feltro. Alguns autores como Adriani, Konnertz e Thomas<sup>9</sup> (1979, p.23), avaliam que o conceito de escultura em Beuys recebeu influências da teoria Antroposófica de Rudolf Steiner (1861-1925)<sup>10</sup>. A pedagogia de Steiner é conhecida atualmente como Escolas Waldorf, espalhadas pelo mundo, inclusive no Brasil. Acreditamos que essa pedagogia possa ser referida em síntese - pois não pretendemos aprofundá-la nesta pesquisa - como a ação educativa para atingir o equilíbrio humano. Steiner (1995, p.13) a apresenta referindo que: “No sentido da Ciência Espiritual, consideramos o ser humano como sendo composto de um

---

<sup>8</sup> For this reason I try to develop social sculptures as a new discipline in art – at first it is an invisible sculpture, and it’s very uncommon to look for invisible sculpture. [...] I want to take sculpture in this direction: alienation has to be exchanged for a warm element.

<sup>9</sup> Esses pesquisadores escreveram este livro na Alemanha em 1973 e a edição em inglês, ocorreu por ocasião da XV Fienal Internacional de São Paulo em 1979, quando Beuys expôs uma obra: Brazilian Fond. Götz Adriani (1940) é professor honorário da Academia Nacional de Belas Artes de Kalhsrue. Foi Diretor da Galeria de Arte da Universidade de Tübingen. Escreveu livros sobre Cézanne, Toulouse Lautrec e Renoir. Karin Thomas (1941) é pesquisadora da história da arte alemã e escreveu o livro “Kunst in Deutschland seit 1945” (2002) Karen Thomas, nascida em 1941 em Colônia, estudou historia da arte e fiflosofia. Muitos anos de experiência como editora-chefe de Arte na Verlag DuMont.

<sup>10</sup> Rudolf Steiner (1861-1925): pedagogo austríaco que criou a “Antropologia Antroposófica”, ou seja, a análise bio-psico-social do homem sob o enfoque de seu relacionamento espiritual com o Cosmo e suas forças criativas, criou a Escola Waldorf, presente em vários países do mundo. (STEINER, Rudolf. A arte da educação I. São Paulo: Editora Antroposófica, 1988)

eu<sup>11</sup>, um corpo astral<sup>12</sup>, um corpo etérico<sup>13</sup> e um corpo físico<sup>14</sup>. No decorrer desta Tese, mostraremos as relações entre esta visão de Steiner e as produções de Joseph Beuys, pois este relaciona sempre a atuação humana com o mundo animal, mineral e vegetal. Principalmente na citação que destacamos abaixo, em relação ao poder do corpo, da mente e do desejo do ser humano.

Steiner usou a palavra *Dreigliederung* que, transliterada, é 'trimembração', para indicar que a sociedade e os organismos sociais deveriam ser organizados em três *membros*, analogamente aos membros da constituição física humana, no sentido de eles terem funções independentes, mas que interagem. Assim, a cabeça tem suas funções próprias, e os braços idem. No entanto, existe uma interação entre eles, por exemplo, por meio dos olhos da cabeça vemos um objeto e, em um impulso de volição, movemos os braços para pegá-lo. Por outro lado, se um braço toca um objeto, sentimos a sensação táctil e viramos a cabeça para observá-lo. Ele usou a denominação de *organismo* pois tanto a sociedade como os grupos e instituições sociais deveriam funcionar como um organismo vivo, e não, por exemplo, como uma máquina.<sup>15</sup>

Sentimos que Beuys, em 1945, quando lia os livros de Steiner refletia profundamente sobre as relações e reações que promovem a forma como construímos o mundo. Assim, o conceito de Escultura Social, acreditamos podermos traçar paralelos com a referência do que Steiner chama “Ciência Oculta”:

A Ciência Oculta deseja emancipar o método e a atitude investigativa das Ciências Naturais – os quais, em sua esfera, se atêm ao contexto e ao decorrer dos fatos sensórios – dessa aplicação especial, porém conservando-os em sua característica pensamental e outras. Ela quer falar sobre o não-sensível do mesmo modo como as Ciências Naturais falam do sensível. [...] a Ciência Oculta deseja considerar o

---

<sup>11</sup> Este quarto membro da entidade humana, Steiner relaciona que, diferentemente dos animais, o homem: *Ele pode criar desejos e apetites para cuja origem não haja suficientes motivos nem dentro nem fora de seu corpo. A tudo o que incide neste domínio deve-se atribuir uma fonte especial. Essa fonte pode ser vista, segundo a ciência supra-sensível, no 'eu' do homem.* (STEINER, 2001, p.50)

<sup>12</sup> O corpo astral: *Aquilo que repetidamente desperta a vida, retirando-as do estado de inconsciência, é, no sentido do conhecimento supra-sensível, o terceiro membro da entidade humana. Pode-se denominá-lo 'corpo astral'.* (STEINER, 2001, p.48) Steiner relaciona este terceiro membro, com o sentido dos animais: *O animal experimenta com grande regularidade as influências do mundo exterior e, sob a influência do calor e do frio, adquire consciência da dor e do prazer. (...) consciência da fome e da sede.* (STEINER, 2001, p.49)

<sup>13</sup> O corpo etérico ou corpo vital é interfluxo, é relacionado com as plantas, porque estão em permanente sono (STEINER, 2001, p.49). Ele seria um membro independente de uma visão supra-sensorial, que está ao lado do corpo físico: *aquilo que impede as substâncias e forças físicas de seguirem seu próprio caminho, que conduz à dissolução do corpo físico* STEINER (2001:45). *Deve ser visto como um arquiteto do corpo físico* (STEINER, 2001, p.47)

<sup>14</sup> O corpo físico é relacionado com o intelecto e os sentidos; também com o mundo mineral: sua trajetória de vida e morte, pois *dentro do cadáver tem as mesmas substâncias e forças atuantes no âmbito mineral. (...) Fica sujeito também à decomposição* (STEINER, 2001, p.44).

<sup>15</sup> <http://www.sab.org.br/des-org-soc/TMmainFrame.htm> - Valdemar W. Setzer – Introdução do site da Sociedade Antroposófica do Brasil. Em 18/05/2011.

trabalho anímico junto à natureza como uma espécie de auto-educação da alma, aplicando os frutos dessa educação ao âmbito não-sensível (STEINER, 2001, p.33).

Nos textos, Steiner elabora os contrapontos entre Ciência Natural e Ciência Oculta em cada definição que identifica seus pontos de vista, enaltecendo que “para aquele que considera ‘ciência’ apenas o que se revela por meio dos sentidos e do intelecto a serviço destes, naturalmente o que se subentende aqui como ‘Ciência Oculta’ não é ciência alguma” (STEINER, 2001, p.32). Beuys compreende as forças visíveis e invisíveis que fazem parte dessa ciência, (como veremos ainda neste capítulo), em suas fundamentações de suas obras, sejam estas com caráter de exposição (múltiplos, desenhos, esculturas, cartões, cartazes), como de caráter performático (seminários, conferências, instalações, *happenings*).

Beuys utilizava o seu corpo para expressar sua arte de diversas formas: sua boca e seu rosto, expressavam os moldes de sua escultura, suas mãos e seus braços que projetavam suas ideias e atitudes, suas pernas e seus pés estavam sempre em movimento para a frente (como veremos nas fotos de Beuys e de suas obras), sua cabeça e seus olhos, transformavam pensamentos em palavras e imagens. Todos seus membros se movimentavam para ser Escultura Social.

Continuando a estabelecer os antecedentes do conceito de Escultura Social, encontramos a indicação de que Beuys tinha particular interesse pelas abelhas e sua cera produtiva, como identificaram Adriani, Konnertz e Thomas (1979). Compreendida como material de transformação para um sistema cristalino, as abelhas e a cera são constantemente utilizadas na sua elaboração do conceito de escultura. Esse interesse surgiu após Beuys ler o livro “About Bees” (Conferência realizada em Dornach, Suíça, em 1923), de Rudolf Steiner (ADRIANI, KONNERTZ e THOMAS, 1979, p.38). Segundo Beuys:

O organismo quente da colônia de abelhas é sem dúvida o elemento essencial de conexão entre a cera, a gordura e as abelhas. O que me interessou sobre abelhas, ou sobre seu sistema de vida, é a organização de calor total de tal organismo e formas esculturais bem definidas dentro dessa organização. Por um lado as abelhas têm esse elemento de calor, que é um fluido forte, por outro lado elas produzem esculturas cristalizadas; elas fazem formas geométricas regulares. Aqui nós já encontramos algo de teoria escultura, como fazemos nos cantos da gordura, que também aparecem em determinadas situações em um contexto geométrico. Mas o caráter real do calor é seu elemento fluido, em que a gordura é afetada pelo calor e, portanto, assim escoa. A partir deste elemento de movimento indefinido, por meio de uma diminuição de movimento, as superfícies ganham configurações geométricas que parecem abstratas. Esses movimentos são praticados regularmente pelas abelhas<sup>16</sup>(ADRIANI, KONNERTZ e THOMAS, 1979, p.41).

<sup>16</sup> The heat organism of the bee colony is without a doubt the essential element of connection between the wax and fat and the bees. What had interested me about bees, or rather about their life system, is the total heat organization of such an organism and the sculpturally finished forms within this organization. On one hand bees

Encontramos nesse pensamento de Beuys um dos fundamentos de suas Esculturas Sociais, ou seja, sua característica de transformação permanente a partir do calor, promove um outro estado físico e mental nas pessoas. Ao lermos os livros de Steiner, principalmente, “About Bees”, foi como descobrir o caminho percorrido pela mente de Joseph Beuys, em algumas de suas principais ideias de Escultura: a concepção de Steiner sobre a influência entre universo e natureza, incluso o homem, sendo este constituído como ser anímico (ar) - espiritual (universo), bem como as interações espontâneas entre natureza, universo e homem (2005, p.16-17)<sup>17</sup> convergem com a ideia de colaboração coletiva de Beuys:

Na verdade, a vida da colméia repousa no fato de que as abelhas colaboram entre si de um modo muito preciso, muito mais do que as vespas e as formigas, e de que as abelhas realizam o trabalho de tal maneira que tudo se harmonize (STEINER, 2005, p.28).

Verificamos, ainda, a percepção de Steiner (2005, p.31) da cultura dentro da colméia na produção do mel. Com intenso trabalho cada abelha, com sua autonomia e responsabilidade, produz o mel para revigorar a alma humana quando ingerido pelo homem. Queremos salientar como cultura, a importância que Steiner estabelece entre o habitat da abelha e sua produção: a interdependência que há no universo para que ocorra a vida dos planetas, as fases da lua, a energia solar, para que a terra produza a flor, que produz o néctar, que a abelha utiliza para produzir o mel, que nutre o homem (STEINER, 2005, p.156-157). A partir de um diagrama desenhado - dentre tantos que realiza em suas conferências -, Steiner identifica as células sanguíneas na cabeça humana da mesma forma que a cera das abelhas na colméia, convertendo o néctar que colhem na natureza em energia. Essa cadeia da vida levantada por Steiner nos faz compreender a proposta de Joseph Beuys de olhar o mundo holisticamente.

O sangue são as abelhas do ser humano: “[...] também temos abelhas dentro de nós, a saber o sangue. Este carrega o mel para as diversas partes do corpo” (STEINER, 2005, p.46). É o mel que produz cera e que constrói a estrutura do cérebro, para termos força (STEINER, 2005, p.48). Em muitas performances ou Esculturas Sociais, Joseph Beuys desenha diagramas

---

have this element of heat, which is a very strong fluid element, and on the other hand they produce crystalline sculptures. They make regular geometric forms. Here we already find something of sculptural theory, as we do in the corners of fat, which also appear in certain situations in a geometric context. But the actual character of the exiting heat is a fluid element, whereby the fat is affected by the heat and thus flows off. From this undefined element of motion, by way of a diminishing element of movement, surfaces a form which appears in abstract, geometric configurations. This is practiced regularly by bees.

<sup>17</sup> Veremos também essa compreensão sobre as interações biológicas em Maturana e Varela (1995), no decorrer da Tese, que relacionamos ao conceito de Escultura Social.

em quadros negros, da mesma forma que Steiner realizava em suas conferências. Em algumas dessas Esculturas, Beuys iniciava pelo desenho do contorno de um corpo humano completo ou com o desenho da cabeça, desenvolvendo sua Teoria Escultórica que estava intrinsicamente ligada ao corpo/mente humanas, como um fluxo sanguíneo entre todo o universo, as fases históricas, sociais, políticas e filosóficas, conforme a abordagem que utilizava em suas Esculturas.<sup>18</sup>

Outro aspecto importante que percebemos ter relevância em toda concepção de Escultura Social, é a crença de Steiner (2005) na sabedoria camponesa, que encontra a intuição e a espiritualidade das coisas na natureza e universo: a força da terra, dos planetas, das plantas, dos minerais, animais e da energia humana, que ele contrapõe ao materialismo científico e fragmentado. Para ele, “[...] Hoje a humanidade perdeu esses instintos. Hoje querem saber o porquê em toda parte”. O homem teria que pesquisar muito a fundo. “[...] E o saber atual, em geral, ainda não consegue fazer isso” (STEINER, 2005, p.113). Em Steiner (2005), isso não significa o descrédito na ciência, mas sim, uma necessidade de percebermos essas forças ocultas da natureza<sup>19</sup>.

As palavras devem significar o que realmente existe. E, com efeito, neste caso havia antigamente uma espécie de ciência que se ligava diretamente à prática. [...] Naquele tempo uma pessoa contava à outra aquilo que sabia, em consequência das suas próprias experiências, e pressentia-se desde logo se alguém era fanfarrão, ou se realmente tinha acumulado experiências, pois estas coisas são completamente diferentes, quando se ouve alguém conversando. [...] Porquanto a tinta preta do impressor tem sido freqüentemente acrescentada às demais coisas, como se fosse uma nova autoridade (STEINER, 2005, p.73).

Nessa concepção, Steiner relaciona as experiências de vivência entre os grupos humanos em relação à produção dos vegetais, das abelhas, como dos minerais existentes na terra, à força de instauração de equilíbrio entre estes, os seres humanos e a cosmologia. Se tratarmos com amor os animais e as plantas<sup>20</sup>, perceberemos as forças invisíveis entre o ser humano e a natureza, como também, a intuição que promove o medo ou a aproximação entre os seres (STEINER, 2005, p.87 a 89). Para Joseph Beuys, a palavra tem o poder de transformação, de penetração nas forças invisíveis e visíveis. Tanto a palavra escrita, a fala

<sup>18</sup> Por exemplo as obras *Directional Forces* e *Energy Plan for the Western Man*, bem como perceberemos nos desenhos e múltiplos.

<sup>19</sup> Como vimos anteriormente, no conceito de Ciência Oculta e a formação da entidade humana.

<sup>20</sup> Na página 147 (2005), Steiner cita a relação entre a formiga e o pulgão – relação de carícias em que a formiga obtém do pulgão um suco que serve como alimento. Cita também que as vacas produzem o leite, quando acariciadas intensamente. Ou seja, o calor proporcionado pelo carinho, faz o universo produzir mais e melhor o alimento para o homem. Ainda, nas páginas 150-151, analisa que os animais e plantas reagem a fatores externos, além do instinto, o que para Steiner seria a sabedoria e a inteligência da natureza. Mas que essa inteligência surge do coletivo, do trabalho coletivo, no caso de abelhas.

como as imagens, promovem pensamentos e ações em suas Esculturas Sociais. Em outro livro de Steiner, *O Limiar do Mundo Espiritual* (1994), o autor descreve a forma na qual os seres e fatos espirituais se fazem presentes na vivência humana, como se fossem *imagens* de uma recordação que nos faz sentir estranhos. Essas *imagens* não precisam ser compreendidas como se apresentam, da mesma forma que as letras que surgem em nossa mente, mas sim, como “visão supra-sensível, que necessitam ser abstraídas de sua qualidade de imagem”. Precisamos observar o paradoxo das imagens que se apresentam em nossa mente, comparando-as com a leitura. Mas para interpretarmos corretamente essas imagens supra-sensíveis carecemos de vivência (1994, p. 16 - 19). Veremos em Bunge (1998), sua visão de Escultura Social, na qual “ver imagens” significa ir além do visível. Ainda, na leitura de Bunge a concepção de Joseph Beuys e, de sua teoria da Escultura Social, que implica a intuição, a imaginação, a vontade e o pensamento, veremos na leitura de Tisdall, Kuoni entre outros.

Assim como Beuys afirmava que a humanidade está doente, para Steiner são as relações de valor econômico e a visão materialista (STEINER, 1994), que promovem essa doença, pois antigamente a troca de mel

[...] o mel era entremeado e tinha-se realmente a impressão de que o mel era algo tão valioso que não podia absolutamente ser pago. [...] nas condições atuais, absolutamente tudo que existe encontra na verdade sujeito a relações erradas de preço. [...] Entretanto, hoje, por não vivermos absolutamente sob condições sociais sadias, todas as questões também são colocadas de uma maneira doentia (STEINER, 2005, p.98).

No decorrer do livro essa questão das relações terem se tornado doentias está explícita como um caráter humano perdido no decorrer da *história da humanidade*, relacionando o comportamento auto-destruidor do homem (STEINER, 2005, p.18) e *estados evolutivos da terra*, às questões geográficas e biológicas (STEINER, 2005, p.157-216). Observamos que as obras de Joseph Beuys possuem conotações voltadas aspectos econômicos e culturais, buscando a compreensão da vida em seu sentido amplo e essencial para o homem. Para Joseph Beuys, por exemplo, “Criatividade é igual a capital”:

Economia não é apenas um princípio de fazer dinheiro. Pode ser uma forma de produção, para atender as demandas de pessoas em todo o mundo. Capital é a capacidade da humanidade no trabalho, não apenas dinheiro. A verdadeira conomia

inclui a criatividade das pessoas. Criatividade é igual a capital <sup>21</sup> (TISDALL, <sup>22</sup>1998, p.40).

Em Steiner, bem como em Beuys, precisamos levar em grande consideração o que eles denominam ciência espiritual, que para Beuys pode implicar em uma espécie de anti-ciência.

Justamente isso tudo se pode reconhecer apenas mediante a ciência espiritual. Pois a outra ciência só se preocupa com aquilo que a abelha retira da flor. Mas as abelhas não pousariam sobre as flores durante milênios se elas também não as cultivassem, ao mordiscá-las. [...] Dessa maneira, bem se pode dizer: admiramos o espírito que está dentro de tudo isso (STEINER, 2005, p. 166-167).

Se para Adriani, Konnertz e Thomas (1979), a teoria da Escultura Social estaria ligada à conferência sobre as abelhas, já Harlan (Catálogo, 2010, p.28) acredita que a teoria estaria ligada à leitura de Beuys, aos 26 anos (1947), do livro de G. Grohmann: *Botanische Beiträge und Erläuterungen zum Verständnis der Vorträge Dr. Rudolf Steiners "Geisteswissenschaft und Medizin", ein Versuch* (Contribuições botânicas e comentários para compreensão das palestras sobre "Ciências do espírito e Medicina" do Dr. Rudolf Steiner: uma abordagem). Harlan chegou a essa proposição, ao manusear o exemplar que Joseph Beuys leu, em cujas margens das páginas aparecem desenhos a lápis traduzindo compreensão do leitor Beuys. A visão de Harlan, como estudioso da biologia, vai construindo as referências dos desenhos realizados por Joseph Beuys no período em que ele estudou os livros de Steiner (séc.XX). Em sua visão biológica sobre a Escultura Social, percebe princípios também encontrados na alquimia de Paracelso:

[...] enxofre, mercúrio e sal. Resumidamente, enxofre é o indeterminando, o caos, a energia pura; mercúrio, o movimento mediador, o processo de formação. Sal, a rigidez e a forma. Isto vale, da mesma maneira, para os processos naturais, anímicos e sociais (HARLAN, Catálogo, 2010, p. 27).

Essa constante interdependência entre os elementos da natureza: homem, animais, plantas e minerais, e os processos de origem, crescimento e morte, são os pilares da evolução como transformação das formas (MENNEKES apud HARLAN, 2010, p.35) são também argumentos para a construção de sua Escultura Social.

Em Vicini (2006), apontamos que a vida e a arte de Joseph Beuys seriam fundamentadas pelo acidente aéreo sofrido na época em que era piloto, durante a II Guerra Mundial, como lemos em autores como Tisdall (1998, 2008), Adriani, Konnertz e Thomas

<sup>21</sup> Economics is not only a money-making principle. It can be a way of production, to fulfil the demands of people all over the world. Capital is humankind's ability in work, not just money. True economics includes the creativity of people. Creativity equals capital.

<sup>22</sup> Caroline Tisdall (1945) foi crítica de arte no Jornal "The Guardian" nos anos 70 e acompanhou Beuys por muitos anos em seu trabalho de arte, como fotógrafa, curadora e amiga. Atualmente é ativista em movimentos sobre ecologia.

(1979), Borer (2001). Em setembro de 2010 na cidade de São Paulo, tanto na exposição *Joseph Beuys – a revolução somos nós*, como em seminários promovidos pelo SESC Pompéia, Antonio D'Avossa<sup>23</sup> narrou esse acidente. Segundo ele, durante a Segunda Guerra Mundial,

[...] seu avião foi alvejado, caindo na região da Crimeia; por sorte, Beuys foi achado e acolhido pelos Tártaros, que cuidaram dele por cerca de oito dias, envolvendo-o em gordura e feltro. Aqui estaria localizado o mito de origem do artista, até mesmo na criação de seu léxico de materiais<sup>24</sup>.

Em nossa publicação (VICINI, 2006), apresentamos o depoimento de Eliade (apud Borer, 2001, p.12), onde afirma que a *lenda* de Joseph Beuys deve ser tomada como verdadeira para analisar sua obra. Sobre esse aspecto, encontramos em Borer (2001) e em Yamada (1997, p.2), a referência de Buchloch, curador, crítico e professor de Arte, que escreveu em 1980 o artigo *Beuys. The twilight of the idol: Preliminary notes for a Critique*<sup>25</sup> para a revista *Artforum*. Neste artigo, o curador argumenta que é necessário esquecer o mito para poder avaliar criticamente a obra. Joseph Beuys diversas vezes relatou a existência desse acontecimento em sua vida, mas em entrevista a Kate Horsefield (apud KUONI, 1993, p.69-70), em 1980, negou que esse acidente esteja ligado diretamente à sua produção na arte, porque começou a usar feltro e gordura em suas Esculturas Sociais, muito tempo depois de ocorrido o acidente na Crimeia.

O fato que ocorreu durante a guerra é verdade, mas não é verdade que tenha sido a razão para trazer essas substâncias para minha escultura. Se isso fosse verdade, me pergunto então, por que eu usei mais tarde esses materiais? A prova do porquê isso não pode ser verdade, e não é verdade, é que antes eu fazia essas coisas, eu construí uma teoria em que esses materiais pareceram ser mais adequados, para fazer uma teoria clara de escultura, uma teoria da ordem social, uma teoria da ação como uma escultura viva e assim por diante<sup>26</sup> (KUONI, 1993, p.70).

Em sua declaração, Beuys afirma que os elementos e materiais que ele utiliza foram surgindo naturalmente em sua vida e arte, a partir dos seus pensamentos. Com essa fala de Beuys nos certificamos que ele teria criado o conceito de Escultura Social antes de seu

<sup>23</sup> Antonio d'Avossa é curador da *exposição Joseph Beuys: a revolução somos nós*, que Videobrasil e Sesc São Paulo realizam no Sesc Pompeia, em São Paulo (set. - nov. 2010), e no Museu de Arte Moderna, em Salvador (dez. 2010 – fev. 2011).

<sup>24</sup> Relato de Livia Benedetti - [http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/encontros/encontro-com-antonio-d-avossa/relatos/beuys-e-a-escultura-social](http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/encontro-com-antonio-d-avossa/relatos/beuys-e-a-escultura-social)- acesso em 11/09/2010.

<sup>25</sup> O crepúsculo dos ídolos: notas preliminares para uma crítica.

<sup>26</sup> True is this event during the war, but not true that that was the reason to take this stuff later for my sculpture. If this were true, then I ask why did I come so late to use such materials? The proof of why this cannot be true, and is not true, is that before I did these things, I built up a theory to which these materials seemed the most appropriate, to make clear a theory of sculpture, a theory of social order, a theory of the action as a living sculpture and so on.

acidente na Criméia, que esse conceito será influenciado pelas leituras de Rudolf Steiner, Hegel, Novalis e Goethe. Desde sua infância, ele criava máquinas com experiências de combustão, energia física, que levam sempre a um paralelismo entre o passado e o futuro de sua vida (KUONI, 1993, p.70-71). Mas, nessa sua declaração, afirma que o acidente com o avião ocorreu, e foi um momento crucial de transformação em sua vida. Na dissertação de Mestrado de Yamada (1997, p.2), o pesquisador defende a ideia de que a história do acidente com o avião é falsa, lembrando Duchamp e sua dupla identidade Rose Sélavy. Ele afirma que Beuys atuou mais como celebridade do que como artista, e que sua arte pode ser estudada como uma narrativa de ficção.<sup>27</sup> No decorrer de toda a pesquisa, Yamada relaciona este acidente como sendo uma anedota utilizada por Beuys, da mesma forma com que utilizou o sofrimento. Sua característica religiosa e formação cristã, sua atuação na guerra seu salvamento pelos tártaros, seu sofrimento corporal com os ferimentos, foram formas de romantizar e criar um mito, um salvador para o mundo (1997, p.37-41). Esse autor utiliza referências como Roseblum (1975), Temkin (1993) e Buchloch (1993), para apoiar sua posição sobre o acidente.

Veremos agora a visão do conceito de Escultura Social segundo três autores: Tisdall, Borer e Bunge. Tisdall<sup>28</sup> (apud KUONI, 1993, p.9) propõe que Escultura Social não possa ser associada à performance que o artista executa, quando este realiza ações de diálogo com o público. Segundo ela, para o artista Beuys não há performance, mas sim Esculturas Sociais com sugestões e resultados específicos em conceitos da arte. Apoia-se no que diz o próprio artista: “Percebo que é importante...Fazer contato, fugir da alienação para alternativas dinâmicas... O processo mental de energia provoca mudanças em ações físicas”.

Borer<sup>29</sup> (2001), que se aproxima do conceito de Tisdall, não utiliza a terminologia Escultura Social, mas apenas escultura, definindo:

Enquanto a palavra “escultura” em seu sentido clássico designa um objeto tridimensional, os ensinamentos de Beuys ou entrevistas já representam a obra: “a fala é escultura”. A voz (o seu volume, sua plasticidade, seus tons) participa do espaço criado, (in) forma-o como um lugar de intercâmbio, um lugar de instantânea renovação. [...] a voz (e nesse sentido Beuys esculpiu muito) opõe-se à eternidade do

<sup>27</sup> Because of the myth and his shamanistic performance, Beuys has been frequently discussed more as a celebrity rather than an artist. Nevertheless, his myth-making in connection with his identity must be discussed in his art, not in the judgment created by his fame as a shaman or star.

<sup>28</sup> There was some confusion of terms. For Beuys this was not “performance”, but “social sculpture”, a means of suggesting and effecting change beyond restricted art concepts. “I feel it is important to appear with nothing now in order to get closer to people, to make contact, to take a step away from alienation towards an organic alternative... The energy of the mental process gives the energy for a change in physical actions.

<sup>29</sup> Alain Borer (1949), crítico de arte e literatura, poeta e dramaturgo, é professor da Beaux-Arts de Tours. Escreveu este ensaio como “Déploration de Joseph Beuys”, no catálogo Joseph Beuys, no Museu Nacional de Arte Moderna Centro Georges Pompidou, de Paris em 1994.

mármore; mas, sendo flutuante, efêmera e também confusa, ela aponta ao mesmo tempo para uma “obra” coletiva ainda por vir, no longo caminho que ela ensina (BORER, 2001, p.14).

Para o autor, escultura refere-se a conferências, entrevistas, seminários e a indispensável presença de Beuys nessa forma de exposição de sua arte, como também as esculturas em ferro, bronze e madeira produzidas na carreira artística de Beuys. No decorrer desta pesquisa, vamos percebendo que nossa proposta de tradução está se aproximando do conceito de Borer: o elemento da voz, da fala, como possível objeto que poderá dar significado à nossa compreensão de Escultura Social. Nesse trecho que citamos a partir do livro de Borer, ele fala especificamente sobre a característica pedagógica e didática da arte de Beuys que *esculpia* sua arte, utilizando como meio sua própria fala. Diferentemente das propostas de outros artistas, ele procurava a busca do sentido na vida das pessoas. Para Beuys, o conhecimento provocado a partir da arte, pode ser acessível a todos, indistintamente, *todos somos artistas*. A ideia era difundir seus pensamentos de forma coletiva, quando permanecia horas e horas repetindo àqueles que assistiam as suas Esculturas Sociais, ações ou performances (BORER, 2001, p. 13 a 20).

Já para Bunge (1956), que foi professor de História da Arte na Universidade Católica de Wichstätt, e atualmente na Escola Antroposófica Waldorf em Walhausen e Universidade Livre de Manheim, a teoria de Escultura Social abrange toda a obra de Joseph Beuys, incluindo:

[...] desenhos, aquarelas, telas pintadas, quadros escultóricos, esculturas, vitrines, múltiplos, instalações espaciais e ações, mas também de imagens invisíveis. Uma tal imagem invisível é a ideia de uma Escultura Social, constitutiva para a configuração das obras e a fundamentação do seu sentido. A arte beuysiana é suportada por uma concepção de ideias que produz, enquanto Teoria Escultórica, o trabalho mental que é imprescindível para uma ampliação fundamental do conceito de arte, tal como ele foi proposto por Beuys<sup>30</sup> (BUNGE, 1998, p.30).

Essa visão de Escultura Social em Bunge, que inclui a atuação de Beuys com seu próprio corpo, amplia-se com a totalidade das obras do artista, seja atuando pessoalmente ou não como veículo da arte, já que todas as suas obras incluíam-se no conceito de Escultura Social.<sup>31</sup> Na leitura de Bunge (1998), toda a produção de Beuys produz um pensamento imagético voltado ao “ser humano, à natureza, ao mundo e Deus”; pensamento que em Klee,

<sup>30</sup> In diesem Zusammenhang ist es notwendig, sich bewußt zu machen, daß das Beuysche Oeuvre nicht nur aus Zeichnungen, Aquarellen, Malereien, Plastischen Bildern, Plastiken, Vitrinen, Multiples, Rauminstallationen und Aktionen besteht, sondern auch aus Unsichtbaren Bildern. Ein solches ist die Idee einer Sozialen Plastik, die für die Gestaltung der Werke und ihre Sinnfundierung konstitutiv ist. Die Beuysche Kunst ist getragen von einer gedanklichen Konzeption, die als Plastische Theorie die Denkarbeit leistet, die für eine fundamentale Erweiterung des Kunstbegriffs, so wie sie Beuys geleistet hat, unverzichtbar ist.

<sup>31</sup> Entramos em contato por email, com o Professor Dr. Matthias Bunge, e ele nos confirmou sua tese sobre a Escultura Social: Dear Miss Vicini, yes – in my view, the term ‘social sculpture’ covers all of Beuys’ artworks and actions. Em 21/06/2011.

Kankinsky, Malevitch e Mondrian se relacionavam aos elementos visuais na pintura (BUNGE, 1998, p.30). A proposta de uma imagem invisível é relevante no sentido de *ver além* do que Beuys apresentava quer como desenhos, objetos, performances, cartões, cartazes, ações. Sua arte se estendia a partir do que essas obras poderiam provocar na mente, na ação da fala e do corpo das pessoas que as presenciassem. Joseph Beuys propõe novos caminhos para a arte, sem a ênfase no racionalismo, mas sim na magnitude do ser humano como potencial criador e inovador. Mas acreditamos que chegar a essa proposta de Escultura Social em Beuys, significa rever a trajetória intelectual que lhe trouxe fundamentos para criar sua Teoria Escultórica.

Beuys compreendia os avanços científicos da época em que vivia, as décadas de 1940 e 50, (ADRIANI, THOMAS E KONNERTZ, 1979, p.93) demonstrando a necessidade de avançar com a arte em outro sentido, o que mais tarde ele próprio viria a realizar com sua ideia sobre escultura: “[...] Expansões similares aconteceram em outras áreas, por exemplo o conhecimento fundamental de Einstein na matemática e física”. Pudemos visualizar também nos documentários expostos na exposição *Joseph Beuys – a revolução somos nós*<sup>32</sup>, os diversos encontros deste artista com pensadores e artistas de vanguarda, como Max Bense, Lama Sogyal e Andy Wahrol. A visão de vanguarda de Beuys, além de explorar a história da humanidade e sua própria história, incluía realizações de experimentos com as alternativas tecnológicas da época, tendo a televisão, o cinema, a música e a fotografia, como meios expressivos. Para D’Avossa:

O próprio uso do meio televisivo sugere que a prática incentivada por Beuys subvertia as regras estáticas das vanguardas. Para superá-las, ele usava um meio humano; mas também se servia do que era, até ali, o mais avançado meio tecnológico de comunicação entre os homens. [...] a escultura social, da qual se declara intérprete, ganha forma e corpo, e se instala na mídia como ideia superior a qualquer linguagem midiática, para afirmar um conceito de arte totalmente relacionado com o homem (D’AVOSSA, Catálogo, 2010, p.14).

Era evidente, nesse artista, a busca por uma identidade com a arte e seu tempo, o que conseguiu realizar no decorrer dos seus 65 anos de vida, como vemos em sua produção artística que ele nos apresentou. Os meios que Beuys utilizava para defender seus pensamentos e ideias, e a forma pela qual poderia expor e significar esses meios, acreditamos fazer parte de uma sistematização cuja origem teria surgido pela formação acadêmica e científica do artista.

No decorrer desta pesquisa percebemos a preocupação constante de Joseph Beuys na

---

<sup>32</sup> SESC São Paulo – setembro a novembro/2010.

preparação e na execução de seus trabalhos:conduzia-os com direcionamento e, ao mesmo tempo, buscava a flexibilidade. Beuys havia recebido na juventude uma formação educacional tradicional voltada às pesquisas científicas, e essa visão científica trouxe-lhe uma sistematização que seria mais bem aplicada a partir da arte.<sup>33</sup> Para nos situarmos melhor na abrangência do conceito de Escultura Social de Joseph Beuys, é importante ressaltar a sua formação, pois vivenciou o sistema educacional das décadas de 1920 a 1960 na Alemanha weimeriana, hitlerista e pós-guerra<sup>34</sup>, chegando a atuar como professor na própria academia que o graduou em Escultura - a Academia de Escultura em Düsseldorf (de 1947 a 1951), a partir do ano de 1961 até 1972, como professor de Escultura. Consideramos relevante a formação de Beuys, pois sua atuação pedagógica oferece indicações sobre sua forma de atuação como artista. Não pretendemos evidenciar o caráter pedagógico de Beuys, uma vez que já existem outras pesquisas que detalham especificamente essa questão e foram apresentadas no livro que publicamos em 2006, mas tencionamos indicar uma das características que determinaram sua forma de atuação na Arte. Lauf<sup>35</sup>(1992), que pesquisou a formação pedagógica de Beuys, afirma a influência de Mataré (professor na Academia de Dusseldorf durante os anos 40) sobre sua formação, bem como no conceito *somos todos artistas*. Era ideia de Mataré que,

[...] a arte não significa somente capacidades artísticas, mas um processo de vida. Estética não era uma coisa finita que somente acontece na esfera do artista, mas tinha um papel na mais diversa vida e processos de aprendizagem<sup>36</sup> (LAUF, 1992, p.51-52).

Lauf ainda comenta, a partir de entrevista com um aluno de Beuys, que Mataré haveria falado sobre o poder de Beuys de fascinar as pessoas. E que esse talento é atribuído para um professor que lidera pessoas. Outros aspectos importantes a serem relacionados entre Beuys e Mataré são a liberdade com que as aulas eram conduzidas e a forma de avaliação, na qual cada estudante era respeitado em sua natureza, descobrindo os talentos particulares e

---

<sup>33</sup> VICINI, 2006. No primeiro capítulo do livro escrevemos sobre a formação de Beuys desde a infância, adolescência, a formação na Academia de Düsseldorf e o encontro com o Grupo Fluxus. Ressaltamos também a questão pedagógica em Mataré.

<sup>34</sup> idem, 2006.

<sup>35</sup> Cornelia Lauf é alemã, professora de História da Arte na Universidade de Veneza. Escreve artigos e críticas em jornais e revistas como *Arts Magazine*, *Arts Scribe*, *Art in America*. Lauf fundou um espaço denominado Câmara Escura em Roma, onde se trabalha as interfaces entre arte, artesanato e agricultura. Também é curadora e crítica de arte contemporânea e mora atualmente em Roma. Acessamos a tese de Doutorado da autora, realizada na Universidade de Columbia, na Escola de Artes e Ciências, em 1992.

<sup>36</sup> LAUF (1992), referente a entrevista entre Franz Joseph van der Grinten (amigo de Beuys) e Erwin Heerich (estudante de Beuys). Tradução livre nossa.

tornando-os conscientes desses talentos<sup>37</sup>. Como aponta Lauf (1992, p.53-54), era a “crença no potencial criativo do ser humano, o pivô dos princípios educacionais de Beuys, era derivado do princípio do trabalho de Mataré, mas também de suas leituras dos trabalhos de Rudolf Steiner”.<sup>38</sup> Para essa pesquisadora Beuys fora da academia, fora influenciado pelo *Grupo Fluxus*, os *Happenings* e o movimento *Dada*. A importância da liberação do gesto, a interferência da música, da expressão corporal, os objetos como referência da ação e a valorização do silêncio, tudo isso pode ter influenciado Beuys. Na fala de Lauf (1992, p.72), “[...] a mudança da obra de Beuys de um expressionismo para o uso multimídia, combinando som, objetos prontos e um público, foi resultado das atuações de artistas como Dine”.<sup>39</sup>

Outro aspecto relevante na obra beuysiana é a espiritualidade que, acreditamos, volta-se para as influências de seu professor Mataré. Somados ao cristianismo, a Antroposofia de Steiner e a retórica utilizada por Mataré, renderam *titulações messiânicas* a Joseph Beuys (LAUF, 1992, p.88-89). Falamos disso, considerando as ações ritualísticas e seus conceitos em torno da Escultura Social, que apresento neste estudo. A autora acredita que

[...] é significativamente em Beuys como um artista cristão que sua pedagogia deve ser discernida. [...] O significado pelo qual ele tentou mudar a consciência humana foi através de analogias visuais de rituais cristãos. [...] Em sua busca por uma linguagem de representação que ensinaria melhor o princípio da criatividade, Beuys alcançou uma variedade de mitos e apoios representativos. Ele mais tarde enrolou-se em feltro, entrelaçando-se para simbolizar a hibernação espiritual, confrontação com animais vivos e mortos, espontâneas representações de ruas e mais atividades organizadas em que ele deliberadamente representou o que tem sido chamado de modelo Messias<sup>40</sup> (LAUF, 1992, p.91).

Compreendemos nessa citação, que as imagens dos rituais cristãos oferecem uma representação das mensagens bíblicas carregadas de gestos performáticos de introspecção, revelação da humildade, direcionamento para viver a palavra do evangelho. Joseph Beuys,

---

<sup>37</sup> Ver VICINI (2006, p.49 e 74). No segundo capítulo do livro, levantamos as características pedagógicas principalmente em relação à Universidade Interdisciplinar Livre, criada por Beuys e Boll, cuja arte é enfatizada como liberdade, que é igual à educação.

<sup>38</sup> The belief in the creative potential of the human being, the pivot of Beuys’s educational principles, was derived in principle from the work of Mataré but also from his reading of the works of Rudolf Steiner (1861-1925).

<sup>39</sup> The change in Beuys’s work from relatively conventional late Expressionist sculpture to multi-media events combining sound, ready-mades, and an audience, was a direct outcome of performances such as Dine’s. Jim Dine (artista Americano que trabalhou com performance - nota da pesquisadora).

<sup>40</sup> I believe that it is significantly in Beuys as a Christian artist that his pedagogy must be discerned. (...)The means whereby he tried to “change human consciousness” were through visual analogies to Christian rituals. In his search for a language of performance that would best teach the creativity principle, Beuys reached for a variety of mythic personas and performance props. Later included rolls of felt in which he wrapped himself to symbolize spiritual hibernation, confrontation with living and dead animals, spontaneous street performances and more organized activities in which he deliberately enacted what have been called Messianic roles.

criado sob a concepção católica, apropria-se desses ritos propondo sua forma de ação e reflexão na arte: a performance nos gestos, as palavras, objetos e materiais que levam a pensamentos e ações. O aspecto de religiosidade e sofrimento, ligado a ações ritualísticas, segundo Lauf (1992, p.93-94), são muito presentes em muitas das obras de Beuys, entre elas *The Chief* (1964), *How to explain paintings to a dead heare* (1965), *Eurasia (34 movement of the Siberian Symphony)* (1965), *Manresa* (1966), *Vacuum-Mass* (1968), *Celtic* (1971), *Peace Festival* (1971), *Ziege deine Wunde* (1976/80) *Stadtverwaltung* (1982) e ainda, *Palazzo Regale* (1985).

Na obra *Celtic+~* (1971), ele representa sua versão de uma cerimônia cristã lavando os pés dos membros da audiência, espalhando gelatina nas paredes, e imergindo-se em um tubo de água com a assistência do compositor Henning Christiansen. Apesar da explícita referência de lavar os pés de Cristo, e o batismo, Beuys negou-se a identificar conteúdo cristão específico na representação, dizendo que a igreja não oferece mais sustentação espiritual. No entanto, sua referência foi claramente desenhada de fontes cristãs [...] <sup>41</sup> (LAUF, 1992:95).

Nesse trabalho, Beuys anuncia que não havia mais espaço para o Cristianismo, mas que, a partir do que este significou, poderia ser criada uma nova forma de ressuscitar o verdadeiro espírito do cristão (LAUF, 1992, p.96). Beuys afirma que o homem deve reconhecer o seu poder espiritual por ele próprio, pois a religiosidade não pode justificar ou potencializar o homem, mas o homem deve tentar fazer algo por si próprio (LAUF, 1992, p.97). A noção de espiritualidade, que pode ser observada nos processos criativos de Beuys, funde-se ao *ritual* de criação, execução e finalização de suas obras a partir de *rituais* católicos e primitivos, principalmente pela questão dos processos internos e subjetivos da Escultura Social, fundamentais em sua obra. Observamos uma espécie de conflito na obra beuysiana em relação às suas concepções de rituais cristãos. Ora se direcionam para uma fundamentação católica, de espírito de humildade e submissão, ora se voltam para o sentido de espiritualidade e ciência oculta apresentados pela antroposofia de Steiner; ou pelos rituais ancestrais de xamanismo <sup>42</sup>.

Notamos que ao entrarmos em contato com as obras de Beuys, imediatamente nos sentimos em contato com um tempo e espaço desconhecidos tanto por nossa mente quanto por

---

<sup>41</sup> The action *Celtic* (1971) was one of the events in which it became obvious that Beuys himself provided the means to higher creativity. In this performance, Beuys enacted his version of an early Christian ceremony by washing the feet of member of the audience, splattering gelatin on the walls, and immersing himself in a tub of water with the assistance of the composer Henning Christiansen. Despite the explicit reference to the washing of the feet of Christ and the baptism, Beuys declined to identify specific Christian content in the performance, stating that the institution of the Church no longer offered spiritual sustenance. Nevertheless, his reference was clearly drawn from Christian sources [...].

<sup>42</sup> Essas referências ao xamanismo são citadas principalmente pelo episódio sofrido por Beuys, no qual ele relata ter sido tratado de seus ferimentos na guerra, por tártaros na Criméia, com feltro e gordura.

nosso corpo, pois seus materiais e objetos não são comuns ao presente, mas ao passado. Tentamos tornar a obra de Beuys mais familiar, num processo intelectual e emocional, para que criasse vínculos com nossa vida, numa imersão individual e coletiva em relação ao Outro<sup>43</sup>. Como propõe Beuys, a ação ou transformação do sujeito começa com esse estranhamento que provoca o pensamento e a atitude para então acontecer a transformação que ele buscava nos pensamentos, falas e imagens a fim de provocar a desalienação.

Essa possibilidade imersiva e interacionista é proposta em todas as obras desse artista, como podemos verificar na obra *Directional Forces*<sup>44</sup> (TISDALL,1992), realizada em quatro momentos diferentes: em Londres (1974), *New York* (1975), *Veneza* (1976) e *Berlim* (1977). Nela, Beuys escrevia em quadros suas ideias sobre sociedade, política, filosofia e arte, conversando com o público e interagindo com ele, provocando as pessoas a escreverem nos quadros ou exporem suas ideias oralmente. Havia uma comunicação direta entre artista e público: ação, resposta, comunicação. Essa intensa busca de estar em diferentes espaços, com diversos elementos, com linguagens distintas, pode traduzir a multiplicidade potencial digital da obra de Beuys, como salientado em pesquisa anterior (VICINI, 2006) na qual relacionamos as obras de Beuys com a pedagogia e a hipermídia.

No catálogo sobre a exposição dos Cartões Postais, que ocorreu em Frankfurt e Berlim, no Museu dos Correios e Comunicações, Bunge (1998, p.30) coloca uma frase de Beuys, no início de sua crítica: “A minha vida inteira foi publicidade, mas as pessoas deveriam interessar-se uma vez **para quem** fiz publicidade”.<sup>45</sup> Concebemos que essa frase de Beuys relaciona-se a toda sua produção, uma vez que utilizou os mais diversos meios e linguagens para atingir o objetivo de divulgar suas ideias. Assim, Bunge discorre a respeito da possibilidade de compreender essa afirmativa do artista, explanando a visão de Beuys sobre a imaginação, o “pensamento imagético” de construir formas que para os artistas do passado, tem relação direta de representatividade do ser humano, da natureza, de Deus. Temas que “ampliam-se no artista escultórico Joseph Beuys” (BUNGE, 1998, p.30). Escreve Bunge (1998) que Beuys harmoniza “os princípios de configuração [Gestaltung] da escultura com uma antropologia”, pois, para Beuys, a tarefa da arte era

---

<sup>43</sup> Filosoficamente falando, o Outro que está em nós e o Outro diferente de nós: “Para a consciência-de-si há uma outra consciência-de-si [ou seja]: ela veio para fora de si. Isso tem dupla significação: primeiro, ela se perdeu a si mesma, pois se acha numa outra essência. Segundo, com isso ela suprassumiu o Outro, pois não é o Outro como essência, mas é a si mesma que vê no Outro (HEGEL, 2008, p.143).

<sup>44</sup> Em nosso livro, descrevemos e analisamos essas quatro diferentes formas de Beuys apresentar esta obra, destacando os aspectos fenomenológicos e hermenêuticos.

<sup>45</sup> Mein ganzes Leben war Werbung aber man sollte sich einmal dafür interessieren, **wofür** ich geworben habe (negrito do autor).

[...] transmitir ao homem uma imagem da sua própria essência, então precisamos [...] trilhar caminhos de pensamento que projetam uma imagem maior do pensamento do que justamente essa imagem racionalista, materialista do pensamento<sup>46</sup> (BUNGE, 1998, p.30).

Nessa citação, Beuys abre-nos o significado *lato sensu* de sua arte, que analisamos ter sido introspectiva por essência, interessada em captar a subjetividade do mundo nos temas e aspectos que abordava em suas exposições, ações, conferências ou Esculturas Sociais. A materialidade de suas obras era a *coisa em si*, que propõe *brotar a verdade*<sup>47</sup>, pensando o homem como essência e poder para *ser e fazer*. Como citamos no início deste capítulo, quando tratamos da Antroposofia em Steiner (1994) e do poder da *imagem*, Beuys pretendia ir além da visibilidade do mundo e das coisas, identificando os objetos, porque acreditava que existe uma linguagem direta importante entre o significado desses objetos e o mundo, mas, principalmente, acreditava que a transformação que essas imagens podem provocar no pensamento e mente das pessoas é muito mais ampla do que simplesmente “ver”. Como nos diz Bunge (1998),

[...], pois formas superiores do pensamento são a intuição e (inspirações) mediações, o conceito de imagem. Pois “imaginação” significa: a imagem, imago [...] O fato de o pensamento poder se tornar tão imagístico, esse fato precisa ser finalmente discutido<sup>48 49</sup> (BUNGE, 1998, p.31).

Esse autor descreve o que tem-se salientado nesta pesquisa, ou seja, ao fato de Beuys trabalhar as imagens para fazer as pessoas pensarem realmente no que estavam vendo, quando diz:

De modo absolutamente decidido, ele se ateu ao meio não-verbal da **imagem** (imago), pois esta produziria, por meio da intuição sensível, um efeito imediato sobre a consciência intelectual e seria, por conseguinte, especialmente apropriada a provocar irritações e pôr em marcha movimentos do pensar. Esculturas, ações e instalações espaciais também se afiguram como “imagens” a Beuys<sup>50</sup> (BUNGE, 1998, p.31).

<sup>46</sup> [...] das die Gestaltungsprinzipien der Plastik mit einer Anthropologie in Einklang bringt. [...] dem Menschen ein Bild seines eigenen Wesens zu vermitteln, dann muß man... Gedankenwege gehen, die ein größeres Bild vom Denken entwerfen als eben dieses rationalistische, materialistische Bild von Denken.

<sup>47</sup> Heidegger (2000, p. 62).

<sup>48</sup> Beuys in: Gespräche mit Beuys, 1988, p.137 apud Bunge (1998). Um pensamento imagético significa que “não se deve teorizar constantemente, mas desenvolver essas imagens verdadeiras”. Ein bildhaftes Denken heiBt, daB man nicht ...dauernd theoretisieren soll, sondern man muß diese wahren Bilder entwickeln.

<sup>49</sup> Denn höhere Formen von Denken sind Intuition und Inspiration und Imagination, die haben denBegriff des Bildes doch unmittelbar im Begriff. Denn, 'Imagination' heiBt: das Bild, das Imago...DaB das Denken so bildhaft werden kann, daB muß doch einmal diskutiert werden.

<sup>50</sup> Mi taller Entschiedenheit hielt er am nonverbalen Medium des **Bildes** (Imago) fest, da dieses über die sinnliche Anschauung unmittelbar auf das intellektuelle Bewußtsein wirke und daher besonders geeignet sei, Irritationen auszulösen und Denkbewegungen in Gang zu setzen. Auch Plastiken, Aktionen und Rauminstallationen erschienen ihm als “Bilder”.

A citação acima nos faz estabelecer uma conexão com o espaço digital, no sentido de que sons e escritas configuram-se como imagens, dando significados à imaginação proposta por Beuys, não estabelecendo apenas as imagens literalmente aos seus significados, mas indo além, envolvendo o espectador como em um tipo de produção digital que pode ser relacionada a infinitas outras imagens. Também acreditamos que a imagem seja enfatizada por Joseph Beuys pelo fato de, ao falarmos, construímos imagens em nossa mente. Além disso, quando Beuys utiliza materiais inusitados, estranhos em suas obras, isso promove um conflito mental que nos faz buscar um significado, promover o raciocínio e a ação. Realizamos também uma conexão em Steiner (1994), a partir dessa fala de Bunge, quando Steiner resume no seu livro, que para o indivíduo poder ver e vivenciar o espiritual, precisa “[...] tornar as imagens espiritualmente transparentes por meio de sua constante atuação nelas. [...] Finalmente a pessoa não as verá mais – apenas as sentirá vivas na alma, mas através delas perceberá os seres da realidade supra-sensível” (1994, p.76). Acreditamos que Joseph Beuys encontrou na Antroposofia sua forma de perceber e produzir arte, buscando, da mesma forma que a ciência oculta de Steiner, a transformação, a “transmutabilidade” (STEINER, 1994, p.52) no mundo físico dos homens. Esse aspecto poderá ser percebido quando descrevermos suas obras ainda neste capítulo.

Ressaltamos *a forma* como Beuys acredita produzir uma obra, que podemos associar à produção de uma tradução de Escultura Social, questão que discutiremos nos próximos capítulos desta investigação.que acreditamos responder à questão de pesquisa sobre a traduzibilidade do conceito de Escultura Social em Beuys. Bunge (1998) nos fornece o retrato que segue:

No terreno da arte, eis Beuys, “só devem ser criadas imagens misteriosas, de modo que todos os pontos de vista do homem sejam solicitados: o intelecto, que opera em conformidade com um esquema analítico, os sentidos, a força do sentimento...” Vários receptores que não querem perceber a unidade dos três componentes enfrentam as maiores dificuldades na tríade que consiste em (1) apresentar obras de arte enigmáticas que (2) se baseiam em uma concepção de idéias (= *Teoria Escultórica*) e (3) têm uma intenção decidida, mas genuinamente política (= *Escultura Social*). Beuys tematizou essa problemática em uma conversa que foi gravada em janeiro de 1985 para a televisão. À pergunta dos jornalistas por que tão poucas pessoas compreenderiam o seu pensamento e o seu *conceito ampliado de arte*, ele respondeu com a seguinte reflexão: “a minha arte realmente formula algumas exigências. E essas exigências não podem, na minha opinião, ser atingidas rapidamente pelo caminho normal do pensamento, mas devemos ter uma tranqüilidade e atitude meditativa diante da coisa. Devemos, por assim dizer, saber ver idéias! E isso é difícil para as pessoas. As pessoas dizem sempre: “Onde isso já existiu, senhor Beuys?” Eu digo: se isso já tivesse existido alguma vez, eu não necessitaria falar disso. Falo sobre uma coisa que nunca existiu, e isso é difícil para as pessoas, apreender as idéias e dizer: “Uma figura inteiramente invisível, como a escultura social, deve tornar-se realidade algum dia!”<sup>51</sup> (BUNGE, 1998, p.32).

<sup>51</sup> Beuys in: KUNST HEUTE, 1989, p. 12-14. “Im Gebiet der Kunst” so Beuys, “solten nur geheimnisvolle Bilder geschaffen werden, so daB alle Gesichtspunkte des Menschen gefordert wären: der Intellekt, der gemäß

A proposta beuysiana objetiva a concentração de sentidos para a compreensão, procurando uma complexidade de sensações, ou seja, uma estética hiper-sensitiva e, proporcionando para aquele que busca sua obra, experiência similar a de uma produção digital hipermidiática.<sup>52</sup> Não seria a partir de uma construção sistemática que atingiríamos esta pretensão de provocar as pessoas com a obra desse artista, Joseph Beuys, em sua vida e sua obra, antecedeu esse tipo de produção digital, não apenas com o que poderíamos chamar de multi-estética, pela diversidade de propostas, intervenções e linguagens que utilizou, mas com o significado ampliado de comunicação que fundamenta toda a sua produção artística. Nossa análise para uma posterior tradução não pode excluir que o processo criativo de Joseph Beuys possuía uma metodologia clara quando aos objetivos que buscava alcançar, como vimos na citação de Bunge. Se Beuys buscava transformar e provocar de forma original a partir de sua arte, acreditamos que seu processo criativo contribuiu para que a arte contemporânea tenha suas obras como referências. Esse aspecto será descrito no capítulo II desta Tese.

Propomos que essa visão imagética em Beuys possa ser caracterizada como virtualidade a partir do conceito de Lévy<sup>53</sup> (1999, p.47), que diz ser:

[...] toda entidade ‘desterritorializada’, capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados sem, contudo, estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular.

Seguindo o mesmo autor, trata-se de uma virtualidade também filosófica, “[...] aquilo que existe apenas em potência e não em ato, o campo de forças e de problemas que tende a resolver-se em uma ‘atualização’” (LÉVY, 1999, p.47). Colocamos essa referência pelo fato de que a imagem proposta por Beuys está relacionada com pensamentos, intuições, reflexões como Escultura Social. São palavras e pensamentos que, em algumas ocasiões, se transformam em produções concretas, pois dependem da subjetividade das pessoas atuarem

---

einem analytischen Schema arbeitet, die Sinne, die Gefühlskraft...”Mit der Trias, 1. Enigmatische Kunstwerke zu präsentieren, die 2. Auf einergedanklichen Konzeption (=Plastische Theorie) basieren und die 3. Eine dezidiert, aber genuin politische Intention (=Soziale Plastik) verfolgen, hat so mancher Rezipient die größten Schwierigkeiten, wenn er die Einheit der drei Komponenten nicht wahrnehmen will. In einem Gespräch, das im Januar 1985 für das Fernsehen aufgezeichnet wurde, thematisierte Beuys diese Problematik. Auf die Frage der Journalisten, warum so wenige sein Denken und seinen Erweiterten Kunstbegriff verstehen, antwortete er mit folgender Überlegung: “meine Kunst” so sagte er, “...stellt schon einige Anforderungen. Und diese Anforderungen lassen sich meines Erachtens auf dem normalen Denkweg nicht schnell erreichen, sondern man muß eine Ruhe und meditative Einstellung zur Sache haben. Man muß quasi Ideen sehen können! Und das fällt den Menschen schwer. Die Leute sagen immer: ‘Wo gab es das schon mal, Herr Beuys?’ Ich sage, wenn es das schon einmal gegeben hätte, dann brauchte ich nicht davon zu sprechen. Ich spreche von einer Idee zu fassen und zu sagen: ‘Ein völlig unsichtbares Gebilde, wie die soziale Plastik, soll eines Tages wirklich werden!’

<sup>52</sup> VICINI (2006), onde levantamos essas características hipermidiáticas.

<sup>53</sup> LÉVY reporta-se nesta sua citação a Le Rocher (1996) e Jean-Claude Martin (1996).

na proposta da arte de Joseph Beuys. Relacionamos sua proposta às elaborações de Marcel Duchamp (CABANNE, 1987, p.73) e a arte conceitual, quando esse último procurava produzir uma arte antirretiniana, dizendo que “anteriormente a arte tinha funções religiosas, filosóficas, morais, e que se ele não tivesse tomado esta atitude, nada teria mudado na arte”. É o objeto que é traduzido pelo público, pela percepção que aquele provoca. Em Joseph Beuys, esses objetos não são totalmente prontos, como os *ready-mades*, mas são construídos para fazerem parte de uma ação. Cada movimento de uma performance, os objetos ou elementos utilizados na ação, o espaço ocupado, possuem um significado visual que pretende causar uma reação no pensamento daquele que vê a obra. É o *continuum*, o decorrer do processo da ação, ou o processo de pensamento gerado a partir dos objetos ambientes produzidos por Beuys, que formam as imagens do pensamento, ou de pensamentos e das palavras, quer quando a ação é aberta para o diálogo com o público ou quando as obras são dispostas em uma exposição.

Como já vimos, a Escultura Social é aberta, invisível, porque mesmo os objetos visíveis devem promover as Esculturas Sociais nas mentes de cada pessoa que visualiza ou participa das obras de Joseph Beuys. Outrossim, na visualização dos cartões postais e nos desenhos, a proposta deste artista é: compartilhamento, raciocínio e provocação; metáfora e paradoxos; pensamentos, palavras e ações; imagens e contra-imagens, construção e desconstrução; cinza e colorido; estranhamento e familiaridade. É importante lembrar a referência que Beuys fez de sua obra em relação ao jogo (*Spiel*) que ele queria estabelecer entre obra e público, quando se referia aos seus objetos denominados *Múltiplos* (VICINI, 2006, p.28). Tal característica também pode ser percebida em toda sua produção artística, na qual uma obra leva a outras, dentro de um processo contínuo de criação e realização.

O tipo de produção e provocação que Beuys apontava em sua arte revela a produção da comunicação nas mídias, quando o emissor está em contato contínuo com seu receptor a partir das possibilidades tecnológicas que este manuseia, vê e habita em seu cotidiano. Mas com o diferencial, de buscar uma comunicação voltada para o olhar interno do homem, na busca de ampliação da percepção e transformação de atitude diferente a que seriam com as mídias atuais. Percebemos esse sentido de imersão, profundidade e espiritualidade proposto por Beuys, na vivência estética imersiva da obra *Plight* (1985), exposta dois meses antes de sua morte e configurada em uma sala com rolos de feltro, um piano e um termômetro. Segundo Bunge (1998):

Beuys pretende remeter àquele limite “no qual tudo se movimenta na direção de um ponto crítico. Além desse ponto, tudo se altera, transmuda, e o significado genérico

da arte reside provavelmente em uma transformação integral, radical do homem, principiando pela sua consciência de si mesmo. Pela configuração desse espaço por meio de determinados materiais e objetos, todos os sentidos do receptor não são apenas estimulados, mas literalmente reativados, de modo que o passo da percepção sensorial para a percepção do sentido (ver ideias) não fica difícil. [...] No lugar da costumeira indiferença e do desinteresse, ocorre forçosamente – intencionada e iniciada pelo artista – uma interação interpessoal: a Escultura Social é vivenciável nos modos sensível e intelectual<sup>54</sup> (BUNGE, 1998, p.32).

Para melhor compreender a análise de Bunge, apresentamos uma descrição da obra *Plight*, realizada a partir de foto que se encontra no livro *Joseph Beuys* (BORER, 2001). Essa instalação acontecia em duas salas, divididas e forradas com duas fileiras de rolos grandes de feltro [da altura do chão até o teto] colocadas verticalmente, isolando o ambiente. No centro da primeira sala, um piano de cauda fechado e, sobre ele, um quadro negro com pautas de música e um termômetro. O significado do inglês para *Plight* é “condição, estado, apuros, dificuldade”; o que nos faz, de início, ter uma reação de seriedade, gravidade, impossibilidade. Essa obra é claustrofóbica. Pela imagem da fotografia e imagens vistas no *Youtube*<sup>55</sup>, há um profundo silêncio. Os feltros são na cor cinza claro, o piano ébano escuro e o ambiente é totalmente iluminado, criando sombras entre os rolos de feltro das paredes. Segundo Bunge (1998),

Pressupõe-se que transpusemos corporeamente o limiar do cotidiano para dentro do espaço artístico do silêncio, que o artista torna vivenciável pelo confronto dos rolos de feltro hermeticamente isolantes, que absorvem todo e qualquer ruído, como no estilo de uma *Arte Povera*, com o corpo sonoro mudo do reluzente piano de cauda. O instrumento é representante de uma cultura altamente civilizada, que, no entanto não garante o calor interpessoal (amor ao próximo) – a isso remete ao termômetro de medir a temperatura colocado sobre a tampa fechada do piano. Na instalação, podemos experimentar o isolamento como proteção (o feltro como isolante de calor) ou como encapsulamento ameaçador contra o exterior e outras pessoas. Nesse caso, ela é um elemento anticomunicativo e associial<sup>56</sup> (BUNGE, 1998, p.32).

<sup>54</sup> Beuys Will auf jene verweisen, 'an der sich alles auf einen kritischen Punkt hinbewegt. Jenseits dieses Punktes verändert, wandelt sich alles, und die allgemeine Bedeutung von Kunst liegt ja wohl in einer vollständigen, radikalen Veränderung des Menschen, angefangen bei dessen Bewußtsein von sich selbst.' Durch die Gestaltung dieses Raumes mittels bestimmter Materialien und Gegenstände werden alle Sinne des Rezipienten nicht nur stimuliert, sondern geradezu reaktiviert, so daß der Schritt von der Sinneswahrnehmung zur Sinnwahrnehmung (= Ideen sehen) nicht schwer fällt. Der isolierte Raum nötigt den einen den Anderen auseinanderzusetzen, weil er ihm körperlich und seelisch nahe gebracht wird, bis hin zu einer peinlichen Nähe. [...] Anstehe der üblichen Gleichgültigkeit und des Desinteresses tritt zwangsläufig – vom Künstler in seiner Gestaltung intendiert und initiiert – eine zwischenmenschliche Interaktion: Soziale Plastik ist sinnlich und intellektuell erfahrbar.

<sup>55</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=49hJ4Eu5zeI>. Acesso em 06/01/2010 às 23:00.  
[www.youtube.com/watch?v=IokboM4wqIw&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=IokboM4wqIw&feature=related). Acesso em 06/01/2010 às 23:15.

<sup>56</sup> Vorausgesetzt, man ist leibhaftig über die Schwelle des Alltags in den Kunstraum der Stille getreten, die der Künstler durch die Konfrontation der hermetisch isolierenden, jede Art von Geräusch absorbierenden Filzrollen im Stile einer *Arte Povera* erlebbar werden läßt mit dem stummen Klangkörper des glänzenden Konzertflügels. Das Instrument ist Vertreter einer hochzivilisierten Kultur, die aber dennoch kein Garant für zwischenmenschliche Wärme (Nächstenliebe) ist – darauf weist das auf dem geschlossenen Deckel liegende Fieberthermometer hin. In der Rauminstallation kann man Isolation als Schutz erfahren (Filz als Wärmeisolator oder als bedrohliche Abkapselung von Außen und von anderen Menschen. Dann ist sie ein antikommunikatives und unsoziales Element.

Imaginamos entrar nesse ambiente, totalmente isolado pelos feltros acusticamente, no qual ouvimos inclusive nossos pensamentos e a estranheza que a arte pode provocar ao vermos tantos rolos de feltro empilhados na proposta do artista, sem termos para onde nos esconder, a não ser embaixo do piano que também nos remete à arte da música, mas que está fechado, impossível de ser tocado. Só podemos ouvir nossos pensamentos e as imagens que a mente pode gerar, pois tudo é cinza, e só nos resta o piano, o quadro negro e o termômetro para diferenciar do espaço cinza. O que será que ele queria medir? A temperatura de quê? Do calor do feltro, das pessoas que entram ou a sua própria temperatura quando da ideia de construir esta instalação? Traduzimos como um isolamento. O piano sozinho, sem alguém para tocar; o termômetro e o quadro sem nada escrito. Ao passar da sala de entrada para outra sala onde *nada* existe, a não ser os feltros dispostos ao redor de nossa passagem, o quê pensar? Imaginar uma música que não existe, pois nem outro piano está instalado lá. E a luz que não quer esconder nada, que deixa tudo muito visível: o que está invisível aqui? A proposta de Beuys era trabalhar com o que não está visível e, ao mesmo tempo, realizar *links* entre os objetos que ele próprio instalou nos lugares determinados. Deixar-se levar pelos pensamentos que surgem a partir do que vemos e sentimos. Viver uma experiência estética acreditamos ser o início de tudo: navegar no espaço/tempo de Joseph Beuys. Encontrar o invisível no visível, criar imagens e pensamentos.

O contato com as obras desse artista, no decorrer desta pesquisa, nos faz especular sobre a possibilidade de que ele não buscava compreensão imediata de suas obras, mas desejava que as pessoas se sentissem integrantes de suas propostas artísticas no decorrer de suas vidas, construindo relações com seu mundo individual e coletivo, compreendendo sociedade, indivíduos, política, arte, filosofia, educação, etc. Como Bunge (1998) comenta, uma percepção a partir dos sentidos que as obras provocariam. As obras de Joseph Beuys querem provocar uma comunicação – que faz parte do sentido e promove uma imagem – como arte invisível, que toca àqueles que presenciam sua obra e mesmo nós, que as visualizamos em imagens, descrições e, algumas vezes, na sonorização e silêncio que elas transmitem. A comunicação nas mídias promove um resultado esperado a partir da construção da fala, do texto ou da imagem para determinado fim; a comunicação na arte valoriza todos os elementos que constroem a obra para se chegar a um possível resultado.

Assim, de qualquer forma, a proposta beuysiana nos faz pensar o sentido de comunicação, como nos diz Bunge (1998) quando pensa os cartões postais produzidos por Beuys, como forma de comunicar-se pela arte.

Joseph Beuys instrumentalizou o cartão postal do artista conscientemente como meio para fazer publicidade por um conceito antropológico de arte como Escultura

Social. Assim o cartão postal do artista é menos uma obra de arte autônoma em formato pequeno no sentido tradicional desse termo, mas, muito pelo contrário, um meio para um fim. Em Beuys ele aparece como um veículo apropriado para a difusão de idéias, pois torna públicas as idéias do artista, multiplicadas. Com isso, ela é parte da Arte Multiplicada, apreciada por Beuys<sup>57</sup> (BUNGE, 1998, p.30).

Beuys procura criar passagens com o público, utilizando, para isso, diversas linguagens, meios que produzam pensamentos, atitudes, reações, numa forma ávida de comunicar-se a qualquer custo. Esse desejo de comunicar-se em Beuys nos faz imaginar o que ele poderia fazer com a Internet em nosso tempo atual. A emissão e recepção de cartões pelo mundo, bem como as imagens dos cartões em fotos, frases, materiais, provocariam tal efeito pretendido? No decorrer de nosso estudo das obras de Joseph Beuys, esse aspecto vai tomando proporções cada vez maiores. Na sistematização de seus conceitos, na forma que escolheu para expressar-se com o mundo, fazendo uso de seus estudos de ciências naturais (ADRIANI, KONNERTZ e THOMAS: 1979) e de medicina, pois pretendia curar a humanidade, colocar-se como um “verdadeiro professor de vida, *Lebenslehrer*”, na citação de Borer (2001, p.34). Para ele a opção pela arte tem relação direta com seu aprendizado nas ciências naturais, como Beuys comenta em entrevista a Simmen e Bastian (1979, p.96). Nesta falou que sua definição de vida seria a arte, pois esta provoca as pessoas, e isto não seria possível em um laboratório.

No percurso das leituras, percebemos que as obras de Joseph Beuys possuem uma informação e uma resposta nem sempre explícita, pois poderia estar acontecendo no interior do ser humano, como ele aspirava. Esse aspecto de transmissão estimulou pensamentos invisíveis que suas obras visíveis poderiam provocar e, da mesma forma, das obras invisíveis que revelariam pensamentos visíveis e invisíveis. Em Joseph Beuys, sugerimos que os processos comunicacionais pretendiam dar um sentido a partir da proposta nas obras, mas sem a necessidade de criar um público. Podemos traçar um paralelo com Maturana e Varela (1995, p.217), os quais afirmam que a comunicação não se restringe à “transmissão de informação”<sup>58</sup>, pois há variáveis nessa relação quanto ao receptor. Nesse sentido, vemos a possibilidade da obra de Joseph Beuys ser traduzida em uma produção digital. Acreditamos que a Escultura Social, no sentido de sua virtualidade, relaciona-se com o conceito de imagem que se subentende ao visualizar suas obras, na intenção de primeiridade, secundidade e

<sup>57</sup> “Joseph Beuys hat die Künstlerpostkarte zielbewußt als Medium instrumentalisiert, um Werbung für einen anthropologischen Kunstbegriff als Soziale Plastik zu machen. Die Künstlerpostkarte ist also weniger ein kleinformatiges autonomes Kunstwerk im traditionellen Verständnis, als vielmehr Mittel zum Zweck. Sie erscheint bei Beuys als ein geeignetes Vehikel zur Verbreitung von Ideen, weil sie die Gedanken des Künstler multipliziert public macht. Damit ist sie ein Teil der von Beuys geschätzten Multiplizierten Kunst”

<sup>58</sup> Apresentaremos esta citação no item 1.4 deste capítulo referente à comunicação no conceito de Escultura Social.

terceiridade em Peirce, principalmente quando ele afirma que é preciso *intuição, inspiração e imaginação* para ver suas obras, reconfigurá-las a partir desses três elementos do pensamento; mas também quando determina o pensamento como ação para transformação, não se limitando ao pensamento como teorização apenas. Segundo Bunge,

Beuys descreveu na sua Teoria Escultórica o jogo equilibrado das três forças fundamentais criativas: **pensamento, sentimento e vontade**. Imaginação enquanto *EinBildungskraft* (força de introconfiguração/introformação). [...] A arte exige a capacidade da imaginação, e isso tanto do artista quanto do observador, e ambos necessitam da inspiração como idéia súbita e da intuição como um conhecimento imediato, visual<sup>59</sup> (BUNGE, 1998, p.36).

Consideramos essas três forças, tanto nos desenhos, como nos cartões postais, de natureza bidimensional, como nas esculturas, ações, performances e múltiplos (objetos), tridimensionais; o conceito de Escultura Social atua como catalisador de pensamento, de sentimento e de vontade. O ser humano atuando com todos os seus sentidos e todo o seu corpo, levando à busca de uma atitude, uma transformação que foge das características da modernidade, de comunicação do ser humano e o mundo. Tais reflexões nos levam a pensar em Latour (1994, p.65), quando afirma que a essência humana foi estereotipada pela modernidade, mas que o ser está em todos os lugares onde sempre esteve: nos objetos, no discurso, nas redes, máquinas, como sujeitos e coletivos.

Reportamos-nos ao capítulo dos aspectos pedagógicos da obra de Beuys (VICINI, 2006), quando apontamos sua natureza insistente e provocativa na questão de que o pensamento é o motivador da criação humana, que a intuição pode levar à compreensão, ao estranhamento, assumindo a necessidade da arte para que isso aconteça. Como, por exemplo, na obra *Intuition* (1968), que é uma caixa de madeira com dois fios que delimitam duas retas - o artista se inspirou numa cozinha. Pensou que era uma obra constituída de elementos baratos; portanto, qualquer pessoa poderia tê-la e pendurá-la na cozinha, permitindo que possa olhar para si mesma e para a caixa, lembrando de algo<sup>60</sup>. O contato visual com a caixa, para Beuys, vai comunicar uma lembrança, seja ela qual for, estabelecendo sinestesia entre observador e obra. Sobre esse múltiplo, Bunge (1993) explica:

Para extrair um teor espiritual da pequena caixa vazia de imagens, carecemos da intuição. Se quisermos interpretar uma obra de arte (fazer a sua exegese) não é

---

<sup>59</sup> Beuys hat in seiner Plastischen Theorie das ausgewogene Zusammenspiel der drei kreativen Grundkräfte **Denken, Fühlen und Wollen** beschrieben. Imagination als, 'EinBildungskraft'. [...] Kunst erfordert die Fähigkeit des Imaginierens, und zwar sowohl vom Künstler als auch vom Betrachter, und beide benötigen Inspiration als plötzliche Eingebung und Intuition als unmittelbares, anschauliches Erkennen.

<sup>60</sup> Catálogo de Múltiplos (1972).

suficiente apenas um pensamento unilateralmente determinado pela razão, que é efetuado em passos lógicos e claros [...]”<sup>61</sup> (BUNGE, 1993, p.35).

Bem como a obra *Evervess III* (1968), quando na caixa de madeira que compõe a obra como uma espécie de embalagem para duas garrafas de soda mineral envoltas em feltro, ele escreve: “jogue a tampa da garrafa o mais longe possível”, solicitando uma atitude diante de sua obra. Após a reação do primeiro contato com sua obra (primeiridade), a constatação do material, que viria dos Estados Unidos (secundidade), e a leitura que estimularia a uma atitude (terceiridade).<sup>62</sup>

Para nossa proposta de pesquisa é importante irmos relacionando a teoria de intersemiose com as obras, procurando criar inter-relações com os conceitos que fazem parte do processo de tradução que discutiremos. Perguntado se a solicitação de jogar a tampa da garrafa era séria, Beuys responde:

Na verdade, ela é séria, mas eu sabia naturalmente que muitas pessoas não o fariam. Eu encontro o sentido somente quando isso é feito; antes ele ainda não estava em ação. [...] Quando a gente observa essa garrafa “iconograficamente”, dentro da garrafa se encontram muitos elementos [...] que através do “feltro”, o elemento existe na matéria, na ‘descoberta’, na escuridão, que na garrafa, é um elemento móvel, a água [...], quando ela já é uma simples “água soda americana”, mas todas essas coisas vivas já aparecem na etiqueta. Lá tem uma verdadeira paisagem com montanhas e neve, etc, e lá ainda tem azul e branco e... [...]”<sup>63</sup> (SCHELMANN e KLÜSER, 1972, s/p).

Em todas essas obras citadas de Joseph Beuys, conforme Bunge (1998), sua intenção era disseminar a proposta de Escultura Social, seja por meio dos materiais utilizados, das ideias ou ações, que faziam parte da Teoria de Escultura<sup>64</sup>. A provocação de Beuys era para que o sujeito, a partir do que fosse visto em sua obra, assumisse um posicionamento, um pensamento e/ou uma atitude.

<sup>61</sup> Wenn man in kunstwerk interpretieren lauslegen Will, dann genüg nicht ein einseitig von der Ratio determiniertes Denken, das in klaren logischen Schritten vollzogen wird, sondern dann bedarf es auch eines intuitiven Momentes, das un berechenbar und nicht einzuklagen ist und sich unmittelbar einstellt, vorausgesetzt, man konzentriert sich intensive mit all seinen Sinnen auf die Gestalt des Bildes.

<sup>62</sup> Jörg Schellmann e Klüser, 1972. “Já, dass man sie nicht rational, rationalistisch oder analytisch erklären kann, ja, daran bin ich nicht interessiert, sondern dass man in der Sache selbst sich befindet, in der Substanz sich befindet. Wenn man nämlich eine Beziehung dazu hat, dann kann man sie eigentlich nur haben, nicht aufgründes ratioanalytische Verstädnisse, sonderben agrund ,dessen, das man etwas empfunden hat von der richtigen Richtung, in der die Vehikel stehen, einfach irgendwo stehen.

<sup>63</sup> Eigentlich ist sie ernst gemeint, aber ich wusste natürlich, das es viele Leute nicht tun. Ich finde das Objekt richtig nur, wenn es getan wird, vorher ist es noch nicht in Aktion gewesen. [...] wenn man diese Flasche einmal ikonographisch ansieht, [...]

<sup>64</sup> Segundo autores como Bunge, Durini, Harlan e D’Avossa, o conceito de Escultura Social faria parte de uma suposta Teoria da Escultura Social, por abarcar a sua produção, suas ações e suas ideias. O artista nunca publicou um livro de sua autoria. Atualmente há impressões de livros realizados e compilados com suas ideias, por algumas editoras e pesquisadores.

Na percepção de Steiner (1994, p.11), toda transformação para a vida espiritual e a busca de conhecimento pelo ser humano repousam no ato de pensar, e aqueles que desenvolvem esse sentimento de questionamento, de confiança no pensar, verão a força da alma mas também a força cósmica. Steiner (1994, p.12) reflete: “[...] não sou eu que penso – algo pensa em mim; é o evoluir do mundo que se expressa em mim [...] sob forma de pensamentos”. Acreditamos que Beuys possa ter sido influenciado por essa concepção de Steiner, ao propor sua visão sobre as imagens do pensamento e as imagens que são colocadas à nossa frente, quando nos referimos ao conceito de Escultura Social. Além da preocupação do pensamento como imagem, havia a preocupação da provocação do pensamento como algo essencial para a compreensão da arte em sentido amplo, a arte ampliada, como se pode analisar no cartão postal *Wer nicht denken Will fliegt raus. Sich Selbst* (1977)<sup>65</sup>, que apresentaremos adiante, seguindo a reflexão de Bunge (1993), Beuys pedia aos próprios artistas que pensassem na arte com raciocínio, provocando a consciência social do artista (Escultura Social).

O artista social deverá ocupar, mais do que qualquer outra pessoa atuante, um patamar acima do sentimento naquele campo pleno da consciência, no qual **caminhos do raciocínio em passos lógicos** deverão ser percorridos sempre de novo sob um respectivo regime de controle claro, para encontrar o conceito correto, para fazer dele já no pensamento uma realidade espiritual e traduzi-lo então no ato<sup>66</sup> (BUNGE, 1993, p.36).

Se Joseph Beuys pensava a arte como forma de transformação do homem e da sociedade, seu posicionamento social estava claramente voltado para uma democracia<sup>67</sup>, como indicou em grande parte de sua produção artística, encontrando um caminho entre os sistemas oriental e ocidental, capitalismo e comunismo ou socialismo. Sua atitude política, visava a libertação do homem, a partir do conceito de Escultura Social, como se observa ao lermos a Conferência ou Escultura realizada em Roma, no dia 12 de abril de 1972. Nesta proposta *La Rivoluzione Siamo Noi*, Beuys defende importantes fundamentos do comunismo, aspectos do capitalismo, enfatizando sempre a necessidade de educação, de uma visão sociológica,

---

Dass in der Flasche aber eins sich bewegendes Element ist, das Wasser [...], wenn das auch schon ein einfaches amerikanisches Sodawasser ist, aber diese ganzen lebendigen Dinge sind ja auch auf dem Etikett vorhanden. Da ist eine richtige Berglandschaft mit Schnee usw, und da ist noch blau un weiss da und [...]

<sup>65</sup> Quem não quiser pensar vai para a rua. Si mesmo.

<sup>66</sup> [...] d.h. der soziale Künstler wird sich mehr als jeder andere Tätige auf einen Stand oberhalb des Gemüts in dem vollen Bewußtseinsfelde begeben müssen, in dem **Gedankengänge in logischen Schritten** immer unter jeweils klarer Kontrolle gegangen werden müssen, um den richtigen Begriff zu finden, um ihn im Denken schon bereits zu einer geistigen Wirklichkeit zu bringen, und ihn dann in die Tat zu überführen.(grifo do autor)

<sup>67</sup> Ver obra “Rose für direkte Demokratie, 1972 - 1979 – performance e cartão postal. (Catálogo de cartões postais, 1998). Na Academia de Dusseldorf nos anos 1960, criou o Partido para a Democracia Direta, o Partido dos Estudantes, sempre tendo a Democracia como direcionamento de suas ideias.

científica, filosófica para o homem considerar-se livre (FERREIRA e COTRIM, 2006, p. 300 a 324).

A Universidade Interdisciplinar Livre<sup>68</sup> – FIU, *Free Interdisciplinary University*, criada por Joseph Beuys e o escritor Heinrich Boll, também tem relação com as obras do artista como escultura invisível voltada à democracia, ou seja, como Escultura Social. Difundindo o conceito de criatividade e uma concepção de sociedade como *trabalho de arte*, como Escultura Social, Beuys expôs sua visão de educação na abertura de uma das Universidades Livres em Düsseldorf, dizendo que a escola pretende controlar a sociedade, que as escolas deveriam ser fechadas, se não atendessem à visão cultural, proporcionando ao homem uma direção ao trabalho ligada à cultura, pois o “envolvimento entre cultura e economia fica muito claro: criatividade é igual economia” (ADRIANI, KONNERTZ e THOMAS, 1979, p.70-71).<sup>69</sup> Em sua teoria, Beuys acredita que a arte desperta o potencial criador do homem para a produção ideal e material, a “potência configuradora” que estaria na “riqueza de ideias e na coragem à liberdade”; na antinomia entre arte e política, arte e economia, e assim por diante. Nesse sentido, fica mais compreensível a ideia de Beuys de que *Todos Somos Artistas* chegar a uma alteração de consciência, em todas as profissões (BUNGE, 1993, p.39-40).

Trataremos, a partir de agora, das produções em aquarelas e desenhos de Joseph Beuys, seguindo a análise do então curador do Old Museum de Berlin, Werner Schade (s/d), quando discorre a respeito dessas obras.

Os trabalhos de Joseph Beuys mostram divisão tripla. Um período com predominância dos desenhos é seguido pelo período de trabalhos sobre esculturas e objetos, os quais mais e mais convergem no período de ações e conversações. Todos esses períodos são interligados. [...] Esse desenvolvimento não foi reversível <sup>70</sup>e há limites claros de simultaneidade, que alguns estariam fora do trabalho de Beuys <sup>71</sup> (SCHADE, s/d, p.7) .

Acreditamos que a relação e a coerência entre os trabalhos de Joseph Beuys possuem uma rede visível para aqueles que os estudam, formada de nós, com outras infinitas linhas quase invisíveis, quase impossíveis de serem sistematizadas, porque foram realizadas

---

<sup>68</sup> VICINI, 2006. No livro, explicitamos o grau de liberdade em relação à arte que a educação deveria fundamentar para a formação cultural do ser humano.

<sup>69</sup> The involvement of culture and economy becomes totally clear here: Creativity equals national income.

<sup>70</sup> Apesar de comprovarmos, nas próximas páginas de que ele constantemente fazia referência de uma obra a outra, como por exemplo, em *Eurasianstaff 82 min*.

<sup>71</sup> Beuys’s work displays a threefold division. A period dominated by drawings is followed by a period of work on sculptures and objects, which more and more merge into a period of actions and conversations. All these periods are linked together. [...] Nor was this development reversible, and there are clearly limits to the simultaneity that some have pointed out in Beuys’s work.

concomitantemente umas às outras, sem pausas, ininterruptamente, como se sua vida fosse a obra e vice-versa.

Ainda na análise de Schade, as aquarelas eram desenhos produzidos entre os anos de 1940 e final de 1950. Ele enfatiza que, para o artista, os desenhos significavam:

[...] explanações, transfigurações e disfarces, e que a partir deles, Beuys deduziu força e precisão para os trabalhos de sua vida. [...] Eles são de uma indiscutível qualidade, intocáveis pela tendência de qualquer moda, inimitável e intensamente copiados<sup>72</sup> SCHADE, s/d, p.16).

Como nos desenhos de grafite e nanquim, as aquarelas tinham essa conotação de revelar a realidade do espírito interno. Algo mais do que a realidade percebida, que deve acionar a mente do ser humano, não esperando apenas uma identificação retiniana da imagem ou do desenho. Lemos em Schade (s/d):

A grosso modo, os desenhos tem um caráter impresso (personagem principal). A marca da caneta ou do lápis, os pincéis, são marcas, embora de variedades claras, leves. Se nós revirmos o que para Beuys é realidade do espírito interno, deve ser somado como fator acionador, então nós realmente temos os elementos envolvidos em seus desenhos. Para ele, desenho nunca é uma decisão apenas do olhar. Ele expressou fortemente sua oposição para a retina, pela qual ele queria dizer que a dominância do óptico foi o que prejudicou o impressionismo (existiu esta irrefletida dominância?). Mas se não nos olhos, onde está a decisão a ser vista num trabalho de desenhista? “Para mim, é a palavra que eleva todas as pinturas”<sup>73</sup> (SCHADE, s/d, p.9).

Nessa visão de Schade percebemos que já na década de 50, Beuys estabelecia a importância do processo interno no desenvolvimento do desenho, como forma de transformação. Em Vicini (2006), apresentamos a relação de Beuys com a cura de sua depressão nesse período, quando produziu centenas de desenhos. Verificamos também nas palavras da citação, a tendência em Beuys, de considerar palavras como imagens, acionadoras de imagens internas e externas.

Importante lembrar, aqui, que para Bunge (1993), a questão da arte com proposta social nada mais é que a Teoria da Escultura Social, aliada à Teoria Escultórica, unidas pelo conceito ampliado de arte.

---

<sup>72</sup> They are intended to be, at the same time, explanatory, transfiguring and disguising. From them Beuys derived strength and precision for his life's work. [...] They are of indisputable quality, untouched by the trends of fashion, inimitable, hardly reproducible.

<sup>73</sup> In the broadest sense, the drawings have an imprint character. The mark of a pencil or a pen, the brushstrokes, are imprints, albeit of the lightest variety. If we recall that for Beuys the reality of the inner spirit must be added as the triggering factor, then we indeed have the elements involved in his drawings. For him, drawing is never a decision of the eye alone. He strongly expressed his opposition to the retinal, by which he meant the dominance of the optical membrane, the constant prejudice against Impressionism (did this unreflected dominance ever really exist?). But if not in the eye, where is the decision on the work of the drawer to be sought? “For me it's the word that gives rise to all pictures”.

Toda a filosofia e a espiritualidade que envolvem a arte de Joseph Beuys, a humanização que ele propõe a partir da arte, são decorrentes de sua vivência no período de Guerra na Alemanha, as atrocidades hitleristas, a derrota nacionalista, a mentira de um *ideal* de um país. Beuys dizia que não era artista, que o artista tradicional não teria relação com seu conceito ampliado de arte, sua antropológica. Acreditava que somente dessa forma poderia fazer algo pela arte, ou seja, propondo que todos podem ser artistas (BUNGE, 1993, p.40). O próprio conceito de Arte = Capital, seu envolvimento com a política e movimentos de direitos humanos, com a ecologia e a ideia de que todos podemos ser artistas, revela sua arte antropológica, voltada ao homem. Em um profundo reconhecimento de si, diz: “O meu trabalho não tem a ver nada com arte, porque a arte significa muito para mim” (BUNGE, 1993, p.41).<sup>74</sup> Ainda sobre essa sua declaração, [Bastian<sup>75</sup> e Simmen] quando perguntaram por que não considerava seus desenhos arte, Beuys respondeu:

Não, pelo menos não no sentido de arte que Hegel estava pensando. [...] Eu queria chegar na arte. Nós não chegamos na arte ainda. Apenas como seres humanos não existimos ainda, mas ainda temos que evoluir, [...] a arte não existe ainda. Aquelas tentativas incapazes que Hegel descreve [...] nós transcenderemos algum dia. [...] ela está baseada nos princípios burgueses para os dias atuais<sup>76</sup> (BASTIAN e SIMMEN, 1979, p.97).

Esse conceito ampliado de arte, na proposta de Beuys, convoca as pessoas a pensarem a arte com espiritualidade e criatividade, procurando ensinar sobre o que estão vendo e o que estão produzindo. No seu *Discurso sobre a Alemanha* (obra de Beuys), Bunge (1993, p.40) explica que o princípio “todos somos artistas” trata do potencial existente em cada ser humano em relação ao seu trabalho, da enfermeira, ao agricultor, todos são possuidores de potencial artístico em seu trabalho diário. Potência existe em todos os seres humanos capazes de criarem. As escolas e universidades têm a função de povocar o que, para Beuys, é o grande e verdadeiro capital da humanidade: criatividade.

Em Beuys, a imagem é codificada em pensamento, pois não lhe interessava a imagem<sup>77</sup> somente como referência para representar algo, mas como catalisadora de

---

<sup>74</sup> Meine Arbeit hat deswegen nichts mit Kunst zu tun, weil mir die Kunst seher wichtig ist.

<sup>75</sup> Heiner Bastian foi secretário de Joseph Beuys, curador, crítico e escritor de livros. Seu último livro trata da arte do artista Ron Mueck (2005).

Jeannot Simmen, é professor de arte nas universidades de Berlim, Wuppertal e Essen e dirige uma empresa “Ars Indústrias digitalis Art+Mídia” em Berlim.

<sup>76</sup> No, at least not in the sense of art that Hegel was talking about. [...] I wanted to arrive at art. We haven't arrived at art yet. Just as human beings don't exist yet, but still have to involve, art has to involve, because it doesn't exist yet. Those helpless attempts that Hegel describes... we'll transcend them some day. [...] it's based on bourgeois principles down to the present today [...].

<sup>77</sup> Imagem que também significa palavra.

pensamentos e reflexões. Tanto a imagem, que provém das palavras e pensamentos, como a imagem provocada pelos desenhos, esculturas, cartões postais, objetos, cartazes e vitrines, tudo se transforma em processo mental para uma possível mudança de estado, físico ou mental. Em uma das exposições de *Directional Forces*, em 1976, na Bienal de Veneza, a obra foi mostrada atrás de um vidro, e consistia em quadros negros com escritos em giz, realizados pelo público anteriormente nos Estados Unidos e em Londres: Beuys queria provocar o público a entrar na obra, e não simplesmente olhar através do vidro.<sup>78</sup> O que poderíamos pensar ao vermos os elementos materiais que constituem as obras de Joseph Beuys citadas anteriormente? Uma caixa de madeira, dentro uma garrafa com uma tampa; uma sala com um piano, feltros e um termômetro? Sem uma visão instigadora sobre a vida, sobre a arte, será que identificaríamos os conceitos traduzidos nessas obras se colocados diante de nossos corpos, nossos olhos? No decorrer da compreensão sobre as obras de Joseph Beuys, notadamente percebemos uma relação entre a imagem e a palavra, sendo essas, a engrenagem principal de tudo o que poderia provocar o pensamento de transformação objetivado por Beuys, a partir de materiais incomuns, justamente incomuns, para instigar a palavra e a imagem no público.

Para Beuys (BUNGE, 1998), o conceito do “imagético”, que se refere a um signo-clichê, deveria ser superado.

Afinal de contas, precisamos pensar em nexos mais amplos. O imagético, na compreensão atualmente difundida, é simplesmente imoral, sem responsabilidade, sem ética.[...] Pois bem, eu desloco a imagem ao seu lugar de origem. Retorno à afirmação: no princípio, era o Verbo. O verbo é uma figura [gestalt]<sup>79</sup> (BUNGE, 1998, p.45).

Essa intenção levou-o a elaborar o conceito de Escultura Social, no qual pensamentos e palavras resultam em provocar um sentir e um querer formar novos conceitos para o futuro (BUNGE, 1998, p.45). A necessidade de Joseph Beuys trabalhar com os mais diversos meios, com o propósito de aproximar-se das pessoas, de transformar o conceito de imagem, de escultura, de disseminar suas ideias por meio da arte em uma visão multi e interdisciplinar, faz-nos refletir que ele antecipou as características do que chamamos “crítica da comunicação pós-moderna”, que apresentaremos ainda neste capítulo.

Suas obras procuram sempre voltar à origem de tudo o que existe, a partir das linguagens na Arte: desenhos, aquarelas, esculturas, ações, vitrines, performances, objetos e

<sup>78</sup> VICINI (2006), no qual descreve a obra *Directional Forces* em Veneza, 1974.

<sup>79</sup> Der begriff des “bildnerischen”, der sich auf ein klischeehaftes Zeichnen bezieht, solle überwunden werden. “Man muB doch in gröBeren Zusammenhängen denken.” Das Bildnerische im heutigen Verstandnis ist einfach unmoralisch, ohne Verantwortung, ohne Ethik. [...] Also ich verlagere das Bild schon an seine Ursprungsstätte. Ich gehe zurü auf den Satz: Im anfang war das Wort. Das Wort ist eine Gestalt.” [...]

cartões postais (múltiplos), cartazes e filmes, numa atitude de criação constante. Todas as viagens, encontros, conversas, fotografias e atitudes são linguagens das quais ele se apropria para sua Arte. Joseph Beuys não possuía uma metodologia apenas para sua criação: ele era a criação em pessoa, como já indicamos no livro *Joseph Beuys: Pedagogia e Hipermidia* (2006). Neste, há os indícios de que seu processo criativo era intenso, cotidiano e internalizado no seu corpo/personagem. Para ele arte e vida eram uma só. Considerando a cronologia de criação das obras *Directional Forces*, *Coyote* e os múltiplos mencionados no livro, havia uma espécie de aleatoriedade, gerando dezenas de outras obras, participando em diversas exposições em um mesmo ano, produções alternadas entre múltiplos, ações, performances, conferências, esculturas e exposições. Nos livros pesquisados, percebemos a ausência de algumas obras, dificultando o estabelecimento cronológico e a identificação de obras em determinados períodos, bem como os locais onde foram apresentadas.

Aprofundando a busca de Beuys para expressar suas ideias (imagens) para uma arte social e de transformação do que poderia ser mais verdadeiro no ser humano; sua busca de alternativas que pudessem acordar as pessoas para a Arte<sup>80</sup> e comunicação, acreditamos classificar e sistematizar mais uma possibilidade quando lemos o texto escrito por Klaus Staeck sobre os cartões postais criados por Beuys. Staeck (1998, p.16) relata que mesmo que os primeiros cartões com o objetivo de mostrar as cidades tenham fracassado, o artista manteve a proposta, “sempre interessado na difusão tão ampla quanto possível das suas ideias, Beuys via nos cartões postais um meio ideal”.<sup>81</sup> Ele realizava essa atividade com o mesmo empenho de qualquer outra obra que fazia, mas o próprio Staeck conseguiu convencer o artista que os cartões deveriam ser feitos excepcionalmente, pois despendiam muito dinheiro. Com isso, esses cartões tornaram-se obras raras, tanto pela pouca quantidade de produção quanto pela assinatura do artista em cada cartão. Esses cartões tornaram-se também uma forma de Beuys se comunicar com seus amigos, expondo inclusive ideias divergentes deles, o que era propósito em sua trajetória, quando lembramos que, para ele, “ideias conflitantes podem conviver em clima de colaboração”<sup>82</sup>, intitulando um dos cartões: “*Klaus Staeck é meu adversário político*”<sup>83</sup>, devido às divergências políticas entre os dois. Beuys queria proclamar um ano exclusivamente ao Cartão Postal, tamanho era seu entusiasmo com a proposta. Vale

---

<sup>80</sup> Escultura Social e Teoria Escultórica.

<sup>81</sup> Immer na der größtmöglichen Verbreytybg seuber Udeeb interessiert, sah Beuys in den Postkarten ein ideales Medium.

<sup>82</sup> Obra *Unity in Diversity*, unidade na diversidade (1974) (TISDALL, 1998).

<sup>83</sup> Klaus Staeck ist mein politischer Gegner.

lembrar que as informações coletadas sobre Joseph Beuys na escritura de Bunge e Staeck são originais do Catálogo *Wer Nicht Denken Will Fliegt Raus – Joseph Beuys Postkarten*, produzido em Heidelberg, no ano de 1998. Essa exposição dos cartões percorreu os museus de Cartões Postais e Comunicações dos Correios e Telégrafos nas cidades de Frankfurt am Main e Berlin. No prefácio, Helmut Gold, diretor do Museu, justifica:

Justamente para Beuys, a comunicação foi um tema importante, se não o tema central da sua arte. Com vistas a esse tema, ele recorria aos meios e às possibilidades mais distintas imagináveis da multiplicação. O cartão postal, de aparência supostamente singela, desempenha aqui também – e justamente – uma função importante. Beuys usou-o como meio, propositalmente e com grande cuidado. [...] A assinatura também não está aposta ao acaso, [...] “Mesmo se escrevo/desenho meu/nome/subscribo Joseph Beuys”. De 1968 até sua morte, em 1986, Beuys projetou cartões postais, e a evolução da sua obra pode ser acompanhada muito bem com base nesse meio: assim os cartões postais passaram a ocupar a posição da obra completa *in nuce*, oferecendo dessa arte uma possibilidade muito estimulante de acesso à totalidade da obra. Por esse motivo, a exposição dos cartões postais de Beuys num Museu dos Correios e de Comunicação nos parece ser apenas uma questão de coerência<sup>84</sup> (STAECK, 1998, p.16).

Nos cartões postais, Beuys realizou uma síntese de seus trabalhos, recorrendo a fotografias, impressões e pinturas de instalações, performances, múltiplos, aquarelas, ações e desenhos, propiciando um novo olhar para sua produção, de forma que pudesse multiplicar e distribuir para o maior número de pessoas que pudesse alcançar, mantendo sempre um canal aberto de comunicação.

Encontramos, em todas as suas obras, o pontes entre o mundo visível e invisível. Essas reflexões sobre o mundo não visível e sua postura ritualística e evangelizadora, levaram alguns autores e críticos a levantarem o aspecto xamanístico na obra de Beuys, como um retorno ao primitivo no homem, à intuição, à revelação interna, aos rituais que ele também realizava. Acreditamos que a falta de uma epistemologia que pudesse conceituar a arte de Beuys, a complexidade e amplitude de sua arte, levou-o a receber a alguns *títulos* de críticos e pesquisadores, na tentativa de ajustá-lo em algum conceito ou estilo na arte. Ao lermos Goldberg (2006), *A Arte da Performance*, questionamos a conceituação dessa autora em relação a Beuys, pelo fato de não ter classificado sua obra como Arte Ritualística, mas

<sup>84</sup> Kommunikation war gerade für Joseph Beuys ein wichtiges, wenn nicht das zentrale Thema seiner Kunst. Er bediente sich dabei verschiedenster Medien und Möglichkeiten der Multiplikation. Auch und gerade die vermeintlich unscheinbare Postkarte hat dabei einen bedeutenden Stellenwert. [...] Auch die Signature ist nicht zufällig gesetzt, darauf weist nicht zuletzt der Zusatz auf einigen seiner Arbeiten hin: “Auch wenn ich meinen/Namen schreibe/zeichne ich/Joseph Beuys”. Seit 1968 bis zu seinem Tod 1986 gestaltete Joseph Beuys Postkarten, und die Entwicklung seines Werkes läßt sich anhand dieses Mediums exzellent verfolgen: Die Postkarten avancieren so zum Gesamtwerk in nuce und bieten damit eine reizvolle Möglichkeit des Zugangs. Die Präsentation von Beuys Postkarten in einem Museum für Post und Kommunikation erscheint uns daher nur folgerichtig.

somente como Arte Viva, pois poderia ser citada em ambas as categorias. Cohen (1989, 1998) e na entrevista que realizamos (2002) para pesquisa de Mestrado, disse ter-se inspirado em Beuys pela característica ritualística de sua arte. Ainda Lauf, Borer entre outros, em Wood (2002, p.24) como professor de História da Arte na *Open University* (Inglaterra) (2002, p.24) ai faltar sobre a Arte Conceitual, diz acreditar que a arte de Beuys seja voltada à autoridade do xamã. O retorno ao primitivo, em suas performances e nos desenhos, era uma forma de provocar as pessoas, como refere Beuys:

Porque o primitivo é a única coisa que parece um absurdo em nosso tempo, o absurdo de nosso triunfo sobre o passado, e é precisamente esse absurdo que provoca as pessoas. Em outras palavras, é um ataque em nossa consciência do tempo presente, algo que eu não poderia fazer com elementos do futuro, porque não trazem qualquer associação visual na mente das pessoas. [...] É por isso que eu uso elementos primitivos, a fim de provocar a consciência das presentes. [...] você deve conseguir provocar as pessoas para fazer com que as pessoas se movam!<sup>85</sup> (SIMMEN e BASTIAN 1979, p.31).

A inclusão dessa citação partiu do Catálogo sobre os Desenhos (1979, p.92), no qual Beuys expressa sua consciência de que as pessoas falam que seus elementos nos trabalhos têm características xamanísticas, o que causa um estranhamento ao público, porque ele utiliza as imagens do passado exatamente para dar esta conotação espiritual e xamanística, no sentido de provocar uma vivacidade, um novo encontro com a cultura perdida no passado, o sentido do desejo de reencontrar essas perdas do passado.

O ritual como transformação era uma questão constante em suas obras, pois tudo havia uma razão para estar presente na obra, um significado metafórico, contraditório, pois buscava um dualismo entre imagem, palavra, materiais, cores. Em entrevista a Simmen e Bastian afirma, em relação aos seus desenhos:

Eu sempre achei que era melhor usar materiais com poucas cores (incolores), especialmente em ações e acontecimentos, e para ferramentas e esculturas. Inicialmente, quero dizer, o material é de pouca cor – você poderia pensar no cinza como sendo uma neutralização ou uma imagem de neutralização na área da cor. Eu uso esse cinza para provocar algo nas pessoas, algo como uma imagem contrária – você poderia dizer, para criar um arco-íris nas mentes das pessoas... [...] Vermelho é uma cor primária, uma força primária, ela possui todos os tipos de associações de materiais sobrepostos a ela – e essa é a razão que esse vermelho realmente não figura como uma cor tal como em meu trabalho, mas mais como uma substância plástica (falando sobre o tipo de tom vermelho que utiliza nas obras)<sup>86</sup>. Eu também uso marrom para expressar algo que se refere a todas as formas substancialmente, e

<sup>85</sup> Weil nur das Ursprüngliche in unserer Zeit als Absurdität erscheint, als Absurdität eines Triumphes über die Vergangenheit, aber gerade diese Absurdität provoziert die Menschen. Das ist also ein Angriff auf das Zeitbewusstsein, den ein Zukünftiges kann ich nicht nehmen, weil das in den Menschen keine Bilder hervorruft. [...] Ich nehme also etwas Ursprüngliches, um das Zeitbewusstsein zu provozieren. [...] die Menschen sollen provoziert werden!

<sup>86</sup> Parênteses nosso.

é isso exatamente que eu tenho tentado expressar com esse vermelho sobreposto <sup>87</sup> (SIMMEN e BASTIAN, 1979, p.33).

O cinza e o vermelho surgem em várias linguagens, quer desenhos, cartões postais, objetos, esculturas, estando presente sempre o pensamento, exatamente por ser estranho ao que habitualmente se esperaria dessas Esculturas Sociais. Os entrevistadores insistiam em questionar o porquê de Beuys (SIMMEN e BASTIAN, 1993, p.63) não acreditar que seus desenhos eram arte, já que, as pessoas chamavam de arte o que fazia. O artista afirmava que ele buscava nos desenhos utilizar imagens primitivas, passadas, porque não havia motivo de mostrar imagens contemporâneas, porque essas imagens nada provocariam às pessoas, nada poderiam trazer de associação visual na mente das pessoas. Bastian (1979), em certa altura da entrevista, diz irritar-se com essa questão de Beuys falar se seus desenhos eram ou não arte, e o artista responde:

Eu quero ter uma coisa que seja viva, baseado nessa própria lei interna. Este é meu ponto inicial e é algo que não está limitado somente à arte. Não tem nada em comum com a concepção burguesa da arte, é mais de uma concepção tradicional, é um processo científico <sup>88</sup> (BASTIAN e SIMMEN, 1993, p.63).

Se suas obras seriam ou não arte, para Beuys, elas seriam antiarte, porque não poderiam ser inscritas no que comumente se chamaria arte, pois seu conceito ia além do visível, exigindo internalização filosófica, política e social de sua arte, com profunda humanização. Como escrevemos em Vicini (2006), Beuys acreditava que a humanidade estava doente; havia uma *ferida da humanidade*. Bastian pergunta se Beuys gostaria de promover a cicatrização dessa doença, fazendo as pessoas tornarem-se conscientes de que o mundo precisava transformar-se após os acontecimentos da Segunda Guerra. Beuys responde referindo-se à uma lei interna nas pessoas, relacionada com a psicanálise, mas que, naquele tempo (década de 1970), a psicanálise estava tornando-se materialista, chegando a significados inadequados, mesmo sendo a psicanálise um processo mental, humano e de

---

<sup>87</sup> Ich habe es zum Beispiel für richtiger gefunden, farblose Materialien zu nehmen, besonders im Bereich der Aktion, der Werkzeuge und Skulpturen. Zunächst also ist das Material farblos, Grau könnte man als seine Neutralisierung oder als ein Bild der Neutralisierung im Bereich der Farbigkeit nehmen. Ich nehme dieses Grün, um etwas zu provozieren im Menschen, so etwas wie ein Gegenbild, man könnte fast sagen: den Regenbogen im Menschen zu erzeugen...[...] Rot ist eine Urfarbe, eine Urkraft, ist überlagert durch alle möglichen Stofflichkeiten, und dieses Rot fungiert aus diesem Grunde bei mir auch gar nicht als Farbe, sondern als plastische Substanz. Ich wähle also auch Braun um eine plastische Substanz vorzuführen, um damit etwas auszudrücken, was sich auf alle Formen von Substantialität bezieht, das versuche ich eben in diesem überlagerten Rot auszudrücken.

<sup>88</sup> I want to have a thing that can live, based on its own inner laws. That's my starting point and that's not something that's limited only to art. It has nothing in common with the bourgeois conception of art, it's more of a traditional conception. It's a scientific process.

descoberta, mas que ela acabaria como alguma forma de biologismo (BASTIAN e SIMMEN, 1979, p.93).<sup>89</sup>

A forma de comunicar de Joseph Beuys dirigia-se ao público, transcendendo ao usual, muitas pessoas chamavam certos elementos utilizados em suas obras de sobrenaturais e voltados para a morte.

[...] através do sobrenatural, eu verifico a característica fatal dos tempos em que nós vivemos. [...] O processo da morte... envolve todos os elementos de morte em nosso meio ambiente... Sim, nós estamos morando numa zona morta, e somente porque nós estamos morando numa zona morta não estamos começando a perceber o que a vida realmente significa<sup>90</sup> (BASTIAN e SIMMEN, 1979, p.94).

Comenta que sempre fomos guiados por agentes espirituais (padres, etc), mas ao contrário do que acontecia em tempos remotos, estamos sendo guiados para uma dependência espiritual autoritária, e desta forma, nunca seremos emancipados. E não veremos a realidade da vida (BASTIAN e SIMMEN, 1979, p.94).

Queremos, agora, definir a epistemologia e contexto das obras de Beuys, para irmos nos aproximando da possibilidade de traduzirmos para o digital o conceito de Escultura Social. Pesquisadores, professores e críticos de arte como Wood (2002), Rush (2006) e Goldberg (2006), situam Joseph Beuys dentro dos amplos parâmetros da Arte Conceitual e Arte *Povera*<sup>91</sup>, ligando sua produção com os antecedentes da videoarte, da performance, *happenings*, instalações multimídia, da arte postal, por exemplo. As referências à Arte Conceitual recaem principalmente ao Grupo Fluxus<sup>92</sup>, Joseph Beuys e Joseph Kosuth, entre outros. Já, a curadora Durini (2001), acha pouco considerar a arte de Beuys como minimalista, Arte *Povera*, Conceitual ou Arte da Performance, porque ele próprio se colocou por inteiro em sua arte, e “isso significa muito mais do que unidade entre vida e arte:[...] Beuys tem a intenção de ressaltar o poder antropológico da arte” (2001, p.233).<sup>93</sup>

---

<sup>89</sup> [...] But then you immediately have to begin asking whether psychoanalysis, as it's practiced today, is really capable of saying anything meaningful about the mind, or whether it's on a materialistic sidetrack. Because you often find that though psychoanalysis does have good intentions, does really want to get to the bottom of these deep, human forces, the means it uses are just so inadequate, in so far they are based on a materialistic, scientific method – what psychoanalysis always seem to end up in is some form of biologism.

<sup>90</sup> The process of death [...] involves all the elements of death in our environment... Yes, we are living in a death zone, and only because we are living in a death zone are we beginning to realize what life really means.

<sup>91</sup> Arte Pobre.

<sup>92</sup> Em Vicini (2006), descrevemos a influência de Fluxus na obra de Beuys, a partir do uso do corpo, de espaços alternativos e da música na execução de suas ações e performances.

<sup>93</sup> This means much more than the unity between art and life. Placing himself in the artwork itself, Beuys intends to underscore the anthropological power of art.

No livro de Wood, *Arte Conceitua*”, o autor ressalta que a questão estética nesse estilo de arte ficaria aberta como uma possibilidade, e não como um produto.

Significa, isso sim, conceber a arte como potencialmente um tipo de prática crítica, cognitiva e, acima de tudo, social, que pudesse permitir o alcance de uma autoconsciência crítica no mundo, influenciando, talvez, até mesmo, a construção de um tal mundo. Nem é preciso dizer, contudo, que tal transformação na história requer mais do que uma modelagem em arte (WOOD, 2002, p.53).

Percebemos a estreita relação da arte de Beuys com essa definição, especificamente com o seu conceito de Escultura Social, na conexão estabelecida com o social, com a busca de uma autoconsciência crítica e transformação de mundo. Para Wood (2002, p.24), a arte de Joseph Beuys “implica uma aceitação da autoridade ou, mais precisamente, da autoridade do artista concebido como um xamã”. Segue afirmando que sua arte se inscreve como uma “tendência irracional da arte e do pensamento alemães que tem as suas raízes [...] na crítica romântica ao racionalismo iluminista”. O autor questiona o caráter da arte e das atuações de Fluxus e de Joseph Beuys, considerando-as ambíguas e carentes de definições.

A referência de estilo da obra beuysiana como *Arte Povera*, acreditamos ter relação principalmente no sentido do que o crítico italiano Germano Celant expressou em 1969. É uma arte, onde os objetos possuem seu significado em si mesmos, é uma arte prática, relacionada diretamente com o processo da vida do artista em relação aos materiais utilizados (apud ARCHER, 2001, p.90-91-93): “[...] ‘a convergência de vida e arte rica’, que prestava mais atenção a ‘fatos e ações’”. Archer (2001) situa a obra de Joseph Beuys e Fluxus, como uma “antiarte” que “visava reconectar a arte com a vida num sentido plenamente político” (2001, p.116), lembrando que Beuys atuava politicamente na arte criando partidos como o partido dos estudantes que culminou na criação da Universidade Livre Internacional, abreviada como FIU<sup>94</sup> – *Free Internacional University* (ARCHER, 2001, p.122).

Apresentando Joseph Beuys de uma forma inicialmente irônica, David Sylvester (1924-2001), crítico e curador inglês, escreveu uma resenha da exposição no *Dia Center for the Arts*, realizada em 199 em New York. Sylvester relaciona a sensação de ver a obra de Beuys, dizendo que é como quando “precisamos tomar um remédio que irá me fazer bem: sinto que não devo deixar de tomá-lo, mas não anseio por fazê-lo” (SYLVESTER, 2006, p.574). Esse temor, diz o crítico, se daria em função da espécie de *evangelização* de seus admiradores, pois era preciso reagir positivamente às suas obras, também devido ao fato

---

<sup>94</sup> Em Vicini (2006:47 e 64) apresentamos as principais características e objetivos da FIU, que se fundamenta na educação como arte=liberdade, e salienta a proposta pedagógica da arte de Beuys .

lendário de seu acidente. Em outra exposição de Beuys que Sylvester viu no Museu de Arte Contemporânea na Basileia, na qual ele apresentava vitrines com objetos, ele referiu que quase se sentiu obrigado a entrar na *vida do Xamã* Beuys, mas no final, aqueles objetos nada mais eram do que *relicários*, e não arte (SYLVESTER, 2006, p.574-575). No decorrer da resenha, Sylvester diz que sua opinião mudou a partir de 1981, quando visitou uma instalação de Beuys em Krefeld e ficou extasiado por uma hora e meia: “[...] me deixou tão devastado e extasiado como se eu tivesse acabado de me confrontar com uma desconhecida obra-prima de Beckett” (2006, p.576). Depois dessa experiência, Sylvester começou a olhar diferente para o obra de Beuys, [depois de uma conversa com Beuys em 1982] depois do contato pessoal percebeu que “[...] não havia conhecido nenhum artista tão iluminador de seus contemporâneos, tão generoso, tão isento de trivialidade, implicância e má vontade”, reconheceu Beuys um artista que conhece sua própria obra, afirmando que “não é de admirar que vários artistas que foram seus alunos, se revelaram seriamente criativos” (SYLVESTER, 2006, p.577).

Verificamos que esses autores nos quais buscamos o contexto da arte de Beuys, não se aproximam do conceito de Escultura Social em nenhum momento de seus relatos conceituais e críticos. Vimos que eles citam principalmente o aspecto xamã, a essência social e política, a ação, a performance e a tendência multimidiática em suas obras. Somente voltamos a encontrar uma referência à Escultura Social de Beuys em Goldberg (2006), no que ela intitula “Arte Viva: 1933-1970”:

Sua idéia de “escultura social”, que consistia em longas discussões com grandes grupos de pessoas em contextos variados, era basicamente um meio de ampliar a definição de arte, fazendo-a extrapolar a característica de atividade especializada. Realizada por artistas, a “escultura social” mobilizaria, em cada indivíduo, sua criatividade latente, e terminaria por moldar a sociedade do futuro (GOLDBERG, 2006, p.141).

Vemos que o sentido de Escultura Social dado por Goldberg se assemelha ao significado que encontramos em Tisdall (1998, 2008) e Borer (2001). Esses dois últimos autores relatam em seus livros todas as características espirituais, pedagógicas, políticas e sociais de Joseph Beuys, mas não as relacionam com o conceito de Escultura Social, como o faz Bunge (1998).

Voltando a analisar o contexto da arte, vemos que a performance, linguagem também utilizada por Joseph Beuys, esteve presente em toda sua vida ou sua arte, pois, no decorrer de

suas produções, nota-se uma fusão entre elas; sua vida transformou-se em arte.<sup>95</sup> O curador Jon Hendricks, pesquisador do *Fluxus Archive* de *Detroit*, Michigan, define a performance, a partir da obra *Fluxus Codex* (lançada em 1988), também chamada a *Bíblia de Fluxus*. Em entrevista a Cornelia Lauf realizada em 1989, (para sua Dissertação de 1992, p. 217), ele salienta a importância do tempo na execução de uma performance, da mesma forma como é importante o tempo para produzir um livro, refere que é “porque o tempo, como determinação de um propósito, é permanência”, e exemplifica com o tempo de ação para fazer e comer uma refeição ou de acender um fósforo.

Da mesma forma na performance, os resíduos visíveis seriam incluídos como no ato de acender fósforos; o riscar de fósforo, sempre que acendê-lo, a obra está feita. Lá está o aspecto visível. [...] Quando você o acende, aí está a performance, mas o objeto por si mesmo é um objeto (LAUF, 1992, p.217).<sup>96</sup>

Compreendemos que, para Hendricks, aí se percebe a importância da ação do tempo na performance, o desenrolar da ação em relação ao objeto ou ambiente. O autor continua a reflexão lembrando da existência dos *environments*, quando se utilizam muitos objetos, várias estruturas que fazem parte da performance. Ele relaciona a necessidade de conexão entre o propósito e o objeto da *performance*, e o ambiente criado para a ação e o tempo de execução da ação.<sup>97</sup> É importante ressaltar que, como pesquisador do Fluxus, Hendricks não inclui Joseph Beuys no livro publicado, pois, em sua visão, este artista nunca contribuiu com alguma coisa para o grupo *Fluxus*; que este somente participou de uma performance na Alemanha em 1962.<sup>98</sup> No decorrer da entrevista, fica clara a antipatia de Hendricks pela obra e vida de Joseph Beuys. Quando Lauf pergunta a Hendricks o porquê de não citar Beuys em seu livro, ele é incisivo:

Porque ele nunca iria contribuir em nada. Sua única participação foi a de que ele era um professor em Düsseldorf e já tinha havido uma série de performances Fluxus na Alemanha (o primeiro em Wuppertal, em 1962) [...]. [...] Então, Beuys fez uma

<sup>95</sup> Em entrevista a Cornelia Lauf, o artista Braco Dimitrievic, aluno de Beuys em Düsseldorf, afirma que uma coisa que ele observou em Beuys é o fato de que não havia contradições entre a vida privada e pública de Beuys, que ele estava sincronizado com seu próprio trabalho. (1992:apêndices: 243)

<sup>96</sup> [...] Time, as a term of the duration of an object, its permanence. [...] Like in performance, the visible residue would be included. If there was the striking of a match, the match would be included, even if you ignite it and the piece is done, it does a visible aspect. [...] Once you light it, that's the performance, but the object itself is an object.

<sup>97</sup> LAUF, Cornelia. Joseph Beuys: The pedagogue as persona, 1992, p.217.

<sup>98</sup> Idem. “Because he was never going to contribute anything. His only involvement was that he was a professor in Düsseldorf and already there had been a number of Fluxus performances in Germany (the first in Wuppertal in 1962), then there were the festivals in Düsseldorf and Wiesbaden (1962)” (LAUF, 1992: 218). É interessante a entrevista entre Lauf e Hendrickson quando este insiste em desconsiderar Beuys um integrante de Fluxus, sendo que ela apresenta elementos duvidosos quanto a afirmação do entrevistado. A autora entrevista também Eric Andersen e Alison Knowles, integrantes do Fluxus que não admitem Beuys como participante do grupo.

sinfonia da Sibéria e uma outra parte que era um duo, e a Sinfonia siberiana foi a primeira noite e foi com uma lebre, um quadro negro, pequenas frases, e que era em conjunto. Buys participou um pouco, em partes, com outras pessoas. [...] Eu não tenho dúvida de que ele fez isso, mas era uma não-participação. O que aconteceu entre Buys e Maciunas, eu não sei. Mas algo aconteceu. [...] Buys nunca contribuiu para alguma coisa, também porque Maciunas não agüentava Buys, que tinha um ego ou porque suas idéias eram muito dominantes. [...] Ele até usou a palavra em um catálogo inicial (Van der Grinten, 1963). Eu acho que poderia ser um estudo muito interessante, porque ele chamou a si mesmo de Fluxus (LAUF, 1992, p.219-220).<sup>99</sup>

Já Goldberg (2006), refere-se tanto a *performance*, eventos e discussões, bem como a ações para identificar as obras de Buys. Adriani, Konnertz e Thomas (1979) referem-se também a *Happenings*, quando citam algumas obras de Buys. Na definição de Goldberg (2006, p.117-132), a partir da obra de Kaprow (1959, p.20), *18 happenings em 6 partes*, ela nega que esta poderia ter sido considerada *happening*, porque foi amplamente planejada. Mas define *performance*:

[...] tem sido um meio de dirigir-se diretamente a um grande público, [...] A obra pode ser apresentada em forma de espetáculo solo ou em grupo, com iluminação, música ou elementos visuais criados pelo próprio performer ou em colaboração com outros artistas, e apresentada em lugares como uma galeria de arte, um museu, um “espaço alternativo”, um teatro, um bar, um café ou uma esquina. Ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o performer é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional (GOLDBERG, 2006, p.VIII).

Conforme já afirmamos, as ações de Buys, suas ações correspondem-se à definição de *performance*, como apontamos em pesquisa anterior (VICINI, 2006). O pesquisador e artista brasileiro Renato Cohen (COHEN, 1989, p.46), em suas atividades performáticas, admitiu a grande influência de Buys. Sheila Leirner destaca a interdisciplinaridade da *performance*:

[...] teatro, vídeo e filmes são empregados, mas nenhum deles como forma única de expressão pode ser considerado *performance*. Isso é típico do ideal pós-moderno, que erradica disciplinas categoricamente distintas (SHEILA LEIRNER, apud COHEN, 1989, p.50).

Mas Cohen viveu intensamente essa prática e ao falar do caráter de testemunho e cumplicidade em relação ao público que assiste a esse tipo de produção, ressalta a valorização

---

<sup>99</sup> Because he was never going to contribute anything. His only involvement was that he was a professor in Düsseldorf and already there had been a number of Fluxus performances in Germany (the first in Wuppertal in 1962) [...]. [...] So then, Buys did a Siberian Symphony and another piece that was a duo, and the Siberian Symphony was the first night and it was with a hare, a blackboard, little lines, and that was in conjunction. Buys did participate a little in other people's pieces. [...] I don't doubt that he did it, but it was a non-participation. What happened between Buys and Maciunas, I don't know. But something happened. [...] Buys never contributed to something, either because Maciunas couldn't stand that Buys had such an ego or because his ideas were so dominating. [...] He even used the word in an early catalogue (Van der Grinten, 1963). I think it could be a very interesting study, why he called himself Fluxus.

da unicidade do momento da ação, que, quando repetida, jamais terá a mesma conotação ou forma (COHEN, 1989, p.98) .

Algumas vezes, as ações e performances de Joseph Beuys foram filmadas, tornando-se essa filmagem outra linguagem da qual Beuys se apropriava para produzir seus trabalhos em arte. Esses filmes transformavam-se em mais um elemento ou objeto que era apresentado durante futuras ações e performances, bem como o mesmo motivo ou tema era reproduzido em cartões postais e múltiplos de sua extensa produção. Não há referências nas bibliografias pesquisadas a respeito de filmagens como documentação das obras desse artista, mas sim, como referência ou novo elemento para compor sua arte. Podemos nos referir ao exemplo da obra *Eurasianstaff 82 min.fluxorum organun* realizada com o músico Henning Christiansen, na *St. Stephan Gallery*, Viena (1967). Nesse ano, ela foi apresentada como ação, quando Beuys utilizou margarina e quatro ângulos de feltro (barras de cobre cortados em ângulos e cobertos com feltro), segundo Adriani, Konnertz e Thomas (1979):

Eurasianstaff (barras de cobre de 3,64 metros, inclinados de uma forma U até o teto da galeria, com 2,5 cm de diâmetro, pesando 50 Kg), feltro e sola de ferro. No canto da galeria, ele formava uma esquina de gordura, prendia as barras de cobre, cortadas em ângulos, cobertas de feltro entre o chão e o teto, e construía uma “sala” de 3x3 metros com eles. Então, a “Eurasianstaff” foi desembalhada das lonas, e Beuys levou-a para a esquina de feltro, balançando-o horizontalmente com grande dificuldade, levando-a aos quatro pontos de direção no céu, e, então, colocava-a na esquina de gordura; ele dizia durante a ação: “Imagem cabeça – Move cabeça – Grande Isolador”. A ação foi acompanhada pelo órgão de música do compositor Henning Christiansen (ADRIANI, KONNERTZ E THOMAS, 1979, p.56).<sup>100</sup>

Observamos, pelas fotografias do livro, que Beuys caminhava nessa ação, com uma sola de ferro amarrada sob os pés, quando levava as barras de cobre, cobertas de feltro aos cantos da sala, onde realizava a ação. Continuando a narração sobre essa ação, em Adriani, Konnertz e Thomas (1979):

Eurasianstaff serve como um símbolo de luz de poder em todas as direções do firmamento; ela forma espaços de referência aos pontos de disparidades e dissoluções de polaridades, para a união dos opostos, para a identificação do espaço e do tempo, para um avanço de visão e realidade. A música do órgão de Christiansen tinha 5 movimentos (I. consciência lenta e compassada...22 minutos; II. consciência lenta e compassada...17 minutos; III. Consciência lenta e compassada...16 minutos. IV. Consciência lenta e compassada...12 minutos. V. consciência compassada...15 minutos); levou a ação através do tempo, criou com ela um tempo/espaço no qual

<sup>100</sup> Action “Eurasianstaff 82 min. Fluxorum organum” with Hnning Christiansen, St. Stephan Gallery, Vienna. Beuys used the following materials for this action: margarine, 4 angles of felt (boards cut at an angle and covered with felt), the “Eurasianstaff”, copper, 3,64 meters long, bent into a U-Shape at the top, 2,5 cm in diameter, 50 Kg in weight), felt and iron soles. In a corner of the gallery he formed a corner of fat, clamped the angle of felt between the floor and the ceiling, and built a “room” about 3x3 meter large with it. Then the “Eurasianstaff” was unpacked from its canvas wrapping and Beuys carried it up to the angle of felt, swung it horizontally with great difficulty, let it point to the four directions in the sky, and then placed it in the corner of fat; he said during all this “Image Head-Mover Head – the Great Isolator.” Accompanying the action was organ music by the composer Henning Christiansen.

regulou os tempos de ação e suspensão, da ação da sala (ADRIANI, KONNERTZ e THOMAS, 1979, p.56-57).<sup>101</sup>

Essa mesma apresentação aconteceu em 1968, durante outra ação: *Image Head-Mover Head (Eurasianstaff)*, *Parallel Process2*, *the Great Generator*, ainda com Christianssen, na Galeria *Wide White Space* na Antuérpia. Vale lembrar que essa atitude de Beuys, de repetição de suas ações em formatos diferenciados, foi levantada em livro (VICINI, 2006), a partir da obra *Directional Forces*, realizada em quatro países diferentes e com os mesmos materiais. Mesmo que nas ações tudo pudesse permanecer inconcluso, cada linguagem utilizada por Beuys poderia resultar a outra ação, outra linguagem, e assim continuamente. Nessa galeria da Antuérpia, em 1968, Beuys filmou *Eurasianstaff* em formato 16 mm, preto e branco, com som de Christiansen, produzidos pela Galeria *Wide White Space* e filmagem de Paul de Fru.

Na Documenta IV (27/06 a 06/10 de 1968 – Kassel, Alemanha), Beuys apropria-se dos objetos da ação *Eurasianstaff* e de outras ações, e cria a obra *Room Sculpture*, na qual ele expõe os objetos como arte. Em outubro do mesmo ano, na *Art Intermedium*, em Colônia (Alemanha), ele realiza a ação *Vacuum – Mass*, quando entre objetos e materiais, utiliza 20 minutos da filmagem de *Eurasianstaff*, propondo a eliminação da antítese Ocidente-Oriente. Ou seja:

Estado da Eurásia (*Eurasianstaff*), que começava na Ásia até o Centro da Europa, geralmente termina no Muro de Berlim, voltando para Ásia, para encontrar lá e fechar o “circuito elétrico” para ligar a Europa e Ásia e acabando com a antítese, a polaridade de cultura e sistemas políticos (ADRIANI, KONNERTZ e THOMAS, 1979, p.177-178).<sup>102</sup>

Queremos ressaltar aqui que a tradução que adotamos da obra *Eurasianstaff* é “Estado de Eurásia”, por acreditarmos que a ideia dessa obra foi a busca de um Estado político remanescente do século I.<sup>103</sup> Mas encontramos, em alguns livros, a tradução desta palavra como “vara, bastão ou cajado Eurásia”, pelo fato de Beuys utilizar um cajado nessas obras. No catálogo da exposição *Joseph Beuys – A Revolução Somos Nós* (SESC – SP), vemos traduzido como *Bastão Eurásia*.

<sup>101</sup> The “Eurasianstaff” serves as a symbol of the rays of power in all the directions of the heavens; it forms spaces of reference which point to the disparities and the dissolution of polarities, to the uniting of opposites, to the identification of space and time, to advance of vision and reality. Christiansen’s organ music in 5 movements (I. slow and time conscious...22 minutes. II. Slow and time conscious...17 minutes; III. slow and time conscious...16 minutes; IV. slow and time conscious...12 minutes. V. times conscious...15 minutes) carried the action through time, created with it a time/space in which it regulated its tempos to the suspended form of the action of the room.

<sup>102</sup> The staff, coming from Asia, turns around in the Center of Europe. Even when it currently ends “at the Berlin Wall”, it moves again toward Asia, to meet there and to close the “electric circuit”, “to link Europe and Asia and to end the antithesis, the polarity of cultures and political systems”.

<sup>103</sup> Ver Vicini (2006, p.35).

Continuando a análise sobre a aplicação multimidiática, a repetição e tradução constante da obra *Eurasianstaff*, em agosto de 1970, Beuys apresenta, no Colégio de Arte de Edinburgo, das 11 às 16 horas, a ação *Celtic (Kinloch Rannoch), Scottish Symphony*, novamente com Henning Christiansen, em que a filmagem da ação *Eurasianstaff* está inclusa nessa produção. Nessa ação, Beuys utiliza (ADRIANI, KONNERTZ E THOMAS, 1979, p.204) após a passagem do filme e da música *fluxorum organum*, os quadros negros para desenhar os diagramas e conceitos de sua Escultura Social, como realiza posteriormente, em 1974, na obra *Directional Forces*. Para essa conferência, Beuys filmou *Rannoch Moor*, local pantanoso e com belas paisagens, atual Patrimônio Nacional da Escócia e o apresentou durante a ação (ADRIANI, KONNERTZ E THOMAS, 1979, p.203). Em 1971, *Eurasianstaff*, como outros filmes de ações, fizeram parte da Ação *Celtic+~~~~*, na sala da Defesa Civil na Basileia (Suíça), quando realizou a lavagem dos pés de sete pessoas, utilizou os quadros negros com giz, os filmes, cera, microfones, gravadores entre outros materiais. Posteriormente, em 1971, 1976 e 1977, o tema *Eurásia* e *Eurasianstaff*<sup>104</sup> foram citados em cartões postais, respectivamente *Eurasiensstab über den alpen*<sup>105</sup>, com a foto de Munique; *Eurasier*, foto de um rolo em feltro escrito em vermelho; e *Eurasianstab*, foto da ação realizada na Antuérpia em 1968. Como vimos nessa análise, a transformação de uma obra mantinha elementos simbólicos em locais geográficos e espaços físicos, em materiais, gestos, falas, músicas e conceitos que Beuys utilizava com frequência em suas obras, formando um círculo de compreensões (hermenêutica<sup>106</sup>) e de traduções, cuja identidade não cessava. Estava em constante relação entre a arte, o artista, o mundo, a vida do artista, o contexto, o ser humano, a metodologia, no decorrer das produções artísticas.

Explorando o conceito de Escultura Social da obra de Joseph Beuys, acrescentamos parte de uma entrevista com este artista, quando perguntado “que tipo de forças dão origem à arte?” por Volker Harlan (2007), pesquisador da obra de Beuys e amigo desde 1972 até sua morte, em 1986. Beuys responde que sempre retorna a essa questão sobre a necessidade da arte e de forças que justifique a criação de algo como a arte; que essa pergunta é central em sua vida, porque, anteriormente, ele queria ir para o campo científico das ciências naturais, mas a arte lhe abriu caminhos mais amplos. Beuys fala também que para esse tipo de pesquisa, buscava a força da vida, forças da mente, da alma, psíquicas e formas fortes,

<sup>104</sup> Vara Eurásia – “Eurasia”, para Beuys significa a dissolução e divergência de polaridades. (“Eurasia” for Beuys means the dissolution of polarities and dissention. (ADRIANI, THOMAS e KONNERTZ, 1979:p.142). Ver também VICINI (2006).

<sup>105</sup> Estado/Vara de Eurásia sobre os Alpes.

<sup>106</sup> Ver relações entre a obra de Beuys e hermenêutica em VICINI (2006).

para explorar a esfera da arte como uma forma de atividade cultural. Responde ainda que desde seu tempo de Academia percebia que a origem da arte, a necessidade de produzir arte, não encontraria resposta dentro da Academia, e isso propulsionou sua atitude de buscar por si próprio uma resposta. Concluiu que não se resolve de maneira radical, acreditando que a arte seja o início da produção de tudo, em todos os campos de trabalho. Para Beuys, arte é igual a liberdade, e a energia da liberdade, que hoje é um problema da humanidade, está dentro de nós, e somente a partir disso alguém pode falar de arte; uma ciência<sup>107</sup> da liberdade (HARLAN, 2007, p.9 -10).

Como relatado por Benedetti (2010), o curador d'Avossa, em fala recente em São Paulo "[...] reiterou a impossibilidade de falar da obra sem recorrer ao mito (até porque para Beuys arte e vida são inseparáveis). Segundo o crítico, Beuys é tão grandioso porque transcende os lugares usuais da arte: a matéria para sua chamada "escultura social" somos nós".<sup>108</sup>

A Escultura Social de Joseph Beuys trata da essência do ser humano e sua capacidade de transformar, a partir de posicionamentos, atitudes, pensamentos e diálogos, abrangendo o ser/estar no mundo com suas implicações culturais, políticas e filosóficas, nas quais a arte é o meio de ampliar o sentido da vida. Essa arte pode utilizar os diversos meios e linguagens para se fazer viva: promovendo o pensamento em palavras ou é a palavra que pode ser a grande propulsora de pensamentos? Para a curadora e amiga italiana de Joseph Beuys, Lucrezia Durini, essas palavras de Beuys tem o significado de sua Escultura Social que ela chama *Living Sculpture e Plastica Sociale*:

Word - esse poder para criar sons vocais para expressar nossas idéias e transmiti-las aos nossos semelhantes com todas as modificações é o atributo mais sublime do nosso organismo, e é o que mais nos distingue de outros seres vivos (DURINI, 2005, p.24).<sup>109</sup>

E realiza seu raciocínio sobre esta citação:

Para Beuys, a palavra era o seu pão de cada dia. Através da palavra, ele expressa toda sua herança de sentimentos. A construção de um futuro provável, que *lembrou*

<sup>107</sup> Ciência para Beuys trata-se de uma anti-ciência.

<sup>108</sup> Livia Benedetti – relato sobre a conferência no Sesc Pompéia em 27/07/2010.  
[http://www.forumpermanente.org/event\\_pres/jornadas/joseph\\_beuys](http://www.forumpermanente.org/event_pres/jornadas/joseph_beuys) - acesso em 11/09/2010.

<sup>109</sup> Word - this power to create vocal sounds to express our ideas and to convey them to our fellow men with all modifications is the most sublime attribute of our organism, and is the one which distinguishes us most from other living things.

*o homem a ser fiel a si mesmo* acontece com as relações de intercomunicação, silêncio, escuta e sabedoria expressiva natural<sup>110</sup> (DURINI, 2005, p.24).

Compreendemos que a Escultura Social em Joseph Beuys pretende provocar verbos<sup>111</sup> - seja do próprio artista, seja de seu público -, promovendo a comunicação em suas mais diversas formas de expressão, seja em imagem, fala, palavra, objeto, cartão, cartaz, desenho, instalação ou escultura.

A fala de Joseph Beuys nos aproxima da visão de Bunge (1998), na qual o conceito de Escultura Social estaria implícito em toda a sua produção artística, uma vez que sua arte aplicada – arte antropológica -, precisaria de todos os meios possíveis para fazer os indivíduos pensarem. Já, nas análises de Borer (2001) e Tisdall (1998, 2008), é na ação da fala ou na conferência que estaria melhor identificada a Escultura Social. Nesse caminho, vamos compreendendo que a Escultura Social, em sua amplitude, promove o pensamento/imagem – fala/imagem, desenvolvendo temas que mostram os problemas *de toda a sociedade, de todo ser vivo*, como desenvolve tanto na obra *Energy Plan...* em que discute a história, a sociedade, apolítica e a filosofia; como nas outras formas de expressão que utilizou. Podemos indicar a partir dessa reflexão, que nossa tradução pode encontrar um símbolo que represente a sociedade na qual estamos inseridos.

## 1.2 As obras de Joseph Beuys

### 1.2.1 *Energy Plan for the Western Man - Directional Forces*

Percebemos, ao longo das pesquisas que realizamos, que o título desse trabalho de Joseph Beuys possui variações em diferentes autores. Por exemplo, Tisdall (1998), conforme constatado em Vicini (2006), chama a obra de *Directional Forces* (Figura 1), já em Adriani, Konnertz e Thomas (1979), encontramos o título de *Art into Society-Society into Art*; novamente em Tisdall (2008), ela estabelece que se trata de *Energy Plan for the Western Man*<sup>112</sup>. Continuando as leituras, concluímos que essa obra que tentamos sistematizar, englobava outras produções com títulos diversos, além das já citadas. Na língua alemã, era

<sup>110</sup> [...] For beuys, the word was his daily bread. Through the word he expressed his whole heritage of feelings. A construction of a probable future which reminded man to be true to himself with relationships of intercommunication, silence, listening and natural expressive wisdom.

<sup>111</sup> Verbos/palavras, pois verbos indicam uma ação, como citamos em Vicini (2006).

<sup>112</sup> Plano de energia para o Homem Ocidental.

escrita como *Richtkräfte* (Figura 2), ou seja, *Directional Forces*, que fazia parte do Plano de Energia para o Homem Ocidental. Talvez ainda encontremos outras denominações, pois conforme Borer (2001) é difícil sistematizar um artista que produziu muito durante sua vida, como é o caso de Beuys.

No caso de Joseph Beuys, é bastante difícil achar uma solução sistemática e lingüística a contento, ante a concepção de obra extremamente ampla do artista, ao seu extraordinário potencial de transformação e decorrente caráter multiforme das suas obras, que sistematicamente ultrapassam fronteiras (BORER, 2001, p.37).

Diante disso, para nós fica praticamente claro que toda a produção de Beuys continua sendo a Escultura Social que ele sempre definiu como em constante transformação, ebulição e completamente livre até os dias atuais. Parece-nos também um tanto contraditório pretender fixar suas ideias e suas obras em livros, fotos ou em uma produção digital; mas compreende-se, também, que seu desejo era espalhar o máximo possível sua obra, suas ideias, difundindo sua arte o mais longe possível. Foi este desejo do artista, um incentivo para desencadearmos esta Tese.



Figura 1 - Directional Forces – 1976 – Veneza



Figura 2 – Richtkräfte, 1978

A complexidade das produções de Beuys nos faz acreditar que a ideia de Escultura Social foi se transformando e ampliando no decorrer de suas criações artísticas, sendo difícil estabelecer datas exatas para suas fases. Para Tisdall (2008, p.8, 1998) e em Kuoni (1993), esse conceito se afirma na obra *Energy Plan...*, quando Beuys defende a criatividade individual de todo ser humano, pretendendo moldar a sociedade para o futuro, seguindo a definição “das pessoas, pelas pessoas e para as pessoas [...] mas com uma nova ênfase sobre o “de/pela/ /para” com um processo criativo”<sup>113</sup>. Beuys teria se apropriado do discurso que proferiu Abraham Lincoln de 1863, no final da Guerra Civil americana, em *Gettysburg Adress*, perante o povo americano. A autora não especifica se Beuys realmente se inspirou nesse discurso, mas nos leva a entender que sim, no livro que publica em 2008, pelo fato de ter sido esta obra, *Energy Plan...*, apresentada nos Estados Unidos pela primeira vez. Beuys apresentou-se em New York, Chicago e Minneapolis. Como diz Tisdall, Beuys, nessa obra, ficava *falando o tempo todo*:

Seu Plano de Energia para o futuro (“e quando eu digo passo por passo eu quero dizer o mais rápido possível...”) leva o impulso de acreditar que o ser humano é basicamente um ser espiritual, e que nossa visão do mundo deve ser extensiva para todas as energias invisíveis com as quais nós temos perdido contato, ou das quais nós nos tornamos alienados. Então, novas energias podem ser criadas, e para Beuys essas são as reais substâncias: forças democráticas do amor, calor e, sobretudo, a liberdade, essências do Estado do Sol de Campanella (TISDALL, 2008, p.08-09).<sup>114</sup>

<sup>113</sup> From the people, by the people, for the people [...] but with a new emphasis on from/by/for as a creative process.

<sup>114</sup> His Energy Plan for the future (‘and when I say step by step I mean as soon as possible...’) takes its impulse from the belief that the human being is basically a spiritual being, and that our vision of the world must be extended to encompass all the invisible energies with which we have lost contact, or from which we have become

Todo o processo envolve o conceito de Beuys a respeito da natureza humana, da espiritualidade, do ser humano e sua essência de liberdade. Nessas apresentações, Joseph Beuys se utilizava de quadros negros<sup>115</sup>, nos quais desenvolvia suas ideias com auxílio de diagramas desenhados nos quadros e de sua voz, que para ele possibilitava moldar pensamentos em palavras, buscando as energias invisíveis, sendo a voz a transmissora vital dessas energias. Em seus processos, Beuys utilizou diferentes linguagens, tais como oral, visual, corporal, sonora, etc, como meios de construção de liberdade e consciência. Em suas ações, além da fala, Beuys apresenta imagens e pensamentos (TISDALL, 2008, p.9). E ainda, nas palavras de Beuys:

Para mim, é a ideia de mundo que produz imagens. É a chave do sinal para todas as formas de moldagem e organização. Quando eu falo com uma linguagem teórica, eu tento induzir os impulsos deste poder, o poder de compreensão total de linguagem que, para mim, é a compreensão espiritual de evolução (TISDALL, 2008, p.9).<sup>116</sup>

Para Beuys, a evolução como transformação do ser humano racional para um ser humano mais intuitivo e espiritual passaria por uma compreensão total desse ser, que pode ser promovida pela inteligência e pela sensibilidade despertadas na consciência das pessoas: imagens que são palavras e pensamentos. Essa definição de Beuys nos remete a uma proposta de Maturana e Varela (1995), quando apresentam o domínio da linguagem como essência para a consciência humana, através de uma estrutura que estabelece uma espécie de mapa do conhecimento ou como o título do livro revela: *A Árvore do Conhecimento*. Notamos que, para esses autores, há uma necessidade de compreensão do conhecimento humano desde o organismo microcelular até os processos culturais de relações humanas, para que realmente tenhamos consciência da vida, do convívio humano e das relações de comunicação entre esses. Realizando uma comparação com Beuys, trata-se de elementos internos e externos a serem compreendidos no processo de comunicação e formação cultural humana – processos visíveis e invisíveis. Se, para Beuys, a linguagem é espiritual, incluindo forças visíveis e invisíveis, sendo promotora de interações e transformações, esses autores, levando em

---

alienated. Then new energies can be created, and for Beuys these are very real substances: democratic forces of love, warmth and above all freedom, the substances of Campanella's Sun State. Aqui, Beuys faz referência à obra do autor Tommaso Campanella, de 1602. Ele imagina uma república ideal que professa uma religião natural, dirigida por leis universais - um estado governado por filósofos-padres. Campanella chama o chefe deste estado Rei Sol, ele é assistido por três ministros, Poder, Sabedoria e Amor. Nessa República todos os bens e casas particulares e familiares estão abolidos. <http://www.radicalacademy.com/philcampanella.htm>.

<sup>115</sup> Presumimos que os quadros negros fazem alusão à educação, a partir do pedagogo Rudolph Steiner.

<sup>116</sup> For Men it is the Idea of the Word that produces all images. It is the key sign for all forms of moulding and organizing. When I speak, using a theoretical language, I try to induce the impulses of this power, the power of the whole understanding of language which for me is the spiritual understanding of evolution.

consideração as diversas formas de interações comunicativas de homens e animais, afirmam que:

[...] o domínio lingüístico do homem é muito mais abrangente e envolve muito mais aspectos de sua vida do que ocorre com qualquer animal. [...] a característica-chave da linguagem, que modifica de modo tão radical os domínios comportamentais humanos, possibilitando novos fenômenos como a reflexão e a consciência. [...] a linguagem permite a quem opera nela “descrever-se a si mesmo” e às suas circunstâncias (MATURANA E VARELLA, 1995, p.233).

Entendemos que para esses autores, a linguagem, como poder de comunicação, possibilita a reflexão sobre si mesmo, como também pretendia Joseph Beuys. Não temos o objetivo de entrar profundamente nas análises de Maturana e Varella mas, a partir da determinante definição da capacidade lingüística do ser humano, relacionar o conceito de comunicação destes com o de Beuys, quando eles afirmam que o conhecer acontece a partir do processo da linguagem:

[...] é dentro do linguajar mesmo que o ato de conhecer, na coordenação comportamental que é a linguagem, produz um mundo. [...] num contínuo existir nos mundos lingüísticos e semânticos que produzimos com os outros (MATURANA; VARELLA, 1995, p.252).

Essa citação dos autores nos aproxima também da possibilidade de traduzirmos a Escultura Social dentro de uma expectativa de comunicação pela fala entre grupos sociais, como veremos no último capítulo da tese. Maturana e Varella nos levam a refletir sobre a necessidade de autores, escritores, artistas estarem frequentemente lembrando ao ser humano suas características de diferenciamento e aproximações entre ele e os animais, quais sejam: comunicação, amor, convivência e cultura.

Voltando às obras de Beuys, sobre as conferências ou apresentações realizadas tendo como referência *Directional Forces*, Adriani, Konnertz e Thomas (1979, p.275-276) relatam que, nessa obra, Beuys utilizava cem quadros negros escritos e espalhados, três cavaletes, um cajado e uma caixa de luz com uma fotografia da lua. Em Tisdall (1998), ela não comenta o número de cavaletes e de quadros negros. Mesmo estando descrita essa obra em livro publicado em 2006, acreditamos ser relevante levantarmos ainda alguns aspectos e suas variantes. Segundo Tisdall (1998), *Directional Forces* ocorreu em Londres (1974), *New York* (1975), Veneza (1976) e Berlim (1977). Já, segundo Adriani, Konnertz e Thomas (1979) a obra foi apresentada em Londres, *New York* (1975) e em Berlim (1976), contrariando a afirmação de Tisdall (1998), que teria sido também em Veneza. Outra informação que temos sobre a obra, a partir de Kuoni (1993), trata de que ela ainda foi apresentada em

Minneapolis e Chicago (EUA). Em nota da autora no livro *Energy Plan for the Western Man*, ela apresenta *Energy Plan...*

[...] como encontros de origem de energia, que funcionariam como baterias. A ideia de energia concentrada, ou bateria, freqüente característica em seu trabalho. [...] A Escultura Social – justamente como norteadora de Plano de Energia, para Joseph Beuys, é o ato essencialmente imaterial de ideias criativas e liberação de energias criativas (KUONI, 1993, p.ix).<sup>117</sup>

Em janeiro de 1974, Beuys esteve na *The New School for Social Research* em New York, com a obra *Energy Plan...*, falando durante três horas para um público de 350 pessoas, sendo que centenas de pessoas não conseguiram entrar por falta de espaço. Desse encontro foi gravada e transcrita a primeira hora de diálogo com o público (KUONI, 1993, p.8 a 37), que discorre temas como arte, socialismo, política, pedagogia, estética e comunicação, na perspectiva de uma Escultura Social. Segundo o texto, houve críticas à atuação de Beuys na Segunda Guerra, enfrentamentos de opiniões sobre esses assuntos e reações emocionais da plateia, como risos, alterações de voz, num autêntico enfrentamento, como Beuys se propunha realizar. Ele inicia o diálogo dizendo:

Eu fui convidado a vir aqui para falar sobre minha ideia de arte, que é ampliar a efetividade da arte além da ideia de arte, distante da história da arte – uma ideia de arte que contém disciplinas de conhecimento como escultura, arquitetura, pintura, música, dança, poesia e assim por diante. Eu gostaria de declarar porque eu sinto que agora é necessário estabelecer um novo tipo de arte, capaz de mostrar os problemas de toda a sociedade, de todo ser vivo – e como esta nova disciplina – que eu chamo Escultura Social – pode realizar o futuro da humanidade. Poderia ser uma garantia de evolução da Terra como um planeta, estabelecer condições para outros planetas também, e você pode controlá-lo com seu próprio pensamento [...] (KUONI, 1993, p.26).<sup>118</sup>

Ao promover a introdução dessa obra/escultura/diálogo em *New York*, Beuys expõe a ideia de que arte envolve criatividade e que todos podemos ser artistas, mas, para que isso aconteça, é necessário uma alteração no sistema educacional do mundo ocidental, no sistema capitalista, na estrutura política que atualmente não garante essa educação, que em sua proposta significa uma nova disciplina na arte. Então, antes de iniciar a discussão, ele se

---

<sup>117</sup> These historically fixed encounters would remain as energy sources: they would function as a battery of sorts. The idea of an energy pool, or battery, surfaces often in his work. [...] The Social Sculpture – just as the language-oriented Energy Plan – for Joseph Beuys is the essentially immaterial act of shaping creative ideas and freeing creative energies.

<sup>118</sup> I was invited to come here to speak about my Idea of art, which is to enlarge the effectivity of art beyond the Idea of art as coming out of art history – an art Idea which contains the well-known disciplines like sculpture, architecture, painting, music, dancing, poetry and so on. I would like to declare why I feel that it's now necessary to establish a new kind of art, able to show the problems of the whole society, of every living being – and how this new discipline – which I call social sculpture – can realize the future of humankind. It could be a guarantee for the evolution of the earth as a planet, establish conditions for other planetarians too, and you can control it with your own thinking [...]

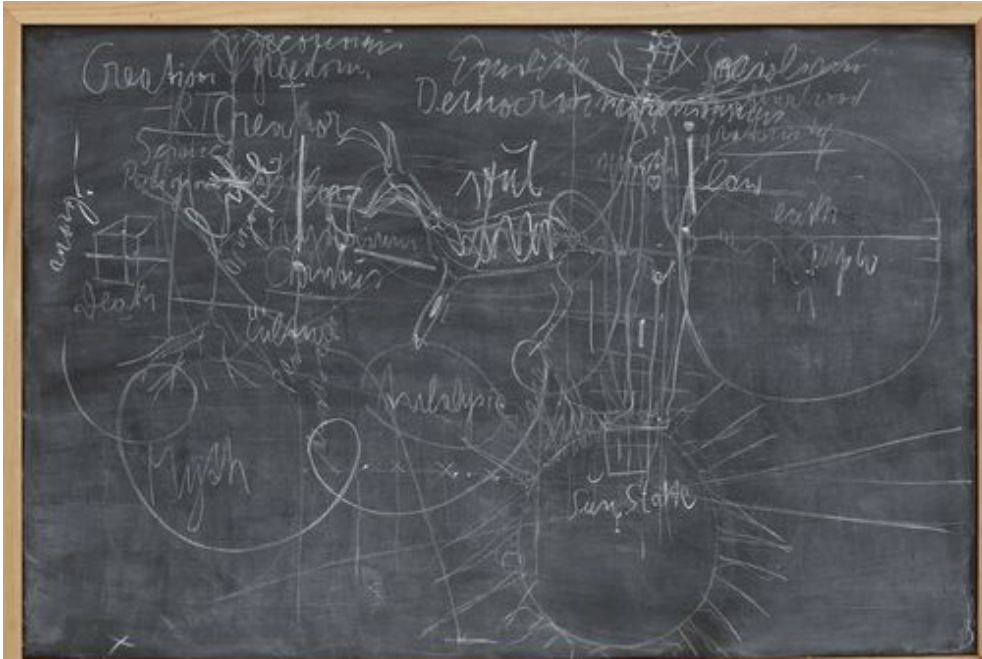


Figura 3 – Sem título (State of Sun) - Joseph Beuys - 1974

dirige ao quadro negro e desenha símbolos (Figura 3) de elementos arquetípos de plantas, animais, minerais, aquilo que considerava a essência de tudo (KUONI, 1993, p.26-27). Nesse encontro, houve muitas interferências do público, a problemas com pessoas que esperavam do lado de fora. Um dos participantes o questiona sobre a importância da arte frente à religião e à ciência e Beuys responde que durante o período da ideologia Marxista, poucas pessoas acreditavam no poder da cultura, mas acreditavam no poder da luta de classes, do potencial revolucionário econômico, e que agora é a hora de mostrar o poder da criatividade da arte, incluindo a ciência e a religião na amplitude da arte (KUONI, 1993, p.31). Ele ressalta a importância de compreender que a política hoje em dia pode provocar muitos erros, mas responde que isso nada tem a ver com alguma tendência sua ao socialismo ou arte socialista. Ele apenas exemplificou uma visão da arte que precisa ser transformada, pois a arte sempre foi vista de muitas formas, e sua intenção é mudar isso, pois arte não pode ser um processo complicado (KUONI, 1992, p.32). Beuys fala também que a cultura está **relacionada com liberdade**, sem repressão de forma alguma, quando se refere ao comunismo soviético da época. E assim segue seu processo de escultura, no qual todos possuem o direito à fala, ao pensamento, interagindo todo o tempo. Essa prática faz parte do *Western Plan for the Western Man*<sup>119</sup>, ou o *Homem do Oeste*. No livro de Kuoni (1993), dedicado exclusivamente à ideia do *Plano de Energia para o Homem Ocidental*, já citado, entrevistas e textos referem-se à

<sup>119</sup> Plano de Energia para o homem occidental.

amplitude do conceito de escultura social de Beuys, segundo a autora, do grande *Plano* desenhado pelo artista, no qual a produção de *Directional Forces* está incluída.

### 1.2.2 *Energy Plan for a Western Man - I Like America and America Likes Me - Coyote*

A peça *Coyote* aconteceu em maio de 1974, na cidade de Nova Iorque e, segundo Tisdall (1998), o encontro de Beuys com o coiote americano durou uma semana, já para os autores Adriani, Thomas e Konnertz (1979), teria sido pelo período de três dias. A cada nova determinação em tentar promover uma compreensão mais desse projeto, surpreendemo-nos com seu processo de criação, como no momento em que descobrimos que a obra, *I Like America and America Likes Me* ou *Coyote* (Figura 4), já estaria sendo planejada em sua obra *Eurasia* (1966) e *Eurasianstaff* (1967), nas quais Beuys circunscreve as relações entre o *West* e o *East*, o homem ocidental e o homem oriental. Como analisa Tisdall:

Assim, havia um vasto espaço revelando-se (isto parece, para mim, uma terra muito despovoada...)<sup>120</sup>, o paradoxo de que se você for longe o bastante, o Oeste quase torne-se o Leste; uma espécie de energias equivalentes corre através de Eurásia, do leste para o oeste e vice-versa, onde Beuys caracterizou com o *Eurasian Staff*, o cajado curvado que apareceu novamente no *Coyote*. Assim acontece: a memória do boné de urso, o qual, em imemoriais tempos, ligou o mundo do velho oeste da Europa para que fosse ser o novo mundo oeste da América, uma ponte para erros antigos de pessoas e animais (TISDALL, 2008, p. 9).<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> Parênteses da fala de Beuys.

<sup>121</sup> Then there was the sense of vast space unfolding ('This seems to me to be a very underpopulated land...'), the paradox that if you go far enough West it almost becomes the East, a kind of equivalent of the energies running across Eurasia from east to west and vice versa, which Beuys characterizes with the Eurasian Staff, the curved stick that was to appear again in Coyote. Then to the north: the memory of the polar cap which in time immemorial linked the old western world of Europe to what was to be the new western world of America, a bridge for the ancient wanderings of peoples and animals.



Figura 4 - Coyote – I Like America and America Likes me – 1974

Beuys desejava que esse passado (Eurásia) trouxesse a possibilidade do que ele chamava de unidade na diversidade (1974), ou seja, a possibilidade de diferentes formas ou culturas poderem conviver num mesmo espaço, como apresentou na performance Coiote. Nela tratava da busca de dimensões espirituais e impulsos criativos do homem ocidental. Assim, segundo Tisdall (2008) Beuys apresenta sua análise:

As pessoas dos Estados Unidos primitivo foram pessoas mais apropriadas para desenvolverem a generosidade do Princípio Ocidental. Apesar de levar toda sua genialidade para o individualismo egoísta, não o individualismo que sabe que a liberdade termina quando termina a liberdade do outro, ou de outra forma de viver, é prejudicial. O velho homem ocidental é melhor expresso no que os EUA se tornaram. Agora, voltando ao ponto do tempo, o Novo Homem Ocidental encontrará os elementos que são positivos nessa ampliação revolucionária do Princípio Ocidental <sup>122</sup> (TISDALL, 2008, p.10).

Beuys buscava elementos do passado histórico, analisando sempre a capacidade de liberdade que as teorias econômicas e políticas pretendiam proporcionar ao ser humano. Acabou concluindo que essas teorias estariam desconsiderando o indivíduo e sua cultura. Como apresentamos em Vicini (2006), a proposta de Coiote foi relacionar o trauma na Europa e Eurásia, nos Estados Unidos e o Homem Ocidental, apresentando novos princípios com essa performance ou Escultura Social Coiote. Tanto no livro de 1998 quanto no de 2008, TISDALL (p.170 e p.11 nos respectivos livros) refere-se que, para Beuys, o coiote e os índios

<sup>122</sup> “The people of the Young United States were the people most suited to develop the generosity of the West Principle. Instead all their geniality went into selfish individualism, not their individualism that knows that freedom ends when the freedom of another person, or of another form of life, is damaged. The Old West Man is best expressed in what the United States has become. Now at the turning point of time the New West Man will find the elements that are positive in this through the revolutionary widening of the West Principle.”

da América “seriam nativos da Eurásia e teriam atravessado massa polar com os desvios da pré-história”. Dessa forma, para Tisdall (2008):

Ambos estariam bem adaptados para a vida de Eurasia, o vasto e grande continente que cruzava pela marcha leste–oeste, oeste–leste que Beuys representa com a curva de energia<sup>123</sup> de **estado de Eurásia ou Bastão Eurásia**<sup>124</sup> (Eurasian staff), que percorre seus desenhos, esculturas, ambientes e ações ligados agora com o Coiote: na América (TISDALL, 2008, p.11).<sup>125</sup>

Salientamos a forte presença de animais nas obras de Joseph Beuys; animais que para ele, representavam uma quantidade e qualidade de energia, além de evocarem uma série de outras simbologias, como a intuição. Segundo Tisdall (2008, p.11): “[...] eles têm forte poder na alma, poderes sensíveis, poderes de orientação e instinto”.<sup>126</sup> Dizia que os animais haviam resguardado habilidades perdidas pelas espécies humanas, expressando essa afirmação em todas as linguagens traduzidas para a arte. Na mesma página, Tisdall refere as obras *The Chief* (1964) e *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), ambas realizadas com animais mortos, mas que, mesmo mortos, preservavam a sensibilidade e instinto contrário ao racionalismo humano, que na teoria antroposófica, carece de espiritualidade e intuição. Mas Beuys tinha a mesma ideia das plantas, como se mantivesse contato com a alma de todos esses seres chamados inferiores: animais, pedras e plantas – que fazem parte do conceito de realidade para Beuys. Para Beuys, esses seres mantêm seus poderes “[...] você pode sentir essas energias claramente, se você entrar em outro reinado que as pessoas esqueceram, e neste reinado esses poderes sobrevivem com grande personalidade”<sup>127</sup> (Beuys apud TISDALL, 2008, p.11). E ainda que, quando Beuys fala “quando eu falo com essas existências espirituais, animais e plantas, todo o planeta, por que alguém não poderia fazer contato com essas divindades e espíritos elementares [...]”,<sup>128</sup> acreditamos que ele se refere que todos

---

<sup>123</sup> A curva de energia refere-se aos diagramas que Beuys representava com giz nos quadros negros e em sua teoria sobre Eurásia – relação de tipos de calor provenientes dos espaços geográficos e dos seres humanos, bem como animais – quando se apresentava em suas exposições e exposições.

<sup>124</sup> Grifo nosso. – Tradução de *Staff*: bastão ou estado. Para nossa, pesquisa acreditamos que o bastão indica o estado de Eurásia como o estado ideal para o ser humano.

<sup>125</sup> As such they would both be na adapted extension of the life of Eurasia, thte vast expanse of continent crossed by east-west, West-east currents which Beuys represents with the curved energy conductor of the Eurasian sataff, running through his drawings, sculpture, environments and actions to link up now with Coyote: in America.

<sup>126</sup> They have hight soul powers, feeling powers, powers of instict and orientation.

<sup>127</sup> You can make these energies very clear if you enter another kingdom that people have forgotten, and where vast powers survive as big personalities.

<sup>128</sup> And when I try to speak with the spiritual existences of this totality of animals and plants, this planetarian whole, the question arises of whether one could not speak with these higher existences too, with these deities and elementary spirits...

poderiam tomar esta atitude espiritual de compreender o universo holisticamente, pensando principalmente no “futuro do ser humano”, falando sobre o espírito do coioote (TISDALL, 2008, p.12). Assim podemos traçar um paralelo com as idéias de Maturana e Varella (1995), quando analisam a complexidade do Sistema do Conhecimento, partindo do conhecimento sobre a própria origem do universo e particularidades como a evolução - evolução orgânica dos seres e as transformações dos seres vivos -, apontam para a adaptação e a transformação desses seres e seu meio ambiente, construído e destruindo, através de vários tipos de interações. É assim que tentamos configurar as relações de intuitividade, sensibilidade, criatividade e racionalidade apontadas na obra beuysiana, uma vez que a Escultura Social compreendemos estar em toda sua obra. Como nos apresentam os autores acima citados (MATURANA e VARELLA,1995, p.138): “as mudanças vivenciadas ao longo da filogenia constituem a mudança filogenética ou evolutiva”, são decorrentes de um processo natural. Mas o que observamos no pensamento de Beuys, essas mudanças entre os seres humanos, foi provocada pelos próprios seres humanos, com diferenciações de espaços geográficos, políticos, religiosos, culturais, entre outros, conferindo à arte o papel potencializador de uma reflexão linguística e corporal – linguagens na arte e na interação humana provocada por ela -, estabelecendo um novo papel para a comunicação. Esse aspecto nos parece muito importante porque revela, também, a preocupação dos três autores (Beuys, Maturana e Varella) na função da comunicação e seus próprios fundamentos, bem como os fundamentos filosóficos e biológicos, criando um novo sistema comunicacional no vir a ser da essência humana. Essa questão é discutida no capítulo dois desta Tese.

Continuando as pesquisas sobre a obra Coioote, vemos que Joseph Beuys direciona também esse trabalho para o conceito de liberdade, de seres humanos e animais, como tomada de consciência (TISDALL, 2008, p.12), como um desejo para o futuro do homem. Beuys acredita na atividade e genialidade do homem em direção ao seu pensamento, referindo-se a três aspectos importantes: “o Estado do Sol, a Travessia do Calor e a Escultura Social (Sun State, Warmth Ferry and Social Sculpture)”. Seriam essas as mudanças sociais e políticas necessárias para transformar o significado de produção em significado de liberdade, democracia, criatividade e economia. Nas palavras de Tisdall,

A chave para Coioote é o princípio de transformação: a transformação da idéia de liberdade, a transformação de linguagem para uma ampla compreensão de

significados, como evolução, a transformação do diálogo verbal para diálogo de energia (TISDAL, 2008, p.13).<sup>129</sup>

A respeito da obra *Coiote*, veremos uma descrição realizada por Tisdall (2008, p.13-14), relacionada à forma como Beuys inicia o desenvolvimento de suas obras<sup>130</sup>, que implicava em composição, forma e dimensão que se alteravam de contexto a contexto, tanto quanto de espaço físico a espaço físico, porque tanto contexto como tempo são cruciais para o trabalho nunca ser repetido, relato essencial para nossa proposta de tradução desta pesquisa. Escreve que, para o artista, “o primeiro dever é encontrar uma forma que convença, que possa alcançar a complexidade da sensibilidade do gênero humano”.<sup>131</sup> Os elementos utilizados na composição de *Coiote* foram: feltro cinza, cajado, luvas e lanternas, pilhas de jornais do *The Wall Street Journal*, um triângulo musical e um gravador com som de turbinas de motores. Cada elemento ou objeto utilizado tem significados amplos<sup>132</sup>, apesar da simplicidade; são muito representativos de suas ideias. Eles são veículos de experiência, transmissores e comunicadores; significados abstratos de palavras como democracia, fraternidade e liberdade. Em seu relato, Tisdall (2008), esclarece que entre Beuys e o coioote ocorriam trocas de objetos que pertenciam um ao outro, como, por exemplo, o feltro e o feno, bem como os espaços ocupados por ambos. E declara Beuys,

Foi como eu esperava. Eu tinha um conceito de como o coioote poderia se comportar – poderia ter sido diferente. O que eu esperava, mas eu não tinha certeza que aconteceria. Mas eu fiz – ele trabalhou bem. Provavelmente, eu tinha um foco espiritual certo... Eu realmente fiz um bom contato com ele (TISDALL, 2008, p.13).<sup>133</sup>

Essa relação mantida por Beuys com o Outro, no caso, o coioote, nos aproxima de Maturana e Varela (1995, p.251), quando afirmam que os seres mantêm suas individualidades mesmo estando dispostos a contínuas transformações, no domínio do

<sup>129</sup> The key to Coyote is the principle of transformation: the transformation of the Idea of freedom, the transformation of language to a wider understanding of it as an evolutionary means, the transformation of verbal dialogue to energy dialogue.

<sup>130</sup> Ressaltamos que em Vicini (2006) havíamos ressaltado esse aspecto fenomenológico na obra de Beuys, que envolve também a interdisciplinaridade, capacidade criativa, adaptabilidade, aleatoriedade e reconstrução.

<sup>131</sup> My first duty is to find a convincing shape that can reach the complexity of human kind’s feeling.

<sup>132</sup> Em Vicini (2006, p.42-43), segundo Tisdall (1998): a pilha de jornais *Wall Street* que o coioote urinava em cima, tinha como objetivo de derrubar o mundo materialista; a buzina, que tinha significado de dominação da tecnologia, mas cujo barulho era dissipado com o som de um triângulo; a lanterna, como fonte de energia; a luva era como o prolongamento de suas próprias mãos como conciliamento e repúdio. O coioote seria o contato com o homem americano primitivo e sua cultura, o índio.

<sup>133</sup> That’s what I expected. I had a concept of how a coyote might behave – it could have been different. That’s what I hoped for, but I was not sure whether it would work. But it did – it worked well . Probably I had the right spiritual focus... I really made good contact with him.

acoplamento social e da comunicação, gerando novas regularidades, novas formas de vida.<sup>134</sup> Essa observação é fundamental para a tradução simbólica que relataremos no segundo capítulo desta Tese. O predominante silêncio, nessa performance, cedia espaço às atitudes físicas dos dois elementos, o artista e o animal, e se justificava pelo tipo de trabalho apresentado, cujo som era dos movimentos corporais, do som de turbinas de motor e do triângulo musical. Essa linguagem performática, podemos relacionar com acoplamentos estruturais que acontecem em várias instâncias da vida no universo, como designam Maturana e Varela, de *trofolaxes*. Acreditamos que Beuys, como conhecedor dessas estruturas biológicas e sociais, devido ao seu conhecimento da epistemologia biológica e científica, elabora sua teoria convergindo todas as possibilidades das áreas do conhecimento, como a ciência, a filosofia, a política, a religião, a geografia, zoologia, biologia e tantos outros temas, tendo como essência, o foco no homem e na arte.

Continuando a descrição do Coiote em Tisdall (2008, p.13-14), Beuys definiu diferentes funções aos feltros colocados na performance. Como primeira função, um feltro servia como cobertor, o outro, como o equivalente ao feno, ambos funcionando como isoladores e transmissores de calor: isolante para com a América e transmissor para com o Coiote. Nessa parte do texto, ela escreve: “esta ambigüidade em usar o feltro como um isolador e como um produtor de energias é expresso também em Eurasian Staff na constelação de palavras O Movimento Isolador”<sup>135</sup>, obra que já comentamos anteriormente. Outro aspecto dessa Escultura Social é referente às cores que Beuys utiliza, pois os feltros são cinzas, e a lanterna foi pintada de um marrom com toque avermelhado. O marrom leva à terra, calor e sangue seco; o cinza, como cor neutra, contrasta com a riqueza de cores existentes no mundo. A lanterna tem o significado da energia, poderes espirituais com suas baterias de poderes mentais. O cajado de Beuys presente desde outras ações, como *Eurasian staff*, simboliza um condutor de energia ou, em nossa concepção, a um Estado de Eurásia (TISDALL, 2008, p.14).

Encontramos nessa obra o conceito de Escultura Social no silêncio das palavras, na comunicação que se dava através de gestos de Joseph Beuys e do Coiote, e na imagem que os movimentos dos dois sujeitos, na performance, provocam em nossa mente. E que acreditamos ter provocado, no público que assistiu a essa obra, como vemos em Borer (2001, p.31) quando

<sup>134</sup> Aqui, os autores citados falam sobre a operação linguística, que relacionamos com a questão comportamental na linguagem corporal e simbólica na obra Coiote.

<sup>135</sup> This ambiguity in using felt both as na insulator and as a producer of energies is also expressed in Eurasian Staff in the constellation of the words The Moving Isulador. Obra que já citamos anteriormente.

refere que “suas ‘ações’ ganham o sentido de verdadeiros rituais, que mostram Beuys em um estado de concentração e de intensidade cuja força comunicativa, frequentemente qualificada de fascinação, é atestada por todos os presentes”. Ali, naquele momento, nada precisaria ser dito.

### 1.2.3 Múltiplos: *Intuition* e os Cartões Postais: *Wer nicht denken will, Fliegt Raus. sich selbst e Ich denken mit knie Sowieso*

Os cartões postais e objetos são também designados como os Múltiplos de Joseph Beuys. Como se refere Schreier (Catálogo de Múltiplos, 2008, p.19), os múltiplos, criados entre 1965 e 1986,

[...] andam pelo mundo como encarnações multiplicadas por mil sobre os pensamentos de Beuys, substituindo assim a individualidade autônoma e autorreferencial da obra de arte, pela durabilidade do processo de comunicação.<sup>136</sup>

Para o crítico Schreier (Catálogo de Múltiplos, 2008, p.23), os múltiplos são uma forma de expandir e difundir o calor e a energia, mesmo após sua morte. Dentre esses objetos criados, temos a obra *Intuition* – Intuição (1968 – Figura 5), a que já nos referimos anteriormente: trata-se de uma caixa de madeira, desenhado com lápis dois pontos unidos por uma linha, sendo que o artista refere esses pontos ao racionalismo e ao materialismo, e propõe a intuição em substituição àqueles ou, então, o equilíbrio entre a intuição, o racionalismo e o materialismo. Essa obra foi construída diversas vezes, por vários anos na vida de Joseph Beuys, como, por exemplo, quando ele foi expulso como professor da Academia de Dusseldorf<sup>137</sup>. Na ocasião, em 1972, ele ficou em frente da Academia, junto com seu amigo e produtor de múltiplos Feelisch, produzindo *Intuition*.<sup>138</sup>

A partir de 1968, cerca de 12.000 cópias foram feitas em caixa de madeira no tamanho A4, que foram colocadas à venda ao preço de oito marcos alemães. Circularam na forma de um panfleto, o slogan “Intuition”, gravados dois pontos ligados por uma linha feita a lápis, Beuys refere-se ao materialismo e ao

<sup>136</sup> [...] vagabundean por el mundo cual encarnaciones multiplicadas por mil desde pensamiento de Beuys, sustiuyendo así la individualidad autônoma y autorreferencial de La obra de arte por la durabilidad del proceso y La comunicaci3n.

<sup>137</sup> Ver VICINI (2006:64-68), o capítulo no qual descrevo a expuls3o de Joseph Beuys da Academia, pelo motivo dele n3o aceitar as regras impostas por esta, em rela33o ao processo seletivo de alunos.

<sup>138</sup> <http://www.medienkunstnetz.de/works/beuys-und-wolfgang-feelisch/> - 07/08/2010 às 23:50. Joseph Beuys signing copies of ‘Intuition’ in 1972, together with Wolfgang Feelisch, who published the multiple. Beuys had just been dismissed as Professor of Sculpture at the Staatliche Kunstakademie, Dusseldorf, because he had taken on as secretaries would-be students the academy had turned down. Beuys responded by resuming his classes in front of the academy building, and with his ‘Intuition’ boxes continued to disseminate his plea for a new function of art outside the institutional context.

racionalismo, no contexto de 1968 e do debate político. A caixa de madeira vazia deveria se tornar um item de uso diário; com a intuição, preenchê-la com um novo significado.<sup>139</sup>



Figura 5 – Intuition - 1968

Essa obra também foi utilizada por Beuys na produção de cartões postais, como comprovamos no Catálogo dos Cartões Postais (1998, p.148), produzido na Alemanha a partir de uma foto extraída do múltiplo/objeto, focada somente na escritura da palavra *Intuition* sobre a caixa de madeira. Esse cartão, produzido em *offset*, foi utilizado como convite para a Exposição de Múltiplos que Beuys realizou na Galeria Beck, em Erlangen (Alemanha) em 1973. Na descrição sobre essa obra, no Catálogo, temos a visão de Tobia Bezzola, curador e crítico de arte da *Kunsthaus*, Galeria de Arte de Zurique (Suíça) em que ele analisa:

[...] que inspiração e imaginação são as formas de conhecimento que irão superar as limitações da reflexão puramente analítica e a racionalidade unilateral. Ele se referiu à "intuição" como a relação irracional com um método alternativo de unificar o conhecimento do futuro (BUNGE, 1998, p.148).<sup>140</sup>

<sup>139</sup> <http://www.medienkunstnetz.de/works/statt-kochbuch/> - 08/08/2010 – 00:40. Joseph Beuys – **Intuition**  
From 1968 on, some 12,000 copies were made of this A4-sized plain wooden box, which went on sale at a price of 8 Deutschmarks. Circulated in the manner of a pamphlet, the slogan ‘Intuition’ records in two pencil strokes Beuys’ counterthesis to materialism and rationalism in the context of 1968 and its political debate. The empty wooden box was supposed to become an item of daily use, with intuition potentially filling it with a new meaning.

<sup>140</sup> Inspiration und Imagination die Erkenntnisformen, die die Beschränkungen des rein analytischen Denkens un der einseitigen Rationalität überwinden sollen. Er bezeichnet ‘Intuition’ als die Irratio und Ratio vereinende Alternative, die Erkenntnismethode der Zukunft.

A visão de Bezzola também mostra sua compreensão de que Beuys apresenta uma proposta de conhecimento voltada para as características mais humanas primitivas, consideradas irracionais na visão racionalista, que para nossa pesquisa tem significado de uma comunicação crítica de que racionalidade e intuição podem fazer parte de um mesmo universo. No catálogo da exposição dos múltiplos de Joseph Beuys, que ocorreu no Instituto Valencia de Arte Moderna na Espanha, em 2008, o curador e crítico de arte Johannes Cladders faz um relato específico deste múltiplo *Intuition*, relatando o que vira na ocasião de sua visita à casa de Beuys, em Dusseldorf. Wolfgang Feelisch (que editou os múltiplos e cartões de Beuys) entra na sala da casa com uma pilha de caixas de madeira e as coloca no chão. Beuys senta-se ao lado, pega um lápis e começa a desenhar as duas linhas, escrever seu nome e escrever *intuition* nas caixas. Durante horas, muito concentrado, Joseph Beuys fica produzindo dezenas desse múltiplo. Ele não atende telefones, não conversa com os presentes na sala; alguns vão embora, outros chegam, e Beuys continua sua produção até a madrugada, quando, então, Feelisch pega as pilhas de caixas produzidas e as leva para o carro. Ao longo de 17 anos, Beuys produziu 12.000 unidades de *Intuition*, que se converteu em uma produção que vendia muito. Para o curador Cladders, esse múltiplo é o significado da capacidade de resistência de Beuys, que produzia cada vez mais, incansavelmente, sempre de maneira fiel, como se fosse uma ação permanente (Catálogo de Múltiplos, 2008, p.158). Entendemos que Beuys vivia a arte inteiramente em sua vida.

A partir deste parágrafo, falaremos dos cartões postais escolhidos para serem analisados em seu conceito de Escultura Social. Para Bunge (1998:30), os cartões postais são vistos como integrantes do gênero *Multiples* ou Múltiplos, objetos criados e nomeados por Beuys, como referimos na apresentação geral das obras do artista, no início deste capítulo. Jörg Neuhaus (1998, p.19-28) é o colecionador dos cartões postais que estão presentes no Catálogo da exposição que ocorreu nos Museus de Comunicação de Frankfurt (janeiro a abril/1998) e de Berlim (maio a setembro/1998). Na introdução à sua participação textual do catálogo, Neuhaus (1998) conta qual era sua percepção de Beuys, antes de conhecer e aprender a admirar a sua arte:

Em uma dessas visitas a um escritório, ocorreu o meu primeiro encontro real com a arte de Joseph Beuys: o artista falecera poucos meses apenas. A minha imagem da sua pessoa era caracterizada, até então, pelo clichê do “maluco da gordura e do feltro”, que a mídia apreciava veicular e que levou também em mim a uma atitude de rejeição. Quando visitei, por ocasião de uma exposição de resto pronunciadamente ruim, o escritório da dona de uma galeria, chamou-me a atenção imediatamente uma obra gráfica que mostrava apenas as palavras “atrás do osso se conta” e “ESPAÇO DE DOR”, bem como um signo em forma de runa. Fiquei espontaneamente fascinado. Duas idéias me passaram quase que simultaneamente pela cabeça: por um lado, lembrei-me que o acontecimento biológico da dor ocorre depois da provocação descentralizada do estímulo no sistema nervoso central, quer dizer, na sua maior parte na cabeça. Por outro, conscientizei-me também que a

experiência da dor no ser humano conta também com a participação de um componente psíquico. Tanto a vivência física quanto a vivência psíquica da dor dependem fortemente da avaliação individual pela pessoa. [...] Uma vez despertada a curiosidade, procurei pela assinatura: “Beuys”! Se isso era de Beuys, tudo o que até então caracterizara a minha imagem de Beuys devia estar errado (NEUHAUS, 1998, p.19).<sup>141</sup>

Para o colecionador existem categorias identificáveis na produção dos cartões postais, como: cartões postais como mensagens, nos quais havia, além da mensagem escrita, a mensagem visual de algum lugar; cartões postais como lembranças de eventos ou lugares a partir de fotos; cartões postais como pequenos cartazes, pela quantidade de informações que contém; cartões postais como obras de arte, pelas diferentes formas de impressão de materiais, de pinturas e desenhos; cartões postais como objetos de coleções, como o hábito de guardar e poder fazer alguma coisa com isso; cartões postais como cartões postais, pelo próprio motivo de terem esse significado e terem sido criados como tal (NEUHAUS, 1998, p.23 a 29).

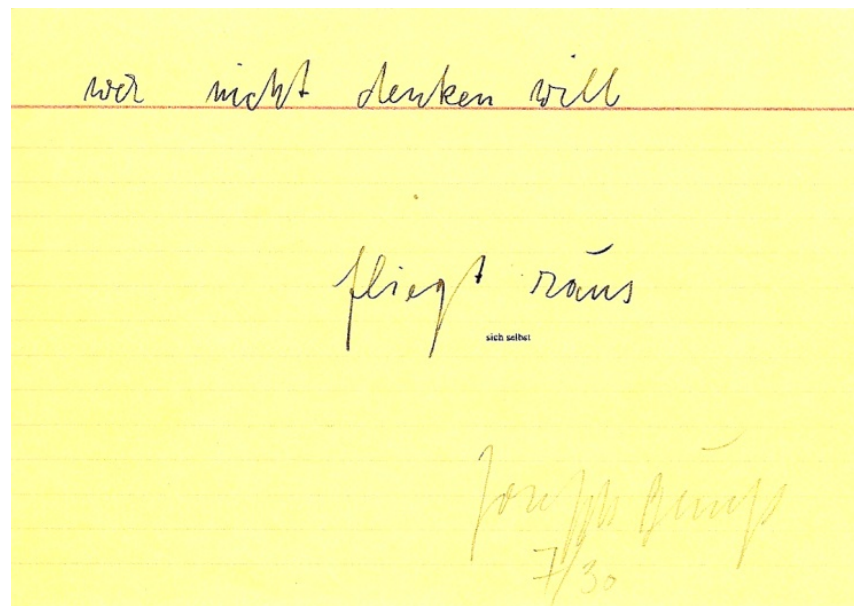


Figura 6- Wer nicht denken Will flieght raus. Sich selbst. – 1977

<sup>141</sup> Bei einem dieser Einblicke kam es zu meiner ersten wirklichen Begegnung mit der Kunst Von Joseph Beuys: Der Künstler war damals erst seit wenigen Monaten tot. Mein Bild von ihm war bis dahin durch das von den Medien gerne vermittelte Klischee des “Spinners von Fett und Filz” geprägt, das auch bei mir zur Ablehnung führte. Als ich nun anlässlich einer ansonsten ausgesprochen schlechten Ausstellung in das Büro einer Galeristin schaute, fiel mir sofort eine Grafik auf, die nur die Worte “hinter dem Knochen wird gezählt” und “SCHMERZRAUM” sowie ein runenhaftes Zeichen zeigte. Ich war spontan fasziniert. Zwei Gedanken schossen mir damals fast gleichzeitig durch den Kopf: Zum einen fiel mir ein, daß das biologische Schmerzgeschehen nach dem dezentralen Auslösen des Reizes im zentralen Nervensystem, also zum größten Teil im Kopf, stattfindet. Zum anderen kam mir aber auch ins Bewußtsein, daß an der Schmerzerfahrung des Menschen auch eine seelische Komponente beteiligt ist. Sowohl physisches als auch psychisches Schmerzerleben hängen stark von der individuellen Bewertung durch den Menschen ab.[...] Neugierig geworden, schaute ich nach der Signatur: “Beuys”! – Wenn das Beuys war, dann mußte alles, was bisher mein Bild von Beuys geprägt hatte, falsch gewesen sein.

Visualizando os mais de 400 cartões nesse catálogo da exposição, percebemos essa classificação de Neuhaus, principalmente os impressos em cores, em que vemos os dois cartões postais escolhidos para esta pesquisa: *wer nicht denken Will flieght raus. Sich selbst* – Traduzido como *quem não quiser pensar vai para a rua. Si mesmo* – (Figura 6) e *Ich denke sowieso mit dem Knie*<sup>142</sup>, *Penso também com os joelhos*. Optamos pesquisar o primeiro cartão *wer nicht...*, pela voz imperativa com que Beuys chama atenção para a forma como deveriam ser observadas suas obras. Queria provocar pensamentos e reação (talvez) em palavras. Em nós causou o seguinte efeito: ele acha que eu não penso? Que arrogância desse artista! Quem ele pensa que é para nos julgar ou nos conduzir? Ao mesmo tempo, faz-nos rir pela ousadia e franqueza que expressa exatamente o objetivo de suas obras: refletir, pensar. Nas referências sobre esse cartão, vemos que se trata de um Múltiplo de 1977, realizado sobre uma ficha de leitura em papel na cor amarela, no tamanho 10,5 x 14,8 cm, assinada a lápis, sendo o sétimo de uma produção de 30 cartões. Está escrita manualmente, em tinta preta, a frase indicativa do título do cartão, e as palavras *sich selbst* são oriundas de um carimbo na cor azul, em alguns cartões dessa produção<sup>143</sup>. O cartão foi editado por Staeck em Heidelberg, e as informações do catálogo foram retiradas de uma publicação de Schellmann:

[...] como a maioria das poucas frases ou fórmulas, mas de excitante repercussão, que Beuys colocou no mundo um caráter especial apelativo: "pois o pensamento do indivíduo "livre" repete o princípio evolucionário desde o início. O homem se torna o próprio criador do mundo e também experimenta como ele pode continuar a criação. Esta também é sua total responsabilidade" (Catálogo Cartões Postais, 1998, p.147).<sup>144</sup>

Essa referência ao cartão nos indica a constante necessidade de Beuys, de uma certa forma, quase agredir o leitor, na tentativa de fazê-lo pensar sobre a importância do pensamento como reator de atitudes. Seria também um manifesto, dos tantos que Joseph Beuys fez, como *La rivoluzione siamo noi*, de 197 e *Difesa della natura*, de 1982. O pensamento é livre, como livre são nossas palavras e nossa vida em sociedade, mas que a ausência de comunicação leva a um aprisionamento inconsciente e alienante, pelo fato de aceitarmos, pela dinâmica imposta pelos sistemas que nos cercam. O sistema comunicacional, como visto em Maturana e Varela (1995), traz uma relação natural entre os seres vivos, que

<sup>142</sup> Para o tradutor Peter Naumann, 2002, a frase ficaria: De qualquer modo penso com o joelho.

<sup>143</sup> Vimos em outros livros esse cartão com o carimbo em cores diferentes.

<sup>144</sup> [...] wie die meisten der knappen aber Aufsehen erregenden Sätze oder Formeln, die Beuys 'in die Welt setzte' einen vornehmlich appellativen Charakter: "Denn das Denken des freien Individuums wiederholt ja das Evolutionsprinzip ganz vom Urbeginn an. Der Mensch wird selbst zum Schöpfer der Welt und erlebt es auch, wie der die Schöpfung fortsetzen kann. Das ist dann auch seine ganze Verantwortung". (Beuys in: Harlan, 1986, p.23) apud Catálogo de Cartões Postais, 1998, p.147)

permite o transcorrer da interação da vida humana, e em Beuys, vemos que ele quer promover essas relações, aplicando sua inteligência e criatividade como ontogenia e ontologia no processo da humanidade.

[...] como fenômeno do linguajar na rede de acoplamento social e lingüístico, o mental não é algo que está dentro de meu crânio, não é um fluido de meu cérebro: a consciência e o mental pertencem ao domínio do acoplamento social, e é nesse que se dá sua dinâmica (MATURANA e VARELLA, 1995, p.252).

Realçamos que a característica social na obra de Beuys assume relevante papel, como vimos também no conceito de Maturana e Varella, pelo fato de ser o acoplamento social a força que nos possibilita a consciência de nós mesmos e do nosso entorno. Acreditamos que a arte como catalisadora de ideias e o artista, bem como todo e qualquer ser humano, são a potência criativa para transformar a realidade social visível e invisível em reflexões e práticas que elevem a sensibilidade e a cultura humana. Essa crença nos faz visualizar nossa tradução a partir de nossa realidade vivida, como tentaremos explicitar no capítulo dois desta Tese.

**„Ich denke sowieso  
mit dem Knie“**



Figura 7 - *Ich denke sowieso mit dem Knie* – Joseph Beuys - 1977

Ao escolhermos o cartão seguinte, *Penso também com os joelhos* (Figura 7), imaginamos que o comum seria exclamarmos *Que bobagem! Pensar com os joelhos!* Mas é preciso refletir um pouco mais sobre a frase escrita no cartão, no qual há uma fotografia de

Beuys sentado sobre uma mesa, com o cotovelo sobre a coxa e as mãos no rosto, em gesto pensativo. Acima da foto, a frase inscrita em *offset* preto, quase no centro uma marca de carimbo, com letras na cor violeta, identificando a *FIU - Free International University* [A Universidade Internacional Livre, criada por Joseph Beuys e o escritor Heinrich Böll em 1971<sup>145</sup>]. Beuys assina o cartão e desenha uma seta na lateral do joelho em caneta com ponta de feltro na cor verde. O significado desse cartão postal, bem como de toda sua produção Bunge (1998) entende da seguinte forma:

Na topografia do corpo humano, tal como ele a desenhou no quadro “Estética=Homem” para explicar sua Teoria Escultórica, o joelho pertence à área da força de vontade, é, por assim dizer, ponto de articulação com a área da sensibilidade, o que é sugerido pela linha vertical que conduz, da mão levantada do artista, à região do joelho. O joelho pode ser visto como imagem da concatenação de vontade e sensibilidade. Se Beuys, portanto, afirmou “De qualquer modo penso com o joelho;”, ele propagou um pensamento que não deve ser determinado apenas pelo pólo da razão fria, mas também pelo pólo da vontade transportadora de energia calórica (BUNGE, 1998, p.35).<sup>146</sup>

Aqui, notamos que Beuys - na forma como representa sua teoria escultórica em todas as linguagens de sua arte -, sempre agrega a espiritualidade, seu conhecimento das ciências naturais, da antroposofia de Steiner e de filosofia, bem como o pensar com a forma física interna e externa, seja do homem, das plantas, dos animais. Ou seja, possui uma visão do ser humano como um todo, o que transparece em sua visão ampliada da arte. Principalmente sua ligação com a Antroposofia de Steiner, quando este apresenta-se aos professores em suas conferências em Stuttgart (1919), explanando a respeito dos tipos de temperamentos e a relação desses com a forma física de cada criança (STEINER, 1999, p.15-33).

Nessa exposição foram exibidos 428 cartões postais, sendo a maioria do colecionador Neuhaus. Foram exibidos com caráter de obras raras, com uma história particular e cujo material a ser impresso sempre era escolhido por Beuys, segundo Staeck (1998, p.16).

Percebe-se o conceito de Escultura Social nesse cartão postal quando Bunge explica:

Naturalmente, a cabeça seria a ‘estação terrestre mais importante’ do pensamento, mas o ‘pensamento’ não está vinculado unicamente à função do cérebro’, mas ele se

---

<sup>145</sup> Ver em Vicini (2006).

<sup>146</sup> In der Topographie des menschlichen Körpers, wie er sie auf dem Schaubild “Asthetik= Mensch” zur Erläuterung der Plastischen Theorie gezeichnet hat, gehört das Knie in den Bereich der Willenskraft, es ist gleichsam Gelenkstelle zum Bereich der Empfindung, worauf die vertikale Linie hindeutet, die von der erhobenen Hand des Künstlers in die Gegend des Knies führt. Das Knie kann als Bild für die Verknüpfung von Wille und Empfindung betrachtet werden. Wenn Beuys also sagte: “Ich denke sowieso mit dem Knie”, dann propagierte er ein Denken, das nicht nur vom Pol des kühlen Verstandes bestimmt sein soll, sondern auch vom Pol des wärmeenergetischen Willens.

efetuaria também por meio de órgãos inteiramente distintos do corpo (BUNGE, 1998, p.36).<sup>147</sup>

Essa intenção de Beuys poderia referir-se ao fato de que o pensamento faz o ser humano agir, movimentar-se com as pernas, com o corpo, em busca de um objetivo, de uma transformação para outro estado, quer mental, quer físico. Uma busca de que o ser humano pense em todos os sentidos de seu corpo.

Segundo o que apontamos no início deste capítulo, a proposta de Beuys continua sendo a divulgação ampla de suas ideias, que fazem parte da teoria de Escultura Social: como moldamos nossos pensamentos, como formamos as palavras e a proposta de contínua transformação do homem e do mundo, sua liberdade, comunicação, atitude, sensibilidade e essência. Acreditamos que pensar com os joelhos é também “agir”.

#### 1.2.5 Desenhos: *Pietá, 1948* e \_\_\_\_\_?, 1958

Os desenhos de Joseph Beuys foram realizados principalmente na década de 1950, quando buscava exteriorizar forças visíveis e invisíveis (BASTIAN, 1979), formas arquetípicas do passado, animais, figuras humanas e enfatizar a bidimensionalidade do papel. Além disso, apresentavam uma característica de xamanismo para uma possível cura da humanidade e sua própria cura. Em livro sobre as aquarelas que produziu, encontramos a seguinte fala de Joseph Beuys:

Basicamente, eu não chamo este trabalho de aquarelas coloridas ou qualquer coisa. Tudo eu chamo desenhos. Seja pintura em óleo ou cáustica. Eu detesto giz, eu tendo gostar mais de carvão ou grafite. Não me adapto ao giz. Então, basicamente tudo é desenho<sup>148</sup> (JOSEPH BEUYS apud SCHADE, s/d, p.7).

Nos desenhos de Beuys, não havia preocupação com o desenho retiniano, mas sim uma tentativa de chamar a atenção para seus traços espontâneos, que surgiam de sua alma, seja na técnica da aquarela, no lápis ou nos entalhes em madeira. Essa extensão dos traços transparece na citação em que Beuys declara: tudo é desenho. Ao visualizarmos seus

<sup>147</sup> Der kopf sei natürlich die wichtige 'Bodenstation' für das Denken, aaber 'das denken ist nicht nur an die Funktion des Gehirnes gebunden', sondern es vollziehe sich auch durch ganz andere Leibesorgane.

<sup>148</sup> Basically I don't call this work with colors watercolors or whatever. First of all I call everything drawings. Whether oil paint or mordant. I despise chalk, but charcoal I tend to like more, or graphite. Chalk doesn't suit me. So basically everything is drawings.

desenhos, surge uma rápida comparação com desenhos primitivos, como esboços não finalizados, já que Beuys pretendia o inacabado como proposta de abertura ao mundo, uma antiestética ou anticiência, como veremos no capítulo II. Ao mesmo tempo, a segurança dos traços que sugerem as formas do corpo humano, do animal e, até mesmo, de sua assinatura, indicam a maturidade e expressividade como intenção real das forças invisíveis, do grafismo no desenho. Quando olhamos pela primeira vez um desenho de Beuys em livro, tivemos imediatamente o impulso de fechar o livro, por o acharmos feios, pois temos o conceito padrão de beleza vinculado aos desenhos renascentistas. Os desenhos de Beuys (Figura 8) são intensos em seus grafismos, compostos por linhas que, em poucos traços configuram um pensamento imagético. Também as aquarelas, em leves pinceladas, oferecem a força expressiva de Beuys. Em seguida, abrimos novamente o livro, e a obra se tornou compreensível, como se entrássemos num novo mundo para decifrar as linhas expostas nos desenhos.



Figura 8 - Roses 1952 – Joseph Beuys

Transcrevemos parte do Catálogo de seus Desenhos, produzido para as exposições realizadas em Rotterdam (Holanda); Berlin, Bielefeld e Bonn (Alemanha) em 1979 e 1980, respectivamente, no qual Beuys fala extensivamente sobre seus desenhos.

Eu suponho que certas experiências são importantes, como em qualquer outro campo. No campo criativo, entretanto, o que você sempre parece encontrar é um certo tipo de intenção que alcança problemas básicos na vida humana, que então se torna cargo da criatividade. Comigo é que certas questões sobre a vida, sobre arte, sobre ciência me interessam, e sinto que posso ir o mais longe possível respondendo-as e desenvolvendo uma linguagem no papel, uma linguagem para estimular mais discussão, mais do que nossa civilização presente representa em termos de metodologia científica artística ou geral. Eu tento ir atrás dessas coisas, eu faço perguntas, eu coloco formas de linguagem no papel, eu também coloco formas de sensibilidade, intenção e ideia no papel, todas a fim de estimular. E eu não quero apenas estimular as pessoas; eu quero provocá-las. Mesmo nesse caráter provocativo, especialmente nos desenhos. Meus desenhos fazem um tipo de reserva para mim, de onde eu consigo impulsos importantes. Em outras palavras, eles são um tipo básico de fonte de material que eu posso desenhar várias vezes (SIMMEN, 1979, p.93).<sup>149</sup>

Beuys desenha para expôr ideias, como imagens que provocam o pensamento, e a alma do artista se revela graficamente. Quando o artista declara que se trata da busca por um mundo visível e um mundo invisível, as linhas que formam as imagens nunca estão unidas determinando o final do desenho; elas permanecem abertas, diferentemente do que sugeriam os desenhos dos artistas, por exemplo, da Idade Média. Na fala de Beuys:

Quando você usa a palavra “terminado”, embora você ainda possa dizer o tipo de acabamento que dá valor a alguma coisa, torna-a viva, acesa, toda forma de acabamento de todas as substâncias no universo tem. O que eu realmente estou tratando é esse problema universal, a fim de conseguir um novo nível, onde o criador desta substancialidade não vem de fora, ou seja, como os pintores da Idade Média que fizeram imagens do lado externo das coisas com precisão, repetidas vezes, até que eles conseguiram o ponto de acabamento que lhes representasse uma obra-prima. O que eu estou tentando fazer é mostrar que é possível, que o homem em geral é capaz de criar substâncias por si próprio, e que este é realmente o princípio criativo. [...] Nós somos treinados para pensar somente em realidade física, aparências que estão à tona, em termos de imagem retinal, em outras palavras; então, elas fazem parte da realidade, e eu sinto que é minha intenção verdadeira [...] estar em um diálogo com o que é desconhecido como realidade (SIMMEN e BASTIAN, 1979, p.29).<sup>150</sup>

<sup>149</sup> I suppose certain experiences are important, as in any other field. In the creative field, though, what you always seem to find is some sort of intention that reaches out for some basic problem in human life, which then becomes its field of activity. With me, it's that certain questions – about life, about art, about science – interest me, and I feel I can go farthest toward answering them by trying to develop a language on paper, a language to stimulate more searching discussion – more than just what our present civilization represents in terms of scientific method, artistic method, or thought in general. I try to go beyond these things – I ask questions, I put forms of language on paper, I also put forms of sensibility, intention and idea on paper, all in order to stimulate thought. And I not only want to stimulate people, I want to provoke them. Even if this provocative character, especially in the drawings, isn't particularly blatant – it goes all the deeper. My drawings make a kind of reservoir for me, that I can get important impulses from. In other words, they're a kind of basic source material that I can draw from again and again.

<sup>150</sup> Mit dem Begriff 'vollendet' kann man allerdings auch einen Charakter von Vollendung anstreben, der darin besteht, daß die Sache vor allem *lebensfähig* wirkt, anregend wirkt, bis hin zur Vollendung der gesamten Substantialität des Weltinhaltes. Ich setze mich hier mit der Substantialität des Weltbestandes auseinander, um auf eine neue Schicht zu kommen, wo der Erzeuger dieser Substantialität eben nicht mehr wie von Außen da ist, wo der mittelalterliche Meister das 'AuBen' in möblichen Versuchen darstellt, bis schließlich zu dem kommt, was nach seiner Konzeption sein vollendetes Meisterwerk ist; ich strebe die Möglichkeit an, den Menschen generell als Erzeuger von Substanzen darzustellen, als ein Schöpfungs-, ein Kreativitätsprinzip, was sich sogar in Naturvorgängen äußert. [...] Wir denken meistens nur an die im Vordergrund stehende physische Wirklichkeit, also an den retinalen Bereich, der alles retinal wie ein Photoapparat aufnimmt; wenn ich also mit weiteren Erkenntnis – oder Wahrnehmungsorganen etwas erfassen kann dann gehört das ebenso zur Wirklichkeit und ich

Importante, neste ponto, é a volta à ideia de intenção verdadeira, de buscar no interior do criador uma nova percepção da imagem, do que é visível e invisível, da percepção geral e de uma percepção especial no poder criativo, de forças que propõem um significado. A imagem indica um símbolo, mas o significado está na reflexão provocada pelas palavras, pelas obras e imagens – indo além da imagem retiniana:

Se você toma essas forças como sendo a chave para o que é mais significante, o que você tem que exercitar, então você já está dentro do poder do desejo, que é mais uma concepção humana do que uma simples imagem de retina. Mas se eu prefiro representar o poder do desejo, eu tenho que entrar no princípio em si, algo que certamente não está dado por si, embora possa estar de alguma forma traduzido (SIMMEN; BASTIAN,1979, p.62).<sup>151</sup>

Nessa passagem, percebemos que Beuys poderia estar utilizando a concepção de entidade humana em Steiner (2001), a partir das forças espirituais invisíveis, sendo uma delas o corpo etérico que administra nossas atitudes.

A figura humana tem papel preponderante nos desenhos de Joseph Beuys, que surgem em lápis e aquarelas. Desenhos como da estrutura óssea da figura humana, que associamos com a parte interna do ser humano sendo revelada: revelar a dor era uma das intenções de Beuys nessa fase da década de 1950, entretanto, ela se mostra em vários momentos de sua arte, como ele dizia *zeige deine Wunde! Mostre a sua chaga!* Num múltiplo de 1977, “uma relação traumática com o mundo” (BORER,2001, p.24). Além dessa referência à dor em seus desenhos, há indícios de influências de alguns artistas, como propõe Schade:

De William Turner, a perspectiva de avião, deve tê-lo fascinado. De Leonardo, a vista topográfica, a dissecação de voo do pássaro e os acordes que podem ser produzidos a partir de correntes e redemoinhos. O sentido do tempo dos fósseis vem das noções de seu professor Mataré. Alguns sustentam que Beuys como artista sentiu-se desprendido da história. Certamente, ele tinha conhecimento das palavras de Joyce, "A História é um pesadelo que eu tento reparar." O que é expresso em seu trabalho não é o aparente afastamento, mas a sobriedade do despertar <sup>152</sup> (SCHADE, s/d, p.19).

---

fühle mich einfach intendiert, ja verpflichtet dieser Sache nachzugehen, den dann ist man im Gespräch mit dem, was man *Wirklichkeit* nennt.

<sup>151</sup> Wenn man die kräfte als den Ausgangspunkt für das Wichtigste halt, was herauszuarbeiten ist, dann ist man beispielsweise doch schon bei den Willenskräften, die für den Menschen ein Begriff, also kein retinaler Gegenstand sind. Aber wenn ich S=Willenskraft darstellen will, dann muß ich mich mit diesem Prinzip der Willenskraft auseinandersetzen, also mit einer Sache, die sicherlich nicht von vorneherein gegeben ist, höchstens in übersetzter Form.

<sup>152</sup> From William Turner the airplane perspective must have fascinated him, from Leonardo the topographical view, the dissection of the bird's flight the chords that can be produced from currents and whirlpools. The sense of time-fossils comes from the notions of his teacher Mataré. Some maintain that Beuys as an artist felt he was extricated from history. Certainly he was aware of Joyce's words, "history is a nightmare that I try to wake up from." What is expressed in his work is not the apparent turning away but the sobriety of awakening.

Para Schade (s/d, p.13), alguns desenhos de Beuys foram inspirados em modelos de Rodin: o trabalho de luz a partir das aquarelas em bronze ouro, cujas posições da figura humana sugerem gestos simbólicos. Realmente, ao olharmos seus desenhos em aquarela, eles possuem uma luminosidade, e a mancha da cor produz figuras humanas em movimentos de busca de liberdade, expressão aberta e livre, mas não expandem além da bidimensionalidade do papel. Esse crítico sugere também que Beuys foi influenciado pelos desenhos de Leonardo da Vinci, Rembrandt e Munch, como descrevemos abaixo:

O grupo de pinturas *Self in Stone* (Selbst im Gestein), criada em 1955, mas já concebida em 1951/52, num desenho de uma cabeça de um homem envolto em uma aura de cristais, parece ter sido inspirado por duas litografias de Edvard Munch, de 1897: o homem morto olha para fora de seu caixão numa paisagem de cristais. A disposição pode ter mudado, mas a associação entre esses desenhos *In the Land of Crystals* está dedicado evidentemente à mesma. Como Munch falou, “O corpo morto é transformado em uma forma de cristal novo” – “Então, ele vai para a terra dos cristais”, referindo-se também à fonte literária que ele usou (SCHADE, s/d, p.14).<sup>153</sup>

Analisando o conceito de Escultura Social, parece-nos coerente que Beuys tenha interesse nas obras desses artistas. Especialmente, se observarmos a pesquisa científica como fundamento nas obras de Leonardo da Vinci; a forte expressão compositiva, as figuras solitárias, a dramática luminosidade em Rembrandt; a vida de Eduard Munch a partir de suas obras e o forte expressionismo de suas figuras e traços. Vemos, nesses três artistas, um gesto gráfico no qual muitas linhas definem a configuração desejada, como observamos nos desenhos de Joseph Beuys que analisamos neste capítulo, quer pelas cores utilizadas nas aquarelas, quer no claro escuro que se manifesta pelo grafite do lápis.

A fêmea é sempre vista do ponto de vista masculino: “Em comparação (com o homem) a mulher é menos endurecida. Menos ligadas a terra [...] o homem enterrou a cabeça no chão enquanto a mulher olha para o céu.” Esse comentário por Beuys quer chamar a atenção para a orientação de Dante por Beatriz; é apenas parte da explicação. O vôo da mulher significa a possibilidade de ascensão, de evitar confrontos, a possibilidade de ressurreição e de salvação, como derivado diretamente a partir de conceitos cristãos (SCHADE, s/d, p.16).<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> The group of depictions *Self in Stone* (selbst im Gestein), created in 1955 but already conceived in 1951/1052 in the drawing of a man’s head embedded in an aura of crystals, seems to have been inspired by two lithographs of Edward Munch from 1897: a dead man looking out of his coffin into a landscape of crystals. The arrangement may be changed, but the associatiHns that these *drawings In the Land of Crystals* are devoted to is evidently the same. As Munch expressed it, “The dead body is transformed into new crystal forms” – “So it goes into the land of crystals,” referring also to the literary source he used. (Em: Correspondencias entre Eduard Munch e Georg Schiefler, apud SCHADE, s/d, p.14).

<sup>154</sup> The female is always viewed from the male perspective: “In comparision (to the man) the woman is less hardened, less bound to the earth... the man has buried his head in the ground whereas the woman looks up to the spheres.” This comment by Beuys, which calls to mind Dante’s guidance by Beatrice, is only part of the explanation. The flight of the female signifies the possibility of ascending, of avoiding clashes, the possibility of resurrection and salvation as derived directly from Christian concepts.

Nas obras *Pietà*, (1948) (Figura 9), e \_\_\_\_\_?, (1958)<sup>155</sup>, Beuys na primeira, desenha a cena, já muitas vezes utilizada na arte, com Maria segurando Cristo, e na segunda, um corpo de mulher. Em *Pietà*, como em \_\_\_\_\_?, nos desenhos existe alusão a esboços, estudos, como se as obras não estivessem finalizadas, o que era intenção do artista, pois em nenhum momento encontramos em livros a possibilidade de autores dirigirem-se aos desenhos de Beuys como *rascunhos* de outras obras. Como analisou Schade, para Beuys eles são obras desenhos, não têm sentido exploratório, mas já possuem um sentido em si. A obra beuysiana como um todo existe por um sentido completo, de realização após profunda reflexão em seus pensamentos e falas como *Escultura Social e vida*, porque *arte e vida transformaram-se no artista Joseph Beuys ou vice-versa*.<sup>156</sup>



Figura 9 – *Pietà*, 1948 – Joseph Beuys

<sup>155</sup> Segundo Borer (2001, p.37), “Deve-se levar em consideração o fato de que, se Joseph Beuys deu a seus trabalhos títulos altamente poéticos, por outro lado ofereceu ao mundo muitas obras com a caracterização lacônica de “Sem título”, aludindo também, por meio da utilização de longos travessões e de pontos de interrogação” \_\_\_\_\_?, ao caráter indagador do trabalho em questão.

<sup>156</sup> Grifo nosso.

Escolhemos a obra *Pietà* por tratar-se de uma releitura de Michelangelo, ícone cristão do sofrimento de uma mulher que segura ao colo seu filho já crescido, morto por uma legião de homens que não compreenderam as palavras e os atos desse filho. Beuys se compadece dessa cena, assim como outras tantas que utilizou da simbologia cristã, como se pudesse sentir a mesma dor do filho e da mãe, com os traços e linhas sinuosos no desenho em queda indicando a terra, a desistência, a resignação de um fim já esperado. Mas Beuys apresenta um Cristo criança no colo da mãe, que está ajoelhada ao chão, carregando o menino. Essa imagem nos suscita o pensamento de que seria o Beuys menino se colocando no colo de sua mãe, pois nesse período iniciava-se sua crise depressiva e ainda morava com seus pais. Esse pensamento nos sugere a necessidade de pesquisa em relação à infância e relação de Joseph Beuys com seus pais em Krefeld. Nesse período, Beuys já estava na Academia de Dusseldorf, estudando escultura, após ter servido como piloto na II Guerra. Os irmãos Van der Grinten<sup>157</sup>, amigos e colecionadores das obras de Beuys, descrevem os desenhos dele, na década de 1950, dizendo:

Os desenhos de Beuys são feitos de forma direta no papel. [...] O total de trabalho parece mais feio do que bonito, mas compreensível à luz de extensão incomum da sensibilidade de Beuys. Toda expressão compreensível e capaz de expressão é formulada por Beuys em suas obras: a experiência, a memória, a ideologia, a gravação, a teoria, a especulação, a realidade, o que vem dentro do alcance, o irreal e irracional - tudo isso se transforma em uma imagem, e pensamentos tornam-se tangíveis (ADRIANI, KONNERTZ e THOMAS, 1979, p.48).<sup>158</sup>

Sua expressividade é forte e emotiva ao vermos sua *Pietà* desenhada. A estrutura geral e as linhas emergem com segurança e determinação ao representar graficamente seu pensamento e a imagem sobre o papel. As linhas nos fazem viajar pelo desenho com intensidade e receio de saber qual será o desencadeamento final que trará a configuração geral impressa. Beuys, com energia e calor, expondo seus pensamentos, que já em 1948 antes mesmo de apresentar a Teoria Escultórica nos anunciam sua profunda emoção em relação à obra renascentista de Michelangelo. Essa imagem nos faz pensar e rever a vida e o martírio de Jesus Cristo, fatos bíblicos dentre tantos outros expressos nas obras de Beuys, e podemos também considerar aqui a influência de seu antigo professor Mataré e de sua formação católica.

<sup>157</sup> Ver Vicini (2006), onde relacionamos a amizade de Beuys com os irmãos Van der Grinten.

<sup>158</sup> Beuys' drawings are made in short, direct ways. [...] The total work appears more ugly than beautiful, but this understandable in the light of Beuys' unusual span of sensibility. Everything comprehensible and capable of expression is formulated by Beuys in his works: experience, memory, ideology, recording, theory, speculation, reality, whatever comes within reach, the unreal, and irrational – all this is changed into a picture and thoughts become tangible.

A segunda obra escolhida, \_\_\_\_\_? (1958), (Figura 10), com seu título enigmático, nos faz pensar ainda mais, por não ter um título definido, como Borer (2001) nos revela. A figura feminina está solta no papel, sobre outra imagem humana não definida, como um palimpsesto. A figura está solta no ar, livre e leve, como se nos convidasse a estar nesse espírito de liberdade. Impossível não viajar pelas linhas desse desenho, como apresenta Schade (s/d):

Fluxo de líquidos, campos elétricos gasosos são para Beuys vestígios cósmicos que deixaram suas marcas por toda parte. Movimentos no contexto de espessamentos ou diluições. Andar e dançar ocupam um lugar antes de nossos olhos, muitas vezes livre de representacionismo. Os desenhos são menos representação de algo do que colocá-los em movimento, dando os objetos uma vista dos cursos que eles traçam. Olhando para as ações de Beuys de uma distância, uma primeira tem a impressão de ver as peças ou objetos, os quais, em seguida, tópicos de explicação são desenvolvidos. Em muitos casos, os desenhos são campos de desenvolvimento (SCHADE, s/d, p.18).  
159



Figura 10 - \_\_\_\_\_? - 1948

<sup>159</sup> Flowing liquids, gaseous electrical fields are for Beuys cosmic traces that have left their imprints everywhere. Movements transpire in the context of thickenings or dilutions. Walking and dancing take place before our eyes, often unencumbered by representationalism. The drawings are less a depiction of things than putting them in motion, giving the objects a view of the courses they trace. Looking at Beuys's actions from a distance, one first has the impression of seeing pieces or objects to which then the threads of explanation are developed. In many cases the drawings are fields of development.

Os traços de Beuys neste desenho são rápidos, velozes e intensos. Eles fluem com decisão e facilidade, pois percebemos que quase não há repetição de linhas. As linhas são expressas no papel quase sempre em apenas um contato com o papel, definindo a forma ou força invisível pretendida por Beuys, juntando-se a uma configuração que nos parece sem fim. É introspectivo e espontâneo, sem a preocupação de deixar claro seu pensamento, mas enxergamos a atemporalidade física e espiritual impressa no desenho. Essas impressões gráficas do desenho e o corpo reconhecido na imagem poderia fazer parte de qualquer tempo vivido.

A Escultura Social de Joseph Beuys questiona: *como moldamos nossos pensamentos e palavras, como moldamos o mundo que vivemos?* Tudo nos penetra, absorve, transforma, expande, porque estamos expostos em contínua transparência, invisibilidade, finitude entre vida e morte<sup>160</sup>. Constantemente, iniciamos e finalizamos, construímos, navegamos e poucos de nós imergimos na origem dos pensamentos, falas e imagens, porque tudo nos parece conhecido e é agradável estar familiarizado com o mundo. Os desenhos e a obra de Beuys nos convidam ao desconhecido, à viagem para dentro de labirintos da essência humana, olhando os erros, como caminhos abertos, marcas de um processo. Impossível não deixar os rastros, carregar a origem de ser, viver e fazer, como descreve Schade (s/d):

Manifesto em seus desenhos está a libertação de tensão reprimida. [...] Nos desenhos, as decisões estão abertas para todos verem. Uma análise aprofundada irá descobrir os traços da sua evolução: "A qualidade dos critérios de uma questão também é julgada somente em uma realidade, por realmente estar acontecendo em torno de mil vezes e olhando para ela anuncia a tentativa de fazê-la, e isso se torna interessante quando algo está terminado e você acha que é o ideal, só que de repente se conclui que é a coisa mais ridícula que você já fez.... O erro que você fez durante a primeira tentativa pode vir a ser uma benção incrível ... quando você diz: esse erro, não estou indo só para deixá-lo ser, mas eu vou fazer algo a partir disso que será muito maior do que a minha idéia original. Já fiz isso muitas vezes com grande sucesso, porque a partir daí, ocupava-me com ele por um longo tempo." A superação da idéia original, que Beuys descreve aqui tão vivamente, é uma das potencialidades mais importante de desenhos. [...] No desenho, a forma não se perde tão facilmente, que, no caso de pintura ou escultura, uma decisão anterior faz com que o trabalho tenha que ser coberto ou removido (SHADE, s/d, p.17).<sup>161</sup>

<sup>160</sup> Kuoni (1993:174-175). Nessas páginas, Beuys defende "que esta civilização nossa é morta por causa do excesso de materialismo e ao conceito restrito de ciência. [...] A matéria, evidentemente, não representa a vida: ela consiste de valores que podem ser medidos cientificamente, mas esse ato de medição é centrado na matéria morta. Este é o grande erro prosseguido, desde que o homem não é um ser morto, mas vivo."

A lot of people think this way and realize that this civilization of ours is dead, because of the excess of materialism and the narrow concept of science.[...] Matter, of course, does not represent life: it consists of values which can be measured scientifically, but this act of measuring is centered on dead matter. This is the great mistake, since man is not a dead being but a live one.

<sup>161</sup> Manifest in his drawings is the release of pent-up tension. [...] In the drawings, the decisions are open for all to see. A thorough consideration will uncover the traces of its progression: "The quality criteria of a matter are also to be judged only in reality, by actually going around a thousand times and looking at it and making the attempt; and it especially becomes interesting when something is finished and you think it's ideal, only to suddenly conclude that it's the most ridiculous thing you've even done.... The mistake you made during the first

No Catálogo dos Desenhos de Beuys (1979, p.73), Bastian realiza uma crítica na qual ressalta o distanciamento, a viagem a outros mundos que nos levam esses desenhos: lugares remotos, sem promessas, sem métodos, nos quais a intuição gera a cultura e o sentido promove as relações de interação com a natureza, que, para nós, inseridos em outra cultura, distancia-nos cada vez mais. Ao lermos essa crítica de Bastian, viajamos nas linhas e planos dos desenhos:

E o mundo que evolui desta forma comum, ainda que incomum, é ainda um mundo de imagens, imagens de mundos dentro e fora, da mente em um espaço que não é o *Self*, mas em que, no entanto, tem a sua própria existência. Mundos interior e exterior, inseparáveis, sim, mas também intercambiáveis! Vendo ego e universo em focos separados -- para Beuys, esta não é uma constante da experiência ou percepção. Caminhando à margem de erva-crescida em pureza, campo previsível e produtivo, observa o conhecido pelas semelhanças que tem com o estranho, e fere o momento estranho, por enquanto, para um verdadeiro código. E que, em si mesmo, ele vê como tendo vindo de fora, torna-se, por uma conexão emocional escondida, o que ele espera reencontrar nos registros escuros do mundo. Inexoravelmente, no trabalho, torna essa emoção nas paredes da analogia transparente, ampliá-los para fora, e como ele faz isso, reproduz o seu próprio funcionamento de objetos e entre eles (BASTIAN, 1979, p.74).<sup>162</sup>

Para Bastian (1979, p.81), as figuras humanas nos desenhos de Beuys não aparecem morfologicamente, mas organicamente, como em tudo o que ele propõe para o ser humano como essência. Refletimos nesta pesquisa que, da mesma forma que o autor acima fala da essência nos desenhos, Beuys fala das formas de pensamento que moldam nosso mundo em linguagens da arte como forma de Escultura Social. Sua forma de superar as palavras seria a partir de seus objetos, desenhos, performances, ações, nas quais revela todo tipo de experiência que ele viveu desde sua infância (BASTIAN, 1979, p.73 a 76).

---

attempt can turn out to be an incredible blessing... when you say: this mistake, I'm not just going to let it be, but I'm going to make something out of it that will be much greater than my original idea. I've done this often with great success because I then occupied myself with it for a long time." The surpassing of the original idea, which Beuys describes here so vividly, is one of the most important potentialities of drawings. [...] In drawing, the form is not lost so easily, whereas in the case of painting or sculpting and earlier decision has to be covered over or removed.

<sup>162</sup> And the world that evolves in this common yet uncommon manner is a world of images, images of worlds both inside and out, of mind in a space which is not Self, yet in which Self nevertheless has its being. Inner and outer worlds – inseparable, yes, but also interchangeable! Seeing ego and universe in sharp separate focus – for Beuys, this is, this is no constant of experience or perception. Walking the weed-grown margin of this neat, predictable and productive field, he notes the familiar by the similarities it bears to the strange, and sounds the strange, moment by moment, for a true code. And what, in himself, he sees as having come from outside, becomes, by a hidden emotional connection, that which he hopes to rediscover in the dark records of the world. Inexorably at work, this emotion renders the walls of analogy transparent, expands them outward, and as it does so reproduces its own workings in object and among them.

### 1.3 O Romantismo no conceito de Escultura Social de Joseph Beuys

Verificamos que a construção do conceito de Escultura Social está relacionada com a estética, a vida e a espiritualidade em diversos autores. Além do pedagogo e filósofo Rudolf Steiner, com os pensadores do romantismo alemão Schiller, Goethe e Hegel, que foram estudados por Beuys. Por exemplo, quando Beuys, ao ser indagado sobre a relação de sua arte com a arte tradicional, responde a Bastian que nunca teve interesse nessa análise, mas que sempre esteve interessado no processo artístico que o antecedeu. Declara a Simmen que o Idealismo alemão se aproxima de suas concepções. Sua arte está próxima dos *Românticos* “como em Novalis, Goethe, Lorenz Ocken, Carl Gustav Crus ou Gaspar David Friedrich, Schelling, Hegel, etc. Mais tarde você encontra em outras pessoas como Rudolf Steiner”. Seguindo ainda o mesmo autor Bastian (1979, p.98), Beuys comenta que esse seria o melhor caminho, “pois estes autores antecipam algo que nunca veio à tona”. Na tradução que propomos realizar, todas as referências teóricas que fundamentam Joseph Beuys são importantes para entendermos sua atitude na arte. A partir dessa fala em Bastian (1979), bem como em d’Avossa (2010), Adriani, Thomas e Konnertz (1979), pesquisamos as obras de alguns dos citados filósofos e escritores românticos, e encontramos concepções que acreditamos estarem em consonância com o conceito de Escultura Social de Joseph Beuys.

A relação de percepção da arte em Joseph Beuys, como o despertar da alma e do espírito, cujo poder da arte seria revelar a essência do ser humano, sua intuição, a vivência humana, nos parece influenciado por Hegel quando este nos fala::

Isso é o que compete à arte representar, e ela o faz mediante a aparência que, como tal, nos é indiferente desde o momento em que sirva para acordar em nós o sentimento e a consciência de algo mais elevado. Assim a arte cultiva o humano no homem, desperta sentimentos adormecidos, põe-nos em presença dos verdadeiros interesses do espírito. [...] Utiliza a arte a grande riqueza do seu conteúdo no sentido de, por um lado, completar a experiência que possuímos da vida exterior, e, por outro, evocar de um modo geral os sentimentos e paixões, [...] a fim de que as experiências da vida não nos apanhem insensíveis e a nossa sensibilidade permaneça aberta a tudo quanto ocorre fora de nós (HEGEL, 1996, p.32-33).

Entendemos que Hegel acredita no poder subjetivo da arte para o espírito como essência, substância e ação interna e externa do ser humano. Para Joseph Beuys, a arte foi o caminho que encontrou na tentativa de fazer com que o homem volte-se para a sua origem natural, espiritual e intuitiva, como expressou nos desenhos, nas performances e nos materiais que utilizava em suas obras. Sugerimos que o Espírito absoluto de Hegel: arte, religião e filosofia (REALE e ANTISERI, 1991, p.151), está presente no conceito de Escultura Social.

Nos textos de Hegel publicados no livro *Curso de Estética: O Belo na Arte* (1996)<sup>163</sup>, podemos citar algumas dessas concepções que acreditamos estarem presentes em Joseph Beuys: a busca da universalidade a partir das contradições do finito e infinito na concepção de “espírito absoluto, que é a união de si próprio com a natureza” (HEGEL, 1996, p.120-121), em que as contradições humanas surgem como forma de alcançar um conceito que atinge a consciência; que “a ideia é a unidade do conceito e da realidade: o conceito é a alma, e a realidade é o envoltório corporal” (HEGEL, 1996, p.134). Ou seja, a ideia proporciona o encontro entre a alma e a realidade, entre o interno e o externo, dentro de uma realidade. Em Beuys, a ideia não significa *o ideal*, mas se faz realidade em suas obras. Os fundamentos da arte romântica analisados em Hegel também se mostram decisivos na obra beuysiana, pois voltada para a essência humana, a subjetividade real, a liberdade, os sentimentos, o sofrimento humano necessário entre a vida e a morte e a religiosidade na conciliação com Deus (HEGEL, 1996, p.570-573). Essa espiritualidade, liberdade e subjetividade em Beuys permanece, ora na representatividade da vida de Jesus, ora na subjetividade do desejo de emancipação do homem diante de Deus. Em toda a concepção hegeliana do belo, há a necessidade da arte para promover o que há de mais essencial no homem, o espírito absoluto, movido pela subjetividade que sentimos estar presente na Escultura Social, na concepção das produções de Beuys, como forma de provocação a partir de uma ideia que faz suporte a toda a sua produção.

Em suas propostas, as metáforas e paradoxos possuíam um propósito: o que é cinza (feltro) e o que pode vir a tornar-se colorido; o que é sólido (gordura) e pode vir a tornar-se líquido; o que é primitivo (animais, objetos, desenhos) e pode tornar-se atual; o que é intelecto (teorias e concepções) deve poder tornar-se atitude, sensibilidade, intuição. Para Beuys, pensar, sentir e querer estão relacionados com escultura: o calor que liquidifica a gordura, emoções que podem ser chamadas de alma (KUONI, 1993, p.91).

A filosofia da arte ou a questão da estética em Beuys, aliada às questões pedagógicas implícitas em suas produções, faz-nos concluir que tem relações com referências em Schiller quando Beuys responde a Bonito Oliva sobre a origem do poder da arte e sua função educativa. Beuys explicita que Schiller é um ponto de referência, pois esse filósofo:

[...] ele considera o próprio homem de acordo com a forma como ele aparece na arte. Ele poderia ter tomado esta a sua conclusão lógica e disse que o homem também é

---

<sup>163</sup> Como também na *Fenomenologia do Espírito* (2008).

uma obra de arte. Ele poderia ter considerado o homem como igual à arte, o equivalente à criatividade (KUONI, 1993, p.166-167).<sup>164 165</sup>

Schiller, que viveu de 1759 a 1805, em *A educação estética do homem* (2002) aponta as belas-artes e a ciência como únicas saídas para resgatar a fragmentação que o homem sofria em tempos de Iluminismo. Esse autor sugere a confluência entre ciência e arte como alternativa pedagógica, filosófica e social para a humanidade, conceituando a faculdade sensível e racional, através do que ele chama, respectivamente, impulso sensível e formal<sup>166</sup>. Ele afirma que o impulso sensível

exige modificação, mas não que ela<sup>167</sup> se estenda à pessoa e a seu âmbito, ou seja, que ela seja uma alternância dos princípios. O impulso formal reclama unidade e permanência – mas não quer que o estado se fixe juntamente com a pessoa, que haja identidade da sensação. Não são, portanto, opostos por natureza, e se aparentam sê-lo é porque assim se tornaram por uma livre transgressão da natureza ao se desentenderem e confundirem suas esferas. Vigiar e assegurar os limites de cada um dos dois impulsos é tarefa da cultura, que deve igual justiça aos dois e não busca afirmar apenas o impulso racional contra o sensível, mas também este contra aquele. Sua incumbência, portanto, é dupla: em primeiro lugar, resguardar a sensibilidade das intervenções da liberdade; em segundo lugar, defender a personalidade contra o poder da sensibilidade. A primeira ela realiza pelo cultivo da faculdade sensível; a outra, pelo cultivo da faculdade racional (SCHILLER, 2002, p.67-68).

Parece-nos que essa unidade entre as faculdades sensível e racional, defendida por Schiller na citação acima, assemelha-se à proposta de unidade na diversidade, calor que transforma materiais e mentes, bem como à anticiência que circunda toda a Escultura Social em Joseph Beuys. Lembremos de suas obras: *Plano de Energia para o Homem Ocidental* (1974), *Coiole* (1974), *Intuição* (1968) e seus desenhos, nos quais a cultura como tradição e natureza, conflitua-se e apazigua-se com o que é atual. A tarefa da cultura é imprescindível em nosso projeto de tradução, que analisaremos nas próximas páginas sob os olhos de Cassirer (2001, 2005), uma vez que acreditamos que o “não dito” da obra de Beuys, está principalmente ligado à cultura que norteia toda a sua produção como Escultura Social.

A provocação estética na obra beuysiana e o aspecto pedagógico de suas obras podem aproximar-se também da proposta de impulso lúdico em Schiller. Para transformar esses dois

<sup>164</sup> [...] he considers man himself according to how he appears in art. He could have taken this to its logical conclusion and said that man too is a work of art. He could have considered man as equal to art, equal to creativity.

<sup>165</sup> Também em Vicini (2006).

<sup>166</sup> Esse texto refere-se a artigo que escrevemos (VICINI, 2004). Uma Concepção de Formação Superior para Licenciatura em Artes.

<sup>167</sup> Schiller refere-se às tendências da natureza humana para as contradições entre esses impulsos.

impulsos em processo ‘evolutivo’<sup>168</sup> do homem através da educação estética, Schiller apresenta o que chama de ‘impulso lúdico’, “o impulso em que os dois atuam juntos [sensível e racional]”<sup>169</sup>, este impulso lúdico seria direcionado, portanto, a suprimir o tempo no tempo, a ligar o devir ao ser absoluto, a modificação à identidade”<sup>170</sup>. Sendo o impulso sensível aberto às modificações, e o impulso formal aquele que quer permanecer, é o jogo de ambos que a cultura transforma em impulso lúdico. Segundo o próprio autor, é um estado de ser difícil de se alcançar, que exige ponderação, vontade, não deixando a sensibilidade nem a racionalidade predominarem, pois esses impulsos, sozinhos, não permitem a interiorização e os fenômenos de acontecerem. “O homem utiliza-se da natureza com o que nela conceituou e não deixa que ela atue em nosso interior”<sup>171</sup>. Quando alguém realiza uma descoberta, se diferencia do outro, porque se utilizou da racionalidade e da sensibilidade” (SCHILLER, 2002, p.70). Acreditamos que é dessa forma que a educação pela estética, pela arte, acontece: unindo a razão da contemporaneidade com a sensibilidade e cultura de cada indivíduo. A cultura se manifesta, então, naturalmente através das leis, do comportamento cotidiano e espiritual, bem como pela tradição que existe nesse processo, permitindo o que Schiller chama ‘distensão’<sup>172</sup> na formação humana, ou seja, a capacidade de perceber a sensibilidade e o racional proporcionando o impulso lúdico, de compreensão do mundo e de si mesmo: Escultura Social, em nossa compreensão.

A referência de Johan W. Goethe na obra de Joseph Beuys nos remete à própria vivência desse escritor, poeta e filósofo, cuja formação, revelada em seu livro *Memórias, Poesia e Verdade* (1986), expressa suas inquietações, reflexões e ações acerca de sua vida. Nas obras *Fausto* e *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, percebemos as características da formação e atuação desse escritor, e como elas poderiam influenciar Joseph Beuys a construir sua metodologia e ação na arte. Percebemos em Goethe a reflexão constante sobre a ciência; o contexto histórico, político, social e filosófico vivido; a arte como busca de formação e ação profissional; a preocupação com a linguagem; a referência do conhecimento e a busca incessante de expressão e espiritualidade, tendo como fundamento o romantismo de sua época.

---

<sup>168</sup> Schiller, no sentido de melhorar o ser humano.

<sup>169</sup> Parênteses colocado pela autora da tese.

<sup>170</sup> Schiller (2002, p.74).

<sup>171</sup> Idem, 2002, p.69.

<sup>172</sup> Ibidem, p.71.

Seguindo a lista de idealistas românticos, temos também em Georg Friedrich Philipp, conhecido pelo seu nome literário Novalis (1772-1801), uma importante referência na escultura social em Joseph Beuys. Quando lemos seus *Fragments, Pólen, Diálogos, Poesias e Monólogos* (NOVALIS, 1988), entendemos a presença do pensamento e atitude deste artista: o amor, a política, a filosofia, o pensamento, a morte, a atitude do ser humano, a educação, a natureza, temas freqüentes na obra de Beuys. Ao aprofundarmos o conhecimento desses autores ícones da produção beuysiana, aproximamo-nos da essência do pensamento de Joseph Beuys. Em Novalis encontramos algumas frases que acreditamos estarem relacionadas com a Escultura Social de Joseph Beuys:

A sede da alma é ali onde o mundo interior e o mundo exterior se tocam. Onde eles se interpenetram – está ela em cada ponto da interpenetração. (NOVALIS, 1988, p.4)

O mais arbitrário dos preconceitos é que ao ser humano seja negada a faculdade de ‘ser fora de si’, de estar com consciência além dos sentidos. O ser humano é capaz de ser em cada instante um ser supra-sensível. Sem isso não seria cidadão do mundo - seria um animal. [...] Quanto mais, porém, somos capazes de estar conscientes desse estado, mais vital, potente e satisfatória é a convicção, que nasce daí – a crença em genuínas revelações do espírito. Não é nenhum ver – ouvir – sentir – é composto de todos os três – mais que todos os três – uma sensação de imediata certeza – uma inspeção de minha vida mais verdadeira, mais própria – os pensamentos metamorfoseiam-se em leis – os desejos em realizações. (NOVALIS, 1998, p.50)

Se chamarmos a soma de todos os fins diretos cultura, poderíamos dizer que o espírito dessa totalidade, a chave de cultura – o sentido desse grande objeto é ‘amor’. Sem objeto não há espírito – sem cultura não há amor. Cultura é como que o ponto fixo, através do qual essa força de atração espiritual se manifesta – o órgão necessário a ela. (NOVALIS, 1988, p.12-127)

A possibilidade da filosofia repousa sobre a possibilidade de produzir pensamentos ‘segundo regras’ – pensar verdadeiramente em comum. /Arte de sinfilosofar./ Se o pensar em comum é possível, então é possível uma vontade em comum, a realização de grandes, novas ideias. (NOVALIS, 1988, p.154)

O espírito romântico nos parece ser a grande chave motivadora das ideias de Beuys, levadas pelo contexto vivido por esses escritores e poetas do século XVIII. Mas vemos também a presença de Rudolf Steiner (1861-1925) com sua teoria antroposófica e a ciência espiritual, ambas fundamentais para a concepção do conceito de Escultura Social. Já vimos também neste primeiro capítulo, segundo Adriani, Konnertz e Thomas (1979, p.38-41), que a teoria escultórica surge das palestras sobre as abelhas que Beuys leu de Steiner, na compreensão e observação sobre o calor produzido pelas abelhas para construir os favos, bem como o trabalho social e organizado como forma de construção das colméias, verdadeiras esculturas em cera. Em Steiner (1988), Beuys encontra a definição do ser humano

em suas características espiritual, anímica (pensar, sentir e querer) e física, que se configuram em sua Escultura Social, nos encontros como conferência, múltiplos, performances e ações que propõe a transformação pela fala (palavra), pensamento e calor.

#### 1.4 A comunicação e suas relações com o conceito de Escultura Social

O processo comunicativo na obra beuysiana se apresenta, a nosso ver, tanto pela expressividade a partir das linguagens artísticas: desenho, escultura, vídeos, músicas, cartões postais, performances, conferências/diálogos, instalações, ações, objetos; quanto pelas teorias que criava – Universidade Interdisciplinar Livre (FIU) e sua Teoria Escultórica que inclui o conceito de Escultura Social, o qual vimos no início do capítulo I desta Tese. Além disso, a forma pela qual se comunicava utilizando o conhecimento vivido, a compreensão de mundo, o conhecimento científico, o conhecimento espiritual, a arte, o ser humano (pensamento e palavras) e, principalmente, os meios de comunicação – incluindo-se ainda a televisão e os jornais impressos -, foram alternativas às formas convencionais de expor a arte como transformação da sociedade.

Isso é para mim a razão para falar, e é a dignidade do discurso. Caso contrário, se esse fenômeno, essa realidade, não está clara, então, a consequência é que todo discurso é blá, blá, nenhuma força social existe, tudo é um caos. E a outra consequência é: deixá-los fazer o que eles fazem, deixar o governo fazer o que quer fazer. Eu saio, eu vou além e tentar sobreviver durante meu tempo de vida. Se deixarmos este discurso permanecer, cada língua, cada expressão do ser humano será blá -blá. É por isso que insisto na necessidade de encontrar razões epistemológicas claras para continuar com a arte, começar a pensar nos poderes da humanidade para moldar, e melhorar a qualidade do que tradicionalmente aparece como forma de uma coisa, impulsionar o mundo com outras compreensões radicais de cultura.<sup>173</sup>

Na Escultura Social, Beuys refere-se ao princípio da linguagem<sup>174</sup> e à presença do corpo como meio de comunicação. A fala, que requer pensamento e raciocínio, e o

<sup>173</sup> Entrevista de Beuys concedida a Horsefield. (Kuoni, 1993, p.74): That is for me the reason to speak, and it is the dignity of the speech. Otherwise, if this phenomenon, this reality, is not clear, then the consequence is that every speech is blah-blah, no social power exists, everything is chaos. And the other consequence is: let them do what they do, let the government do what it wants to do, I go out, I go apart and try to survive during my life time, and every language, every expression of human beings is blah-blah. That is why I stress the necessity to find clear epistemological reasons to go on with art, which begin in humankind's thinking powers to mold, and to bring up the quality of what traditionally appears as the form of a thing, to impulse the world with a radical other understanding of culture.

<sup>174</sup> Vicini (2006, p. 25 e 57). Referimo-nos à fala de Joseph Beuys em Halifax (Nova Escócia, 1976).

comportamento, que implicavam em atitudes e relações; ambos requerem uma estrutura cultural, filosófica, política e histórica. Em entrevista a Horsefield em 1980, Beuys expõe a respeito da forma que atuava nas conferências/diálogos, referindo que a Escultura é a melhor forma de alargar a compreensão da arte. Para ele, os processos comunicativos promovidos pela Escultura Social expressam conteúdos que vão além dos materiais, exigindo a língua, a laringe, a boca e o ar, as ondas sonoras e ouvidos de cada pessoa, estaria antecipando a ideia de escultura para o futuro (KUONI, 1993, p.72). Essas questões nos parecem estar intrinsicamente ligadas à comunicação, quando Beuys, ao mesmo tempo, sistematiza e propõe devires que entendemos estarem voltados a algumas teorias críticas da comunicação discutidas na atualidade. Na proposta beuysiana, percebemos um modelo de interações<sup>175</sup> comunicativas que os autores Maturana e Varella<sup>176</sup> (1995), biólogos cientistas chilenos, compreendem como fenômenos sociais de comunicação no sentido de que:

Não podemos compreender a comunicação como transmissão de informações, mas que cada pessoa diz o que diz e ouve o que ouve segundo sua própria determinação estrutural. [...] O fenômeno da comunicação não depende do que se fornece, e sim do que acontece com o receptor. E isso é muito diferente de “transmitir informação” (MATURANA e VARELLA, 1995, p.217).

Compreendemos que os processos comunicacionais de Beuys, a Escultura Social, pretendem criar uma linguagem e, com isso, propagar a visão de mundo percebida e vivida por ele e estimular um receptor ativo nessa interação. Isso é relevante para a nossa tradução, na qual, diferentemente de Beuys, pretendemos fazer com que o Outro seja o ator principal nesta comunicação, revelando seu mundo, seja ator de sua fala, e nós, os receptores de sua vivência. Outro aspecto relevante na relação de comunicação que verificamos entre Maturana, Varella e Joseph Beuys é sobre a conduta cultural que na obra de Beuys, especialmente em *Energy Plan for a Western Man* na qual ele propõe uma nova forma do mundo ocidental enxergar a si mesmo. Beuys fundamenta-se nas questões culturais, econômicas, na falta de comunicação entre o mundo ocidental e oriental, encontrada principalmente nos Estados Unidos, o que justifica a apresentação dessa obra em *Nova Iorque*, Chicago e Mineápolis (TISDALL, 2008, p.8). Em Maturana e Varella (1995), as condutas sociais no processo de comunicação aparecem como premissas fundamentais para a organização do sistema de

---

<sup>175</sup> Interações que significam relacionamentos entre a arte, e ser humano como comunicação entre as linguagens e o meio que propõe significados segundo o contexto histórico vivido.

<sup>176</sup> Verificamos a pertinência de nossa proposta de relacionar esses autores com a comunicação em Joseph Beuys (nossa proposta surgiu em 2009, após lermos esses autores), principalmente depois de termos presenciado a palestra e a apresentação que escreveu para o catálogo da Exposição “A revolução somos nós” (Sesc, 2010), de Volker Harlan, autor de livro pesquisado – O que é Arte? – no qual ele esclarece a relação de Beuys com a Botânica – Biologia – homem, minerais, vegetais e animais, como um todo no conceito de Escultura Social.

formação do conhecimento humano, compreendidas “precisamente a todo o conjunto de interações comunicativas de determinação ontogênica que permitem uma certa invariância na história do grupo, indo além da história particular dos indivíduos participantes” (1995, p.225). Essa homogeneidade (invariância), em nosso entendimento, justifica a cultura comum dos grupos e sociedades - na qual podemos nos identificar enquanto coletivo - que Beuys procura trazer à tona enquanto tradição<sup>177</sup> e comunicação. Podemos verificar melhor essa análise quando Beuys é questionado sobre suas características xamânicas, em relação ao passado que ele reivindica e ao presente que ele expressa, como apresentamos em Bastian e Simmen (1979, p.92), como um desejo das forças perdidas que seria preciso rever no contexto vivido por Beuys.

Essa característica de inserção de culturas passadas em imagens, como nos desenhos, nos materiais e elementos em estado bruto, uma volta ao primitivo, tem a intenção de fazer as pessoas perceberem os sentimentos, a relevância do espírito<sup>178</sup> e as relações peculiares entre os seres humanos. A relevância da cultura na teoria escultórica tem característica espiritual em toda a sua amplitude, tornando-a um processo de liberdade (ADRIANI, KONNERTZ e THOMAS, 1979, p.72).

O que defendemos nesta Tese é que Esculturas Sociais são processos comunicacionais. Ao olharmos a produção de Joseph Beuys e a diversidade de materiais, concepções e ideias que ele transformou em arte, bem como as críticas que apresentamos neste capítulo, suas obras causam indagações e reflexões. O processo de comunicação provoca interações, transformações, reações, como percebemos no sistema de comunicação biológico em Maturana e Varela (1995). Portanto, esses autores, propõem a compreensão do homem, do conhecimento que atua em todas as esferas do ser humano a partir da comunicação.

D’Avossa (2010), acredita que a obra de Joseph Beuys tem, acima de tudo, um projeto de comunicação revelado por essa fala do artista dita em Munique, um ano antes de sua morte:

Meu caminho passava pela palavra. Por mais que pareça estranho, não provinha do chamado talento artístico. Quando percebi que a palavra seria também uma via única, então decidi-me pela arte [...]. A arte me levou ao conceito de uma escultura que começa na palavra e no pensamento. Que aprende a construir ideias com a palavra, e a transferir, para as formas, o sentir e o querer. Se o pensamento não falhar nessa tarefa, se prosseguir inabalável, aparecerão imagens que espelham o futuro. As ideias tomarão forma (D’AVOSSA, Catálogo, 2010, p.14).

---

<sup>177</sup> Ver em Vicini (2006, p.56-59), quando destacamos a tradição em Gadamer (1999, p.421), como maturidade que não exclui a herança histórica.

<sup>178</sup> Verificamos esse aspecto também em Goethe, Hegel, Novalis, Schiller, que apresentamos no primeiro capítulo.

Beuys sugere uma emancipação do homem a partir da criatividade, como Escultura Social, na qual a imagem proveniente do pensamento e da fala promoveria uma comunicação entre ele e o público, provocando a consciência do que este estaria vendo e sentindo, tanto no significado do objeto como na intuição ou pensamentos que surgiriam do encontro do sujeito com o objeto, resultando na expressão de seu veículo comunicativo, ou seu *spiel* comunicativo. Lucrezia Durini (2001), na apresentação do livro “Joseph Beuys: The Image of Humanity”, que ela mesma organizou e produziu, apresenta um texto de Beuys no qual acredita trazer a visão emblemática desse artista e sua Plástica Social ou Escultura Social. Nele Beuys fala que os seres humanos são os únicos seres vivos que têm o poder de expressar-se e comunicar-se uns com os outros, que a fala promove o pensamento das coisas, das abstrações que podem ser concretizadas entre os próprios homens; enquanto os animais, desprovidos de inteligência, precisam gritar (DURINI, 2001, p.24). Na defesa do diálogo como força comunicativa entre os homens, Beuys propõe a força da democracia, da escuta e da fala que promove o entendimento e as discussões acerca do futuro e do presente da humanidade. Não precisamos *gritar*, podemos *falar*, *conversar* entre seres humanos. Apresentaremos no segundo capítulo, as ideias do crítico literário George Steiner (1929), defendendo que a linguagem pode ser a causa da extinção de muitas culturas – pelo fato de não haver comunicação/compreensão entre os povos. Esse pensamento, nos fez perceber a necessidade de ouvir a fala do Outro em nossa proposta de tradução simbólica a partir do conceito de Escultura Social de Joseph Beuys.

Voltando a Durini (2001) salienta no livro, que os objetos, como o próprio quadro-negro que Beuys utilizava em suas Esculturas/conferências, possuíam o significado de ideias e palavras:

Em muitas conferências, debates e reuniões realizadas em todo o mundo, sobretudo os dos anos 70 em diante, os materiais nada mais significavam do que ideias e palavras. Há também um objeto específico, o quadro-negro, que veio a ser por intermédio destas ideias e palavras, tornando-se um dos emblemas de Beuys (DURINI, 2001, p.25).<sup>179</sup>

Visualizamos nas obras inseridas neste estudo, que as performances/ações/conferências, os múltiplos e os desenhos se apresentam dentro de uma proposta não-retiniana. As obras não são visivelmente atraentes para o olhar comum. Beuys parece-nos antever o poder da imagem - que para ele se caracteriza também como força da

---

<sup>179</sup> In the many conferences, discussions and meetings held throughout the world, above all those from the '70 onwards, the materials could not anything but ideas and words. There is also a specific object, the blackboard, which came into being through these ideas and words, subsequently becoming one of Beuys's emblems.

palavra -, e da comunicação nos dias de hoje, como nos indica Vattimo<sup>180</sup> (1989), refletindo criticamente a respeito da possibilidade de uma sociedade transparente, tendo a comunicação como referência, quando nos fala,

Em vez de se dirigir para a autotransparência, a sociedade das ciências humanas e da comunicação generalizada dirigiu-se em direção ao que, pelo menos na generalidade, se pode denominar “fabulação do mundo”. As imagens do mundo que nos são fornecidas pelos “media” e pelas ciências humanas, mesmo em diferentes planos, constituem a própria objectividade do mundo, não são interpretações diferentes de uma “realidade” que de algum modo nos é “dada”. “Não existem factos, só interpretações”, segundo nos diz Nietzsche, que também escreveu que o “mundo verdadeiro se tornou finalmente fábula” (VATTIMO, 1989, p.34).

Esse pensamento nos faz destacar a necessidade de Joseph Beuys trabalhar sua produção com elementos, objetos visuais *estranhos*<sup>181</sup>, criando uma iconografia que levassem ao questionamento imediato: por quê ele escolheria aquele objeto, aquela cor? E da mesma forma seus desenhos, que ele dizia com eles querer ir *além da imagem retinal*, afirmando que fomos ensinados a ver nada mais do que a realidade física, aparências que a retina reconhece, não indo além da visibilidade. Interessava a Beuys, despertar para a realidade a partir do desconhecido, que está dentro da ideia do poder do desejo (BASTIAN; SIMMEN, 1979, p.29). A crítica às imagens técnicas em Flusser (1920-1991) nos remete a esse conceito beuysiano no que diz respeito à tecnologia, como na obra *Coiote* (1974), quando nos diz:

[...] as imagens técnicas significam apontando na direção do nada insignificante lá fora. Todas essas fotos, esses filmes, TV, vídeo e imagens computados são significativas precisamente porque o mundo apontado por elas é insignificante (FLUSSER, 2008, p.51).

Como vemos em Beuys, Flusser não exclui o homem e a tecnologia no processo de comunicação, mas nos dá o que refletir. Percebemos, assim, que a alienação incrementada pelos meios de comunicação, que cria acontecimentos, era a antítese do que realizava Joseph Beuys para promover sua arte antropológica, sua teoria de transformação para a sociedade. Ao mesmo tempo que se utilizava dos jargões com os quais os meios de comunicação apresentavam sua obra, como já apontamos em Vicini (2006), quando discutimos as manchetes de jornais que anunciavam a arte desse artista, chamando a atenção para seu aspecto xamânico e polêmico, acreditamos que ele soube utilizar a comunicação para apontar caminhos para a arte e a sociedade. Especialmente quando Beuys revela as relações entre ciência e arte, racional e o intuitivo, ocidente e oriente, capitalismo e comunismo, a partir da filosofia, psicanálise e biologia, em Hegel, Goethe, Freud, Lineu, Steiner, entre outros,

---

<sup>180</sup> Gianni Vattimo (1936) é filósofo e político italiano. Sua obra “A Sociedade Transparente” de 1989, nos promoveu o pensar sobre a proposta de Beuys quanto à influência da comunicação, como crítica à alienação, nas palavras de Beuys.

<sup>181</sup> Sangue, gordura, mel, animais, entre outros, e cores cinzas e marrons.

realizando paralelos entre o mundo mítico primitivo, a sociedade capitalista e comunista, a subjetividade e o racionalismo da cientificidade. Visualizamos que em Beuys essas mídias, levando em consideração o contexto histórico em que viveu, foram amplamente utilizadas, no sentido de provocar a percepção da fragilidade e do poder que a comunicação promove nesse mundo informacional que vivenciamos. No conceito de Escultura Social, Beuys fala “como formamos e moldamos o mundo em que vivemos” (KUONI, 1993, p.19) e, para isso, a comunicação que ele propunha em suas performances, ações, objetos, desenhos, esculturas, cartões postais, possuía um teor teórico com ampla visão das possibilidades culturais vividas em seu contexto, pela sua vivência e aprendizado, quer na academia como fora dela. A diversidade de linguagens as quais Beuys se apropriava demonstra para D’Avossa, que Beuys “organizou uma máquina de propaganda que se materilizou, antes de tudo, na enorme produção de múltiplos, cartazes e postais” (2010, p.15). D’Avossa afirma que:

Com esses meios, o artista faz uma verdadeira sementeira. Constroi, ativa e dirige uma máquina de semear ideias e pensamentos, dentro e fora do território da arte, dentro e fora do terreno da comunicação social. É a pura energia do intercâmbio, na qual visual e palavra colocam-se no mesmo plano, no intuito da troca, da transformação – enfim, da escultura social (D’AVOSSA, Catálogo, 2010, p.15).

Como o curador D’Avossa comenta nesse catálogo, poderíamos dizer que tanto a fotografia, filmes e vídeos, fazem parte dessa sementeira realizada por Beuys.

Vemos que Joseph Beuys utilizava todas as formas de comunicação, inclusive apropriando-se da imagem mítica de xamã, construída pela mídia, para discutir relações entre o mundo vivido e o mundo passado, buscando promover um despertar na audiência, um estranhamento diante da arte que apresentava. Dentre essas discussões, Beuys questionava as perdas culturais do homem frente à tecnologia, o radicalismo intelectual e atitudes que possam levar a uma alienação. Mas essa volta ao passado não significa *voltar ao que era antes*, mas sim potencializar o aprendizado cultural do ser humano, equilibrando o racional, o irracional, o intuitivo e o sensível.

Desde que fez sua opção pela arte, Joseph Beuys assimilou o conhecimento adquirido em sua trajetória pela ciência ainda quando criança e em sua juventude, bem como nos anos em que frequentou a academia de Düsseldorf<sup>182</sup>. Por possuir grande conhecimento teórico, foi capaz de criar a Teoria Escultórica como um conceito de arte antropológica. Explicando ao crítico Bonito Oliva, em entrevista, Beuys diz que Lévi-Strauss e outros tinham uma visão diferenciada de antropologia e de ciência, dando atenção ao passado, ao mito, não de forma imersiva, mas narrando como é o homem em dados momentos, e que o conceito de ciência é setorizado. Segundo ele, a ciência deveria ser vista de forma mais ampla, holística, o que ele

---

<sup>182</sup> Ver Vicini (2006).

chamou de anticiência (KUONI, 1993, p.173-174). É na Teoria Escultórica que Beuys conceitua a Escultura Social, e expressa sua preocupação com o envolvimento do homem na sociedade, baseado em outros conceitos como criatividade, capital, economia e liberdade, para uma atuação contínua de transformação, pois o ser é, acima de tudo, um ser criativo, como Schiller apresentou - o homem da forma como ele é apresentado pela arte, “como um trabalho de arte, que é igual à criatividade” (KUONI, 1993, p.166-167). Beuys, na entrevista com Bonito Oliva, declara que o homem é livre somente se a sua liberdade surgir da criatividade (KUONI, 1993, p.178). Nas diversas formas em que este artista se expressou, trouxe à tona imagens de uma realidade vivida, consciente do contexto pós-segunda guerra, refletindo em suas ações, esculturas ou performances, como quando em *Directional Forces*, conversa com o público em diversas cidades de países como Inglaterra, Estados Unidos e Alemanha. Nessas esculturas explicava seu desejo de fazer as pessoas pensarem e dialogarem sobre o sentido de suas próprias histórias e o poder individual de transformação da arte e da criatividade do ser humano; o pensar antropológico espiritual voltado à cultura, sempre propondo uma nova sociedade. Nesse caminho, D’Avossa, a partir a fala de Beuys em Munique, um ano antes de sua morte, acredita que Beuys possuía um projeto de comunicação que era fundamental em sua obra, como vimos anteriormente.

Como apontamos na primeira parte deste capítulo, a Escultura Social é um processo de comunicação cuja meta é potencializar o pensar, o agir e o falar, como provocação e visualização de um mundo vivido para uma experiência estética. A complexidade de “ser” humano que vemos em Joseph Beuys acontece na rede de percepções que a arte promove a respeito do mundo nas diversas áreas de atuações humanas, nas quais “todos podem ser artistas” (KUONI, 1993, p.19).

[...] E eu estou dizendo que o trabalho do artista no Ocidente e Oriente e Extremo Oriente não é possível chegar a um bom resultado, a menos que se olhe primeiro para o ponto de onde brota a criatividade. E você vê a cultura relacionada com liberdade, porque a cultura implica a liberdade: não pode haver a repressão de qualquer ponto. Se houver uma situação como na Rússia Soviética, onde um escritor como Solzhenitsyn é reprimido pelo sistema, porque ele expressa um resultado especial de sua pesquisa - Eu estou usando o termo em um caminho interdisciplinar, porque eu quero dar à arte efetividade da criatividade toda ... Então eu posso dar-lhe mais força e poder, eu posso pegar todos os participantes que já estão pesquisando, ampliar o sentido para todas as pessoas - eu quero dizer a maioria de maneira igual (KUONI, 1993, p.32-33).<sup>183</sup>

<sup>183</sup> [...] And I’m saying that artist working in the West and East and Far East, cannot arrive at a good result unless they look first to the point from where creativity springs. And you see culture related to freedom, because culture implies freedom: there can be no repression from any point. If there is a situation like nos in Soviet Russia, where a writer like Solzhenitsyn is repressed by the system, because he expressed a special result from his research - I’m using the term in an interdisciplinary way, because I want to give art the effectivity of the whole creativity.. Then I can give it more power and force, I can catch all the participants who are already researching, widen the direction for all people - I mean the majority in an equal way.

Descobrimos, ao longo desta pesquisa, que a Escultura Social “buscava um sentido ampliado da arte, podendo ser comunicada a todos, o maior número possível de pessoas, como legitimasse qualquer sistema de governo e direitos sociais para o ser humano na sociedade em que vivemos”.<sup>184</sup> Visualizamos ser esse o significado de Escultura Social que pretendemos utilizar no processo criativo de tradução. Dessa análise, compreendemos o potencial político de Joseph Beuys ao utilizar seu corpo, sua fala, provocando pensamentos e ações a partir da arte, como também na utilização de teorias de grandes pensadores do século XVIII ao XX, como Schiller, Hegel, Nietzsche, Goethe, Marx, Lênin, Max Weber, Jung e Freud.

Os materiais utilizados por Joseph Beuys em seus processos comunicacionais, adquirem características particulares em seus significados, como a gordura, o feltro, o cobre, o sangue, os animais e as plantas, tentando comunicar-se, expondo suas ideias como imagens, palavras e pensamentos. Como Harlan apresenta em seu livro *What is Art?* (2004), no qual descreve e analisa a arte de Joseph Beuys e a relação estreita deste com a natureza, para o artista, a antiarte e a anticiência, são os processos necessários para conseguirmos construir novas formas de relações entre o ser humano e a natureza. Como Beuys fala: “[...] Na medida em que nós vivemos no não-material. Estamos tratando de anti-matemática, anti-física, química, etc.” (HARLAN, 2004, p.80). A ciência é muito fragmentada, e seria necessário ter uma visão mais ampliada dos fatos que promovem o conhecimento. Acreditamos que a Teoria Escultórica é formada por concepções filosóficas, espirituais, econômicas, sociais, científicas e políticas que abrange, dentro dos direitos sociais, a educação e a cultura. Os Direitos Sociais: “[...] tratam dos direitos trabalhistas, educação, saúde, assistência social, moradia e lazer, todos direitos voltados para combater a vulnerabilidade social”<sup>185</sup>. Conceito de vulnerabilidade que apresentamos no capítulo II desta Tese, que compreende pessoas sem acesso a seus direitos sociais. Essas concepções estão envolvidas e sistematizadas pelo processo comunicacional da Escultura Social de Beuys presentes em sua produção em múltiplos (objetos e cartões postais), esculturas, cartazes, ações, diálogos/conferências, desenhos, vitrines, instalações, performances e filmes. Compreendemos que a Escultura Social, como processo de comunicação e como sistema de governo, propõe a percepção dos processos da vida e da cultura, que formam a sociedade na qual vivemos. E, ainda, que essa

---

<sup>184</sup> Aspas nossas.

<sup>185</sup> Radaelli, 2011. <http://grupogedis.blogspot.com/> em 27/03/2011 às 20:45.

percepção somente se constrói, ao provocarmos o pensamento, a fala e a forma que moldam o mundo que vivemos.

Uma vez que criamos as possibilidades da tecnologia, Beuys em sua arte reclama a necessidade de compartilhamento, a democracia em suas Esculturas Sociais, o que significa também a cultura do amor. (FERREIRA e COTRIM, 2006, p.300 a 324)<sup>186</sup>.

[...] calor físico, como calor de um fogão, mas o calor social. Realmente é exatamente o mesmo que a real substância do amor. Ele tem caráter sacramental. . . a uma substância real. "Mas para entender isso, o conceito de substância" tem de tornar-se "ética e moral". Esta substância não simplesmente existe, ela "tem de ser gerada" e então pode ser trazida à existência. Devidamente compreendido e trabalhado com, dá origem ao "organismo social", a "escultura social". Isto está relacionado com "o que é contido neste conceito misterioso de Cristo" (HARLAN, 2004, p.89).<sup>187</sup>

Essa fala de Joseph Beuys, que referencia também a “substância” do amor, intuímos se aproximar da substância em Hegel, já apontada anteriormente no texto: “Essa substância é igualmente a obra universal que, mediante o agir de todos e de cada um, se engendra como sua unidade e igualdade, pois ela é o ser-para-si, o Si, o agir” (HEGEL, 2008, p.305).

Beuys trata do invisível que existe em todas as instâncias de formação do ser humano e da sociedade, da ciência à política, da filosofia à arte, da sociologia à tecnologia, da educação ao cotidiano; enfim, as bases de formação<sup>188</sup> cuja comunicação se instala como linguagem e processo no mundo. Esse caráter democrático, social e imaterial nos remete à preocupação de Gorz<sup>189</sup> em seu conceito de “economia invisível”:

Ela abrange todas as relações e realizações não computáveis e não remuneráveis, cuja motivação é a alegria espontânea na colaboração livre, no convívio e na doação livres. Dela resulta a capacidade de sentir, de amar, de se unir e de viver em paz com o próprio corpo, com a natureza e com o próximo. Somente nesta outra economia, que também é o outro da economia, aprendemos a humanizar a nós mesmos reciprocamente e produzir uma cultura da solidariedade e da coletividade. [...] A

<sup>186</sup> Neste livro, os autores transcrevem a obra “La Rivoluzione Siamo Noi”, de Beuys, que ocorreu em Roma, em 12 de abril de 1972.

<sup>187</sup> [...] physical heat such as from a stove, but social warmth. It is really exactly the same as the actual substance of love. It has sacramental character... it is real substance. Bunt in order to understand this, the 'concept of substance' has to become ethical and moral'. This substance does not simply exist, it 'has to be generated' and it can be brought into being. Property understood and worked with, it gives rise to the 'social organism', the 'social sculpture'. This is connected with 'what is contained in this mysterious Christ concept.'

<sup>188</sup> Gadamer (1999, p.49), citando Humboldt, “Quando nós, porém, em nosso idioma, dizemos formação, estamos com isso nos referindo a algo ao mesmo tempo mais íntimo, ou seja, à índole que vem do conhecimento e do sentimento do conjunto do empenho espiritual e moral, a se derramar harmonicamente na sensibilidade e no caráter”.

<sup>189</sup> André Gorz (1923-2007), filósofo austríaco cuja obra “O Imaterial: Conhecimento, valor e capital” (2005), nos proporcionou o pensar sobre as políticas econômicas e o conhecimento como valor de capital.

primeira economia (formal) deve estar subordinada à segunda, a criação de riqueza deve ser desatrelada da criação de valor (GORZ, 2005, p.57).

Estabelecendo a proximidade entre ciência e capital, Gorz (2005) prevê um distanciamento cada vez maior entre humanidade, ciência e capital, e a possibilidade de inviabilidade para o mundo, para as pessoas conviverem neste planeta, analisando, dentre outras coisas, a privatização do conhecimento, bem como a necessidade de autosustentabilidade do indivíduo, quer na área profissional, afetiva ou pessoal, na qual o coletivo existe como Sistema.



Figura 11 - Kunst = Kapital - 1980

Para esse autor, (2005, p.21 e 31), o imaterial se apresenta como a produção de conhecimento que comanda o capital, mas que também possui formas de compartilhamento, como em instituições públicas e na rede mundial de computadores. O que Gorz propõe é uma nova forma de economia [Beuys propõe: capital=criatividade, TISDALL, 1989, p.43], quando situa como o “outro” da economia e economia invisível, relacionamos com a proposta de Joseph Beuys em relação ao que ele sugere como anticiência, antiarte, e antieconomia, no sentido das forças invisíveis que a sistematização do conhecimento não visualiza, chegando à leitura heideggeriana além do “ser o que é” (2000), mas que na proposta deste filósofo para além do ser aí, a arte “institui um mundo e produz a terra” (HEIDEGGER, 2000, p.39). A partir do que é, existem infinitas possibilidades de construirmos um mundo. Outro caráter

imaterial, a nosso ver, seria a fundamentação de Negri<sup>190</sup> (2005) sobre a nova ciência da democracia, baseada no conceito de multidão. O autor afirma que:

[...] o comum se manifesta nos dois extremos da produção biopolítica: ele é ao mesmo tempo o produto final e a condição preliminar da produção. [...] Não existe portanto, uma singularidade que não seja ela própria estabelecida no comum; não existe comunicação que não tenha uma ligação comum que a sustenha e ponha em ação; e não existe produção que não seja cooperação baseada na partilha” (NEGRI e HARDT, 2005, p.136).

As produções humanas têm por finalidade sua utilização pelas pessoas, de forma que tudo o que se produz precisa de distribuição; é o sistema de mercado, mesmo com teores capitalistas. Tudo é absorvido pelo homem; o que diferencia essa partilha é a forma de distribuição corrompida e favorecida para grupos de interesse, como Negri afirma nas grandes corporações e grupos que teriam representatividade no mundo atual. Negri e Hardt (2005, p.438-439) apontam que “um dos mais graves erros dos teóricos políticos é considerar o poder constituinte com um ato político puro separado do ser social existente, como mera criatividade irracional”, lembrando que esse poder constituinte é realizado pelas pessoas, em ato de defesa comum de suas necessidades<sup>191</sup>, na busca de uma emancipação e libertação, que se define em um “ato de amor”. A partir dessa concepção, Negri se volta para o caráter de amor que foi vivido no passado, por Jesus Cristo para os cristãos, e Deus, para os judeus; poder do amor que “constrói a multidão”, indo além do amor familiar: “que o amor serve de base para nossos projetos políticos em comum e para a construção de uma nova sociedade. Sem esse amor não somos nada” (NEGRI E HARDT, 2005, p.439-440). Aproximamos esse pensamento de Negri ao conceito de Escultura Social em Joseph Beuys. Acreditamos que Beuys buscava despertar um grau de consciência, a transformação pela arte, o amor fazendo o sujeito perceber sua herança cultural, religiosa, afetiva, política e social nas cidades e países onde Beuys promovia suas Esculturas Sociais. Escultura Social que entendemos em *Energy plan for the Western Man* como *Directional Forces* e *Coyote*, desenhos e os múltiplos apresentados nesta investigação. Compreendemos que o significado de amor e calor em Joseph Beuys, estaria voltado à sua percepção da cultura, ao modo de viver das abelhas, a partir do que Steiner fala:

[...] E desta maneira se consegue justamente ter, dentro do apiário inteiro, como substância, o que realmente só é vivido dentro de nós quando o nosso coração desenvolve amor. O apiário inteiro está verdadeiramente perpassado de vida amorosa. As abelhas abdicam individualmente de muitas formas do amor, dando mostras de amor em toda a colméia, de tal maneira que começamos a entender a

<sup>190</sup> Antonio Negri (1933), e Michael Hardt (1960), filósofos políticos. Negri, italiano, e Hardt, americano cuja obra “Multidão: guerra e democracia na era do império” (2005) estabelece uma crítica em relação ao poder constituinte do homem e sua relação com o poder estatal e privado, criando o conceito de multidão.

<sup>191</sup> Daí, talvez, a ausência de representatividade no contexto do mundo atual, que o autor significa em seu livro.

vida delas quando nos damos conta de que a abelha vive em uma espécie de ar totalmente impregnado de amor (STEINER, 2005, p.30).

Joseph Beuys, propunha uma interdisciplinaridade na vivência do homem como ser social, político, espiritual e criativo. Também afirmava que o conhecimento leva à liberdade, convergindo o ser humano em sua fisicalidade, mas principalmente, em sua espiritualidade, adotando a antroposofia como força dessa espiritualidade, como força invisível, no pensamento que provoca calor entre as pessoas e pode alterar a forma de viver, pensar e construir um mundo como conceito ampliado de arte. Esse potencial interdisciplinar, as ideias que provocam e promovem discussões e pensamentos, a nosso ver, podem fazer parte do visível e invisível nas mídias, como um processo comunicativo que promove a Escultura Social. Na forma de comunicação em Joseph Beuys, propomos o potencial tecnológico digital da produção desse artista, como já levantamos em Vicini (2006), em relação ao que poderemos traduzir como Escultura Social, nos apropriando da referência de Plaza (2003), na qual menciona a possibilidade da arte:

Assim, o olho de artista tecnológico torna dominante a dimensão icônica, material, num movimento que vai do centrífugo (meios que querem comunicar uma mensagem simbólica) ao centrípeto (a característica material, imagética e icônica, tudo o que é contracomunicação). Ele se relaciona com os meios tecnológicos muito além ou aquém de sua realidade como veículos produtores de sentido e comunicação. [...] No seu desejo de presentificar, tornar real o objeto que pretende comunicar [...] tornando-o auto-referencial (PLAZA, 2003, p.66).

Em sua medida, Beuys apropriou-se das possibilidades midiáticas de seu tempo para comunicar-se, compreendendo a comunicação como cultura e forma de expressão. O homem se constitui como espelho da vivência e possibilidade de transformação, e questiona as tecnologias para que elas sirvam a essa transformação. Lembramos Flusser (2009, p.67) e sua elogio à superficialidade que a sociedade produz, programa e utiliza nos meios tecnológicos disponíveis, sugerindo ser esta uma nova revolução técnica, que supervaloriza a imagem. Diz ainda que este mundo da imagem não deve ser simplesmente criticado, mas utilizado para incrementar a técnica, agregando os valores do conhecimento da tradição ao sujeito solitário, disperso e inconsciente que está sendo construído no final do século XX e início do século XXI. Beuys utiliza o termo *alienação* para despertar o indivíduo de uma espécie de anestesia, uma doença provocada pela falta de reflexão e observação que o ser humano acredita ser *normal* em cada contexto que ele vive. Para Flusser, seguindo o pensamento de Hegel, a “consciência infeliz” não tem hora e nem vez na contemporaneidade, mas sim a elegia à diversão, felicidade superficial, alegria. E o pensamento de profundidade, por sua vez, que promove a consciência, fica imerso nas imagens superficiais que divertem, dispersam o indivíduo em busca de uma felicidade inconsciente (FLUSSER, 2009, p.68-69). Acreditamos

que Joseph Beuys se antecipou a essas teorias da comunicação. Os materiais, cartazes, desenhos, aquarelas, ações, performances, vitrines, esculturas de Beuys pretendem mostrar a crueza e o primitivo para despertar esta consciência e reflexões acerca da comunicação como imagem, palavras e pensamentos. Sua arte, como Escultura Social, tem por objetivo promover o pensamento, a fala, o raciocínio. É, assim, como arte ampliada, que faz sua crítica à comunicação e à cultura.

## CAPÍTULO II

### ESCULTURA SOCIAL EM JOSEPH BEUYS E O CONTEXTO DA ARTE CONTEMPORÂNEA

#### 2.1 Estudos de caso

Neste ponto de nossa pesquisa buscamos investigar as possíveis influências que o conceito de Escultura Social de Joseph Beuys teria promovido em alguns artistas da arte contemporânea, compreendendo o período de 1960, data das primeiras aparições de Beuys no cenário internacional da arte, até os dias atuais. Salientamos que essa investigação não pretende abarcar todo o cenário da arte nacional e internacional, mas alguns artistas que julgamos ter relações com a Escultura Social.

O conhecimento e reconhecimento da obra de Joseph Beuys na Europa e nos Estados Unidos está documentado em muitos livros, *sites*, revistas, catálogos, documentários, jornais e exposições, tendo sido alguns autores e exposições citados no capítulo I desta Tese. Acompanhando a imprensa brasileira, vemos que anualmente a obra de Joseph Beuys ganha espaços, sempre sendo divulgadas as exposições, *sites*, livros, seminários, conferências que, direta ou indiretamente, referenciam sua obra. Desde o início de nossa pesquisa no ano de 2001 temos que: os jornais Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo, anunciam Beuys desde a década de 1970; a Bienal de São Paulo em 1979, abrigou a obra *Brazilian Fond* (Fundo Brasil) e, em 1989, a obra *Lichtning with Stag in its Clare* (Relâmpago com Claridade sobre Veado); o Museu de Arte Contemporânea de São Paulo possui a obra em litografia *Codices Madrid*, de 1974; o Sesc São Paulo, em parceria com colecionadores e curadores das obras de Joseph Beuys, realizou uma exposição dos Múltiplos, em 2001 com a curadoria de Paola Colacurcio e, em 2010, o Sesc promoveu a exposição dos cartazes, múltiplos, documentários e entrevistas intitulada “Joseph Beuys: A revolução Somos Nós”, curadoria de Roberto D’Avossa. A Editora Cosac & Naify publicou o livro “Joseph Beuys”, de Alain Borer (2001), único livro em português com reproduções de obras do artista. Renato Cohen, dramaturgo, ator e diretor de teatro, em seus livros (1989, 1998), cita Beuys como referência à sua obra. Recentemente, entre setembro e novembro de 2010, na exposição do Sesc em São Paulo, os artistas Ayrson Heráclito, Cássio Santiago e Rubens Espírito Santo expuseram as relações entre suas obras e a proposta social de Joseph Beuys, bem como a visão particular

deles sobre a Escultura Social. Como vemos, as obras de Joseph Beuys repercutem no meio artístico brasileiro, e essa repercussão nos instiga à elaboração da pesquisa sobre as suas possíveis influências no solo contemporâneo da arte.

Pesquisando as obras de Ayrson Heráclito e analisando suas entrevistas, as críticas e ensaios sobre seu trabalho, vemos a aproximação de sua poética com a Escultura Social de Joseph Beuys. Ainda em 1995, Heráclito produziu a Instalação *Kiry, Beuys, Salvador*, (Figura 12) na qual utiliza charque, dendê e doze imagens do Sagrado Coração de Jesus fazendo referências ao cristianismo e ao universo religioso baiano. Em cada imagem de Cristo ele dedica um aspecto da realidade contemporânea, escrevendo “O Inventor do HIV”, “O inventor dos Direitos Autorais” entre outros.

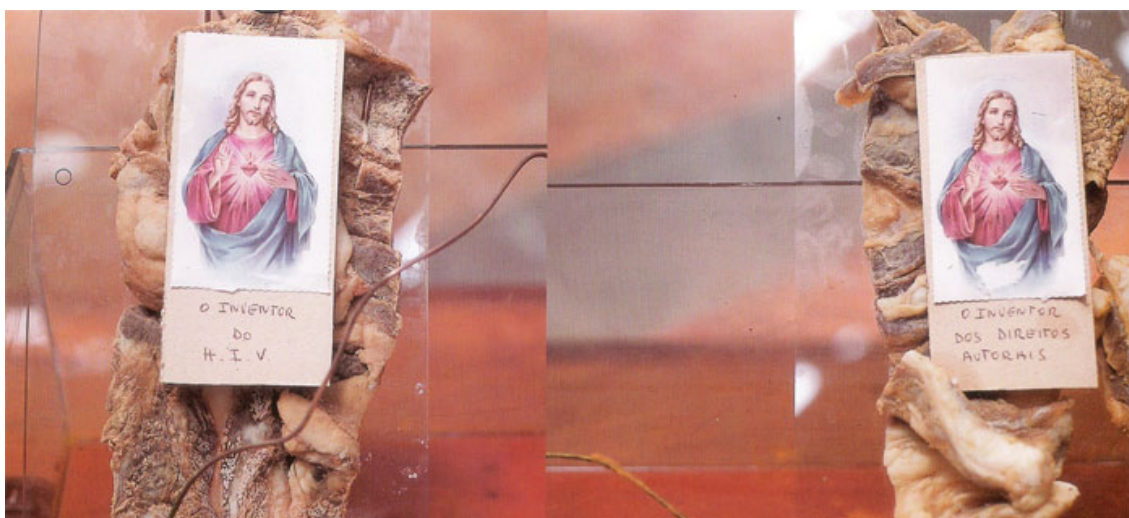


Figura 12 –Kiry, Beuys, Salvador – Ayrson Heráclito, 1995.

Nessa obra, Ayrson Heráclito fala de Deus - Kiry, deus, Jesus - “mas na minha obra é oxalá, senhor do bom fim”, nos declara Heráclito.<sup>192</sup>

Ayrson Heráclito apresenta publicamente, pela primeira vez, a sua experiência com o azeite de dendê na Bienal do Recôncavo. O trabalho chamava-se “Kiry, Beuys, Salvador”. Utilizando-se de carne de charque, azeite de dendê e estampas populares de santos (12 imagens repetidas do Sagrado Coração de Jesus), o artista tenta atualizar referências cristãs levando em conta o universo místico baiano, ao tempo que atribui a cada uma das imagens a autoria de diversos fenômenos sociais contemporâneos. “Criador dos direitos autorais”, “Inventor do HIV”, “Inventor da cola do sapateiro”, etc. Nesta experiência o azeite de dendê é explorado nos seus aspectos físicos (densidade, cor, volume) bem como nos seus aspectos simbólicos, visto a sua importância ritual para as religiões afro-baianas. Kiry faz alusão as dores humanas universais e ao desejo de sagrado que elas evocam, porém ele é ressignificado pelo catolicismo popular baiano na figura do Sagrado Coração de Jesus que também é Oxalá, um deus negro. É exatamente aqui que podemos compreender a opção por Joseph Beuys como inspiração teórica. A experiência de

<sup>192</sup> Esta declaração foi-nos concedida por email em 12/08/2011.

ressignificação em Beuys é arbitrária. Ele transforma ícones da cultura em fetiches estéticos. Para Heráclito isso aproxima o fazer artístico das dinâmicas e sincretizações da cultura baiana (HERÁCLITO, s/d, p.2-3).<sup>193</sup>

O movimento do pensar viaja a partir das imagens que esse artista nos apresenta: carne seca, como alimento que identifica uma cultura; as imagens de Cristo, a alusão crítica ao cristianismo; e o óleo dendê que preenche o espaço da caixa onde estão disponibilizados os pedaços de carne nos sugere a relação com a gordura que promove diferentes estados físicos na mente dentro do universo da arte de Joseph Beuys. Heráclito criou uma simbologia de materiais como o açúcar, óleo dendê, e a carne, que fazem alusão à cultura negra desde a colonização portuguesa no Brasil, como propõe em seu ensaio a crítica e curadora Alejandra Muñoz (2003):

A obra artística de Ayrson Heráclito prescreta a complexidade dos valores da herança africana no Brasil ao mesmo tempo em que evidencia a dimensão colossal da lacuna histórica e conceitual que existe sobre o assunto. Seus trabalhos promovem uma reflexão necessária sobre a contribuição do negro à constituição da identidade brasileira – [...].<sup>194</sup>

Dentre suas obras, percebemos que as instalações *Transmutação da carne*<sup>195</sup> (2000-2005) e *Sangue, sêmen e saliva*<sup>196</sup> (2006), nos remetem às características de ritual, material, cultural e filosófica em Joseph Beuys. Muñoz apresenta a obra “Transmutação da Carne”:

É desse “não-lugar” que a arte de Ayrson Heráclito nos resgata, mediante uma poética visual que faz da fronteira entre ética e estética sua matéria de pesquisa e debate. Nesse sentido, a obra *Transmutação da carne* é, talvez, a mais explícita. O trabalho apresenta uma performance, realizada no ICBA em 2000 e reapresentada sob forma de videoinstalação em 2005 em Koblenz, na Alemanha. Na ação, exibida em três *écrans*, quatro performers baianos, cada um vestindo roupas de carne-de-sol e charque, são marcados a fogo, tal como eram identificados os negros escravizados até o século 19 no Brasil. O vídeo apresenta uma linguagem que oscila entre o documentário e o registro performático, mostrando toda a ação dos performers com uma voz em *off* lendo um relato do comissário do Santo Ofício ao senhor reverendo Antônio Gonzalez Fraga sobre “as heresias feitas pelo mestre de campo García de Ávila Pereira de Aragão”. As ditas heresias detalham alguns dos horrores praticados contra os negros pelo mestre, ao tempo em que os performers caminham sobre brasas ardentes, recriam a prática de marcação da pele com ferro quente ou assam um corpo envolvido em carne-seca. A ação silenciosa reproduz um pequeno, mas eloqüente “gado humano” que, além de exacerbar a memória histórica dos cruéis procedimentos, remete para formas atuais de escravidão nas quais outros corpos, materializados pelas roupas de carne, são também negociados e/ou ultrajados, desde a prostituição até a venda de órgãos.<sup>197</sup>

<sup>193</sup> Texto de Beto Heráclito, sobre a obra de Ayrson Heráclito, enviada por email pelo artista em 12/08/2011.

<sup>194</sup> <http://archives.lists.indymedia.org/cmi-ssa/2003-October/001225.html>. Acesso em 07/07/2011.

<sup>195</sup> [http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/pop\\_movie.asp](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/pop_movie.asp). Acesso em 07/07/2011.

<sup>196</sup> [http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/pop\\_movie.asp](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/pop_movie.asp). Em 07/07/2011.

<sup>197</sup> <http://archives.lists.indymedia.org/cmi-ssa/2003-October/001225.html>. Em 07/07/2011.

O ritual da marcação a fogo sobre o corpo, promove uma transfiguração do sofrimento humano de uma raça, e faz sentir dores nas feridas físicas ou emocionais de quem assiste a este vídeo. A segregação humana se dá em diferentes níveis de sofrimento e de contexto social. A autoridade que segrega grupos vulneráveis socialmente, como apresenta o vídeo de Heráclito, possui um tom de voz que pode matar através das palavras que ferem, distanciam e anulam os seres humanos em qualquer tempo e cultura. Em nosso entendimento, tanto as imagens como os sons, objetos e silêncios dessa performance, expõem de maneira cruel, mas necessária, sobre a essência humana anestesiada por culturas que se autodesignam dominantes e responsáveis ao *bom funcionamento* de uma sociedade, tal qual Beuys nos fazia refletir. O ritual da dor física em Heráclito, leva a pensar na fala de Borer (2001, p.24 a 26), quando esse autor o classifica como “Doutor Beuys: o terapeuta”, pela insistente fala de Joseph Beuys sobre a ferida da humanidade e sua própria ferida (II Guerra). Sobre o seu múltiplo *Zeige deine Wunde!* (Mostre sua chaga!, 1977), Beuys comenta: “E quando eu digo ‘mostre isso’ – mostre essa chaga que nos nos infligimos ao longo de nosso desenvolvimento -, é porque a única forma de progredir é tomando consciência dela, mostrando-a” (LEBEER apud BORER, 2001:24). Observamos que o ritual de sofrimento, ou pelo menos, que induzisse à percepção do sofrimento que promovessem o pensar entre vida e morte na obra de Joseph Beuys, nem sempre era explícita em imagens, como exemplo, na obra *Coiote* (1974). Muitas vezes o título da obra nos induz a esse pensamento, como em *Infiltration Homogen for Grand Piano, the Greatest Contemporary Composer is the Thalidomide Child* (Homogênea infiltração para piano de cauda, o maior compositor contemporâneo é a criança com Talidomida, 1966)<sup>198</sup>. A performance, como ação e gesto corporal ou como proposta dos artistas desde o futurismo, o dadaísmo, o surrealismo (GOLDBERG, 2006), atinge seu momento forte nos anos 1960 e vem sendo o veículo expressivo ampliado desde então.

O crescimento exponencial do número de artistas performáticos em quase todos os continentes, os inúmeros novos livros e cursos acadêmicos sobre o assunto e o grande número de museus de arte contemporânea que começam a abrir suas portas à mídia ao vivo são indícios claros de que, nos próximos anos do século XXI, a arte da performance continua sendo, em boa parte, a força motriz que era [...]. Hoje, a arte da performance reflete a sensibilidade célere da indústria de comunicações, mas é também um antídoto essencial aos efeitos do distanciamento provocado pela tecnologia. Porque é a presença mesma do artista performático em tempo real, da “suspensão do tempo” dos *performers* ao vivo, que confere a esse meio de expressão sua posição central (GOLDBERG, 2006, p.216).

Para Heráclito, “a transmutação da carne ilustra o lema de “mostre a sua ferida”, assim com beuys comentou o holocausto eu público o nosso: a escravidão”.<sup>199</sup>

<sup>198</sup> Citamos essa obra em Vicini (2006).

<sup>199</sup> Conversa online com Hieráclito em 12/08/2011 às 10:03.

Outra *performance* de Heráclito, como proposta de vídeo instalação *Sangue, Sêmen e Saliva*, o artista apresenta corpos negros que se banham em óleo dendê, em estado de ebulição, aludindo ao sangue e à força da cultura negra. Ao mesmo tempo, utiliza imagens do órgão sexual masculino que jorra o sêmen da perpetuação da raça negra.<sup>200</sup> A utilização de materiais *in natura*, como a carne e a brasa de fogo, óleo, sêmen, nos remete aos materiais utilizados por Beuys, e à reflexão a respeito da cultura e da identidade a partir de revelações de rituais de sofrimento, de submissão a uma cultura dominante, criticada por Joseph Beuys. O ser humano entregue a concepções culturais, onde o espaço antes da submissão era de índios brasileiros que foram substituídos pela mão-de-obra escrava do negro. Assim, a provocação de pensamentos se estabelece como Escultura Social na obra de Ayrson Heráclito. Em nossa visão de Escultura Social como tradução, no capítulo III, veremos que o aspecto cultural que levantamos em Beuys e Heráclito, estará presente em nossas reflexões do processo criativo.

Encontramos também em Rubens Espírito Santo (1966), artista que reside em São Paulo e coordena o Atelier do Centro, com uma proposta de formação artística não acadêmica. Como artista, busca em Joseph Beuys uma fonte de referências no sentido de identificação entre arte e vida.

Penso também, cada vez mais, juntar as coisas, ou seja, escultura, gravura, desenho, pintura, vídeo, cinema, psicanálise, filosofia. Tornar meu trabalho cada vez mais próximo do artista alemão Joseph Beuys, cada vez mais filosófico, quase que se confundindo com a própria vida.<sup>201</sup>

---

<sup>200</sup> <http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier036/obras.asp>. Em 07/07/2011.

<sup>201</sup> [www.iberecamargo.org.br/inc/download.asp?id=153&tipo=reportagem](http://www.iberecamargo.org.br/inc/download.asp?id=153&tipo=reportagem). Em 06/07/2011.

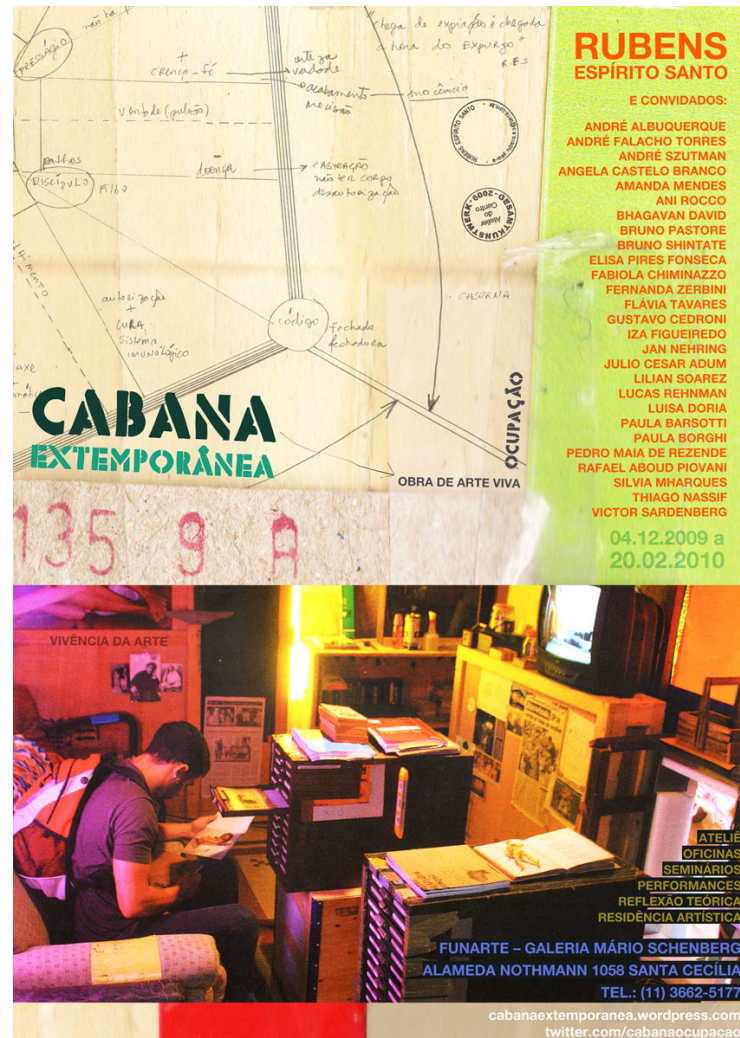


Figura 13 - Cabana Extemporânea – 2009/2010

Fundamentado filosoficamente em Heidegger, Nietzsche, Lacan entre outros, Espírito Santo criou o Atelier do Centro em 2003 como proposta de discussão artística e produção entre artistas. A partir do projeto das Cabanas, desde 2006, o Atelier tornou-se um espaço no qual, artistas e não artistas, encontram-se para participar de cursos e eventos como: espaços expositivos; desenho contemporâneo e *performance*; estética; dança; pintura e pensamento; atelier livre e conversas de arte para crianças; aulas de inglês; crítica da arte e história da arte e metáforas; conversações sobre arte contemporânea, filosofia da arte e epistemologia da arte com Rubens Espírito Santo, além de reflexões sobre trabalhos de arte.<sup>202</sup>

Percebemos que a atuação de Espírito Santo como artista, envolve a Escultura Social como forma de agregar grupos de indivíduos, promovendo a oportunidade de conhecer e refletir sobre a arte, a cidade, a filosofia, a realidade, pois dentro das Cabanas que ele produz,

<sup>202</sup> <http://atelierdocentrores.wordpress.com/rubens-espírito-santo/teoria-da-arte/>. Acesso em julho/2011.

e espaço tem como objetivo proporcionar oficinas, seminários, debates, unindo assim, a vida e a obra desse artista. Em sua *Cabana Extemporânea* (2009), (Figura 13), a qual o artista montou no espaço da Funarte em São Paulo, além da interação presencial, havia um link para os usuários acessarem o *Diário da cabana*. A obra permaneceu na Funarte “durante 90 dias, a cabana Extemporânea, obra-residência com mais de 20 artistas morando dentro da obra”.<sup>203</sup> A palavra extemporâneo nos conduz ao que está fora do tempo. No dicionário Aurélio (1999, p.865), encontramos a definição: “que está ou vem fora do tempo próprio; inoportuno; que não é próprio do tempo em que se faz ou sucede”. Observamos, a partir das imagens e textos contidos no blog do Atelier do Centro de Espírito Santo, que sua arte não tem a intenção de ser formal ou fazer parte de circuitos que ele próprio critica, como por exemplo, a Bienal de São Paulo, pelo fato desta Bienal não mostrar a arte que revela a realidade brasileira.<sup>204</sup> Identificamos que a obra de Espírito Santo pretende provocar a arte brasileira e as pessoas para reflexões e atitudes que promovam integração e bem estar social em todos os sentidos, oferecendo em seu atelier casa, o aconchego da arte, partindo sempre de uma obra coletiva, interagindo com alunos, transeuntes e artistas.

A influência da obra beuysiana se mostra mais intensa no cenário, levando em consideração o momento da arte na década de 1960, resultado da atuação dadaísta do início do século XX. Roselee Goldberg (2006, p.143), crítica e curadora de arte e atual diretora do Festival Performa de *Nova Iorque*, quando se dirige à arte dos anos 1968 a 2000, conceitua as produções das performances européias como “esculturas” ou “esculturas vivas”, reportando-se à possível influência dos artistas Acconci, Nauman, Beuys, Jonas e Graham (GOLDBERG, 2006, p.210). A autora situa essa geração artística, pertencente à Arte de Ideias e a Geração da Mídia, caracterizando-as como produções nas quais o corpo do artista era a obra, ocupando espaços, criando rituais, muitas vezes como retrato autobiográfico. Essa autobiografia, segundo Goldberg (2006, p.170 -171), abriu espaços para o humor, e as tendências advindas *do rock and roll* e do estilo *rock punk*. Além da própria performance, esse espaço da arte contemporânea foi marcada pelo início das pesquisas em mídias eletrônicas e digitais, pela volta ao teatro e à dança, ao encontro com as identidades e o multiculturalismo (GOLDBERG, 2006, p. 195–216).

---

<sup>203</sup> Idem.

<sup>204</sup> Ibidem.

Para o crítico de arte do Jornal *The Guardian*, Jonathan Jones (2009)<sup>205</sup>, Joseph Beuys mostrou que a arte, a partir do mito e da memória, pode encontrar formas de renovar o mundo, e que deixou seu legado em Kiefer (1945) e Richter (1932), sendo que este último renegou este legado. Anselm Kiefer estudou na mesma academia de Dusseldorf que o mestre, quando Beuys lá era professor. Ddeclara que nunca assistiu a suas aulas, mas, por muitas vezes, mostrou seu trabalho ao professor Beuys. Kiefer, segundo Jones, lembra que ele reagia diferentemente dos outros professores, dizendo “ ‘vá em frente pois é uma boa ação’, e para ele, ação era arte”.<sup>206</sup>

Em outra matéria publicada pelo jornal *The Guardian*, Wroe (2011), que escreve críticas de arte, faz um retrospecto da arte de Kiefer, relatando que nas primeiras obras desse artista, como *Occupations* (1969) (*Bezetzung*), ele abordava questões relativas ao período nazista, e que nesse sentido, suas obras sempre apresentaram características fortes tanto nos conceitos, nos materiais, como nas dimensões. Sejam em fotos, pinturas ou esculturas.

Simon Schama, professor de história da Arte, da Universidade de Columbia, escreveu uma crítica nesse mesmo Jornal *The Guardian*, em janeiro de 2007<sup>207</sup> apresentando as principais características da exposição *Aperiatum Terra*, na qual Kiefer utiliza fontes cristãs, gregas e judaicas, escrevendo frases nos quadros com sua própria letra. Nessa exposição que ocorria na Galeria *White Cube*<sup>208</sup> de Londres, visualizamos Beuys, a partir da crítica de Schama considerando o contexto atual: “Chacina épica, o destino do planeta, a proximidade de calamidades – paisagens desoladas de Anselm Kiefer abordam as questões mais cruciais de nosso tempo. A arte contemporânea não fica muito melhor do que isso”.<sup>209</sup> Também na percepção de Archer (2001, p.161-162), Kiefer “examinou de maneira crítica a dimensão mítica e histórica do sentido que os alemães faziam da identidade e da nacionalidade”.

Além de Kiefer, artistas como Sigmar Polke (1941-2010) e Jörg Immendorf (1945), estudaram na mesma Academia de Dusseldorf e marcaram definitivamente a arte alemã da

<sup>205</sup> <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/jonathanjonesblog/2009/may/19/arte-povera-anselm-kiefer-tate-modern?INTCMP=SRCH>. Em 24/05/2011.

<sup>206</sup> <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/mar/21/anselm-kiefer-painting-life-art>. Vida na Arte: Anselm Kiefer. Artigo escrito por Nicholas Wroe, no Jornal “The Guardian”. Em 24/05/2011.

<sup>207</sup> <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/jan/20/art>. Acesso em 25/05/2011.

<sup>208</sup> Encontramos o texto de abertura da exposição de Kiefer nessa galeria, realizada por Graham Howes, Anthony Bond e Norman Rosenthal onde eles escrevem que Kiefer foi influenciado por Beuys nos seus primeiros trabalhos (<http://historyofourworld.wordpress.com/category/object/page/2/>). Mas, como pesquisadora, olhando sua produção, vemos que sua influência poderia ter-se dado para além disso.

<sup>209</sup> Epic slaughters, the fate of the planet, the closeness of calamity - Anselm Kiefer's desolate landscapes address the most crucial issues of our times. Contemporary art doesn't get much better than this.

metade do Século XX (BOZAL, 1993, p.96-97). Archer (2001, p.160), afirma que os artistas alemães que marcaram a história da arte, foram aqueles que preocuparam-se com as causas e as conseqüências da divisão do pós-guerra, como Gerhard Richter, Sigmar Polke e Jörg Immendorff. Os questionamentos que sobreveem após uma situação limite como uma guerra, acreditamos alterar a percepção da arte, como detectamos na obra de Joseph Beuys, sendo que sua atuação no meio artístico deixou substratos que produzem repercussões dada a profundidade de suas concepções.

Em nossas leituras sobre o contexto e as origens da arte contemporânea, em muitos períodos vemos que Joseph Beuys é citado como pertencente a grupos que possibilitaram a percepção da arte guiada por ideias, seja pela significativa inclusão de teorias marxistas, neomarxistas, socialistas e sociológicas da época. Essas ideias produziram frutos na noção de uma arte política, como na propulsão de engajamentos autobiográficos, utilização de multimídias e a ampliação do espaço da arte. Em Archer (2001), ao pormenorizar os artistas que ele considera “pós-modernistas”, enfatiza que os artistas Polke, Schnabel e Kiefer, compartilhavam a respeito da importância dos materiais na arte, pois teriam derivado essa percepção de Joseph Beuys (Archer, 2001, p.163). No mesmo parágrafo, há uma importante referência de Julian Schnabel (1951), sobre a importância de Joseph Beuys na arte:

Muitos americanos ainda não entendem que foi Beuys quem incentivou o atual rumo da arte. Eles acham que esse rumo provém do reducionismo e do minimalismo, com uma pintura morta que depois ressuscitou – mas eu estou falando de um envolvimento com os materiais. [...] Mesmo que os materiais sejam manufaturados, ou pareçam novos, a obra tem que estar relacionada com o poder alquímico e acumulativo dos ... objetos (ARCHER, 2001, p.163-165).

Schnabel fez parte do que Bonito Oliva chama de *Transvanguarda Internacional*, movimento no qual a pintura retoma seu trabalho manual no momento dos pós-modernistas: “Oliva destacava a morte da ideia do progresso em arte. Não havia mais uma “história da arte” linear, mas uma multiplicidade de atitudes e abordagens que exigiam nossa atenção” (apud ARCHER, 2001, p.155). Schnabel se tornou um dos pintores do chamado Neo-Expressionismo, atuando também como diretor de cinema<sup>210</sup>, e atualmente trabalha com fotografias a partir de uma câmera Polaroid comum.<sup>211</sup>

A artista americana Susan Hiller (1940), que mora em Londres, realizou uma obra em homenagem a Joseph Beuys em 2009 *Homage to Joseph Beuys*. Nela construiu 4 caixas de madeira com garrafas pequenas cheias de água dentro. As águas, Susan colheu durante muitos

<sup>210</sup> Dirigiu o filme *Basquiat* em 1996.

<sup>211</sup> <http://www.guardian.co.uk/culture/2010/oct/10/julian-schnabel-polaroids-photography-exhibition?INTCMP=SRCH>. Acesso em 08/07/2011.

anos, como ritual de água sagrada. Esse ritual ela atribui a um dos aspectos da arte xamã de Beuys, que sacramentava objetos comuns.<sup>212</sup>

Nessa trajetória em busca de possíveis influências da Escultura Social de Joseph Beuys na arte contemporânea, não encontramos explicitamente pesquisadores e/ou críticos que fizessem menção a esse conceito. Mas sim, indicações de que sua metodologia, e as concepções teóricas de sua vida e de sua produção, efetivaram conexões em determinadas fases de alguns artistas que antecederam e ainda atuam na arte atual.

Na Universidade de Oxford, na Inglaterra, encontramos um site que havíamos pesquisado em 2002, para nosso Mestrado mas que havia sido desativado ainda em 1998. Naquele ano, a proposta eram seminários que aconteciam na Universidade, mas atualmente, o site trata da *SSRU – Social Sculpture Research Unit*<sup>213</sup>, Unidade de Pesquisa Escultura Social, com graduação e pós-graduação nesta área específica, ligada ao Departamento de Artes da Escola de Artes e Humanidades da Universidade Oxford Brookes. Os patronos desta unidade de Oxford são Caroline Tisdall que acompanhou e escreveu sobre Joseph Beuys; e Johannes Süttgen, artista atuante e professor na Universidade de Hamburgo, Alemanha. Este último foi aluno de Beuys e participou de momentos importantes durante a permanência do Mestre na Academia de Düsseldorf, bem como, acompanhou, produziu, e continua ativo com as Esculturas Sociais em diversos países e como em atuações da SSRU.<sup>214</sup> Percebemos que essa Unidade de pesquisa, com seus programas de graduação e pós-graduação, ativou o site em 2008, incentivados pela arte de Joseph Beuys e seu conceito de Escultura Social:

Mas escultura social tem raízes ainda mais para trás do que Beuys. Além de influência de Beuys neste campo expandido, escultura social é parte de um fluxo de perguntas e experiências realizadas por pensadores, poetas e pesquisadores, como Goethe, Schiller, Schmundt Wilhelm e Rudolf Steiner. Como aprofundamos no trabalho de Beuys nos deparamos com o trabalho intensivo a tal ponto de chegar a compreender o significado de seu trabalho na formação de seus insights e propostas de sua escultura social. Em uma das suas últimas palestras, Beuys (quando ele recebeu o prêmio Lehmbruck em 1986) falou sobre a necessidade de "proteger a chama", que inspirou e levou a esta concepção ampliada de arte. Esta seção do site surgiu da substância da obra de Beuys, que ele viu como proveniente tanto do passado como do futuro. Incorporando outros modos de visão radical, essa compreensão do passado e do futuro, possibilita um fluxo através do nosso trabalho de transformação agora para construir um futuro mais consciente e adequado.<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> Site da artista. Em maio/2011.

<sup>213</sup> <http://www.social-sculpture.org/>. Em 07/07/2011.

<sup>214</sup> <http://www.social-sculpture.org/>. Acesso em 08/07/2011.

<sup>215</sup> But social sculpture has roots further back than Beuys. In addition to Beuys' influence in this expanded field, social sculpture is part of a stream of questions and experiments undertaken by thinkers, poets and investigators like Goethe, Schiller, Wilhelm Schmundt and Rudolf Steiner. As we go deeper into Beuys' work we encounter

A Diretora da Unidade de Pesquisa Escultura Social é a artista Shelley Sacks (1959), que desenvolve um trabalho interdisciplinar na arte. Sacks iniciou um trabalho em 1970.

Shelley é uma artista cujo trabalho interdisciplinar está preocupado com o diálogo, a agência criativa, a relação entre estética e ética, facilitando a nova visão, e o papel da imaginação no processo social de transformação. Seu trabalho varia entre ações performativas, mapeamento de processos, intervenções e processos de diálogo, para facilitar "espaços para a nova visão" no nosso trabalho em direção a um mundo ecologicamente sustentável. Ela descreve seus projetos de esculturas sociais que envolvem 'quadros flexíveis' e 'kits' como "instrumentos de consciência" e não objetos de atenção".<sup>216</sup>

Segundo o site da Universidade de Oxford, Shelley estudou com Joseph Beuys na década de 1970 e atuou em diversas Esculturas Sociais até a morte do artista em 1986. Desde 1998, Shelley encontra-se como pesquisadora, no mestrado de Arte Contemporânea dessa Universidade, com uma proposta de *artistas como agentes de mudanças*, dando continuidade ao trabalho de Joseph Beuys. Além disso, atualmente está trabalhando como cientista cultural em Weimar, com o Dr. Kurt Hildegard, explorando novas metodologias de dimensão estética e de cultura para a sustentabilidade. Também está participando na produção de textos para o livro *Warmth Work in Regions of Fear* e *'On Play - from Schiller to Social Sculpture'*, produzindo artigos para jornal juntamente com o Dr. Wolfgang Zumdick; e *'Social Sculpture Reader'* com Zumdick, Kurt e o novo professor de Escultura Social em Oxford, Dr. Walter Kugler.

Dentre seus trabalhos artísticos encontramos um projeto amplo denominado *Exchange Values: images of invisible lives*,<sup>217</sup> (Figura 14), que consiste em uma Escultura Social que originou-se de reflexões sobre a fruta banana, quando Shelley vivia na África do Sul. Quando a artista iniciou o projeto em 1970, não havia intenção de guardar as cascas das bananas que ela comia; ela simplesmente não conseguia jogar fora as cascas das bananas. Estas começaram a se transformar fisicamente, ficando secas e escuras, e com formas que a fizeram

---

his intensive engagement with the work of such explorers and come to understand the significance of their work in shaping his social sculpture insights and proposals. In one of the last lectures that Beuys gave (when he received the Lehbruck prize in 1986) he spoke about the need to "protect the flame" that had inspired and led to this expanded conception of art. This section of the site maps something of the substance that flowed into Beuys' work then that he saw as coming as much from the past as from the future. Incorporating other modes of radical vision, these past understandings and future causes stream through our transformative work now to shape a more conscious and appropriate future.

<sup>216</sup> <http://ah.brookes.ac.uk/staff/details/sacks/>. Acesso em 08/07/2011. *Shelley Sacks* is an artist whose interdisciplinary work is concerned with dialogue, creative agency, the relationship of aesthetics and ethics, facilitating new vision, and the role of imagination in transformative social process. Her work ranges across performative actions, mapping processes, interventions and dialogue processes, to facilitating 'spaces for new vision' in our work toward an ecologically sustainable world. She describes her social sculpture projects that involve 'flexible frameworks' and 'kits' as 'instruments of consciousness' not 'objects of attention'.

<sup>217</sup> <http://www.exchange-values.org/>. Acesso em 08/07/2011.

refletir sobre a origem da banana: quem eram as pessoas que a produziram, quantas famílias seriam beneficiadas, como seria a vida dessas pessoas. Shelley pensava que ainda havia vida naquelas pequenas cascas de banana. Foi então que a artista começou a pendurar as cascas em fios esticados nas paredes. Com o tempo, segundo Shelley, as cascas secas começaram a lhe dizer coisas em silêncio.



Figura 14 - Exchange Values – 1998 – Shelley Sacks

Dessa ideia inicial, a artista começou a pesquisar a origem da produção das bananas, como chegavam ao mercado, quem eram as empresas, as famílias dos produtores das bananas, e atualmente o projeto é uma grande Escultura Social que acontece em diversos países. Em Londres, em 1998, a obra *Exchange Values* fez parte de debates propostos pela presidência britânica da União Européia, com agricultores que pretendiam desafiar a Organização Econômica Mundial. Em 1999, a obra de Shelley participou de uma conferência Internacional sobre os direitos das mulheres na Universidade de Warwick, na Inglaterra.<sup>218</sup> Já, em 2007, foi apresentada no Instituto Goetheanum em Zurique, juntamente com uma proposta de projeto sobre estudos de Rudolf Steiner chamada *Ursache Zukinft/Origin Future* (Causas para o future/ Origem do Futuro): uma conferência, exposição e processo de escultura social sobre a dignidade humana direcionando o trabalho para um mundo humano e sustentável.<sup>219</sup> Há um

<sup>218</sup> [http://www.brookes.ac.uk/schools/apm/social\\_sculpture/exchangevalues/pdfs/shelleysacks1.pdf](http://www.brookes.ac.uk/schools/apm/social_sculpture/exchangevalues/pdfs/shelleysacks1.pdf). Acesso em 08/07/2011.

<sup>219</sup> Idem. *Ursache Zukinft/Origin Future: a conference, exhibition and social sculpture process concerned with human dignity and ways of working towards a humane and sustainable world.*

novo trabalho de Shelley que está em processo denominado *Ort de Treffens in Hannover* (local de reuniões em Hannover), cujo início dói em 2009, no qual realiza reflexões sobre cidadania ativa.

O amigo de Beuys e estudioso de sua obra Volker Harlan é pesquisador visitante da Unidade de Pesquisa Social de Oxford. Outros artistas fazem parte deste grupo, como Alex Arteaga (Barcelona, 1969)<sup>220</sup>, e Enno Schmidt que foi aluno de Beuys. O grupo que faz parte do núcleo central da SSRU é interdisciplinar, formado por professores de várias áreas do conhecimento.

Analisando as obras apresentadas, acreditamos que a influência do conceito de Escultura Social de Joseph Beuys na arte contemporânea, deu-se principalmente, pelas características *política, comunicacional e filosófica*. A questão política, que promove a democracia, o acesso à cultura, à educação, à necessidade de diálogo/conferências que *promovem o pensar, o falar e o agir*, como vemos em Shelley Sacks e Rubens Espírito Santo.

A comunicação, que percebemos ser explícita nas obras e no conceito de Escultura Social, procura utilizar as linguagens da arte e a linguagem humana como provocação de pensamentos, imagens, palavras e falas, bem como *os meios da comunicação*: a fala, a televisão, o vídeo, o cartão postal, os cartazes, a panfletagem, a música, a imagem de objetos e a própria arte, da forma como Kiefer, Ayrson Heráclito e Hiller se apropriam, *promovendo o pensar, o falar e o agir*.

As questões conceituais que envolvem as obras artísticas dos artistas citados, e que sentimos fazer parte do contexto de Joseph Beuys, é a filosofia dos Românticos e da hermenêutica. Dos Românticos, avaliamos, a partir de Reale e Antiseri (1991), ter relações com a ânsia pelo Infinito e transcendente; pela eternidade da natureza também em relação à morte; “o sentimento de pertencer ao uno-todo” (REALI e ANTISERI, 1991, p.21); o anseio de liberdade e a relação com a cultura; a importância da identidade e origens (REALE e ANTISERI, 1991, p.20 – 21 e 22), como citamos no capítulo I desta Tese. A hermenêutica nos faz relacionar o estado da arte a partir de 1950 e 1960, quando os artistas saem dos seus ateliês, se voltam para a situação política e social, para falarem sobre a arte em bares, ruas, galerias e museus, como nos situa Goldberg (2006, p.134). Não pretendemos afirmar aqui, que o significado da arte do ponto de vista filosófico tenha se apresentado hermeneuticamente

---

<sup>220</sup> Arteaga é músico. Seu trabalho artístico pode ser entendido como um caminho em expansão: iniciou com composição de peças instrumentais e eletrônicas que o levou à arquitetura de instalações de sons. Atualmente pesquisa novas formas de vincular a estética pessoal com a sustentabilidade. É professor assistente da UNI.K – UdK / Studio for Sound Art and Sound Research UNI.K – UdK / Studio for Sound Art and Sound Research, e chefe da Aural Architecture Research Unit da Universidade de Artes de Berlim (UdK)  
<http://www.social-sculpture.org/people/core-network1/alex-arteaga.htm>

somente a partir das vanguardas artísticas, mas sim, que o contexto cultural vivido por Joseph Beuys e a arte, a partir da metade do século XX, a proposta de Duchamp, transformaram o olhar e o pensar, como também a fragmentação cubista e a valorização do inconsciente da arte surrealista.

Para Umberto Eco (2003, p.44), esse novo olhar inicia com o indeterminismo e a dinamicidade do barroco no século XVII, retirando a centralidade do tema na obra, antes passivo e estático. Esse autor analisa a relação próxima que o artista da vanguarda estabelece entre o artista e o público, que também constrói a obra, interpreta:

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento (ECO, 2003, p.62).

Nesse período na década de 1960, Eco (2003) nos mostra sua visão das premissas que anteciparam a abertura da obra de arte para o mundo vivido pelo artista, considerando a ciência, a comunicação e a arte contemporânea em si, como possibilidades para talvez justificar sua visão filosófica da arte como obra aberta, descentralizada de sua representatividade histórica e crítica: o artista, suas regras técnicas, o estético, cedem espaço para a realidade vivida, a experimentação, abrem os olhos para o processo e não buscam apenas um resultado já esperado. Wood (2002, p.27), faz referência a que nesse período, a estética necessariamente não precisava ser discutida, “ficando entre parênteses”, pois uma das questões principais “relacionava-se a quem competia dizer se algo era ou não uma obra de arte, se tinha ou não um valor estético”. Nesse sentido, vemos que a estética e a crítica perdem o sentido de verdade absoluta e encontramos verdades interpretadas pela leitura de mundo da arte e do artista; e posteriormente, pela leitura de mundo do público, do sistema e da própria história da arte. E essa multiplicidade de conhecimentos, em nossa compreensão, vem nos mostrando o caminho de significados que podemos conceituar e refletir a arte a partir da filosofia hermenêutica, que estabelece a arte como jogo (GADAMER, 1997), considerando o obra, o mundo, a subjetividade e o espectador.

Analisando as obras desses artistas, podemos presumir que os desígnios da arte conceitual continuam habitando nossa atualidade, como nos fala Wood:

O veio analítico da arte conceitual, vinculado a uma política de classes de esquerda, foi eclipsado por um fervilhar de atividades guiadas por uma política de identidade. Essa mudança está por trás da noção de “conceitualismo” que surgiu para descrever a gama de atividades baseadas em performances, videotecnologia e instalações que

domina hoje a cena artística internacional. “Conceitualismo”, nesse sentido, é efetivamente um sinônimo para “pós-modernismo” (WOOD, 2002, p.75).

## CAPÍTULO III

### ETAPAS DE UM PROCESSO CRIATIVO

#### 3.1 A Tradução como Processo Criativo

Queremos fazer uma breve retomada a respeito do que tratamos anteriormente, porque acreditamos que o processo criativo advém da compreensão do conceito de Escultura Social, da arte e da tradução para uma possível produção artística. No capítulo I, abordamos nossa compreensão do conceito de Escultura Social em Joseph Beuys a partir dos fundamentos pessoais, intelectuais, artísticos e teóricos que o conduziram ao conceito de Escultura Social; considerando a crítica e análise de autores que refletiram sobre sua arte e sua vida, bem como nossa compreensão de algumas obras desse artista. Levantamos ainda, as características artísticas, sociais, políticas, filosóficas, espirituais e comunicacionais presentes no conceito de Escultura Social. Escultura como propulsora de pensamentos e palavras que pretendem provocar transformações e comunicar devires a partir de ideias expressas em imagens/falas que, justo por isso, potencializam nosso objetivo de traduzi-las em uma produção digital. Lembramos que Joseph Beuys buscava o encontro da essência humana com a realidade vivida, utilizando a arte como forma de questionar e ampliar a noção de ser humano e de mundo embasado por sua visão romântica e crítica. Já, no segundo capítulo, buscamos identificar as possíveis influências que a arte de Joseph Beuys proposta como conceito de Escultura Social, poderiam ser identificadas na arte contemporânea, refletindo sobre nossa possibilidade de traduzir esse conceito em nosso trabalho na arte, como artista plástica.

Acreditamos que o processo de tradução inicia quando compreendemos nossa identificação com o objeto a ser traduzido, que surge no problema de pesquisa referente a possibilidade de traduzir e tentar revelar o complexo conceito de Escultura Social. Posteriormente a essa identificação, começamos a relacionar os textos entre si, também como forma de traduzir nossos objetivos no texto escrito. Verificamos, também, que a interpretação/tradução acontece em todo o processo da elaboração da Tese: ao traduzirmos os textos das obras de Beuys do alemão, italiano e inglês, é como se entrássemos em um processo de imersão, aproximando-nos ao máximo das fotografias, filmes e sons das obras de Joseph Beuys e dos autores dos livros, pesquisas e críticas. Essa introspecção na pesquisa

organiza nossos pensamentos construindo, aos poucos, uma noção mais clara levando à análise de suas obras para alcançar a substância<sup>221</sup> que poderá nos conduzir à produção digital proposta para a Tese. Adotamos essa definição de substância em Hegel, pois acreditamos dar sentido ao pensamento de Joseph Beuys quanto ao conceito de Escultura Social, dentro de uma noção de que para nós, como pesquisadora, compreendemos ter relações entre Hegel e Beuys. Adotamos esse conceito em Hegel, também porque, por vezes, se torna complexo encontrar palavras para o que seria “invisível” e “visível” como proposta para a essência do ser humano, na obra desse artista. Supomos que a essência da substância pode ter semelhança à espiritualidade na visão Antroposófica (STEINER, 1998, p.56), que Steiner chama de *aquilo que penetra na alma da consciência como uma gota*, que nos faz captar o espírito na natureza a partir da consciência de si próprio; aproxima-se do que Hegel situa (2008, p.306) quando afirma: “o espírito é, pois, consciência em geral – que em si compreende certeza sensível, percepção e o entendimento”. Nesta citação, nos apegamos à *certeza sensível*, pois em Hegel ela se torna objetiva enquanto percebida.

Toda e qualquer observação escrita nesses textos também passa por processos de seleção, relação, adaptação, quer semanticamente como culturalmente, historicamente e intuitivamente, como propõem alguns pesquisadores da Tradução<sup>222</sup>, da forma que escrevemos nos textos que se seguem. Procurando estar próximos do conceito de intuição beuysiana observamos a obra *Intuition* (1968): Por uma linha delineada na caixa de madeira, o artista quer unir dois pontos, o Oriente com o Ocidente, com o intuito de que o conceito de Eurásia, já definido anteriormente, aconteça nos pólos de nossa mente. Como também quando realiza as performances ou ações com animais mortos, defendendo que esses possuem uma intuição primeira ou original, e que nós, humanos, estamos deixando-a cada vez mais submersa no mundo tecnológico, esquecendo nossas percepções primárias. Imergir nessa arte proposta por Beuys, necessariamente, nos faz *raciocinar* e *sentir*, exigindo o máximo de fundamentos, que façamos inter-relações entre o que se apresenta aos nossos olhos diante da obra de Beuys com o mundo, o *umwelt*, o meio ou ambiente vivido na obra, e o Outro, que vivemos ao relacionar com tudo o que agora existe neste tempo no qual escrevemos esta Tese.

Iniciamos pela tradução da palavra latina *traditionis*:

---

<sup>221</sup> “O espírito é a *substância* e a essência universal, igual a si mesma e permanente: o inabalável e irreduzível *fundamento e ponto de partida* do agir de todos, seu *fim* e sua *meta*, como [também] o *Em-si* pensado de toda a consciência-de-si. Essa substância é igualmente a obra universal que, mediante o *agir* de todos e de cada um, se engendra como sua unidade e igualdade, pois ela é o *ser-para-si*, o Si, o agir” (HEGEL, 2008, p.305).

<sup>222</sup> Grifo da autora, para identificar a tradução como pertencente às áreas de conhecimento da Lingüística e da Comunicação.

(feminino) entrega; tradução; transmissão; ensino/ trado, is, ere, Didi, ditum (transitivo): entregar; transmitir; narrar; ensinar / traduco, is, êre, dúxi, ductum: (transitivo): conduzir para o outro lado; atravessar; promover; traduzir / traductio, ônis (feminino): transferência; curso (do tempo); metonímia (BUSARELLO, 2003, p.270).

A tradução designa um mundo de possibilidades produtivas e reprodutivas; transitivo, que transforma, transmite, transita por todos os lados, transpassa gêneros ou credos; ensina e transmite, conduz para o outro lado, transfere, produz significados paralelos, mas atravessa quando necessário. Respeitando as teorias da tradução literária e a Intersemiótica, esse é o significado que reflete nossa intenção de elaborarmos ligações entre as obras de Joseph Beuys, o conceito de Escultura Social e a produção digital que pretendemos realizar. Para tanto, vamos utilizar os conceitos de Campos (1997, 2005 e 2006), Plaza (2003), Benjamin (2008), Steiner (2005) e Gentzler (2008), que trataremos nas próximas linhas deste capítulo.

Ao compreendermos a tradução e suas possibilidades de transformação, e ao chegarmos a uma clareza sobre o conceito de Escultura Social em Joseph Beuys, decidimos que faremos a produção digital como obra de tradução simbólica.

Este tipo de tradução opera pela contigüidade instituída, o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional. Ao tornar dominante a referência simbólica, eludem-se os caracteres do Objeto Imediato, essência do original. A tradução simbólica define “a priori” significados lógicos, mais abstratos e intelectuais do que sensíveis (PLAZA, 2008, p.93).

Ao verificarmos a tradução em Plaza (2008, p.100), percebemos que o aspecto estético se apresenta aproximando a forma e o significado do que é traduzido, como na obra “nascemorre” de Haroldo de Campos, de 1958, a qual Plaza traduz em sinais gráficos no papel. A estrutura da poesia (letras/palavras) de Campos, sugere a forma de um triângulo na tradução de Plaza, como novo símbolo dado à poesia para a construção da tradução. O significado simbólico das palavras nasce/morre, como interpretantes da tradução, insinuam um poder positivo e negativo, utilizado por Plaza na configuração geral desses triângulos postos inversamente e lado a lado (PLAZA, 2008, p.102). As palavras nasce/morre na poesia de Campos fazem trocadilhos com os prefixos “des”nasce, “re”nasce, “des” morre e “re”morre, bem como produzem uma sensação crescente e decrescente de ritmos nos significados como em ritmos graficamente pensados com as palavras. Como por exemplo: “nascemorrenasce” e “desmorre desnasce desmorre”. São ritmos que os triângulos de Plaza definem como triângulos brancos e pretos, que hora são divididos em dois, hora somados em dois, mas em contrapontos onde se percebe a ambigüidade das palavras colocadas lado a lado no poema. Esses ritmos são legitimados por Plaza em uma legenda de símbolos por convenção (PLAZA, 2008, p.104).

Em nosso caso, elaboraremos a tradução a partir do conceito de Escultura Social como Objeto Imediato para signos do pensamento e da palavra/imagem. Ao comparar a tipologia de tradução intersemiótica, Plaza afirma que essa forma de sistematização não é estanque, pois o pensamento forma signos para representá-lo, e “a tradução como pensamento intersemiótico, trânsito de meios e transmutação de formas, inserirá necessariamente, no seu âmago, as três espécies de signos” (PLAZA, 2008, p.93). Ou seja, o Icônico, o Indicial e o Simbólico. Em alguns momentos, acreditamos que o sentimento ou sensibilidade imediata, característica icônica, oriundos dos objetos e ações que promovem a Escultura Social, poderão ser mais determinantes do que o símbolo que produz significados, os quais os autores pesquisados fazem referência. Mas o icônico revela-se como transcrição, e não pretendemos ter tal similitude em relação ao conceito de Escultura Social em Joseph Beuys. Ao mesmo tempo o índice pode dar origem a apontamentos sobre as palavras (morfologia e semântica) utilizadas por Joseph Beuys para definir Escultura Social, mas acreditamos que não se fará uma passagem de um meio para outro, como propõe este tipo de tradução, já que a linguagem adotada para nossa tradução, o vídeoáudio, também foi utilizada por Joseph Beuys. O símbolo propõe uma transformação mais objetiva, mais próxima do que designamos por “essência” diante do original (PLAZA, 2008, p.94).

Realizando uma viagem pela história da tradução, verificamos em Gentzler (2009, p.28) que um dos obstáculos da tradução refere-se ao fato de nela visarmos “uma busca e consumação de significado ‘original’”, como se as traduções pertencessem e significassem a uma única cultura, possuísem um resultado eficaz e efetivo, sem valorizar o processo, a subjetividade que envolve o traduzir. No livro de Gentzler, que é Diretor do Centro de Tradução e professor adjunto de Literatura Comparada da Universidade de Massachusetts Amherst, fomos compreendendo a transformação que ocorreu na tradução. Principalmente a partir de Pound,<sup>223</sup> quando ele sistematiza os tipos de transformações que ocorrem na língua, pois as vê sempre em transmutação contínua, em que as nacionalidades se unem, *se entrelaçam* (2009, p.42-43). Para Pound, segundo Gentzler (2009, p.43), a língua pode ter vida própria, um poder de se adaptar, sofrer mutação e sobreviver. Possui energia a partir do que Pound sistematiza: “[...] “melopoeia”, ou propriedade musical; “phanopoeia”, ou a propriedade visual; e “logopoeia”, a propriedade mais complexa, que inclui tanto o “significado direto” quanto o “jogo” de palavras em seu contexto”. Essa fórmula poundiana, segundo Gentzler (2009), tem relação com a ideia de transcrição em Campos que

---

<sup>223</sup> Steiner (2005, p.379 e 420) diz que “o talento de Pound está na imitação e na autometamorfose” em suas traduções, justamente por sua busca pela imagem e emoção na tradução.

apresentaremos a seguir. Analisamos que essas propriedades musicais, visuais e de significados objetivos como subjetivos, em Pound, poderia nos indicar um dos caminhos para essa tradução estética, que pretendemos ser uma tradução criativa do conceito de Escultura Social em Beuys, como continuamos a analisar no próximo parágrafo. Outro aspecto importante que Gentzler aponta a respeito da teoria de tradução de Pound, reside na necessidade de o tradutor sentir-se no contexto e na cena em que a obra a ser traduzida acontece. É que, para que isso ocorra, “é preciso conhecer a história e reconstruir o clima/ambiente em que ele – o significado – ocorreu” (GENTZLER, 2009, p.46). Analisamos esse aspecto em Vicini (2006), situando contextualmente Joseph Beuys desde sua infância, a presença do movimento nazista na Alemanha de sua época e sua formação como artista, e aprofundamos esse contexto na presente investigação.

Concebemos a importância do conhecimento e “re-conhecimento” do que se pretende traduzir, mesmo nos reportando em nossa pesquisa a uma tradução simbólica que se situa nas artes visuais. Retomamos esse conhecimento do ambiente e a história de Joseph Beuys no capítulo I desta Tese, quando realizamos uma análise em relação aos filósofos e escritores que influenciaram Joseph Beuys na construção do conceito de Escultura.

Ao longo dos textos de Gentzler, observamos que as teorias de tradução, desde sua origem, trazem aspectos hermenêuticos, humanistas, positivistas, estruturalistas, desconstrutivistas, históricos/culturais, sistematizantes, na busca de uma teoria científica ou uma metodologia que possa explicar *como, por que e o que traduzir*. Acreditamos que um dos apontamentos importantes da tradução, destacados pelo autor, são as questões levantadas por André Lefevere, que foi professor na Universidade do Texas (EUA), e Susan Bassnet<sup>224</sup>,

[...] por que certos textos são traduzidos e outros não? Qual é a intenção por trás da tradução? Como os tradutores são usados por quem tem tal intenção? Podemos prever como uma tradução poderia funcionar em determinada cultura: Algumas áreas para futuras pesquisas, segundo Bassnet e Lefevere, são o estudo de história para revitalizar o presente, o estudo de tradução pós-colonial para reavaliar modelos eurocênicos e o estudo de diferentes espécies de críticas, antologias e obras de referência, bem como traduções, para ver como as imagens de textos são criadas e funcionam dentro de uma cultura (GENTZLER, 2009, p.237).

Esses autores abrem canais para pensarmos a tradução na trajetória cultural e histórica implícita no processo, buscando essencialmente o caráter que leva alguém a pensar em realizar efetivamente uma tradução, pois essa implica em interculturalidades que influenciam no possível resultado e objetivo a que se propõe o ato de traduzir (GENTZLER, 2009, p.237). Veremos que essas questões também permearam o pensamento benjaminiano sobre a tradução. Esse abrir ou desvendar das características implícitas de uma tradução nos faz

---

<sup>224</sup> Professora de Literatura Comparada na Universidade de Warwick (Inglaterra).

realizar, também no sentido de traduzir arte, imagens, sons, textos, objetos, ações em Joseph Beuys, uma profunda correlação com o “fazer” artístico desse artista. Isso porque sua traduzibilidade se faz coerente ao momento atual da comunicação e da arte, como vimos no capítulo um desta tese, pelas constantes inter-relações culturais e históricas, abordadas em suas obras, bem como as linguagens que Beuys adotava para sua expressão artística<sup>225</sup>.

Como sugere Bassnett (apud GENTZLER, 2009, p.237), a tradução passa por uma *virada cultural*, na qual se incorporam estudos sociológicos e etnográficos. A proposta de traduzir Beuys, inevitavelmente, vai considerar esses aspectos derivados da arte antropológica pertencente à Escultura Social sugerida e vivenciada por Joseph Beuys. A passagem que faremos pela antropologia e etnologia, não pretende explicá-las epistemologicamente, mas revelar que nossa tradução é essencialmente voltada ao ser humano inserido em sua cultura.

Gentzler (2009) percebe que a filosofia crítica da tradução se abre para novas propostas, nas quais, o literal perde espaços para o não dito, e o paradoxo constrói novos tipos de significados na tradução.

[...] Reconhecendo os limites impostos pela cultura receptora, problematizando essas restrições discursivas, os críticos não apenas abrem o discurso da teoria da tradução para sua possível transformação, mas ajudam a abrir a cultura receptora para uma possível mudança social (por meio da prática de tradução) (GENTZLER, 2009, p.245).

Vemos, então, que para realizarmos o processo de tradução do conceito de Escultura Social em Joseph Beuys, faz-se necessário chegar a um mapeamento da repercussão e contextualização de suas obras no Brasil e no sistema da arte internacional. No capítulo I estabelecemos um reconhecimento do objetivo que nos levou a construir esta pesquisa, descrevendo os cenários e os atores, tanto no panorama da arte nacional quanto internacional, nos quais se desenvolveram e se desenvolvem as obras de Beuys. No segundo capítulo procuramos criar um panorama das possíveis influências de sua arte no cenário da arte contemporânea. Esses aspectos, pensamos, possibilita nos colocarmos no jogo proposto pelo Joseph Beuys: *conceito ampliado de arte* que pode significar nossa capacidade de criar a partir da sensibilidade, do conhecimento e da percepção de contextos, bem como a partir de reflexões que possam interagir com nossa realidade vivida, com a finalidade de chegarmos à nossa tradução.

Nas leituras que fundamentam o pensamento de tradução que pretendemos, a visão de Walter Benjamin é imprescindível no sentido de que nos faz refletir profundamente a respeito da lógica exposta no início de seu texto *A tarefa do tradutor*, que foi assim traduzida por

---

<sup>225</sup> As obras de Joseph Beuys vêm sendo discutidas e revistas em exposições, livros e conferências desde a década de 1970, como já abordamos em Vicini (2006).

Camacho (BENJAMIN, 2008, p.25): “será que uma tradução seja válida em termos dos leitores que não entendem a obra original?” Seria simplesmente essa a finalidade de tradução de obras, para atender a um público que não compreende a língua original da obra, ou seria outra a tarefa do tradutor? Benjamin questiona se a obra de arte é construída para o público, ou se ela é para si, como obra voltada ao espírito, à “existência e essência do humano”. Pois, para ele,

A própria Arte também não pressupõe senão o ser humano na sua natureza espiritual e corporal, e nunca a atenção que esta dispensa às suas obras. Nenhum poema é válido em função de quem o lê, nenhuma pintura se limita em termos do seu possível espectador, nenhuma sinfonia se reduz àquilo que o seu auditório consegue ouvir (BENJAMIN, 2008, p.125).

Para compreender essa proposta de Benjamin, acreditamos ser necessário entender, em nossa visão, se o artista ou o poeta que se expressa por meio de uma linguagem, pretende revelar sua percepção de cultura compreendida como “formas” de comunicação e de comportamento. Essas formas se originam de particularidades de *conhecimento*: dos sentimentos, da visão crítica, do conhecimento técnico e científico e da vivência. Os sentimentos se constroem a partir da espiritualidade, da linguagem e do afeto (amor); a visão crítica, do confronto dessas diferentes concepções e percepções da arte expostas ao mundo; o conhecimento técnico e científico depende da pesquisa e do desejo; e a vivência é decorrente da gênese e apropriação de mundo.

Ao falarmos de peças comunicacionais, como as de Joseph Beuys, perguntamo-nos, por que traduzir o conceito de Escultura Social desse artista? A resposta, mesmo tendo sido pensada no início do projeto, ficou certo tempo pairando em nossos pensamentos, para encontrar os argumentos que defendessem nosso ponto de vista, devido ao tempo a que nos dedicamos à pesquisa de Beuys. Não pretendemos traduzir o conceito de Escultura Social para “explicá-lo” ou “significá-lo”, pois o conceito, assim como as obras, foram criadas para “serem”<sup>226</sup> obras, da mesma forma que tantas outras obras foram produzidas por muitos artistas na História da Arte. Algumas perguntas nos indagam a respeito da nossa proposta de tradução: Qual o direcionamento midiático que melhor contribuiria para traduzir o potencial hipermidiático da arte de Joseph Beuys?<sup>227</sup> O questionamento sobre as diferenças acerca do conceito de Escultura Social identificadas entre os autores que citamos no primeiro capítulo - Tisdall, Borer e Bunge -, poderão nos levar a fundamentos que possam proporcionar uma aproximação de definição deste conceito? E, finalmente, nossa identificação com a obra de

<sup>226</sup> Benjamin (2008); Heidegger (2001); Gadamer (1997).

<sup>227</sup> Na pesquisa de Mestrado (2003), apresentamos as características hipermidiáticas da arte de Joseph Beuys. (VICINI, 2006)

Joseph Beuys, como artista e pesquisadora, poderá construir uma produção artística que possa sustentar os fundamentos que estamos descobrindo serem essenciais no conceito de Escultura Social? No decorrer deste capítulo, apresentamos nossas possíveis respostas a essas questões.

Conforme Benjamin, uma das possibilidades para descobrir a traduzibilidade de uma obra é *se a natureza da obra permite uma tradução* (BENJAMIN, 2008, p.26). Estamos verificando e tentando comprovar que o conceito de Escultura Social na obra de Beuys está inserido em sua vasta produção, com o objetivo de chegar o mais longe possível, de várias formas e meios, a ilimitado número de pessoas. Isso revela o desejo de comunicação na proposta beuysiana, mas que não pode ser compreendido como *qualquer forma de comunicação*, como podemos visualizar nos conteúdos que desenvolvemos como prerrogativa para defendermos esta Tese. Beuys pretendia unir a racionalidade científica com a intuição que provém da cultura, para uma possível transformação humana e social, como apresentamos no capítulo I. Beuys apropria-se do conhecimento vivido e teórico para construir o conceito ampliado de arte: Escultura Social como experiência estética e de vida. Estética porque inserida dentro da arte, e porque pretende provocar, em nossa concepção, o transcendental da sensibilidade, que seria uma anti-estética em Beuys. Além dessa necessidade de comunicação na obra de Beuys, como possível natureza que permite a tradução, nossa produção como artista plástica possui referências na proposta de Beuys que antecedem ao ano 2001, o que nos dá indícios do interesse e identificação que desenvolvemos por Beuys no decorrer do tempo. Descreveremos essa constatação no ponto em que nos dedicaremos ao processo criativo. No primeiro capítulo e também no segundo capítulo, demonstramos a atualidade das questões expostas por Joseph Beuys em seu conceito de Escultura Social, como índice para uma possível traduzibilidade.

Mas para chegarmos ao processo criativo da tradução, nos fala Benjamin, faz-se necessário admitir que a tradução, em relação ao objeto traduzido (original), “nunca consegue afetar ou mesmo ter um significado positivo para o original. Ela mantém, no entanto, com o original uma estreita conexão através da traduzibilidade” (BENJAMIN, 2008, p.27). Essa citação tem relação com o que nos referíamos anteriormente, ou seja, sobre as ligações entre nossa vivência e o que nos levou a pesquisar a obra de Joseph Beuys. Essa traduzibilidade que enxergamos no conceito de Escultura Social refere-se tanto à atemporalidade de suas reflexões expressas em obras como pela importância de sua vida/obra para a arte contemporânea, bem como a aproximação entre pesquisa e arte da autora desta Tese.

Benjamin também relaciona o fato de que nos textos literários, as línguas sofrem transformações na história, e que o tradutor precisa levar em consideração o aspecto histórico do que se pretende traduzir, para não ficar na simples subjetividade, e sim, entender a

afinidade entre as línguas, “a intenção, a diferença que separa o conteúdo e o modo-de-querer-dizer” (BENJAMIN, 2008, p.32). Com o propósito de traduzirmos a Escultura Social da obra de Joseph Beuys, estamos integrando todas as informações de vida, obra e contexto para compreendermos o complexo conceito de Escultura Social, o “modo-de-querer-dizer” de sua arte, apontando e refletindo as particularidades na instauração desse conceito (BENJAMIN, 2008, p.28 a 30).

Observamos algumas das obras de Beuys, quando recentemente o Sesc Pompeia realizou uma exposição dos cartazes, filmes, entrevistas, documentários e múltiplos, já citada nesta Tese. Em um dos seminários que ocorreu durante o período da exposição, o artista Rubens Espírito Santo<sup>228</sup> falou sobre a influência de Beuys em sua atuação no teatro, intervenções, instalações e performances. Espírito Santo ressalta o aspecto paradoxal que envolve a realização de uma Escultura Social, como proposta de subjetividade, no qual o espectador não recebe soluções ou “moral da proposta”, mas sim uma convergência de ideias que a escultura promove. Também ouvimos o artista Ayrson Heráclito<sup>229</sup>, cuja referência de Beuys está também em sua produção, tanto pelo conceito subjetivo de Escultura Social como pelos materiais que utilizava. Nesses artistas, o que percebemos como tradução, pode estar significando “influências” ou “referências” de Beuys em suas obras.

Mesmo não se tratando de uma tradução textual, nossa proposta de tradução compreende que os signos e elementos utilizados por Joseph Beuys precisam ser respeitados em sua subjetividade e logicidade e, para tanto, nossa compreensão do conceito heideggeriano de *ser aí*, mostra-nos que o significado desses elementos na obra beuysiana tanto propõe uma reflexão filosófica, quanto uma intenção lógica. Como, por exemplo, em seus desenhos, nos quais buscava o invisível no visível, e vice-versa. Seus traços levam por si só, a uma primitividade intuitiva, e o conceito de Escultura Social, levar-nos-ia a uma reflexão subjetiva desses traços nos desenhos: as formas que eles assumem, e a composição dos desenhos no papel utilizado. Observamos que esses desenhos não possuem um local ou espaço fixo, ficam “jogados” no espaço branco do papel, sem um lugar exato para serem reconhecidos. Os desenhos de Beuys não possuem primeiro, segundo ou terceiro plano, ou perspectiva. Eles flutuam sobre o papel, “estão” e “são” sobre o bidimensional, como em um espaço cósmico.

---

<sup>228</sup> 16/10/2010 – 15 às 16:15 – Sesc Pompeia - Rubens Espírito Santo é artista plástico, pensador, professor de Filosofia da Arte, fundador da Universidade Livre de Arte-SP.

<sup>229</sup> Artista plástico, professor do quadro permanente do Centro de Artes, Humanidades e Letras da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB).

Essa constante tradução relacionada a Beuys nos parece ser sempre atual, apesar dos elementos e materiais por ele utilizados, vistos com olhos da atualidade, levar-nos a pensar que esse artista hoje utilizaria meios tecnológicos digitais, como discutimos na dissertação de Mestrado (2003). Como sugere Benjamin, acreditamos poder afirmar que existe nas obras de Beuys uma ligação entre suas imagens e a possibilidade de transcodificá-las para a atualidade, a partir de todo o processo teórico e imagético de suas obras.

Ela (a tradução)<sup>230</sup> consiste em encontrar na língua em que se está traduzindo aquela intenção por onde o eco do original pode se ressuscitado. Trata-se aqui de uma característica da tradução que a distingue claramente da obra poética, pois que a intenção desta não visa à língua por si mesma e na sua totalidade, pretendendo apenas obter diretamente determinadas relações lingüísticas. Porém, ao contrário do que acontece com a poesia original, a tradução não se encontra situada no próprio centro da floresta da língua, mas sim fora desta, e sem entrar nela, a tradução invoca-a para aquele mesmo e único sítio onde o eco, através da própria ressonância da obra, pode transmitir-se a uma língua estranha. [...] enquanto a intenção da obra artística é ingênua, primária e plástica, a tradução norteia-se por uma intenção já derivada, derradeira mesmo, é feita de idéias abstratas (BENJAMIN, 2008, p.35).

O tradutor mantém, entre original e tradução, o que Camacho (BENJAMIN, 2008, P.27) denomina “relação vital” e o tradutor Barck (BENJAMIN, 2008, p.53) nomeia “vínculo de vida”. Ao longo de seu artigo, em muitos parágrafos, Benjamin (2008, p.39-40) deixa claro que traduzir não significa comunicar simplesmente, mas sim ir além de qualquer comunicação, em qualquer linguagem ou imagem, pois existe algo superior ao significado que as línguas literalmente dizem. Nelas, encontramos o “Simbolizante ou um Simbolizado”, algo que não é comunicável, é próprio das línguas, e que ele chama de “Língua pura do original”, o que precisa ganhar significado também na tradução. Para Benjamin, atingir a Língua pura é o maior poder do tradutor, e “é essa a tarefa do tradutor” (2008, p.40). Vemos, aqui, a relação que o tradutor deveria manter entre o original e a tradução, no sentido de ter liberdade e fidelidade para a construção de uma tradução em outra obra, o que percebemos, não difere entre a literatura e as artes visuais, buscando sempre a essência da obra, voltando à ideia de Benjamin de que a justificativa para a criação de uma obra é a “vivência e a essência do humano” (BENJAMIN, 2008, p.25). Já, em George Steiner, professor de Literatura Comparada da Universidade de Oxford, (1929), (2005, p.272), no livro *Depois de Babel* (1929), publicada originalmente em 1973, vimos que esse tipo de compreensão de tradução de Benjamin, vai em direção ao misticismo que também pode se encontrar nos melhores teóricos da tradução.<sup>231</sup> E nesse sentido, compreendemos que a obra beuysiana promove um

<sup>230</sup> Parênteses da autora da tese, para situar sobre o que o autor está falando – “ela”.

<sup>231</sup> Steiner (2005, p.290), lista o que ele “considera autores que disseram algo fundamental ou novo sobre a tradução: Sêneca, São Jerônimo, Lutero, Dryden, Hölderlin, Novalis, Schleiermacher, Nietzsche, Ezra Pound, MacKenna, Franz Rosenzweig, Walter Benjamin e Quine”.

transcender marcado pela influência do romantismo, da antroposofia, e da antropologia. Influências que envolvem acima de tudo o pensar sobre o homem, sua cultura e seu universo vivido.

No livro de Gentzler, o autor situa os tradutores brasileiros como propondo uma tradução não eurocêntrica, citando os irmãos Campos, que “veem a tradução como uma forma de transgressão e desenvolvem um novo conjunto de termos, tais como transcrição, transtextualização, transiluminação, transluciferação e canibalização” (GENTZLER, 2009, p.239). Mas que o sentido de canibalismo tem relação com

absorver as virtudes de um corpo por meio de uma transfusão de sangue. [...] é um conceito muito próximo à posição de Benjamin/Derrida, que veem a tradução como uma força vital que garante a sobrevivência de um texto literário (GENTZLER, 2009, p.239).

Outro pesquisador brasileiro, Ottoni (2005), apresenta suas reflexões acerca da obra de Derrida, que é o foco de sua pesquisa sobre tradução, enfatizando a importância de pensar a tradução como “acontecimento”. Analisamos ser fundamental essa proposta, pois esse tipo de posicionamento expõe a duplicidade do ato de traduzir, entre a sua possibilidade e impossibilidade, o que, na teoria de Derrida, seria o *double bind* (OTTONI, 2005, p.72). Ottoni defende a tradução como acontecimento, pois acredita que a língua a traduzir e a língua a ser traduzida têm complementaridades e tensões particulares, o “que impossibilita qualquer tentativa de sistematização ou tentativa de universalizar as concepções sobre a tradução (OTTONI, 2005, p.80-81). Não pretendemos aqui, discutir qual pretensa teoria da tradução seria válida, mas sim destacar essas importantes compreensões teóricas, e os questionamentos atuais da linguagem e da tradução. Mas percebemos que em Benjamin, Campos, Ottoni aproximam-se de uma possibilidade de tradução universal (Steiner, 2008), como analisaremos durante esse capítulo. Esse encadeamento de ideias sobre a tradução literária, transferiremos para o processo de tradução para a linguagem digital, a partir das imagens, sons e textos que nos revelam a Escultura Social de Joseph Beuys.

Voltando à obra de George Steiner (2005), mergulhamos no universo da tradução de poesias, roteiros, romances, entre outros, e, assim, nos aproximamos de nosso objeto estético proposto para a tradução em nossa pesquisa. Steiner leva-nos a viajar no contexto lingüístico de forma a considerar as principais questões pertinentes à tradução, por exemplo em sua análise da peça *Cimbelino* de Shakespeare onde discute, a partir do contexto histórico, o que poderiam ter significado as palavras do texto quando foi escrito em 1611<sup>232</sup>, e o sentido que se teria dado àquelas palavras para aqueles grupos que viviam naquele período histórico e ainda,

---

<sup>232</sup> Provável data.

a necessidade de conhecer os aspectos da gramática de Shakespeare, o tipo de discurso dramático, do personagem e do contexto (STEINER, 2005, p.27-32). Para Steiner:

[...] O que está envolvido aqui é o coração do processo interpretativo. Ao buscar apreender os sentidos de Póstumo<sup>233</sup> e suas próprias relações com tais sentidos, tentamos determinar os “tons apreciativos” relevantes ou “valorações” (STEINER, 2005, p.32).

O professor de Oxford acrescenta que além desses elementos complexos, “está a inspiradora esfera da sensibilidade. Esta é, sob certos aspectos, a mais vital e a menos explorada. Sabemos pouco da história interna, dos processos cambiantes da consciência em uma civilização” (STEINER, 2005, p.33). E assim, o autor discorre a respeito do rigor e da complexidade de um processo de tradução, com o intuito de defender seu posicionamento, que ele diz ser simples:

Qualquer leitura abrangente de um texto do passado escrito na própria língua do leitor e pertencente a sua literatura é um complexo ato de interpretação. Na maioria dos casos, esse ato dificilmente é praticado ou mesmo conscientemente reconhecido. Na melhor das hipóteses, o leitor comum vai se basear naquilo que lhe é fornecido por notas de rodapé ou por um glossário (STEINER, 2005, p.44).

Para o autor, o leitor, quando diante de um livro do passado, interpreta o sentido das palavras de acordo com a sua atualidade vivida sem dar-se conta desse processo de interpretação. Em nossa percepção, geralmente a pergunta que se propõe ao leitor do livro é sua compreensão do texto, e isso nos distancia do *complexo ato de interpretação*, que acreditamos ter necessidade de introspecção e sensibilidade. Como afirma Steiner, a língua se transforma com o tempo, e isso pode significar que ele lê o livro com a compreensão de seu tempo, o que promove desacordos de tradução. Analisamos aqui, a importante presença da hermenêutica para a tradução, na concepção de Steiner (2005), como ele apresenta em muitos capítulos de seu livro. Compreendemos também no decorrer do livro, que essa interpretação e compreensão, estão ligadas com concepções tradicionais da tradução como também com a possibilidade criativa, mais livre, quando cita Dryden (apud STEINER, 2005, p.278).

Essa complexidade que permeia a tradução, Steiner declara que, da mesma forma, nosso discurso interior tem diferenças quanto ao que falamos para nós mesmos e o que falamos para os outros (STEINER, 2005, p.45). Mesmo quando lemos um produto literário em nossa própria língua, que Steiner chama “tradutor/intérprete ‘interno’”, realizamos uma interpretação que envolve conhecimentos, familiaridade e intuições recreativas. O mesmo acontece com o “tradutor /intérprete ‘externo’” em relação à linguagem estrangeira a seu país (STEINER, 2005, p.53-54). Questionamo-nos, nesse sentido, o que seria a interpretação/tradução do conceito de Escultura Social em nosso contexto? Também na

---

<sup>233</sup> Personagem de Cimbelino.

compreensão de Gadamer (1997) nos perguntamos se seria possível desenvolvermos “uma reconstituição do texto guiada pela compreensão do que se diz nele. Não há dúvida de que se trata de uma interpretação e não de uma simples co-realização” (1997, p.562).

Nesse sentido, a obra beuysiana pode nos oferecer um amplo campo de ideias, a partir do que estamos analisando, comparável a toda grande escritura, como, por exemplo, *Fausto* de Goethe (1749-1832), sobre o qual Campos (2005) *transcria* a poesia fundamentando-a, principalmente, como uma obra voltada à paródia, relacionando alguns tradutores de *Fausto* até chegar ao seu objetivo de tradução como transcrição:

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma) [...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal (CAMPOS, 2006, p.35).

Para Campos (2005), a literalidade do traduzir, na obra poética pode transformar-se em uma tradução medíocre. Ele acredita

que a questão mediadora de uma tradução não leva em consideração os aspectos estéticos, rítmicos, sonoros e de sentido, [...] Assim, não raro, o empenho estético mediano, morigerado, apesar de suas inegáveis boas intenções, redundam em *Kitsch* involuntário, seja pela imperita seleção dos paradigmas lexicais, seja pela trivialidade das rimas (obtidas, frequentemente, pelo pinçamento de palavras em “estado de dicionário”, ou por um dificultoso contorcionismo sintático, que acusa o “versejador de domingo”) (CAMPOS, 2005, p.184).

Essa preocupação com a literalidade, para Steiner promove em Hölderlin uma “ousadia interpretativa” (STEINER, 2005, p.353), em Goethe a literalidade promove uma tradução nobre (2005, p.280), e acredita que o interlinear e a liberdade foram compreendidos por Benjamin (2005, p.328). Observamos que a trajetória da tradução requer metodologias e compreensão, sobre a melhor forma de traduzir, e esse embate metodológico ou “teórico” como diz Steiner (2005), acrescenta profundidade e responsabilidade ao ato de traduzir. Veremos que a visão de Steiner (2005) induz ao respeito e preocupação com a linguagem envolvida na tradução na contemporaneidade.

Ao lermos Campos (2005, p.185), ressaltamos a sua preocupação de uma tradução da obra goetheana, na qual a musicalidade das palavras em alemão, bem como a escrita e a significância das palavras para o português, procuram uma “procedência etimológica, [...] numa operação radical de tradução que designo por transcrição” (CAMPOS, 2005, p.187). Para Campos, mesmo em se tratando de uma tradução de conteúdo estético, cuja preocupação aparece no filósofo Max Bense, a tradução promove outra informação estética, mas isomórfica: “[...] serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema. [...]” (CAMPOS, 2006, p.34). Nossa proposta

para essa pesquisa não pretende chegar a uma transcrição, mas sim, a uma tradução simbólica. A menção a Campos em nossa pesquisa, refere-se a outra possibilidade contemporânea para a tradução, como cita Gentzler (2009). Na percepção de Goethe (apud STEINER, 2005, p.280-281), a paródia a que refere Campos seria uma simples apropriação do tempo presente vivido pelo tradutor, sem “recursos novos e talvez recalcitrantes em nossa consciência. [...] não preserva o espírito autônomo do original, seus poderes de ‘estranhamento’”. Considerando essas visões sobre a tradução, pretendemos levar nossa tradução do conceito de Escultura Social, de forma a considerar essas visões como fundamento para nosso processo criativo, que, conforme Salles:

O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção. Bakhtin (1981, p.29) afirma que “as grandes descobertas do gênio humano só são possíveis em condições determinadas de épocas determinadas, mas elas nunca se extinguem nem se desvalorizam juntamente com as épocas que as geraram”. É importante ressaltar que a mera constatação da influência do contexto não nos leva ao processo propriamente dito. O que se busca é como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra. Como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta (SALLES, 1998, p.38).

Na tradução literária, os passos de uma literalidade, pode construir uma forma de tradução que supera sua própria lógica literal; nas artes visuais, acreditamos que a compreensão “literal” visual dos desenhos, múltiplos, conferências, ações e performances de Beuys, que apresentamos no primeiro capítulo, poderá nos oferecer muitos significados para nossa interpretação do conceito de Escultura Social. Nesse processo criativo para uma tradução, dentre outros aspectos a serem considerados como uma intersemiose entre linguagens, devemos estar atentos aos significados dessas linguagens, como aponta Salles (2006):

No acompanhamento de processos de criação em manifestações artísticas diversas, vemos que o ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente intersemiótico. Isto quer dizer que nos documentos de processo são encontrados registros em diversas linguagens, que passam, quando sentido como necessário para o artista, por traduções ou passagens para outras linguagens (SALLES, 2006, p.82-83).

Nesse processo criativo como tradução, o próprio artista Joseph Beuys nos abre essa gama de linguagens como subsídios para testar, abrir caminhos, criando sistemas diferentes para chegarmos a um possível resultado.

Se Steiner, Campos, Benjamin, Gentzler nos apontam sobre a importância do conhecimento da linguagem e o tempo (histórico) na concepção da literatura, como origem de uma interpretação/tradução; nas artes visuais, percebemos que a característica se apresenta na forma como situamos e compreendemos a obra de Joseph Beuys no desenrolar do tempo da História da Arte. Apresentamos no capítulo I, com referências também no capítulo II, a

interpretação de críticos, pesquisadores e artistas sobre Joseph Beuys e a sua linguagem artística, para compreendermos de que maneira poderíamos traduzir seu conceito de Escultura Social para nossa atualidade.

Falar em tradução implica, conforme Benjamin (2008), Gentzler (2008) e Steiner (2005) e em nossa pesquisa, falar em hermenêutica e fenomenologia. Acreditamos essas duas filosofias estarem próximas da linguagem da arte de Joseph Beuys, como relacionamos em Vicini (2006). Sem, ainda, entrarmos com maior profundidade na questão da tradução simbólica a que nos propomos, objetivamos questionar a definição hermenêutica de tradução, a partir do filósofo Gadamer (1900-2003). No livro *Verdade e Método* (1997), esse autor afirma que “[...] toda tradução já é, por isso, uma interpretação, e inclusive pode-se dizer que é a consumação da interpretação, a qual, o tradutor deixa amadurecer na palavra que se lhe oferece”, falando que o tradutor tem de transladar o sentido que se há de compreender ao contexto em que vive o outro interlocutor (GADAMER, 1997, p.560-561).

Essa citação de Gadamer vem enfatizar nossa preocupação em não transgredir a obra, como estamos demonstrando no decorrer dos textos, ao dissertarmos sobre a necessidade de conhecer o contexto ao qual a obra será traduzida. Gadamer acredita que é imprescindível saber a língua, em nosso caso as artes visuais, na qual se quer buscar conversação, pois, para ele, “compreende-se uma língua quando se vive nela”. Sem que isso implique não compreender e haver necessidade de tradução, pois ela não é impedimento para uma troca de conversação, inclusive o tipo de conversação que há entre o tradutor e a obra. Gadamer afirma que “como toda interpretação, a tradução implica uma reiluminação. Quem traduz tem de assumir a responsabilidade dessa reiluminação” (GADAMER, 1997, p.562). Para ele, o tradutor precisa da honestidade em relação às partes de um texto nas quais possa haver dúvidas, probabilidades que a própria hermenêutica provoca, resignando o tradutor à sua condição de respeito à obra. E ressalta que, na tradução, existe a possibilidade de se criar uma outra obra que se sobreponha ao original, o que ele chama “de reprodução magistral de um tradutor ou de um intérprete” (1997, p.563).

Dentre os sistemas de tradução citados por Steiner (2005), encontramos a abordagem do lingüista Roman Jakobson (1896-1982), que se fundamenta na teoria semiótica de Peirce, presente na proposta de Tradução Intersemiótica em Plaza (2003). Antes de elencarmos as considerações de Steiner sobre a sistematização de Jakobson, sugerimos realizar uma introdução à nossa proposta de tradução intersemiótica nas próximas linhas.

Acreditamos ser necessário dialogarmos brevemente sobre o estudo da semiótica, pois falamos de uma tradução de signos visuais, textuais e sensitivos, como processo de semiose, como fundamenta Plaza a partir de Peirce, como *transformação de signos em signos*, em um

contínuo *vir a ser de representações em representações*. Para esse autor, “*um signo* “representa” algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou assim é um veículo que comunica à mente algo do exterior” (PEIRCE apud PLAZA, 2003, p.17). Compreendemos que essa definição é pertinente a todas as linguagens e formas de comunicação existentes, mas queremos ressaltar que, especificamente, em Joseph Beuys, ela assume uma particularidade pelo modo de ser da Escultura Social. A Escultura Social propõe, especificamente, processos de transformação tendo a *imagem* como referência de pensamentos e palavras; da representação e da comunicação em sentido mais amplo possível e esteticamente direcionados como demonstramos no capítulo primeiro. Plaza fala do pensamento como tradução; que o pensamento, em um primeiro momento, não tem valor cognitivo, mas que pode vir a ser “conectado numa representação através de pensamentos subseqüentes; de forma que o significado de um pensamento é, ao mesmo tempo, algo virtual”. E que a partir da concretização do pensamento em linguagem, permite a “interação comunicativa” (PLAZA, 2003, p.18). Percebemos, aí, a atualidade da proposta de Joseph Beuys, revendo o conceito de virtualidade que apontamos no primeiro capítulo, em Lévy<sup>234</sup> (1999, p.47): “[...] toda entidade “desterritorializada”, capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados sem, contudo, estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular” e ainda (LÉVY, 1999, p.47): “[...] aquilo que existe apenas em potência e não em ato, o campo de forças e de problemas que tende a resolver-se em uma ‘atualização’”. O que podemos reportar à Escultura Social, são palavras, pensamentos que, em algumas ocasiões, transformam-se em produções concretas, mas que dependem da subjetividade das pessoas atuarem na proposta da arte de Joseph Beuys. Observamos que essa subjetividade é resultado do conhecimento do tradutor ou do artista em relação àquilo que ele pretende interpretar e expressar, podendo escolher entre caminhos que poderão lhe oferecer a elaboração desejada ou almejada. Nesse aspecto, podemos aproximar a tradução de processo criativo, que trazemos em Salles (2006):

Diante de tantas possibilidades e da potencialidade de novas possibilidades surgirem, o trabalho de criação se dá em meio a inúmeras recusas e aceitações, que envolvem muitas escolhas. Esses movimentos da construção da obra vão fazendo sua história, (diferentemente do que muitos gostam de pensar sobre o mistério das soluções mágicas de um autor romanticamente inspirado) (SALLES, 2006, p.76).

Compreendemos que a insistência desse artista em rever os conceitos de relações entre a humanidade e a natureza, nos indica sua ideia de que o potencial acontece primeiramente de forma virtual (pensamentos escultóricos) para, a partir de uma ação (processo escultórico), estabelecer uma resposta ou comunicação (Escultura Social). Relembramos aqui o sistema

<sup>234</sup> LÉVY reporta-se nesta sua citação a Le Rocher (1996) e Jean-Clet Martin (1996).

comunicativo em Maturana e Varela (1995) e a importância da linguagem para a concretização desses signos em novos signos de validade para a arte e para o mundo - sempre na linguagem beuysiana, mundo em sentido ampliado -, alcançando a consciência pela sensibilidade da linguagem, como nos fala Plaza:

A expressão de nossos pensamentos é circunscrita pelas limitações da linguagem. Ao povoar o mundo de signos, dá-se um sentido ao mundo, o homem educa o mundo e é educado por ele, o homem pensa com os signos e é pensado pelos signos, a natureza se faz paisagem e o mundo uma “floresta de símbolos” (PLAZA, 2003, p.19).

Transcorremos a analogia da proposta de Beuys e a proposta de tradução intersemiótica, apontando para a característica do signo estético, segundo Paz (apud PLAZA, 2003, p.25), expondo sobre a tradução da poesia, “feita de ecos, reflexos e correspondências entre o som e o sentido, a poesia é um tecido de conotações e, portanto, é intraduzível”. Toda obra estética produz um mundo e, hermeneuticamente falando, a obra de arte permanece nesse mundo como um momento único de intenção e encontro entre o artista e seu contexto. A partir disso, consideramos que a obra estética seria intraduzível, mas propomos que seja recriável em todo seu potencial, pois, “a tradução intersemiótica induz [...] à descoberta de novas realidades” (PLAZA, 2003, p.30). Propomos uma tradução simbólica da possibilidade de ser Escultura Social como conteúdo, sem perder, mas sim reconhecer, a proposta de Beuys a partir do olhar e da pesquisa realizada nesta Tese de Doutorado.

Toda tradução literária, nos autores referidos por Plaza, tem um referencial sógnico. A tradução intersemiótica possui leis que orientam a significação e a legitimação dos chamados legissignos, que poderíamos exemplificar, em nosso caso, pelo material *feltro* utilizado por Beuys, com suas características de aquecer, isolar, proteger e, ainda, a qualidade de rusticidade, primitividade, aspereza o que, para Plaza (2003), seria *um transductor*:

Na passagem do signo original para o signo tradutor, passamos de uma ordem para outra ordem; essa mediação, no entanto, tende a fazer perder ou ganhar informação estética. A tendência do legissigno como Transductor é a de conservar a carga energética do signo original, isto é, manter a invariância na equivalência. [...] o legissigno, estabelece uma rede de relações e conexões internas entre forma e significação que se imprime na sintaxe e configura os caracteres de seu Objeto Imediato (PLAZA, 2003, p.72).

Outro ingrediente que a intersemiose necessita para uma transposição ou uma transmutação é o paramorfismo do legissigno, como transformação dele em outra estrutura, mas com a mesma fórmula, com o mesmo significado, ou seja, o *feltro* pode ter como forma a cor cinza, inúmeros grafismos com linhas curtas, o pelo cinza de um animal ou música em tons graves para dar significado a esse elemento (PLAZA, 2003, p.73). Outra tarefa do legissigno é a criação de ordem, organização intelectual que proporciona uma dinamicidade

aos elementos de ressignificação na proposta, ou seja, no caso do exemplo do feltro, quais valores antecedem ou postergam esse significado (PLAZA, 2003, p.74).

Num primeiro nível de leitura, o efeito causado pelo signo não é senão a qualidade de sentimento que o signo pode provocar [...] num terceiro nível, tem-se a consciência de um processo no qual se desenvolve a cognição [...] (PLAZA, 2003, p.34).

Voltando à visão de Steiner (2005) sobre a sistematização da tradução a partir de Jakobson, “a tradução é ‘um discurso citado; o tradutor recodifica e transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes”, poesias, pinturas, música, cinema, fotografias e textos são elementos de tradução (apud STEINER, 2005, p.282). Para Steiner, essa prática tradutiva “passa ao largo do dilema hermenêutico fundamental, que é saber se faz sentido falar de mensagens como sendo “equivalentes” quando os códigos são diferentes” (2005, p.283), uma vez que, para Steiner a tradução é só o nível semântico, ele a vê como uma “teoria da tradução”, é “[...] um modelo histórico-psicológico, parte dedutivo, parte intuitivo, das operações de linguagem em si. Uma *compreensão da compreensão*, uma hermenêutica, inclui ambos, e a tradução não se limita à tradução verbal em verbal, (STEINER, 2005, p.437), quando o autor aborda a semiologia, citando Jakobson (p.438), que nos referimos ao introduzirmos Plaza (2001), em nossa pesquisa.

Ao relacionar a “transmutação” em Jakobson entre poesia e música, Steiner reflete que “o compositor que musica um texto emprega a mesma sequência de movimentos técnicos e intuitivos que prevalecem na tradução propriamente dita” (STEINER, 2005, p.439). Citando algumas poesias musicadas na história, o autor comenta que há transmutações musicais ambiciosas, fiéis, perspicazes, simples, em relação ao texto original do poeta, da mesma forma que há na tradução entre línguas. Faltariam termos mais precisos para identificar o que a semiologia discute, pois, para Steiner:

As tonalidades contrastivas, os diferentes usos idiomáticos, os distintos contextos associativos que geram resistência e afinidade entre suas línguas são intensificados e complicados na interpenetração da língua com a música. Ambos possuem uma gramática, uma sintaxe, uma grande diversidade de estilos pessoais e nacionais. Ambos têm sua história. A análise musical é uma “metalinguagem” tanto quanto a lógica formal (STEINER, 2005, p.445).

Finalizando suas reflexões sobre a tradução e a linguística, Steiner (2005) compreende que a tradução está relacionada ao que ele denomina “topologias da cultura”, ou formas de identificar as possibilidades de metamorfoses que ocorrem na língua e na tradução da cultura ocidental. Ele analisa que a cultura, a arte e a literatura, realizam traduções, revisitam a cultura passada:

As “regras de reescrita” variam amplamente de período a período, de gênero a gênero. [...] As variações que Picasso fez de Velázquez tem uma estética um tanto

diferentes das que Manet fez de Goya. Mas o ponto principal é que todas estas relações metamórficas tem como sua estrutura fundamental um processo de tradução. É este processo (e a continuidade de transformação e deciframento recíprocos que ele garante) que determina o código de hereditariedade em nossa civilização (STEINER, 2005, p.482).

O autor não considera a cultura como imobilização para o novo, mas que nos tornemos conscientes da tradição imbuída em processos de metamorfose como ele denomina “substituição, permutação, interanimação” (STEINER, 2005, p.482) lingüística ou entre meios ou linguagens na arte. E se pergunta: “Será que este uso reflexivo do passado cultural, este reconhecimento do quanto é tradução em nossos espaços de referência indicam uma crise verdadeira” (STEINER, 2005, p.488)? O fato que nos chama atenção ao fenômeno ou metodologia da tradução é a universalidade que ela significa no sentido de vivermos em constante tradução de mundo, de ideias, de obras, palavras, imagens, sons e pensamentos que constituem nossa vivência. E, para nossa pesquisa, a proposta é traduzir o conceito de Escultura Social em Joseph Beuys – um sistema comunicacional e da vida deste artista –, que está densamente repleta da substância (Hegel) cultural que pretendemos promover e transformar em outra obra para nossa cultura vivida.

Ao estarmos diante de uma obra estética, acontecem níveis de compreensão que podem promover uma real experiência (DEWEY)<sup>235</sup>, onde “todos os sentidos são chamados”, como propõe Beuys em suas obras<sup>236</sup>. Esses sentidos estão, em nosso ver, voltados à cultura da percepção tanto do artista que produz a obra, como do observador em relação à obra.

Durante a escrita da fundamentação sobre o processo de tradução, fomos elaborando mapas do processo criativo, percebendo que traduzir é interpretar e criar um Outro, sem perder a essência do original, como defendem os autores que discutimos. Por isso, tradução não poderia estar longe da criação. No caminho deste processo criativo, vamos realizando relações entre a tradução e a criação como processo.

### 3.2 A possibilidade de tradução/criação do conceito de Escultura Social nas obras de Joseph Beuys

Na proposta da obra *Energy Plan For the Western Man – Directional Forces*, Joseph Beuys aponta para uma transformação na essência humana que provém de uma busca de interação com o público, a partir de uma proposta conceitual, em uma sala na qual são instalados quadros negros. Nesse espaço, o artista constrói uma escultura de ideias que são

---

<sup>235</sup> VICINI (2006:60).

<sup>236</sup> Citação de Bunge (1998) no primeiro capítulo da Tese.

expressas pela fala, pelo espaço ocupado, pelos materiais expostos e utilizados para a ação, na tentativa de suscitar novas falas e pensamentos com o público. Da mesma forma, os objetos, desenhos e cartões postais pretendem promover pensamentos a partir das imagens e do meio utilizado por Beuys para construir suas obras. Mas o que nos impulsionou a pesquisar o conceito de Escultura Social de Beuys como objeto de tradução para uma produção digital?

Para respondermos a essa questão, será preciso compreender o que Benjamin (2008, p.40) chama *simbolizado* ou *simbolizante*, ou seja, algo que não é comunicável, e é elemento interno das línguas, o que ele chama também de Língua pura. Para tal, acreditamos que é preciso visualizar sua trajetória, a época vivida por Joseph Beuys: a Alemanha e a crença em uma verdade política e social após um contexto de caos entre os habitantes do país, consequência da 1ª Guerra Mundial. A credulidade em uma estética que se apresenta também no filme do sueco Peter Cohen *Arquitetura da destruição* (1989), a promoção do “sonho ariano” planejado por Josef Goebbels e Leni Riefenstahl, a ditadura do realismo clássico e nacionalista na arte,<sup>237</sup> e a confiança de soberania que, com o passar dos anos, transformou-se no tiranismo dos campos de concentração, em autoritarismo e repressão. O homem Joseph Beuys, que na adolescência acredita na possibilidade nacionalista, na maturidade, vê-se questionador de tudo o que viveu e participou nesse processo de desconstrução após a finalização da II Guerra Mundial. Após uma crise depressiva na década de 1950 (VICINI, 2006), encontra na arte seu trabalho e sua vida. Beuys organiza um plano, demonstrado nos encontros de Esculturas Sociais com a sua voz, os diagramas e as palavras escritas a giz. Nessas conferências/esculturas/diálogos, realizadas entre os anos de 1970 e 1980, ele mostra a sua visão sobre capitalismo, divisionismo, alienação, comunismo, radicalismo ocidental e oriental - dentre outras formas rígidas de comportamento, teorias filosóficas, sociais, ambientais, políticas e artísticas –, contrapondo e inter-relacionando com a diversidade, cultura, democracia, liberdade, unidade, transformação contínua. Mas esse posicionamento exposto pela fala e a inclusão de alguns materiais na obra *Energy plan...* não são superficiais, vêm de reflexões, pesquisas, leituras, estudos na Academia, participação no contexto da arte e da sua vivência como cidadão. Provem da filosofia, da história, da política, da natureza, da Guerra. Entendemos que os aspectos externos e internos experienciados por Beuys o levaram a organizar uma leitura do homem e o mundo, que ele dizia estar doente, como o conceito de Escultura Social que conecta todas as suas obras. A cultura está permanentemente ligada ao ser humano, suas ações, seus pensamentos e obras. No processo criativo da arte, a cultura e a memória, segundo Salles (2006), é relevante:

---

<sup>237</sup> A Vanguarda foi denominada Arte Degenerada, em exposição a partir de 1934.

Lembrando a proposta de caminhar a partir das macrorrelações do artista com a cultura, em direção a aspectos mais relacionados à subjetividade do artista (comprometido com a construção de suas obras), a memória parece exercer um papel de extrema relevância. Por esse motivo, compreender melhor seu funcionamento, no ambiente da criação artística, passa a ser fundamental (SALLES, 2006, p.67-68).

Continuando sua reflexão a respeito da memória e cultura, nas quais incluímos a história e a sociedade na qual vivemos e na qual Joseph Beuys vivia, Salles salienta que essas questões estão diretamente ligadas à percepção, como Koestler (1989, apud SALLES, 2006, p.68) afirma que “é impossível discutir percepção divorciada da memória”. Essas percepções, Salles (2006) acredita estarem também conectadas com a tradição no processo criativo. A forma como a Escultura Social foi criada e apresentada nas diversas linguagens da arte, bem como nos diagramas que foram escritos e apresentados por Beuys, em nossa percepção, sugerem ao que lemos em Maturana:

A bagagem das regularidades próprias ao acoplamento de um grupo social é sua tradição biológica e cultural. A tradição é uma maneira de ver e atuar, mas também um modo de ocultar. Toda tradição se baseia no que uma história estrutural acumulou como óbvio, como regular, como estável, e a reflexão que permite ver o óbvio opera somente com aquilo que perturba essa regularidade (MATURANA e VARELLA, 1995, p.260).

Essa bagagem biológica e cultural explícita nas produções artísticas de Beuys leva a um conhecer a si mesmo e ao mundo, provocativamente para desestabilizar a regularidade, o óbvio, implicando em reflexão e transformação a partir da comunicação, como pensam Maturana e Varella:

[...] Como observadores, designamos como ‘comunicativas’ as condutas que ocorrem num acoplamento social, e como ‘comunicação’ a coordenação comportamental que observamos como resultado dela (MATURANA e VARELLA, 1995, p.217).

Esse objetivo comunicacional na obra beuysiana, como vimos no capítulo primeiro, nos parece decorrência daqueles que vivenciaram uma espécie de escuridão social, política e cultural comum às ditaduras e monopólios que segregam um país: um desejo de voltar à essência de vida de todo o ser humano.

Beuys traçava em seus objetivos, condutas comunicativas planejadas, sem a intenção ou preocupação de estabelecer uma comunicação como possível resposta: a comunicação poderia ou não se estabelecer, ou na definição de Maturana e Varella, uma “transmissão de informações” poderia acontecer. O resultado já consistia na obra em si, pois esta implicava em uma realização: a Escultura Social (Figura 15) como conferência, performance, seminário, documentários, filmes, *happening* ou conversas. Da mesma forma que ocorria nas Esculturas Sociais como obra construída - desenhos, múltiplos, cartões postais, cartazes, vitrines e ações -, a reação poderia ou não acontecer: a provocação comunicativa estava dada. A comunicação

que Joseph Beuys pretendia na proposta de *Western Man...*, ao reunir um grupo de pessoas, como aponta Plaza (2003, p.47), subscrivendo Edward T. Hall, foi diferenciada culturalmente pelos sentidos, já que “as diferenças culturais correspondem às diferenças de culturas sensoriais, isto é, às diferentes formas de cultura dos sentidos”.



Figura 15 - *ActionPiece* - 1972

Beuys pretendia o confronto de pensamentos, falas, sentidos, em que a noção de amor similar ao que Maturana, Vattimo e Negri propõem<sup>238</sup>, também permeava as relações ali representadas. Os diagramas – linhas desenhadas e escritas -, como forma de propor suas ideias, projetam a atitude de construção de palavras e pensamentos como imagens atemporais do mundo. Ocidente, Oriente, liberdade, alienação, Eurásia, homem, animais, unidade, diversidade, projetam-se como se pudéssemos ter em frente aos nossos olhos a imagem desses contrastes falados e pensados. A formação do artista, do homem, do professor Joseph Beuys e o espaço geográfico onde ele estava inserido, levou-o, em sua busca, a uma identificação de trabalho na arte. Isso resultou na diversidade de obras, e a ser um dos artistas mais questionados e referenciados pela História da Arte Contemporânea.

Nossa proposta de tradução quer ser modesta diante da magnitude de Joseph Beuys, delineando o que Benjamin chama de “tarefa do tradutor”, trazendo esse “simbolizante” traduzido para nossa vivência e contexto como artista, produtora de cultura, cidadã e

<sup>238</sup> Maturana e Varela (1995, p.264): “Para nós, portanto, esse livro tem não apenas o propósito de ser uma pesquisa científica, mas também o de nos oferecer uma compreensão do ser humano na dinâmica social e nos libertar de uma cegueira fundamental: a de não nos darmos conta de que só temos o mundo que criamos com o outro, e que só o amor nos permite criar esse mundo comum. [...] biologicamente, sem amor, sem a aceitação do outro, não há fenômeno social”. Essa noção em Vattimo e Negri, vimos no capítulo I da Tese.

professora. Tendo refletido sobre nossa compreensão a respeito da traduzibilidade da Escultura Social, procuraremos resgatar os signos escolhidos por Joseph Beuys em *Energy plan...*: quadros negros com cavaletes, o cajado, alguns quadros negros ao chão, caixa de luz com a fotografia da lua, ou simplesmente, os quadros negros, como aconteceu em 1974, na *New School for Social Research*, em *Nova Iorque*. Esses elementos prescrevem um ambiente de interligações contínuas interdisciplinares, não somente pelo significado dos objetos em si, mas pela qualidade de comunicação que daqueles objetos a criatividade de Beuys explora e administra para possíveis resultados. Os quadros negros e giz<sup>239</sup>: a ideia de sala de aula, do ambiente daquele que ensina e a importância de conceituar – escrever-pensar-falar-ver como processo de produzir transformação<sup>240</sup>; os cavaletes: suporte para os quadros-negros e à tradição da arte com caveletes; cajado: como aponta Lauf (1993) e Borer (2001), é o símbolo do pastor, do professor que expõe ideias e conduz o público; a caixa com a fotografia da lua: sua relação com o cosmos, com o universo. Em nossa compreensão esses seriam os significados desses elementos da obra *Energy Plan...* Para Beuys, outro elemento, que na característica de diálogo das Esculturas Sociais é fundamental, é a fala. *Fala* como linguagem e imagem que atrai ou repele; que promoveriam, associada aos objetos e ao calor das reflexões, um sentido e um sentir para o público. Fala como instrumento de comunicação, quer a partir das obras materiais ou imateriais de Joseph Beuys, e o singular conhecimento individual. Como afirmam Maturana e Varela:

Não é o conhecimento, mas o conhecimento do conhecimento o que nos compromete. Não é saber que a bomba mata, e sim o que queremos fazer com a bomba que determina se a usaremos ou não. Isso geralmente se ignora ou se finge desconhecer para evitar a responsabilidade que nos cabe em todos os nossos atos cotidianos, já que todos os nossos atos, sem exceção, contribuem para formar o mundo em que existimos e que legitimamos precisamente por meio desses atos, num processo que configura nosso vir-a-ser (MATURANA e VARELLA, 1995, p.264).

Acreditamos que na diversidade de elementos nas criações de Joseph Beuys, como fundamento de Escultura Social, o que ele aspira é a criação de um universo: o *cuidado*<sup>241</sup> com o ser humano e seu universo. Esse seria o ponto de partida de nossa tradução. Para definirmos o mapa conceitual de nossa produção digital, acreditamos que o ser humano possa ser o início deste roteiro de uma tradução da obra de Joseph Beuys, já que este propunha sua arte como arte antropológica.

---

<sup>239</sup> Em Schade (s/d, p.07), Beuys afirma não ter se adaptado ao giz; no entanto, ele esculpiu muito (escreveu e desenhou) com giz.

<sup>240</sup> Ver Vicini, 2006.

<sup>241</sup> Grifo nosso. Pois compreendemos em Beuys a busca de uma desocultação da essência humana, partindo de sua própria essência como arte.

O que Beuys refletiu em algumas de suas obras pode ser compreendido como sua visão a respeito das atitudes da sociedade na qual viveu e, a partir disso, buscava alertar para uma transformação. Um de seus posicionamentos refere-se à concepção de ciência, que deveria levar em consideração os processos da natureza, como processos de calor e de amor, sem a preponderância técnica e racional que sempre a caracterizou. Essa ideia de anticiência, seria transportada para o homem e a sociedade, tendo a arte como meio de difusão, não somente com obras concretas de uma escultura visível, mas a visibilidade das energias invisíveis que as Esculturas Sociais poderiam provocar. Percebemos que as ideias de Maturana e Varela (1995), de esclarecer a necessidade de conhecer o conhecimento, para Beuys resumia-se no que chamava numa anticiência. Ambos referem-se a modos de vida e de comunicação possíveis entre natureza e seres humanos. Para Beuys, segundo Harlan (2007, p.81): “‘Anti’ não é de forma alguma uma oposição como algo que só é possível no misticismo irracional, mas no sentido de Beuys que mais de um sistema científico deve ser usado para descrever uma matriz de fenômenos naturais”.<sup>242</sup> Mas para chegar a esse conceito, Harlan (2007) analisa a forma adotada por Beuys tendo como referência seu conhecimento das ciências naturais. Como, por exemplo, quando Harlan cita o sistema de polinização, fisiologia, reprodução e morte das plantas, que acontecem de forma natural na relação entre elas. Ele considera ainda as comparações entre os sistemas biológico das plantas, dos animais e do ser humano, empregados holisticamente e estabelecidos no conceito de arte de Joseph Beuys (HARLAN, 2007, p. 80 a 90).

Assim como a planta é uma imagem que expressa essa evolução e as formas de gordura no ponto onde origina uma nova forma potencial resultante destes processos, Beuys utiliza a gordura como uma expressão não-verbal da origem do desenvolvimento social. Se começarmos a compreender que existem diferentes formas de cognição e níveis de conhecimento, e que os diferentes níveis das forças correspondem com eles, isso abre completamente novas áreas de investigação para a ciência, e novas visões são possíveis. Uma tentativa de desenvolver uma visão feita aqui. A imagem da planta utilizada neste processo é muito mais rica do que poderia ser expressa. Deixe-a começar a falar por si, alargando assim a ciência através de "anticiência" (HARLAN, 2007, p.90).<sup>243</sup>

---

<sup>242</sup> ‘Anti’ is not in any way meant here as an opposition – as something which is only possible in irrational mysticism – but in Beuys’s sense that more than one scientific system must be used to describe a natural matrix of phenomena.

<sup>243</sup> Just as the plant is an image that expresses such developments, and forms fat at the point where the germ of a new potential form arises from these processes, Beuys uses fat as a non-verbal expression of the germ of social development. If we begin to understand that there are different forms of cognition and levels of knowledge, and that different levels of forces correspond with them, this opens up completely new research areas for science, and wholly new insights are possible. An attempt to develop one such insight is made here. The image of the plant used in this process is much richer than could be expressed. Let it begin to speak for itself, thus extending science through ‘anti-science’.

A descrição que Harlan, a partir de Beuys, faz sobre a vida de uma planta, suas características biológicas faladas em detalhes de evolução e morte, reportou-nos rapidamente às descrições de Maturana e Varela (1995). Esses autores discutem as interações imprescindíveis entre meio ambiente, seres vivos e as possíveis mutações e adaptações que sofremos, interna e exteriormente, com o passar do tempo, como seres habitantes deste universo, refletindo sobre a necessidade de um pensar e agir pautado pela comunicação e conhecimento. Esse aspecto nos leva, aos poucos, a desenhar o diagrama de nossa tradução digital, quando vamos percebendo, em nosso entorno, os seres sociais/seres humanos que atuam nos projetos e em nosso cotidiano, no qual atuamos como artista, professora e dirigente cultural. O fato de propormos como desenho principal de nossa tradução o ser humano, os grupos sociais de nosso entorno para a nossa produção digital, pauta-se nessa relação fundamental do homem e da arte como possibilidade de transformação, como idealizava Joseph Beuys. A Escultura Social propõe refletir: como pensamos, como falamos, como construímos o mundo no qual vivemos.

Entendemos que o processo de composição e a intenção das obras de Joseph Beuys que apresentamos nesta pesquisa: *Energy Plan...: Directional Forces* e *Coyote*; o múltiplo *Intuition* e os Cartões Postais: *Wer nicht denken will, Fliegt Raus. sich selbst* e *Ich denken mit knie Sowieso*; e os desenhos *Pietà* e \_\_\_\_\_?, possuem o mesmo caráter da obra *Energy Plan...*. Ou seja, a origem de todas as obras se deu em função de uma percepção de mundo, de contexto e vida de Joseph Beuys; isso aliado ao conhecimento essencial que ele absorveu na academia e fora dela, necessário às reflexões propostas pela Escultura Social, como apresentamos no primeiro capítulo da tese.

Como vimos nos primeiros capítulos, nossa construção da compreensão de Escultura Social em Joseph Beuys alcança uma complexa rede de referências que nos forneceram substratos para chegar à linguagem ou ao meio que poderá abrigar nossa tradução do conceito de Escultura Social: a produção de um vídeoáudio. Outro fator que nos levou a essa conclusão foi a visita à exposição realizada no Sesc Pompeia, em São Paulo. O símbolo que acreditamos traduzir como Objeto Imediato do conceito de escultura Social é a *fala*, como definiu Borer (2001). Mas para este autor, sua compreensão da escultura de Joseph Beuys, é a fala do próprio artista. Lembramos que para Borer, a escultura limitava-se às performances/ações/seminários de Beuys. Mas entendemos que este Objeto Imediato “fala”, para nossa tradução, deve ter como foco principal, a fala do Outro. Não daremos destaque à *nossa fala* como pesquisadora e artista que propõe a produção da obra, mas dos indivíduos de nosso entorno, partindo dos pressupostos desenvolvidos no processo criativo para esta tradução. Já em Beuys, o foco estaria na *fala* que se origina do próprio artista, como

protagonista de todas as suas produções enquanto Escultura Social. Temos chegado a essa resposta, nos leva a questionar nossa própria vivência em nosso entorno. Como essa pesquisa irá refletir em nossa vida como cidadã, gestora de cultura, artista plástica e professora?

### 3.3 O Processo Criativo: a tradução para o videoáudio

Entendemos que o processo criativo para elaboração das respostas desta pesquisa foi se estabelecendo durante todos esses anos de estudo para a Tese, em momentos complexos, interrogativos, apesar de muitas vezes buscarmos a certeza das respostas. Conforme Salles (2006), o processo criativo envolve uma criação de redes que se formam desde “os olhares, modos de fazer, lembranças, diálogos, imagens, interações de pensamentos e autorias, dúvidas, críticas, distanciamentos e encontros”. É importante diferenciarmos que o processo criativo é *a ação e o pensamento* do artista ou do tradutor, para materializar uma obra, enquanto a pesquisa genética busca “compreender esse processo”.<sup>244</sup> Para Salles:

A criação como processo relacional mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados. Já a ação transformadora envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como são colocados juntos, ou seja, na maneira como são transformados (SALLES, 2006, p.35).

A partir dessas relações que a autora apresenta, nos questionamos se a tradução pode ser vista como processo criativo, a partir do que vimos em Campos (2006), Benjamin (2008), Gentzler (2009), Steiner (2005) e Plaza (2009). Acreditamos que a substância (noção do conceito de Escultura Social) que guia esse processo tradutivo/criativo possa nos conduzir à melhor maneira de unirmos os elementos selecionados que, desde agora, passamos a apresentar.

Iniciaremos essa reflexão criativa, realizando um mapeamento de nossa pesquisa, passando pela trajetória que sustenta o corpo da tradução que estamos construindo. O conceito de Escultura Social com a fundamentação que apresentamos no primeiro capítulo, em nosso entendimento, tem relação e influência da Antroposofia de Rudolf Steiner, e nos posicionamos a favor do conceito defendido por Mathias Bunge (1998), que toda a produção de Joseph Beuys está relacionada com sua Escultura Social. A busca de Joseph Beuys por

---

<sup>244</sup> A pesquisadora do Centro de Estudos de Crítica Genética (PUC – SP), Cecilia Almeida Salles faz referência de que o trabalho de crítica genética “é entender como se constrói o objeto artístico e não recontar como se deu a sequência dos eventos ou das ações do artista[...] Estes eventos não podem ser tomados como etapas, em uma perspectiva linear [...]. [...] o olhar do crítico deve reverter [...] sobre os procedimentos de um pensamento em criação” (SALLES, 2006, p.37).

promover pensamentos, palavras e atitudes – forças invisíveis e visíveis - que produzem significados a partir das linguagens: fotos, filmes, instalações, *happenings*, performances, ações, múltiplos, desenhos, vitrines e cartazes, marcam profundamente o que significa para ele “arte antropológica”: essência do homem. Não se trata somente de uma ciência antropológica, mas podemos cogitar a possibilidade de se tratar de uma anticiência antropológica/antroposófica, na qual a sociologia, a comunicação, a política, a filosofia e a cultura estão em constante análise e referência para sua expressão: Escultura Social. E dessa reflexão, somamos nossa compreensão de que a tradução simbólica deverá estar relacionada com essas mesmas premissas, em contigüidade com o original conceito de Escultura Social em Joseph Beuys: o ser humano/arte em sentido amplo (Figura 16). Ao mesmo tempo nos perguntamos: Por que traduzir simbolicamente esse conceito de Escultura Social? Não poderíamos traduzir com outra tipologia de tradução? Conforme Plaza (2008, p.80 a 94), não poderia ser uma tradução icônica ou indicial?

Tratando-se do “conceito” de Escultura Social de Bunge, do qual tentaremos nos aproximar e defender, e não de um “livro” ou “poesia”, como se apropria Plaza em algumas de suas traduções intersemióticas, estaríamos perpassando todos os signos do pensamento: icônico, indicial e simbólico. Portanto, a tradução simbólica, como “possibilidade de forma significante” (PLAZA, 2008, p.94), será o ponto indicial de uma proposta para a tradução, mas não seu fator determinante.

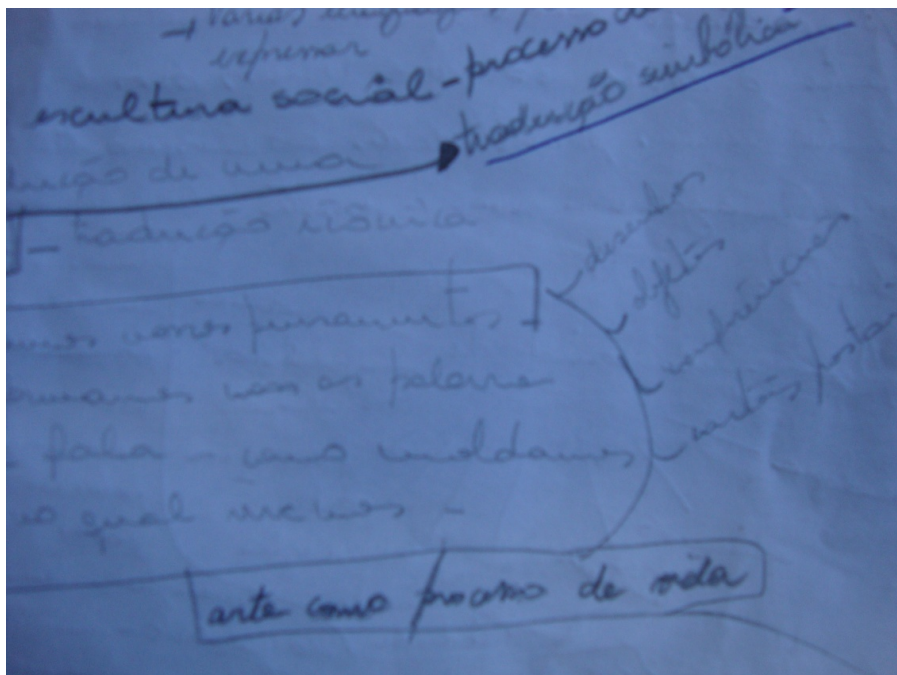


Figura 16 – Anotações do processo criativo

No percurso desta investigação, percebemos as ligações do fazer cotidiano de nossa vida com as fundamentações teóricas que preenchem e acrescentam dúvidas e hipóteses na busca de encontrar respostas ao problema inicial desta pesquisa. O conhecimento da obra beuysiana cristalizou-se no sentido de criar sempre novas possibilidades, de acréscimo ou redução, quebras e colagens naturais ao processo (HARLAN, 2007). Ao visitarmos a exposição *A Revolução Somos Nós*, de Joseph Beuys, em São Paulo, os textos, imagens, áudios, objetos e cartazes de Beuys circulavam em nossa mente e nos sentidos do corpo, como *feedbacks* e como o que denominamos *foreward leaps*, saltos para a frente, principalmente durante as palestras de Antonio D'Avossa, Volker Harlan e Rainer Rappmann. Percebemos que esses pesquisadores realizam traduções da obra de Joseph Beuys seguindo o objetivo de interesse pessoal em cada área de atuação: Antonio D'Avossa, como professor de história da arte e curador, enfatiza o mito e vida do artista, apontando as principais fases e obras de Beuys em relação aos elementos, materiais e contextos nos quais ele produziu as obras. Já Volker Harlan, professor e amigo de Beuys, pensa a obra do artista a partir de seus diagramas, relacionando-os com sua formação em biologia e à botânica. Trata, ainda, dos materiais naturais utilizados pelo artista na concepção e criação de suas obras. E, finalizando, Rainer Rappmann, criador da Editora FIU Verlag, apresentou sua compreensão sobre os diagramas de Beuys, ligando à ideia de democracia direta e plebiscito que consagraram a proposta democrática do artista. Rappmann<sup>245</sup> coordena Esculturas Sociais (como seminários) em vários países. Ao sentirmos as obras de Joseph Beuys na exposição, certificamo-nos de que poderíamos traduzir o conceito de Escultura Social em uma produção de vídeoáudio, como palavras-imagens na linguagem beuysiana. Mas, para chegar a essa proposta, precisamos explicar o processo que possibilitou essa resposta.

Nossa preocupação como artista plástica sempre esteve atrelada às condições sociais brasileiras, desde quando iniciamos o trabalho na arte. Nas pinturas, desenhos, instalações e performances que já produzimos, a preocupação com a condição da mulher, dos índios, dos migrantes rurais, da educação, da condição política e social na atualidade, foram temáticas que nos impulsionaram a criar. Ou seja, levantando aspectos sociais e da arte como expressão de vida, situamos o que produzimos como arte engajada ao nosso contexto regional. O encontro com a obra de Joseph Beuys nos trouxe à memória todos esses aspectos sociais vividos em nosso entorno, acrescentando as experiências profissionais diárias, as quais acreditamos ser o fundamento para os próximos passos e continuarmos essa política de vida e de arte.

---

<sup>245</sup> Ver [www.fiu-verlag.de](http://www.fiu-verlag.de).

Nesse sentido, acreditamos que poderemos desenvolver a tradução como produção digital, “lendo” nosso contexto local. Notamos que existem aspectos sociais que permanecem quase ocultos, sem expressividade frente ao cotidiano da maioria das pessoas. As pessoas que vivem em *situação de vulnerabilidade social* sempre foram percebidas pelos nossos olhos e pela nossa mente de artista plástica, o que acreditamos poder ter relação ao projeto de Joseph Beuys.

Propomos iniciar as ações para a tradução do conceito de Escultura Social de Joseph Beuys com entrevistas a grupos de crianças e adultos em situação de vulnerabilidade social. O primeiro grupo de pessoas que nos chama atenção é o das crianças de menor idade, que permanecem nos abrigos sociais, à espera de adoção ou à espera para que sejam solucionados os problemas familiares, para, então, voltarem às suas casas. No roteiro que elaboramos, elas falarão sobre seus desejos e suas vidas: *Como elas enxergam o mundo, o que elas pensam sobre o abrigo, a casa, o que elas sonham sobre suas vidas, brinquedos, escola...* A Escultura Social estará se estabelecendo em todos os movimentos provenientes da ação do falar, do gesticular e pensar provocados por nossa fala em comunicação com o mundo interno e externo de cada criança. Esperamos do contato com a criança, as expressões naturais e espontâneas. Partimos do objetivo de evidenciar o contexto em que vivemos em nossa localidade, como característica do mundo infantil brasileiro. Desenvolvemos essa proposta alicerçados no sentido de uma arte antropológica beuysiana, que alcança o ser em sua cultura, cotidianidade interna e externa.

Outro grupo de pessoas que propomos a gravação de entrevista é o dos os índios Kaingangue<sup>246</sup>, que vivem na região Oeste de Santa Catarina, e que passamos a compreender melhor a partir das conversas com o antropólogo canadense Prof. Dr. Robert Crépeau da Universidade de Montreal, que pesquisa a área indígena denominada Xaçepó (SC) desde a década de 1990<sup>247</sup>. Anteriormente ao encontro com Crépeau, realizamos visitas às áreas indígenas regionais, para realizar desenhos e pinturas, tendo a vivência deles como temática para exposições realizadas entre 1980 e 1990. Buscamos realizar o diálogo com os índios que circulam em nossa cidade diariamente, vendendo seus produtos, ou então, em visita ao Hospital local, onde eles procuram atendimento médico. Compreendemos, com o conhecimento das obras de Joseph Beuys, que o ritual de vida é a essência da intenção como

---

<sup>246</sup> Etnia essa que também visualizamos como seres em situação de vulnerabilidade social, desde os primórdios da colonização do Brasil.

<sup>247</sup> Especificamente em 1993, quando realizou pesquisa sobre o *Kikikoia* : Festa do Kiki (ritual dos mortos) a partir de 1994.

Escultura social. Nosso questionamento é inevitável: conseguiremos com a tradução nos aproximarmos do que Beuys estabelecia em sua concepção de Escultura Social como *arte ampliada*? O fundamento de Escultura Social que relacionamos à nossa produção final desta Tese está voltado ao mundo que nos cerca, envolvendo o diálogo constante com os objetos e o meio, sociedade e indivíduo, arte e comunicação, intuição e vontade, sentimento e alma, realidade e imaginação, experiência e devir, com a intervenção humana em todos esses aspectos e sentidos.

O terceiro grupo de pessoas que faz parte do processo de nossa tradução está participando de um projeto sócio-cultural que está sendo realizado na Prefeitura Municipal de Xanxerê, na qual somos diretora de cultura: Projeto *Cultura como Fundamento para a Cidadania*, desenvolvido em parceria com a Secretaria Municipal de Desenvolvimento Social. O objetivo desse trabalho é provocar as 32 famílias que foram convidadas a participarem do projeto a pensarem sobre sua cultura, que envolve: a origem, a forma de trabalho, a lembrança da infância, da escola e da família; as relações que elas têm com o bairro, a cidade e sua própria casa. Quais seriam as possibilidades de transformação de uma realidade, a partir do autoconhecimento, reconhecimento e sentimento de pertencimento a uma identidade, a um grupo social e ao seu lugar? Esse projeto surgiu também de nossa preocupação relacionada com a falta de memória histórico-cultural das pessoas em situação de vulnerabilidade social: quais seriam suas memórias? De que forma elas conseguiriam pensar suas memórias? Elas se importam com suas próprias histórias? Instigar um olhar sobre a história de vida dessas pessoas as ajudariam a pensar seu presente e seu futuro com outras possibilidades?

Para documentar esse projeto, planejamos realizar gravações em vídeo e fotografias para, posteriormente, elaborar um álbum de memórias com falas, fotos e filmes dessas pessoas que julgamos *a priori* “não ter o hábito de valorizar sua própria cultura e sua história”. Finalizada essa pesquisa, esse projeto continuará em andamento na Prefeitura de Xanxerê, sob nossa coordenação.

Não pretendemos nos comparar com Joseph Beuys, ou produzir uma arte “tal qual” esse artista produziu, mas nos apropriarmos da sua visão de *arte ampliada*, enquanto Escultura Social, enfatizando a contemporaneidade desse conceito, uma vez que era seu objetivo espalhar o mais longe possível suas ideias e alcançar o maior número de pessoas e de transformação na mente das pessoas (SCHELMAN e KLÜSER, 1972).

Para fundamentar o contexto no qual abordaremos as *falas*, queremos trazer uma definição de vulnerabilidade social, para tornar mais clara a proposta de tradução que

acreditamos estar conectada simbolicamente com o conceito de Escultura Social de Joseph Beuys. Segundo os estudos da UNESCO<sup>248</sup>

Vale notar que a vulnerabilidade assim compreendida traduz a situação em que o conjunto de características, recursos e habilidades inerentes a um dado grupo social se revelam insuficientes, inadequados ou difíceis para lidar com o sistema de oportunidades oferecido pela sociedade, de forma a ascender a maiores níveis de bem-estar ou diminuir probabilidades de deteriorização das condições de vida de determinados atores sociais (Vignoli, 2001). Esta situação pode se manifestar, em um plano estrutural, por uma elevada propensão à mobilidade descendente desses atores e, no plano mais subjetivo, pelo desenvolvimento dos sentimentos de incerteza e insegurança entre eles.

Não pretendemos realizar análise sociológica do contexto no qual realizaremos nossas entrevistas, mas apenas situá-lo para melhor compreendermos e situarmos o ambiente no qual extrairemos nosso Objeto Imediato: falado/Outro/escutaimagem, para nossa tradução simbólica. No texto que dedicamos ao processo criativo, continuaremos a fundamentar essa escolha do Objeto Imediato.

Além de nosso contexto como artista plástica, fomos realizando uma reavaliação de nossa formação crítica sobre a arte, para chegarmos a essa definição sobre a Escultura Social de Joseph Beuys. Lembramos dos artistas que nos marcaram quando presenciamos pela segunda vez a Bienal de São Paulo, em 1985.

Christian Boltanski (1944- França), com a obra *Les Ombres* (1985), uma instalação na qual ele utilizou luzes que refletiam em bonecos, fios, sucatas, criando sombras de seres humanos parecendo-nos que tratar-se de pinturas rupestres nas paredes brancas do espaço branco da Bienal. “Esse artista trabalha com o passado pessoal, real ou ficcional, dramática ou cômica, referendando relíquias da humanidade que ele guarda e expõe”.<sup>249</sup> A sensação que tivemos ao entrar nesta instalação, foi como entrar em uma caverna, e pudessemos ler a vida primitiva histórica, mas como se fossem bonecos manipulados na atualidade. Em nossa concepção, esse ambiente faz uma referência arqueológica e filosófica que hoje compreendemos como a transformação do homem lendo sua própria sombra, numa alusão à caverna de Platão.

Outros artistas que provocaram uma reflexão nessa Bienal, foram Henrique Silveira e Jorge Anondanza, do Uruguai. Eles apresentaram uma instalação com cerâmicas intituladas: *Desarrollo Del grito, El cerco se cierra, Naufragio colectivo, Todo em orden e Altibajos* (1983). Naufrágio Coletivo consistia em figuras de homens e mulheres cujos corpos

<sup>248</sup> **Juventude, Violência e Vulnerabilidade Social na América Latina: Desafios para Políticas Públicas.** Miriam Abramovay; Mary Garcia Castro; Leonardo de Castro Pinheiro; Fabiano de Sousa Lima; Cláudia da Costa Martinelli. Brasília :UNESCO, BID, 2002.  
<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127138por.pdf> acesso em 14/06/2011.

<sup>249</sup> <http://www.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-boltanski/ENS-boltanski.htm>. Em 12/08/2011.

enterravam-se no piso, em tamanho decrescente, sumindo neste mergulho que nos parecia obrigá-los a perderem sua identidade, como padronização coletiva a um único fim: a morte da identidade, da cultura política na América Latina naqueles anos de 1980.

Pedro Teran (1943), da Venezuela apresentou 3 obras: *La Morada Del Shaman (Variación II)*, *Arte y Vida Del Shaman* e *El Vuelo Del Shaman*. Eram quadros com imagens quase escondidas de paisagens tropicais colocadas nas paredes, um objeto de xamã em forma de cruz, pendurados sobre um retângulo com folhas de ouro, plumas, terra, pigmentos, troncos, pedras, areias. Esse retângulo de folhas e plumas refletia a imagem de um homem, como sombra do objeto xamã. Visualizamos naquele momento, como um ritual de morte e vida a partir de uma entidade indígena, e seus referenciais de sua natureza cultural com os objetos que compunham a obra.

Lembramos também a obra do artista Paul Thek (1933-1988) dos Estados Unidos e sua obra *Peace Procession*. Esta obra significou o encontro com as dores da humanidade: a reflexão sobre o limite entre a sombra e a luz, a guerra e a paz, a insignificância da humanidade perante decisões de líderes políticos na corrida armamentista e nos destinos da vida humana. Era uma grande instalação com areia, velas, bancos de jardim. Na foto do catálogo da Bienal (1985), não aparecem os mísseis, camisetas de crianças que haviam na instalação, que lembramos constituir a instalação. Na revista francesa *May on line*,<sup>250</sup> em que Paul Sztulman faz uma matéria sobre Thek, ele fala que o termo “Procissão”, surge da influência de rituais cristãos na obra do artista.

Essas referências fazem sentido para nossa trajetória artística, pois percebemos que proporcionaram uma forma de identificação com as questões da cultura e da condição humana que sempre nos causaram profundas reflexões e atitudes na arte.

Dando continuidade a definição de nosso contexto e meio para a tradução, fomos percebendo que nosso objetivo de produção digital a partir da concepção da Escultura Social em Joseph Beuys se aproxima da videoarte. Avaliamos dessa forma pela questão espaço/tempo, pois planejamos gravações das falas nos encontros, para obter um arquivo de imagens e áudio; pelos encontros que deverão em sua maioria serem marcados com antecedência; pela ênfase no áudio, elemento forte na videoarte; pela mobilidade da linguagem do vídeo, por suas características comunicacionais e de mobilidade. Mas, em nossa tradução, interessamo-nos pela forma de construção do mundo do Outro, filosoficamente o outro ser e o outro que habita em nós mesmos, pois estamos ligados ao Outro nesse contexto vivido.

---

<sup>250</sup> <http://mayrevue.com/PSztulman6-ENG>. Em 12/08/2011.

Após decidirmos que a linguagem adotada para a tradução seria um videoáudio, faremos uma breve introdução sobre a videoarte, para nos situarmos historicamente e nos auxiliar na construção da produção digital pretendida nesta pesquisa.

A produção de vídeos na arte iniciou-se na década de 1960, quando a linguagem da performance, ainda no movimento dadaísta, tornou-se a expressão de vanguarda, que Pollock havia iniciado nos anos 1940, com *a ação* artística precedendo o tema da pintura (RUSH, 2006, p.30). A câmera de filmar acompanhou também Joseph Beuys em muitas de suas ações, performances e *happenings*, como citamos no capítulo primeiro desta Tese, quando os artistas começaram a utilizar os meios eletrônicos de comunicação de massa em suas obras. Conforme Rush (2006:39), a filmadora proporcionava uma produção de imagens de cunho ritualístico em muitos dos artistas que utilizaram essa tecnologia, como fortemente ficou evidenciado na obra de Beuys. Diversas formas de vídeo foram utilizadas pelos artistas, como performances multimídia, performances de estúdio, propostas conceituais e minimalistas, manifestações feministas, sexuais e políticas, nos indica Rush (2006). Ainda segundo o autor (2006, p.74-75), os primeiros vídeoartes seriam documentários ativistas, e não *artísticos*, como vê-se em Levine (1935) que, em 1965, acompanhou a vida de indigentes em uma rua de *Nova Iorque*. O artista Nam June Paik, em 1965, quando “comprou uma das primeiras filmadoras Portapak da Sony, em Nova Iorque, e a apontou em direção à comitiva do Papa que naquele dia passava pela Quinta Avenida”: essa filmagem inaugurou a videoarte “[...] porque um artista reconhecido (Paik), associado à *performance* e à música experimental, fez o vídeo como uma extensão de sua prática artística” (RUSH, 2006, p.76-77).

A câmera na mão do artista, ou a edição de vídeo produzida por um artista, transforma-se em uma linguagem artística que precisa de uma fundamentação que a justifique esteticamente como tal; *a arte* é a busca do resultado nesse tipo de vídeo, sem intenção jornalística, como propõem os documentários, reportagens, etc. Muitas das produções de videoarte colaboraram para o desenvolvimento técnico dos meios eletrônicos e digitais, tanto no equipamento como em efeitos de imagens e sons, com trabalhos do americano Ed Emshwiller, que realizou alguns vídeos com engenheiros da empresa *Dolphin* para criar imagens em sintetizadores e animação computadorizada, e o casal Steina e Woody Vasulka, que estudavam o funcionamento artístico dos mecanismos do vídeo, na técnica eletrônica e digital (RUSH, 2006, p.82-83).

A videoarte na Europa e nos Estados Unidos, durante os anos 1960 a 1980, revela críticas e novas percepções sobre a televisão, a publicidade, o jornalismo, a sociedade, vindo a elaborar, posteriormente, o que poderíamos chamar de eixo sobre o olhar de gênero na arte, envolvendo abordagens sexuais e políticas nesse contexto feminista. Artistas como Joan Jonas

(1936), a alemã Hannah Wilke (1940-1993) e a cubana Ana Mendieta (1948-86), desenvolveram esse tipo de linguagem em vídeo, dentre outras mulheres citadas por Rush (2006). Nessa vídeoarte, o corpo das próprias artistas é explorado para expressar sua arte, e essa característica de ação performática passou a ser chamada de vídeoarte conceitual (RUSH, 2006). Segundo esse mesmo autor,

Seja por meio de narrativas, experimentações formais, teipes humorísticos curtos ou meditações em grande escala, a vídeoarte, no final do século XX, assumiu uma posição de legitimidade, até mesmo de proeminência, no mundo da arte, que pouquíssimos consideravam possível mesmo nos anos 80. Suas possibilidades aparentemente infinitas e sua relativa acessibilidade tornaram-na cada vez mais atraente para jovens artistas que cresceram em uma era de saturação dos meios de comunicação de massa (RUSH, 2006, p.107).

A proposta de vídeoarte no Brasil acompanha a chegada da TV em solo brasileiro, na década de 1970, como afirma Freire (2006). Contrário à visão europeia e americana, essa arte no Brasil atuava “desmascarando uma realidade sufocante” e vivida politicamente. Freire cita a obra *Passagens*, de Anna Bella Geiger, como um dos primeiros vídeos de artista brasileiro, no qual registra a artista subindo escadas em tempo real, aludindo à liberdade da arte, mas também ao momento social vivido na época (FREIRE, 2006, p.55). A preocupação com a produção de imagem é a principal característica da vídeoarte, na qual muitas vezes, o “material é exibido em estado bruto, sem a assepsia imposta pela edição, incluindo todas as etapas do processo de produção, muitas vezes num único ‘plano’ contínuo, sem cortes” (MACHADO, 1995, p.75). Em outros, a imagem é roteirizada, questionadora das questões sociais e comunicativas, como em Bill Viola, *Reverse TV* (1983-1984), em que uma câmera filma o comportamento do telespectador em frente à TV (MACHADO, 1995, p.85). O áudio nas produções para vídeoarte nos parece ficar em segundo plano, apesar de fazer parte de alguns vídeos, inicialmente com o apoio de sintetizadores de som e de imagem.

Um dos artistas cujas instalações e vídeos propunham a utilização de sintetizadores de som é Bruce Nauman, que, em sua proposta (*Anthro/sócio Rinde Spinning*) de 1992, filmou Rinde Eckert em *close-up* envolvido nos jogos de linguagem de Wittgenstein, representava e cantava frases como: “Ajude-me, fira-me, sociologia; alimente-me, coma-me, antropologia” (RUSH, 2006, p.42-43). De uma forma mais lírica, segundo Rush (2006, p.135-137), Bill Viola apresenta performances em vídeo utilizando os sons como meio de identificação com os vídeos apresentados, como em *Stations*, de 1994, uma videoinstalação acústica computadorizada, com cinco canais. Assim como outras obras desse artista, o som pretende provocar sensações no público que participa da instalação.

No ano de 2002, estivemos presente na exposição “Estratégias para Deslumbrar”, na Galeria da Fiesp (SP), quando assistimos ao vídeo de Viola *Reflectin Pool*. Essa obra nos

marcou pelo que compreendemos como “o instante da não visão”, porque não chegávamos a ver o ato do pulo do performer na piscina que o vídeo enquadrava na tela. O pulo foi sugerido pelo som do ambiente que em segundos foi quebrado pelo barulho da queda de um corpo na água. Esses instantes fizeram-nos sentir como ausentes do espaço, mesmo olhando para a imagem do vídeo. Perguntamo-nos naquele momento: quantas vezes nos ausentamos do espaço em que vivemos; e nesses segundos perdidos, o que aconteceu em nossa vida? Diariamente não enxergamos a nós mesmos e aos outros, por estarmos obcecados por uma imagem, um texto, um ruído, e vemos a vida passando ao longe, sem perceber a nossa própria presença e a presença do outro. Após vermos essa obra, ficamos durante alguns dias pensando sobre nossa ausência no mundo. Somos ausentes do Outro, que não percebemos e que não nos percebe. Joseph Beuys se fazia presente em todos os lugares pelos quais circulava. Comunicava-se tanto com seu corpo, sua imagem, suas obras, como pelas atitudes que promovia nos espaços de sua presença. Percebia o Outro, a partir de si mesmo, em seu espaço geográfico, intelectual e artístico com o qual interagira e denunciava. Sua arte questionava a própria arte, que pensava Beuys, olhava para si mesma e distanciava-se da principal motivação de Beuys: sua questão era o ser humano com a perspectiva da arte.

Queremos ressaltar que o vídeo utilizado por Joseph Beuys tem como objetivo a captação das imagens para reprodução, documentação e utilização em suas obras, sem a intenção de estar produzindo videoarte.

Em nossa compreensão, analisamos que é importante em nossa tradução a amplitude da arte de Joseph Beuys, sua visão da arte que envolve analisar o contexto vivido, a formação pessoal, sua postura de inquietante idealismo e investigação no mundo e na arte. E mais, sua experiência espiritual e filosófica, o aproximam de um ser criador polissêmico e interdisciplinar, a partir de uma interpretação *anarqueológica* (ZIELINSKI, 2006) de sua biografia e obras. Da mesma forma que Beuys questiona o mundo, a arte e a ciência, Zielinski apresenta a biografia do filósofo Empédocles (século V a.C) e de artistas/cientistas como Giovan Battista dalla Porta (1537-1615) e Athanasius Kircher (1601-1680), como exemplo de criação mágica entre arte e ciência, em que defende a construção do conhecimento e da ciência de forma a compreender que

[...] a abordagem mágica aos mundos midiáticos técnicos possui tal potencial para novos impulsos e inspirações. A ciência que procura estabelecer leis gerais, não pode se permitir concentrar obsessiva e apaixonadamente numa única área de observação, não mais do que pode permitir oscilações e incertezas da prova experimental (ZIELINSKI, 2006, p.282-283).

Percebemos que a cosmologia desses pesquisadores, filósofos, artistas e cientistas também têm referências no que Zielinski chama *criação mágica*, como a importância do amor

na estrutura do universo. O autor se refere a Empédocles, que acreditava que as relações de amor e discórdia estão em movimento constante, ora no centro das relações, ora nas bordas das relações no mundo (ZIELISNKI, 2006, p.65). A pesquisa de Zielinski nos leva a considerar Joseph Beuys e o conceito de Escultura Social em um parâmetro visionário das novas formas de comunicação, que, para nós, consiste em uma característica de genialidade e primitividade, esta última, no sentido de *dar início, ser a origem de*. A partir de uma ideia e atitude, Beuys e sua Escultura Social promovem repensar sobre as formas de relacionamento e atuação do homem atual e daqueles que ainda poderão surgir no futuro. Nossa tradução não tem a pretensão de atingir tais características, mas apontar com seriedade a necessidade de *olharmos e percebermos com todos os sentidos* o ser social, político, cultural e filosófico que somos, como definiu na Escultura Social, o artista Joseph Beuys, em nossa visão de artista e pesquisadora. Apropriando-nos da leitura *anarqueológica*, ressaltamos ainda que para Empédocles, segundo Zielinsky (2006, p.65-68), o ser não era pensado como fragmentado entre “um agente ativo, por um lado, preocupado com o prazer e causando sofrimento; e um corpo passivo por outro, que sofre e suporta”, mas como um ser que oscila entre um comportamento e outro. Pretendemos mostrar que o aspecto de formação desses homens citados por Zielinsky e no artista Joseph Beuys, tem uma característica de compreensão dos processos internos do ser humano, como pensamento (mente), sentimento (mente/sensibilidade) e as relações entre as pessoas que projetam esses processos para o ser exterior, quer na sociedade como individualmente. Observamos que esse sentimento de universalidade que destacamos acima, também o refletem o curador e professor D’Avossa (2010) e a também curadora e amiga de Beuys, Lucrezia Durini (2001), ao falarem sobre a imagem de Beuys :

O sentido que ele confere à própria imagem está mais próximo da espiritualidade dos ícones do que da memória fotográfica. As poses escolhidas são simbólicas e não estéticas. Elas devem dar conteúdo e sustentar a grande ‘contraimagem’ que sua arte nos deixou: a de um homem em equilíbrio com a natureza das coisas e com a força das ideias. Ao nos entregar imagens de um pensamento, Beuys oferece-nos da visão como recuperação sinestética da memória, e por isso, de uma presença (D’AVOSSA, Catálogo, 2010, p.23).

Para Beuys, em primeiro lugar, sempre houve a configuração correta do homem no centro do universo. (...) A imagem de Beuys, com os elementos simbólicos de sua invenção, uma mistura de instinto e sentimento, não é apenas a memória de um homem especial ou de um artista emblemático que tem quebrado com a tradicionalidade da arte, mas é a 'imagem da consciência de cada homem que vive no planeta Terra (DURINI, 2001, p.55-56).<sup>251</sup>

---

<sup>251</sup> For Beuys, first of all, there has always been the right setting of man at the centre of the universe. (...) The image of Beuys, with the elements of his symbolic invention, a mixture of instinct and sentiment, is not only the memory of a special man or an emblematic artist who has broken with traditionality of art, but is the ' image of teh conscience of every man who lives on planet earth.

Quando pensamos em realizar uma produção como tradução, o que nos parece fundamental para traduzirmos o conceito de Escultura Social é a ação da fala, da imagem, do som e da atitude que provoca as pessoas quando presentes diante de uma obra de Joseph Beuys, ou, então, a reação que essas obras provocam, após horas, dias ou meses de as pessoas visualizarem uma de suas obras.

Nessa tentativa de produzir uma tradução que seja original, significativa e coerente à pesquisa em andamento, constantemente nos voltamos aos autores que a fundamentam para justificar e, ao mesmo tempo, para nos assegurarmos de que nossa concepção trata de uma *verdade* e um *método* que revele a intenção de pesquisa (GADAMER, apud RICOEUR, 2008, p.46). Levantamos essa questão pela preocupação estética, histórica e linguística que constitui a hermenêutica dentro de um processo criativo, que frequentemente estamos expondo no decorrer de nossas explicações neste estudo eralizado.

A videoarte, acreditamos, pode se aproximar de um aspecto que Flusser (2009) chama de “novos revolucionários imaginadores”, profissionais engajados, e que

toda essa gente procura injetar valores, “politicar” as imagens, a fim de criar sociedade digna de homens. Tal reformulação revolucionária da sociedade informática, na qual as imagens deixariam de ser imperativas e passariam a ser dialógicas, seria ainda sociedade “informática”, mas com um significado novo para o termo. As imagens passariam a merecer no nome *media*, nome a que hoje injustamente se atribuem, e o propósito da sociedade seria o de criar informações em colaboração de todos com todos. “Cultura democrática” em vez de “cultura de massa” (FLUSSER, 2009, p.71).

Flusser, aqui, critica a imagem como entorpecimento, como busca de eterna felicidade e divertimento, ocultando a essência humana, que poderia ser compartilhada numa nova proposta de imagem. Essa cultura democrática pertence também a nossa concepção de Escultura Social, acessível, que revela o silêncio das forças visíveis e invisíveis da sociedade em vulnerabilidade de direitos sociais. Nossa proposta será aproximarmos a tradução de Escultura Social à arte engajada a qual pertencemos como artista plástica.

Acreditamos que a arte procura refletir sempre o momento vivido, como uma espécie de “luneta da subjetividade”, ou ainda, como um “sensor do inconsciente coletivo”. Mas poderíamos dizer que o inconsciente coletivo é comum, fácil de identificar na cultura de cada país, de cada grupo que conhecemos ou vivemos. Pensamos que a arte torna diferenciado o artista, o escritor, o fotógrafo, o músico, o coreógrafo, o diretor de cinema, o poeta, a partir do “modo-de-querer-dizer” de Benjamin, ou da “poética do espaço”, como nos faz refletir Bachelard e em algum sentido, nos faz refletir Hegel, que a arte “[...] sirva para acordar em nós o sentimento e a consciência de algo mais elevado.[...]”. Nesse sentido, queremos fazer uma referência à 27ª Bienal de São Paulo, denominada “Como Viver Junto” (2006), com a curadoria de Lizete Lagnado:

Inspirado em seminários de Roland Barthes ministrados no Collège de France em 1976 e 1977, o tema desta Bienal, “Como Viver Junto” propõe uma reflexão sobre a vida coletiva em espaços partilhados, sobre a justaposição de ritmos diferentes no mesmo espaço físico. A curadoria da Bienal buscou artistas que tivessem como tema central à obra a questão dos limites, fronteiras e a incorporação das diferenças na esfera da vida cotidiana.<sup>252</sup>

Definimos essa Bienal como um espelho de nossa alma de artista, e, no momento em que refletimos sobre as obras expostas, realizamos links com a preocupação de Joseph Beuys em relação à “ferida da humanidade”, à cultura que nos faz *sermos*, expressa por ele. Na entrada dessa Bienal, uma obra gigantesca intitulada *Security/Segurança* (2006), um similar de um campo de concentração da sul africana Jean Alexander (1959). Essa obra, como obras anteriores desta artista, faz referências ao genocídio sul-africano, como qualquer outro tipo de genocídio no mundo. Na presença da obra, não conseguimos ficar olhando por muito tempo aquela intervenção no espaço da Bienal. Revendo nossas memórias sobre as imagens e sensações desta obra, imediatamente nos causa uma inquietação, pela necessidade de “não querer ver, pensar e sentir” sobre o visto. Perguntamo-nos como os judeus se sentiam ao estar “dentro” ou os alemães, “ver de fora”, o enclausuramento forçado e homicida. Pensamos também, sobre o sofrimento dos negros submetidos a uma política de massacre do *Apartheid*. Mas também pensamos: não estamos nós, na atualidade, presos pelos meios de comunicação, padronizações de estética, conduta; pela falta de identidade, ausência de moradia, educação e saúde em nosso país? Quantos de nós estamos enclausurados de ver, ouvir, pensar e sentir? A escultura no centro das cercas de arame era de um homem com cabeça de pássaro, uma anomalia de ser humano; ou seria uma proposta de que a mente, a cabeça, por mais que o corpo sofra, tem asas para voar? A escultura ficava dentro de um campo isolado, porém, com terra saudável para produzir a vida. O artista Joseph Beuys, como pesquisamos em Steiner (2001, 2005), parte sempre do princípio da potência humana a partir do pensamento, do raciocínio, como fonte de transformações e atitudes. Podemos lembrar neste momento dos cartões postais *Wer nicht denken Will flight raus* e *Ich denke sowieso mit dem Knie*. Mas também, da performance/instalação *Coyote*, da conferência/performance *Energy Plan...* e *Directional Forces*. Como também das forças visíveis e invisíveis que Beuys pretendia promover em seus desenhos e objetos. Podemos falar de uma intersubjetividade que nossos pensamentos traduzem a partir de uma obra de arte.

A partir da proposta da 27ª Bienal: “Como viver junto?”, refletimos ser difícil convivermos com a *vulnerabilidade social* em nosso cotidiano, sem questionarmos,

---

<sup>252</sup> <http://www.artbr.com.br/bienalinternacionaldesaopaulo/index.htm>. Em 13/08/2011.

provocarmos o “re-conhecimento” do que já conhecemos como realidade brasileira. A arte de Joseph Beuys nos induziu a este “re-conhecimento” como artista.

Vamos referir-nos, no decorrer dessa tradução simbólica, ao que denominamos *fala/imagens/palavras*, como Escultura Social que busca a *transformação* na mente dos indivíduos, a *transsubstanciação* beuysiana, a proposta de *indicar caminhos*, a *comunicação* como ação concreta e virtual na produção do videoáudio.

A escuta do Outro que realizamos durante as gravações nos conduziu a pensamentos sobre a *forma* de expressão que se reflete na *forma* de vida que as pessoas participantes utilizaram.<sup>253</sup> A partitura<sup>254</sup> ou roteiro do videoáudio, aos poucos nos levou a compreender a pesquisa da linguagem em George Steiner (2005, p.77 a 82), especialmente quando esse autor apresenta sua preocupação quanto à diversidade de línguas existente no mundo: o que as levaria à extinção, à não identificação, ou autoexclusão - por que temos tantas diferenças linguísticas, mesmo se vivermos em um mesmo clima, território, etnia e economia?

Com o simples acréscimo de neologismos e empréstimos, qualquer língua pode ser usada bastante eficazmente em qualquer lugar. A sintaxe do esquimó é adequada ao Saara. Longe de ser econômica e demonstravelmente vantajosa, a imensa quantidade e a variedade de línguas, aliadas ao fato da mútua incompreensão, constituem um poderoso obstáculo ao progresso material e social da espécie. No entanto, os muitos modos como elas têm impedido o progresso humano são claramente visíveis. [...] Numerosas culturas e comunidades passaram pela história como ausentes linguísticos. E isso não porque sua língua era, em qualquer sentido, inadequada, mas porque ela impediu a comunicação com as principais correntes das forças intelectuais e políticas. Inúmeras sociedades tribais feneceram, isoladas por barreiras linguísticas até mesmo de seus vizinhos mais próximos (STEINER, 2005, p.83).

O autor refere-se às línguas como poder de comunicação e integração, expressando também a inabilidade que a humanidade possui para fazer compreender uns aos outros, suscitando ódios e guerras. Diz Steiner que

As mais profundas energias para a ação permanecem estancadas pela separação linguística. Pilhadas de sua língua por conquistadores e pela civilização moderna, muitas sociedades pouco desenvolvidas nunca conseguiram recuperar uma identidade vigorosa. Em suma: as línguas têm sido, ao longo da história humana, zonas de silêncio em relação a outros seres humanos; e linhas divisórias precisas (STEINER, 2005, p.84).

Steiner preocupa-se, nesse livro, principalmente com a razão para a existência da tradução, elaborando essa complexa inquietação sobre a comunicação e a linguagem, o que nos leva à nossa proposta de tradução do conceito de Escultura Social de Joseph Beuys.

<sup>253</sup> Essa análise irá se estender quando tocarmos especificamente na teoria da tradução durante este processo criativo.

<sup>254</sup> D’Avossa (Catálogo “A Revolução Somos Nós: Joseph Beuys, 2010, p.11). Para Beuys, o termo partitura (no alemão, Partituren) era usado por Joseph Beuys, nos anos 1960, 1970, para designar folhas com desenhos e anotações que fazia para traduzir seus pensamentos durante entrevistas ou enquanto projetava ações e intervenções. Para o artista, os projetos relacionados à escultura social eram regidos por um princípio similar ao da música; daí o uso do termo, que em alemão também designa notação musical.

Faremos a escuta do Outro; sua linguagem revelando sua essência de vida. Voltando a Joseph Beuys, intuímos que possuía essa preocupação sobre a linguagem, que não poderia ser compreendida apenas como simples discursos e palavras. Isso reduz a importância da linguagem, que possui níveis diferentes de informações: na obra *Coyote*, a proposta é se aproximar da “totalização da linguagem”, em um diálogo silencioso com o animal (TISDALL, 2008, p.9). Assim, constatamos que a linguagem possui canais diferentes de expressão, e que a quantidade, a repetição e a necessidade da fala como pensamento, voz, ação, expressão, produz em qualidade de comunicação à disposição (no sentido de vontade) dos seres humanos.

Nosso vídeoáudio propõe traduzir a fala das crianças e adultos envolvidos na gravação apresentada como parte desta Tese; essa linguagem cotidiana que dificilmente tem vez para ser escutada no meio social atual. Da mesma forma que os inúmeros tipos de línguas caladas, em vias de desaparecimento, as crianças e adultos que se expressam neste vídeoáudio fazem parte de um grupo em constante vulnerabilidade social, com poucas oportunidades de comunicação e compreensão, devido ao meio familiar e social no qual convivem, principalmente pela falta da comunicação do afeto, de aproximação afetuosa e compreensiva de pais, irmãos e da sociedade como um todo.

Os índios Kaingangue, habitantes da região oeste catarinense, vemos situarem-se no mesmo nível de silêncio, abdicação e fragilidade comunicacional que o das crianças do abrigo infantil e das mulheres que fazem parte desta proposta. Essas são as preocupações que nos levam a relacionar a Escultura Social ao nosso trabalho na arte: questões visualizadas diariamente em nosso contexto de vida desde a infância. Não pretendemos desenvolver textos sobre as questões sociais, antropológicas, econômicas, públicas, pois elas estarão implícitas no vídeoáudio e podem ser questões invisíveis que a tradução do conceito de Escultura Social pretende provocar.

Nossa busca por uma verdade a partir da arte, como entendemos em Gadamer (1999)<sup>255</sup>, simplesmente é a arte que está em nosso caminho como pesquisadora. Sempre fomos questionados, em nosso trabalho como artista, no interior do estado de Santa Catarina, do porquê pintar e desenhar “pobres”, “índios”, “mulheres nuas”, os retratos “tão fielmente” pintados, a insistente participação cultural e educacional, o posicionamento a favor da expressividade. Agora, na produção deste vídeo, talvez possamos dar mais uma resposta comunicando-nos sempre pela arte.

---

<sup>255</sup> Em Vicini (2006), dialogamos com “A ontologia da obra de arte e seu significado hermenêutico” (Gadamer, 1997), em relação ao jogo e a presença diante da obra de arte, e a verdade do ser que se estabelece nesse encontro.

Linguagem para Beuys significa liberdade. Mas ele deixa claro que a educação leva a essa forma libertária da linguagem; a educação mostra ao ser humano o poder espiritual da linguagem, o poder de transformação que a linguagem na arte pode proporcionar ao ser humano (TISDALL, 2008, p.9). Essa educação refere-se à cultura como essência e espírito, como também à cultura como formação humana: alude à arte como meio de direcionamento e referência de possibilidades para melhorarmos o mundo, por meio, por exemplo, de relações e diálogos constantes em Escultura Sociais. Nesse sentido do despertar da linguagem para a formação e transformação pela arte, voltamos-nos “ao impulso sensível, formal e lúdico” em Schiller (2002, p.64 a 99), em suas cartas sobre a educação estética, cujos impulsos levam à liberdade. Segundo o filósofo, “o impulso sensível desperta com a experiência da vida (pelo começar do indivíduo) e o racional com a experiência da lei (pelo começar da personalidade) [...]” (SCHILLER, 2001, p.99), e o impulso lúdico que seria o estado entre esses dois impulsos anteriores, buscando a verdade, a sensibilidade, a estética como condução de comportamentos. O fato de conversarmos com as crianças no Abrigo, com os adultos no Projeto de Cultura e com os índios, tentando provocar um pensar sobre suas próprias vidas, o falar sobre suas experiências, em uma proposta de Escultura construída socialmente a partir desses sujeitos sociais nos levou a ponderar esses impulsos em Schiller, uma vez que a situação de vulnerabilidade dificulta o acesso à formação educacional, compreendida em Schiller e Beuys, como liberdade.

Voltamos a pensar em nossas referências na arte para chegarmos à interpretação da Escultura Social, a partir da Bienal de São Paulo de 2006, enfatizando algumas repercussões críticas sobre a mesma, na fala da jornalista Maria Hirszman do Jornal O Estado de São Paulo:

[...] no artigo "Em cena, a arte engajada", viu nesta Bienal uma atualização do pensamento da década 60: "Cansada do isolamento das torres de marfim do formalismo e abalada pelo acirramento das tensões no início deste novo milênio, surge uma nova geração disposta a arriscar-se mais em busca de uma arte confessional, de defesa engajada de determinados princípios ou ideologias".<sup>256</sup>

Ressaltamos a fundamentação teórica que apresentamos no primeiro e segundo capítulos desta Tese, quando enfatizamos os objetivos da arte conceitual em Rush, Goldberg, Wood e alguns críticos, e citamos a influência do conceito de Escultura Social de Joseph Beuys, que nos parece vir ao encontro da repercussão da 27ª Bienal de São Paulo e que

---

<sup>256</sup> <http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/ultnot/2006/12/17/ult3898u117.jhtm>. Em 14/08/2011. Link do site da UOL sobre a 27ª Bienal de São Paulo.

encontramos reflexos em nossa produção para o videoáudio. A crítica inglesa Claire Bishop<sup>257</sup>, especialista em arte social declarou que:

[...] as pessoas podem se sentir desconfortáveis com alguns dos projetos exibidos, porque eles operam com um pé no domínio da arte contemporânea e outro no âmbito do chamado 'mundo real'. Temos que aprender a viver com esse desconforto, que é algo comparável ao final dos anos 60, quando artistas começaram a desmaterializar o objeto de arte e trabalhar conceitualmente.<sup>258</sup>

Como artista, acreditamos que a arte engajada pode produzir uma estética que conduza a uma aceitação do Outro, à convivência de diferenças do sentir a partir da arte.

A decisão pelo videoáudio como linguagem para a tradução também surgiu devido ao fato de nossa atuação como artista plástica, atualmente, estar voltada para instalações e performances. Além disso, o vídeo e a gravação em áudio tem nos possibilitado falar e estar em diversas ações que procuramos condensar e expor, bem como tem nos possibilitado documentar os encontros com os grupos sociais dos quais participamos. A passagem para essa tradução em videoáudio deu-se também devido às conclusões sobre as possibilidades hipermediáticas da obra de Joseph Beuys, que levantamos na dissertação de Mestrado em 2003, como nos referimos anteriormente, sobre o porquê dessa tradução. Mas outra dúvida importante se apresenta: como faremos um vídeo, se não temos conhecimento de processo de filmagem, edição e roteiro? Para o projeto social, contratamos um cinegrafista que possuía os equipamentos necessários e pensamos em acompanhar, dirigir as edições do vídeo e do áudio para darmos o sentido da tradução. E assim procedemos no processo de filmagem dos encontros com os grupos escolhidos. Pareceu-nos a forma mais correta para o início, mas percebíamos que por mais que interferíssemos nas filmagens, dirigindo-as, faltava o nosso olhar na câmera e no áudio. Nossa matéria prima seria o vídeo?

Matéria-prima está sendo usada no sentido bastante comum de substancia principal de que se utiliza no fabrico de alguma coisa, ou seja, aquilo de que é feita a obra, aquilo que vai sendo trabalhado ou manipulado durante o processo. (...) Os recursos criativos surgem, portanto, como os modos de lidar com as propriedades dessas matérias-primas, ou seja, modos de transformação (SALLES, 2006, p.84).

---

<sup>257</sup> Bishop é professora e crítica no Departamento de História da Arte na Universidade de CUNY, desde 2008.

<sup>258</sup> <http://entretenimento.uol.com.br/27bienio/ultnot/2006/12/17/ult3898u117.jhtm>. Em 14/08/2001.

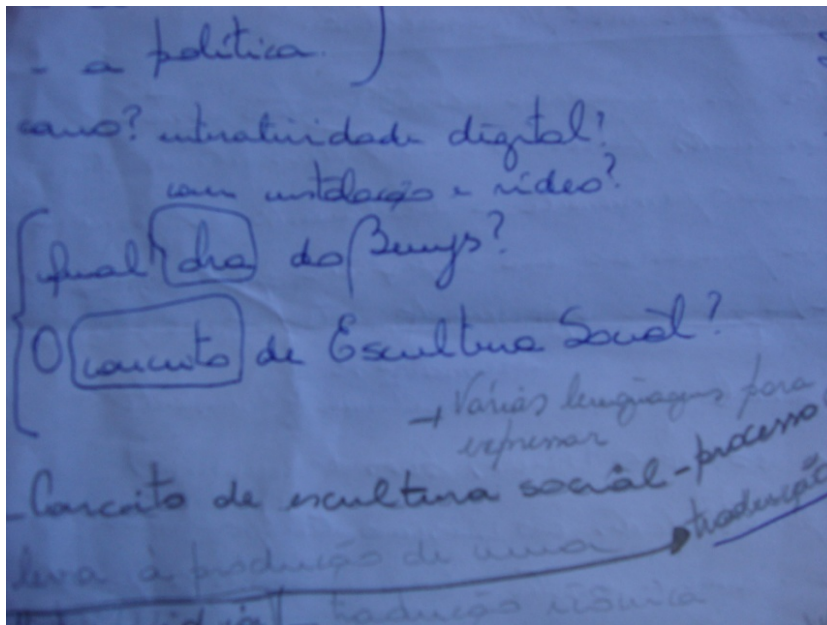


Figura 16 - Anotações do processo criativo

Conforme os encontros com os grupos foram acontecendo, fomos percebendo que a imagem das pessoas teria significado apenas como documento do projeto, mas não como imagem para nossa tradução para Tese (Figura 16). A Escultura Social de Joseph Beuys, quando utilizava vídeos, era porque as imagens possuíam um significado específico, metodologicamente pensado. Por exemplo, a fala de Beuys na citação da composição de uma obra, como ressaltamos no capítulo I em *Coiote* (1974) e acreditamos ser necessário relembrar: “[...] o primeiro dever é encontrar uma forma que convença, que possa alcançar a complexidade da sensibilidade do gênero humano” (TISDALL, 2008, p.14). Segundo Tisdall (KUONI, 1993), Beuys era perfeccionista: todos os detalhes como o tipo do feltro, a limpeza do piso, o tipo de grade utilizado na ação; tudo era inspecionado por Beuys, e as pessoas que trabalhavam com ele sabiam que eram exigências necessárias, porque ele fazia exigências consigo mesmo (KUONI, 1993, p.14). Qual seria a melhor forma que poderíamos encontrar para *alcançar essa complexidade* em nossa tradução?

O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolvem sua produção. Bakhtin (1981, p.29) afirma que “as grandes descobertas do gênio humano só são possíveis em condições determinadas de épocas determinadas, mas elas nunca se extinguem nem se desvalorizam juntamente com as épocas que as geraram”. É importante ressaltar que a mera constatação da influência do contexto não nos leva ao processo propriamente dito. O que se busca é como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra. Como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta (SALLES, 1998, p.38).

Partindo dessa percepção de Salles, vamos desenvolvendo as interrelações entre o objeto a ser traduzido e nosso contexto, como possibilidade de que essa produção digital venha a ser obra (Figura 17). Salles revigora seu ponto de vista em sua produção *Redes da criação* (2006, p.32), afirmando que “devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que troca informações com seu meio ambiente” relacionando a importância dos aspectos comunicativos no processo criativo.

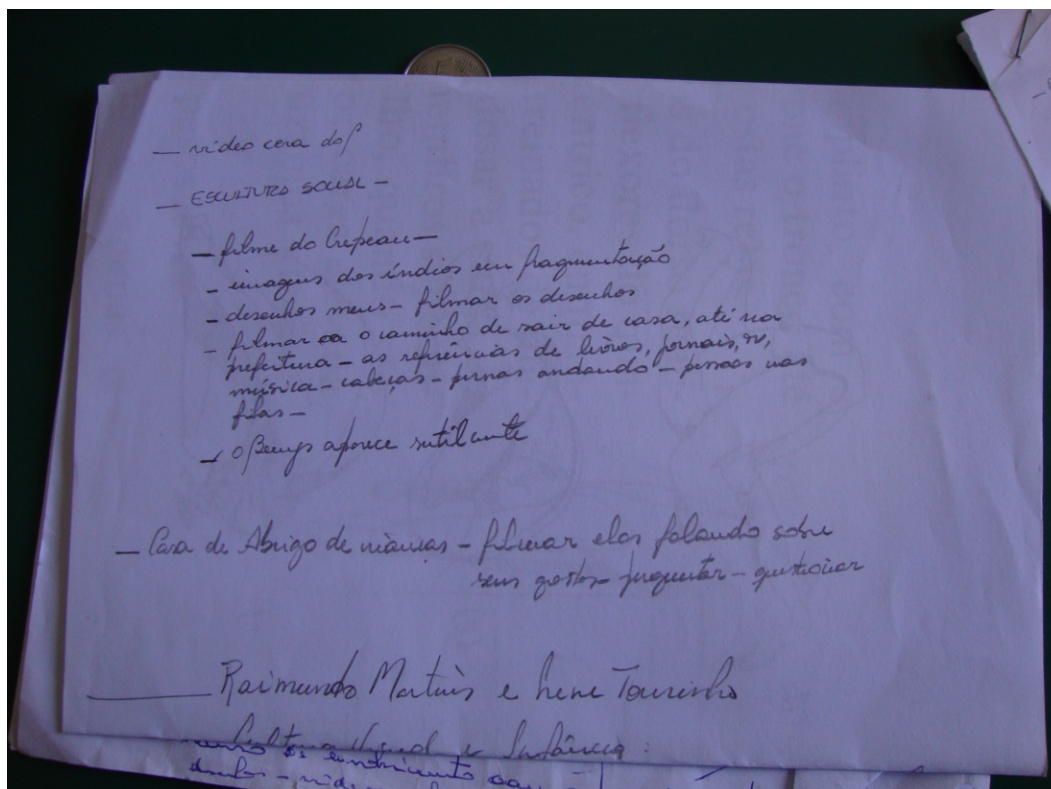


Figura 17 - Anotações do processo criativo - gravação em áudio

A produção do vídeoáudio como tradução criativa, abordando uma realidade social brasileira, nos aproximou de um grupo de pesquisa que nos possibilitou pensar os direitos sociais do indivíduo. Falamos do encontro que tivemos com o Gedis<sup>259</sup> - Grupo de Estudos de Direitos Sociais na América Latina, com o qual pretendemos realizar artigos e ações que envolvam os Direitos Humanos e a Arte. Esse Grupo nos auxiliou a refletir sobre o conceito de vulnerabilidade social, enfatizando que o critério de distribuição de riquezas se dá pelo mérito ou pela necessidade, prática que, a partir do início do Século XX, instaurados os direitos sociais do indivíduo, passou a ser refletida por meio das políticas públicas do Estado. Segundo Radaelli, um dos membros do GEDIS, os direitos “sociais tratam dos direitos trabalhistas, educação, saúde, assistência social, moradia e lazer, todos direitos voltados para

<sup>259</sup> <http://grupogedis.blogspot.com/> em 27/03/2011 às 20:45. Nosso encontro com esse grupo deu-se para discutirmos a vulnerabilidade social a partir do Direito e resultou em artigo produzido por Radaelli.

combater a vulnerabilidade social”. Radaelli (2011) em artigo fundamenta-se em Katzam (2005, p.04), para quem a vulnerabilidade é considerada a ausência efetiva de condições de sobrevivência atual e futura. Katzam chama de “vulnerados” aqueles que se encontram nessa situação. Há também os “vulnerables”, aqueles que têm grande possibilidade de serem vulneráveis, pela fragilidade que os cerca. Lembrando também Rousseau (1978), Radaelli cita que existem duas formas de desigualdade social: a natural ou física e a moral ou política, que, conforme já apontamos nesta Tese poderia estar presente em todas as camadas sociais: não apenas pelas condições materiais ou físicas, mas também pela concepção política e moral que surge a partir da formação cultural humana. Radaelli finaliza seu artigo expondo a visão jurídica do que chamamos de situação de vulnerabilidade social.

Ou seja, os direitos sociais são uma tentativa de enfrentar as desigualdades sociais, as quais são artificialmente construídas, na medida em que o modo de produção permite ou acumula a poucos. Dessa forma, o direito não aceita a ideia de que o mérito deve ser o critério absoluto de divisão dos bens em uma sociedade. A consolidação dos direitos sociais é o mecanismo para a emancipação de grupos em situação de marginalidade, eles vão ao encontro de uma consciência que afirma a vulnerabilidade social não como fruto da incompetência pessoal, mas sim da injustiça social. Soma-se a isso a compreensão ética da alteridade como forma de responsabilidade mútua entre os humanos, o que faz dos direitos sociais uma forma de altruísmo jurídico (RADAELLI, 2011).<sup>260</sup>

E, assim, iniciamos a primeira gravação para o vídeo-áudio no dia 17 de agosto de 2010, no Projeto *Cultura como Fundamento para a Cidadania*, às 9:30, em parceria com o grupo de assistentes sociais da Prefeitura de Xanxerê. O cinegrafista Marcelo D’Agostini realizou as imagens e áudio do encontro com dez mulheres e um homem, no qual conversamos sobre as entrevistas realizadas em 2009, enfocando a vida dessas pessoas. Nesse E um diálogo sobre a vida aconteceu entre todos os presentes, conforme veremos no vídeo-áudio que apresentamos em anexo à Tese.

Em 9 de setembro de 2010, às 17:30, no Abrigo para Crianças, com o apoio técnico do mesmo cinegrafista, gravamos as conversas e imagens com duas adolescentes e três crianças, tendo sido criado um roteiro para direcionar as conversas, mas que no decorrer do diálogo, elas seguiram por caminhos diferentes, como previsto, deixando liberdade para elas se expressarem. Acreditamos que essa produção por si mesma poderá falar e mostrar se alcançamos o objetivo desta pesquisa, nos dando a liberdade de comentar esses aspectos nas considerações finais.

Em 16 de novembro, fomos rever as imagens e áudios captados nos encontros citados. Realizamos a separação dos áudios e imagens que consideramos relevantes à proposta de

Figura 14 – Anotações para as gravações do vídeo

<sup>260</sup> RADAELLI, Samuel. Vulnerabilidade Social. <http://grupogedis.blogspot.com/27/03/2011>.

traduzir o conceito de Escultura Social em Joseph Beuys, quando surge a pergunta: dentre tantas palavras, imagens e sons gravados, quais poderiam dar o significado apropriado para o que designamos Escultura Social no contexto em que estamos inseridos atualmente? Quais sons, falas, imagens e palavras expressam nosso repertório artístico e que têm relação com uma visão ampla de arte, como propunha Joseph Beuys? A única certeza que temos no momento é de que as imagens não serão necessárias para nossa produção em vídeo/áudio.

Esse constante reavaliar sobre a produção, torna-se essencial para o confronto entre objetivo e objeto a ser efetivado, conforme fala Salles (1998, p.43): “é o dialogo do artista com ele mesmo, que age, nesse instante, como o primeiro receptor da obra”. Analisando as imagens, verificamos que elas se tornaram redundantes, diante da forte expressão das falas gravadas nos encontros, uma vez que *as palavras, falas e sons deverão propor imagens nas mentes* (BUNGE, 1998). Se apresentássemos as imagens junto com o áudio ficaria caracterizado como um documentário e não é esse nosso objetivo de pesquisa. Pensamos então, em produzir efeitos nas imagens, como realizamos em uma instalação com vídeo intitulada *Rituais* (2005), no qual utilizamos as imagens de três vídeos com rituais cristãos, indígenas e o ritual de pintura. No vídeo sobre os rituais cristãos enfocamos os sacramentos da Igreja Católica: batismo, eucaristia, casamento e funeral<sup>261</sup>; no ritual Kaingangue<sup>262</sup>, apresentamos o Ritual do Kiki (Ritual dos Mortos); e no ritual da pintura, a filmagem de nosso gesto produzindo uma pintura cujo suporte foi colocado ao chão. Também incluímos nessa instalação um áudio onde líamos um texto bíblico ao som de um coro de música católica, um coro de rezas indígenas<sup>263</sup> e música erudita<sup>264</sup>.

Mas dessa forma, mostrando imagens das pessoas que entrevistamos, tornaríamos excessivamente visível a proposta e talvez não provocasse os pensamentos que pretendíamos sugerir ao Outro que estivesse ouvindo/vendo. Um vídeo como documentário nos pareceu inadequado ao espírito de nossa época, circundada por imagens que muitas vezes não nos fazem sentido. E tivemos a impressão de que não chegaríamos a um bom resultado de tradução. Para Joseph Beuys, o pensamento, os materiais e a fala deveriam promover imagens. Seguindo o raciocínio de Bunge (1998), não apenas as conferências e performances

---

<sup>261</sup> Utilizamos diversas filmagens desses rituais.

<sup>262</sup> Filmagem realizada por Robert Crépeau, na aldeia Kaingangue, Professor de Antropologia da Universidade de Montreal, 1995.

<sup>263</sup> Cd Kanhgág Jykre (Pensamento Kaingang), produzido pelo Núcleo de Antropologia das Sociedades Indígenas e Tradicionais da UFRGS – Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, s/d.

<sup>264</sup> Bach, Johann Sebastian. Concerto N°3 in D Minor para 2 violinos, Strings e Baixo Continuo – Largo, ma non tanto, Movie Play, Brasil, 2000.

eram Esculturas Sociais, mas a produção em desenho, cartazes, vitrines, múltiplos e ações faziam parte do conceito. O que impediria que um vídeo pudesse ser “transcodificado” (Plaza, 2008, p.94) como meio de traduzir a Escultura Social? E as dúvidas continuavam: se optássemos por um vídeo sem as imagens, diante da substância (Hegel) da linguagem e da própria expressividade dos sons das falas, seria possível alguém imaginar o contexto original dessas pessoas? Fica em aberto a questão sobre nossa proposta de que o público ouvinte poderia criar as imagens. Nesse sentido, nos fundamentamos em Salles, quando enfoca os “erros e acasos” como construtores de um processo criativo:

Em uma visão semiótica, podemos falar que a continuidade é inseparável da indeterminação e da incerteza que caracterizam o movimento criador, no sentido em que este continua sua trajetória para dar conta de sua indeterminação. [...] É no enfrentamento do erro que, segundo Colapietro, a presença dos signos é mais dramaticamente sentida. O conhecimento de nossa subjetividade se dá ao nos confrontarmos com nossa ignorância e nossos erros (SALLES, 2006, p.133).

Outra dúvida que temos diante da visão e escuta das gravações é em relação ao tipo de áudio necessário para provocar as imagens na mente das pessoas a partir das falas, sons e palavras expressas pelas crianças e adultos que fazem parte desta produção. O som estéreo poderia fazer o ouvinte caminhar pelo espaço imaginário das conversas e falas, assim como o áudio tipo 5.1 Multi Canais<sup>265</sup>. Para chegar a essa definição, acreditamos, primeiramente ser necessário apontar os tipos de sons que pretendemos selecionar para o início das edições. Entre as opções, teríamos:

- i. Vozes de adultos e crianças simultâneas: as vozes misturam-se em grupos ou em falas individuais aleatoriamente, dentro de um mesmo espaço; e mixagem de vozes, propositalmente, no momento da edição;
- ii. Vozes de adultos e crianças isoladamente: separar as vozes e falas de acordo com o objetivo da proposta;
- iii. Som do ambiente: os sons externos e internos que possam agregar significado à produção total do áudio;
- iv. Voz da autora da produção: como articuladora do processo, perceber se a nossa voz proporcionará sentido à produção total do áudio;

---

<sup>265</sup> O primeiro número indica o número de canais principais destinados cada um a ser restituído numa coluna, enquanto o segundo designa a presença de efeitos baixa frequência (e inglês Low Frequency Effect, notado LFE), destinados a serem restituídos sobre um caixão de baixos. Assim, 1.0 corresponde a um som áudio mono (subentendido monocal) e 2.0 corresponde a uma fonte sonora estéreo. <http://pt.kioskea.net/contents/audio/son-multicanal-5-1-7-1.php3>.

- v. Tonalidades das vozes: criar uma composição de acordo com o objetivo da produção de áudio, graves e agudas / altas e baixas;

Palavras:

- i. identificáveis
- ii. rimadas
- iii. repetição
- iv. sincronizadas
- v. respiração
- vi. murmúrios
- vii. ruídos
- viii. silêncios
- ix. risadas.

Começamos a rever as cenas e áudios e percebemos que as gravações de som possuem ruídos e conversas que dificultam a audição em alguns momentos. Esse aspecto poderá ser útil para darmos a noção de grupo no decorrer das propostas realizadas nos encontros gravados. Esses “ruídos” nos pareceram ser necessários para significar o ambiente no qual eram gravadas as falas, e não os excluímos na edição final do videoáudio. Se excluirmos as imagens, de que forma poderemos apresentar nossa tradução em vídeo? Seria então, um áudio apenas? Essa dúvida foi sendo respondida no decorrer desse processo criativo.

A terceira gravação aconteceu em 07 de dezembro de 2010, com apenas duas mulheres e uma criança (filha) do Projeto *Cultura como Fundamento para a Cidadania*, das 9 as 11 horas. De um grupo de 32 famílias, apenas duas compareceram. A ideia, segundo proposto na visita que fizemos no mês anterior às suas casas, seria levarem fotografias de suas famílias. A partir das fotografias de uma participante, conversamos sobre a sua memória; a segunda mulher não levou as fotos, mas da mesma forma, conseguimos trazer suas memórias no diálogo. No videoáudio finalizado, não incluímos a gravação desse dia pelo fato de concluirmos que estaríamos repetindo uma situação já referenciada em outras gravações, e pela preocupação de compreendermos qual seria o tempo ideal para uma produção como esta.

A entrevista com os índios ocorreu no dia 28 de fevereiro de 2011, com apenas uma índia que estava sentada na calçada em frente ao terminal rodoviário de nossa cidade. Ao

observarmos de longe aquela mulher, com suas sacolas, sentada na calçada, como vemos diariamente em nosso meio, quando os indígenas circulam pela cidade. Apresentamo-nos e realizamos a entrevista nesse mesmo local no qual a encontramos.

Ao estarmos editando as gravações, a preocupação com o tempo ideal para finalizar o vídeo-audio foi constante. Resolvemos então, que não seria mais necessário realizar novos encontros com os índios, pois já possuíamos material suficiente para desenvolver o produto de tradução em nossa pesquisa. É importante ressaltarmos que nesse processo, toda a fundamentação teórica permeava nossas reflexões, como apresentamos na discussão sobre o processo criativo.

No decorrer de nossa produção do vídeo-audio, os textos lidos sobre a tradução se entrelaçam à realização prática, e lembramos de um trecho do livro de Steiner (2005, p.318), quando fala que “depois da confiança, vem a agressão”, citando Heidegger na relação entre o conhecimento e o “ser que é por estar aí, do *dasein*”, quando enfim se compreende, ou seja, se traduz a linguagem pretendida. Depois de reflexões que foram sendo levantadas, se fez necessário realizar os cortes para tornar nossa produção em tradução que expressasse o conceito de Escultura Social tanto pelo meio utilizado como pelo tempo, escolha das falas e modo de exibição a ser escolhido.

Causa-nos uma inquietação o fato de partirmos de uma obra artística já consagrada para um “outro” modo de expressão a ser configurado. A hermenêutica está presente na reflexão do *que* traduzir, o *como* traduzir: será uma compreensão ou uma interpretação/tradução? Ricoeur (2008, p.23), no início do capítulo primeiro de *Hermenêutica e ideologias*, afirma: “Adotarei a seguinte definição de trabalho: a hermenêutica é a teoria das operações da compreensão em sua relação com a interpretação dos textos”, desta forma, abrindo para a apresentação dos fundamentos da hermenêutica. A partir da leitura dos textos, Ricoeur nos faz perceber que a relação de compreensão nos direciona para “nos orientar numa situação. O compreender não se dirige, pois, à apreensão de um fato, mas a uma possibilidade de ser” (RICOEUR, 2008, p.40), reconhecendo a manifestação histórica nos acontecimentos, a objetividade do que se apresenta (referindo-se a Dilthey, Hegel e Heidegger), com o futuro do que se pretenda revelar, *vir a ser*. E, assim, em nossa visão, interpretação e compreensão, estão aí, como o *Dasein*, em contínuo conhecimento, reconhecimento de ser e de mundo. Dentre as sensações dessa pretensa revelação de uma obra, fica impossível esconder as emoções decorrentes das reflexões no processo de criação, como apresenta Salles (1998):

Os vínculos entre o desejo de concepção e a materialidade de uma imagem fogem de uma possível relação de causa e efeito. Na sua torre de observação, qualquer coisa pode ser esse corpo que excita a imaginação (SALLES, 1998, p.57).

Esses momentos foram intensos em nossa rotina de construção da Tese. Hora em função das descobertas conceituais que acrescentavam à pesquisa, hora devido à insegurança diante de nossa interpretação frente ao que havíamos lido. Em outros momentos, quando, por exemplo, houve a revelação do Objeto Imediato da tradução, a *fala do Outro*, ficamos hipnotizados por essa revelação durante horas, em que alegria e preocupação nos deixavam em estado de profunda incerteza e ao mesmo tempo de confiança no processo (Figura 18). Esse estado ainda permanece em nosso estudo, quando trabalhamos na produção do vídeoáudio e quando escrevemos esse processo criativo. Como nos fala Salles, é um Caminho Tensivo:

Caminho Tensivo: É a tensão entre o que se quer dizer e aquilo que se está dizendo. Esta é, na verdade, a caracterização do ato criador, em seu sentido mais geral, que estamos, aqui, sustentando, na medida em que o trabalho da criação – um percurso que exhibe tendências – está inserido na continuidade do percurso. Trata-se, portanto, de uma perspectiva que vê a criação como um percurso direcionado por um projeto, inserido na continuidade do processo. É a tensão entre projeto e processo, deixando aparente o ato criador como um projeto em processo (SALLES, 1998, p. 63).

Como uma possível resposta de tradução ao nosso estudo, chegamos ao que é a **falaDOOUTRO/escuta/imagem**<sup>266</sup> que provém da cultura, da linguagem, da filosofia e da arte; todas as chaves condutoras desse processo criativo de tradução, movidas pela comunicação. Nesse sentido, as interpretações/traduições do pensamento e ação de Joseph Beuys estão nos oferecendo também um reconhecer comunicativo de suas obras, quando as relacionarmos ao que Steiner (2005, p.70) propõe: “qualquer modelo de comunicação é simultaneamente um modelo da tradução, de uma transferência horizontal ou vertical de significação”. A expressão da linguagem não possui homogeneidade entre duas, dez ou centenas de pessoas; o que Steiner chama de “grau de letramento” ou “tesouro privado”.

---

<sup>266</sup> Grifo nosso.

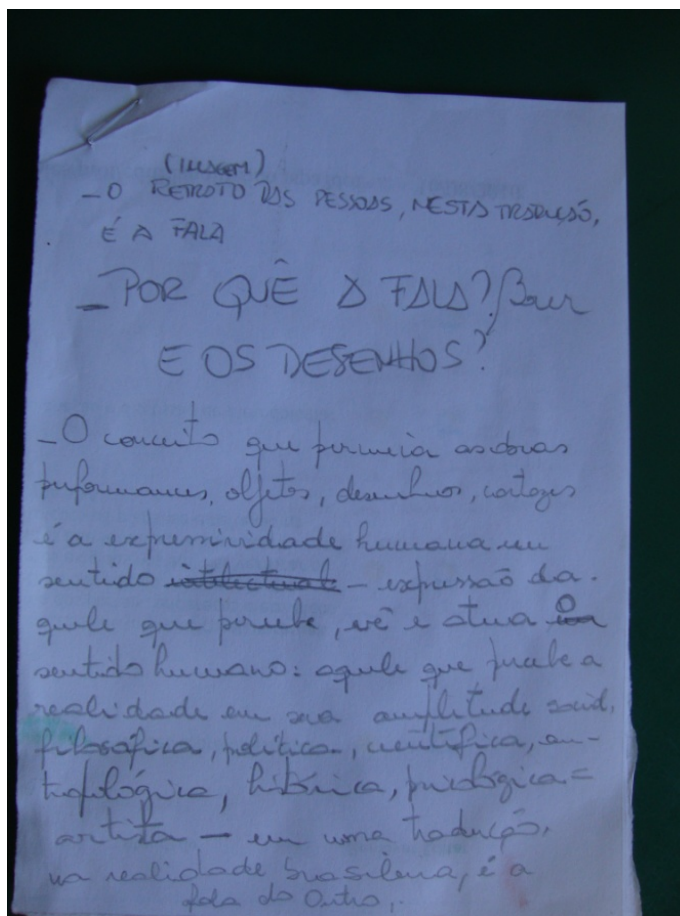


Figura 18 – Anotações dúvidas sobre o Objeto Imediato

Várias seriam as possibilidades dessa transformação/tradução do conceito de Escultura Social em Joseph Beuys, mas o caminho que escolhemos entre os autores, atitudes, relações, buscas e orientações nos levam a um resultado: construir a produção digital em videoáudio. Este áudio será acompanhado do vídeo sem imagens: apenas a tela branca. Para produzir imagens em branco, não precisaríamos de um aparato tecnológico como meio para expressar nossa tradução: o programa *Windows Live movie maker* poderia promover esse meio. E assim foi sendo realizada a proposta do videoáudio. O público vai escutar as palavras nas falas, e a tela branca sem imagens pretende levar o público a produzir suas próprias imagens a partir do dito de Beuys (apud BUNGE, 1998) que reinterpretemos: *ver imagens com o pensamento provocado pelas palavras ditas no áudio*. Entramos no momento em que Salles (2006, p.84) denomina “[...] procedimentos que fazem aquilo que é coletado, de modo significativo, passar a pertencer a um novo contexto”.

Os textos de Steiner, Ricoeur, Heidegger e Gadamer unem-se ao nosso texto do processo criativo desta tradução, quando entramos no espaço crucial da Tese, dando-nos consciência do método, do círculo da compreensão, do ser histórico, do Outro na tradução, da compreensão/tradução de uma obra de arte que envolve a produção de uma vida inteira do artista Joseph Beuys. Não temos outra possibilidade, a não ser tocarmos ou invadirmos a obra

desse artista, ficando nessa trajetória, nosso objetivo de não causar “extorsão, espoliação ou transfiguração”, como cita Steiner (2005, p.319), que possam existir em algumas traduções, tornando a obra “exaurida pela tradução”, ou em “uma dimensão muito superior ao original, mas, como o próprio autor escreve”,

[...] Essa dialética pode ser vista no nível da sensibilidade individual. Atos de tradução aumentam nossos recursos; somos levados a incorporar energias alternativas e novas sensibilidades. No entanto, podemos ser dominados ou mutilados pelo que importamos (STEINER, 2005, p.320).

Reconhecendo a possibilidade de nos equivocarmos em alguns momentos na busca do acerto, não queremos perder o caminho condutor da tradução a que nos dedicamos. Percebendo que esse caminho nos levará para uma ênfase no áudio, sentimos necessidade de pesquisarmos algumas obras artísticas de instalações sonoras, como exploramos anteriormente em relação à videoarte. Ao lembrarmos os textos de Rush (2006, p.19), encontramos a indicação de um trabalho de Nam June Paik, quando este ainda fazia parte do Grupo Fluxus, intitulado *Zen for Film* (1962-1964), no qual ele utilizou uma tela branca de cinema, um piano vertical e um contrabaixo: “o filme não era nada mais do que aproximadamente 1000 pés de película de 16 mm, em branco, projetado, sem processamento sobre a tela, durante 30 minutos” (RUSH, 2006, p.19). Para Rush, foi um “exemplo minimalista para todos os Fluxfilmes que se seguiram”. Nesse projeto, era intenção de Paik deixar o público livre para construir sua narrativa, em contraponto ao cinema comercial e alternativo (JENKINS, apud RUSH, 2006, p.19). Não há referências no livro sobre a possibilidade do filme possuir algum áudio, mas pesquisamos na internet (*youtube*)<sup>267</sup> e comprovamos que não possui áudio. Ao assistirmos o filme de Paik, a tela branca provocou uma irritação nos olhos. Isso nos faz pensar se é pertinente deixarmos a tela do áudio completamente branca. A tela branca tem algum sentido para nossa proposta de tradução? Por que deixar a tela branca? A proposta de deixarmos nosso vídeo sem imagens já tem um antecedente histórico, mas o objetivo e a forma de apresentação serão voltados ao conceito de Escultura Social, com a presença do áudio que pensamos ser fundamental. A pergunta nos volta à mente: A tela de cor branca, juntamente com o áudio poderia nos ajudar a promover pensamentos no espectador?

Encontramos outra proposta mais atual com o mesmo enfoque, da artista americana Susan Hiller<sup>268</sup> (1940), que mora e trabalha desde a década de 1970 em Londres (Inglaterra). Formada em Antropologia, área em que atuou durante alguns anos, logo descobriu na arte o

<sup>267</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=8z1sOsIrshU> em 25/06/2011 às 23:02.

<sup>268</sup> <http://www.susanhiller.org/index.html>. Em 13/06/2011 às 15:10. No segundo capítulo, referimos uma obra de Susan Hiller.

que ela denominou de “encontrar uma maneira estar dentro de todas as minhas atividades”, pois, para a artista, na antropologia havia muita distância entre o observado e o vivido. Dentre suas obras sonoras há algumas nas quais expõe sua própria voz. Em *The Last Silent Movie* (O último filme mudo), de 2007, gravou 20 minutos de falas em idiomas de linguagens em extinção: vozes que contam histórias, cantam, pronunciam listas de vocabulários. Também acompanha a obra um conjunto de gravuras que mostram gráficos dos sons falados. Essas vozes, segundo Alicia Foster (2007), levam a uma sensação de serem provenientes de *pessoas que já morreram e nos acusam de injustiça*. O áudio é acompanhado por legendas brancas em uma tela de filme preta. Portanto, não há silêncio no filme, contraponto com o título da obra; o silêncio surge da proposta de línguas que já não existem mais.<sup>269</sup> O espaço da instalação é formado de uma tela onde é projetado a imagem e o áudio, com poltronas para o público sentar e ouvir.<sup>270</sup> Na tela, as falas são seguidas de texto em forma de legendas, sem imagens. Essa proposta se aproxima do caráter que pretendemos instalar em nossa produção.

Nossa compreensão sobre o áudio como possibilidade de tradução do conceito de Escultura Social tem referências no professor e pesquisador Sergio Bairon, professor da Escola de Comunicações e Artes da USP, e sua proposta de “rearticulação do diálogo entre as linguagens científica e artística” que promova “mudanças institucionais e incentive e justifique o desenvolvimento das competências necessárias à criação de ambientes digitais” (BAIRON, 2005, p.22). A partir do momento que pesquisamos e publicamos nossa dissertação de Mestrado (VICINI, 2006), sob a orientação do Prof. Dr. Bairon em 2002 e 2003, visualizamos a possibilidade hipermidiática da obra de Beuys. A ideia de produzir uma hipermídia foi alterando-se para o videoáudio, pois percebemos ser este capaz de abarcar o conceito de Escultura Social. Em seu livro *Texturas Sonoras* (2005), Bairon nos apresenta um CD áudio que partiu da abordagem de criação de hipermídias, mas para ele, essas texturas “adquiriram a característica ‘sui generis’ de expressividades conceituais, [...] de questões sobre hipermídia, ciência e arte” (BAIRON, 2005, p.37). Na definição de Bairon, nesse mesmo livro (p. 39), a textura sonora é “o trabalho de composição, repleto de montagens e sampleagens, que co-participa dos processos teóricos de criação de ambientes digitais hipermidiáticos”. A pesquisa do autor nos apresenta uma importante conexão com a Escultura Social, quando refere que

A defesa do conceito de textura sonora direciona-se à expressividade verbal como domínio do pensar. Questiona a possibilidade de que reflexões, características de uma linguagem teórico-analítica, por meio de texturas sonoras consigam oferecer

<sup>269</sup> <http://www.susanhiller.org/Info/artworks/artworks-lastsilentmovie.html>. Em 25/06/2011 às 23:16.

<sup>270</sup> Idem. Fonte: Tate Women Artists. Alicia Foster, Tate Publishing, London 2003. Site da artista Susan Hiller.

compreensões com a mesma competência que o texto científico já o faz (BAIRON, 2005, p.39).

Realizamos essa ligação pelo fato de Beuys ter se apropriado de muitas linguagens para produzir o sentido de sua Escultura Social: *como formamos os pensamentos, como formamos os pensamentos em palavras, como formamos o mundo no qual vivemos. TODOS SOMOS ARTISTAS*. O áudio para nossa investigação, como tradução criativa do conceito de Escultura Social nos possibilita o que Bairon situa como *expressividades conceituais*, o que poderíamos chamar de *não escrito, não dito*,<sup>271</sup> que somente a arte poderia expressar. A abertura proporcionada pela arte como experiência estética, conclama nossos sentidos à reflexão ao nos colocarmos diante da obra. A *textura sonora*<sup>272</sup> de nosso vídeoáudio pretendeu uma edição com poucos efeitos técnicos, uma vez que a intenção é revelar as falas e pensamentos pela qualidade sonora das vozes, ruídos e movimentos do ambiente vivido pelos atores.

Seguindo o objetivo de pesquisar artistas que tenham utilizado o som como linguagem para sua produção artística, encontramos Kubisch (1948) e Kön (1965), artistas alemães que elaboram instalações e intervenções sonoras em espaços públicos e fechados, utilizando seu conhecimento em eletrônica, música e artes visuais, de acordo com as referências que localizamos no *site* dos artistas<sup>273</sup>. Kubisch esteve presente no Festival de Artes Performáticas de 2010, na cidade do Porto (Portugal) com a obra *Electrical Walks*, que a artista desenvolve desde 2003. Segundo a curadoria do evento,

Os campos electromagnéticos são virtualmente ubíquos nos meios urbanos onde se têm inscrito a maioria dos passeios até agora desenvolvidos por Kubisch. A sua presença é especialmente intensa em zonas urbanas ligadas ao trabalho, mercado e consumo, e a sua intensidade e características são determinadas por uma vasta gama de dispositivos eléctricos e electrónicos que se difundiram na sociedade até ao ponto de uma presença generalizada em espaços públicos e/ou privados, e onde se incluem sistemas de iluminação, sistemas de comunicação sem fios, sistemas de radar, dispositivos anti-roubo e alarmes, câmaras de segurança, telemóveis, computadores, cabos de electricidade e carris electrificados da rede de transportes públicos, antenas, sistemas de navegação, placares publicitários em néon, caixas multibanco, internet sem fios, etc.<sup>274</sup>

Já artista Köner iniciou seus estudos pela música eletrônica e pelo cinema, seguindo posteriormente seu caminho como artista sonoro, pesquisando os sons do silêncio – ou quase

<sup>271</sup> Na fala de Bairon (2005).

<sup>272</sup> Se podemos chamar assim.

<sup>273</sup> <http://www.christinakubisch.de/english/>, em 14/12/2010, às 20:30.

<sup>274</sup> <http://www.festivaltrama.com/1609.html>, em 14/12/1010, às 20 horas.

inaudíveis: “seu ponto de partida era a composição de som em que os aspectos de performance e linguagem visual foram gradualmente integrados”.<sup>275</sup>

Para material sonoro, Köner recorre normalmente aos “pequenos sons”, aos sons que ouvimos não intencionalmente e também à amplificação de sons muito silenciosos, numa procura da beleza em situações normalmente não consideradas belas (e que aplica igualmente no trabalho com imagens, na criação de trabalhos audiovisuais, instalações e vídeos). A escolha das suas fontes sonoras e a economia dos meios da sua produção musical reflecte igualmente o repúdio da velocidade e dos meios excessivos da sociedade contemporânea. Esta música diz-nos que não precisamos de muito, que é melhor encontrar algo de bom e aí mergulhar profundamente, num movimento inverso ao hábito de termos as coisas apresentadas como rápidos instantâneos.<sup>276</sup>

Em relação à produção brasileira recente, o Grupo Chelpha Ferro, do Rio de Janeiro, cujos artistas têm origem na videoarte e na música, promove instalações e participa de exposições nacionais como a Bienal do Mercosul (Porto Alegre, RS - 2009), Bienal de São Paulo (SP – 2004 - 2010) e da Inglaterra (Londres - 2002). Segundo o Guia Folha *online*:

Ir à exposição do coletivo carioca Chelpha Ferro é uma verdadeira experiência sinestésica. O grupo, que transita entre a música e a arte visual tecnológica, confunde, mais uma vez, os sentidos do público com a individual "Jardim Elétrico", que fica em cartaz na galeria Vermelho, em São Paulo (SP), até 5 de julho. Nela, Barrão, Luiz Zerbini e Sergio Mekler mostram objetos e instalações como "Jungle Jam" (2005). A obra é composta por 30 motores alinhados horizontalmente nas paredes, com uma sacola conectada. Quando ativados por uma programação de computador, os motores giram as sacolas, que batem nas paredes e produzem sons distintos.<sup>277</sup>

Nessas obras do Grupo Chelpha Ferro, os artistas pesquisam os sons e adaptam as imagens que serão dispostas nas instalações; já na produção dos alemães, o som tem maior relevância. Segundo os pesquisadores Iazetta e Campesatto, do Departamento de Música da ECA-USP, no artigo *Som, Espaço e Tempo na Arte Sonora* (2006, p.777), quando discutem sobre a arte sonora como parte de uma instalação e a convergência entre as linguagens artísticas:

[...] O mesmo acontece nas instalações sonoras, com a diferença de que nestas o som é o elemento unificador da obra, seja pela ressonância dos espaços e objetos, seja pelo aspecto conceitual em que o som se insere. Segundo Bosseur (1998: 32), “nas instalações o som contribui para delimitar ativamente um lugar reabsorvendo a

<sup>275</sup> His point of departure was composition of sound in which aspects of a performance and visual language were gradually integrated. /www.koener.de, em 16/12/2010, às 17 horas.

<sup>276</sup> [http://www.serralves.pt/documentos/Trama%202010/la\\_barca.pdf](http://www.serralves.pt/documentos/Trama%202010/la_barca.pdf), em 16/12/2010, às 18 horas.

<sup>277</sup> <http://guia.folha.com.br/exposicoes/ult10048u410026.shtml>, em 17/12/2010.

oposição dualista entre tempo e espaço. Uma das principais propriedades do som é a de esculpir o espaço”.<sup>278</sup>

Compreendendo o sentido dado por Iazetta e Campesatto, acreditamos que o som unifica a obra. Em nosso objetivo de darmos maior ênfase ao áudio, pretendemos que o áudio promova a simagens no ouvinte que vê a imagem em branco (será mesmo em branco?) e ouve as vozes. Após finalizarmos a Tese pretendemos realizar uma instalação vídeo/sonora, em espaços culturais e artísticos, bem como em espaços alternativos, como universidades. No videoáudio, como tradução do conceito de Escultura Social, o som também tem essa conotação “escultórica” no espaço, e pretende atingir principalmente a mente das pessoas, como definiu Beuys.

A realização do videoáudio<sup>279</sup> também coloca questões de estrutura de um roteiro para produção digital<sup>280</sup>, quanto à forma de organizarmos o áudio em relação ao conceito de Escultura Social. É preciso atentar para: as falas e palavras captadas, os significados que elas poderiam apresentar no contexto geral, as interligações entre os sons e as palavras, os assuntos abordados, a tonalidade e volume das vozes, a textura sonora. Enquanto estivemos editando os sons, nos programas *WavePad Sound Editor*, *Audacity*, *Soundforge* e finalmente o *Adobe Premier CS5*<sup>281</sup> procuramos não colocar efeitos sonoros que encubrissem o sentimento e emoção revelados pelas pessoas envolvidas nas gravações. Trata-se de uma preocupação estética ou a antiestética proposta por Beuys, na qual realidade e imaginação, sentimentos e espiritualidade estão além de qualquer regra estética, pretendendo provocar os sentidos daqueles que ouvirem e assistirem ao videoáudio/tradução. Há também uma preocupação para que os atores envolvidos nas gravações não sejam revelados em suas identidades. Para isso, buscamos uma identidade à produção, sem atingir a individualidade dos participantes nos projetos e entrevistas/conversas.

Após realizarmos a primeira mixagem do áudio, iniciamos a passagem deste para o *Movie Maker*. Resolvemos manter a tela branca na edição do videoáudio, elaborando uma abertura com imagens numa composição de desenhos nossos e de desenhos de Joseph Beuys analisados nesta Tese.

<sup>278</sup> [http://www.eca.usp.br/prof/iazetta/papers/anppom\\_2006.pdf](http://www.eca.usp.br/prof/iazetta/papers/anppom_2006.pdf) . Trabalho aceito pela Comissão Científica do XVI Congresso da ANPPOM776-777 . Acesso em 17/12/2010.

<sup>279</sup> A pergunta que nos referimos anteriormente sobre nosso desconhecimento da técnica de produzir áudio, precisava de uma resposta e assim, fizemos um curso rápido de roteiro para vídeo no Sesc de nossa cidade em 2010.

<sup>280</sup> Nos fundamentamos em Vicini (2006) quando escrevemos uma metodologia de construção de hipermídia a partir de Bairon e Petry (2000), considerando que aqui desenvolvemos apenas o videoáudio.

<sup>281</sup> A finalização do áudio foi realizada por Vanderlei Tecchio e André Wagner, sob nossa direção.

As histórias e reflexões inseridas no vídeoáudio ficam no espaço do desejo: ora em um nível de busca de uma técnica/científica junto ao texto, ora em uma tentativa de revelar a essência das falas, ruídos, risos, diálogos, procurando o espaço ideal para se completarem como uma ideia “outra”, a tradução, a partir de nosso cotidiano enquanto pesquisadores. Nesse paradoxo de ideias e textos, que acreditamos estar enquanto vivemos o processo criativo, buscamos alcançar o equilíbrio de uma obra que atenda nosso objetivo de tese, lembrando a introdução de Bachelard (2008), em sua *Poética do Espaço*, quando fala sobre a imaginação poética na poesia:

A reflexão filosófica que se exerce sobre um pensamento científico longamente trabalhado deve fazer com que a nova ideia se integre em um corpo de ideias já aceitas, ainda que a nova ideia obrigue esse corpo de ideias a um remanejamento profundo, como sucede em todas as revoluções da ciência contemporânea (BACHELARD, 2008, p.1).

Arelado à poesia de escrever, o autor acredita que esse aspecto deve ser esquecido para que se construa uma imaginação poética, uma ontologia própria da poesia, pois para ele, “a imagem poética não está sujeita a um impulso. Não é o eco de um passado” (BACHELARD, 2008, p.2). Essa concepção tem relação com nossas dúvidas quanto agora ao desenvolvimento da poética da tese, a produção do vídeoáudio, pois segundo Bachelard, “a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio” (2008, p.2). Acreditamos que o vídeoáudio poderá fazer *eco* com algo que já tenha sido realizado, mas também provocar a descoberta de um novo espaço poético, tanto para nós que estamos elaborando a tradução, como para aquele que assistir/ouvir a proposta digital. Lendo o estudo de Bachelard (2008), julgamos que sua forma de expressar a “poética do espaço” poderia referir-se ao que Benjamin chama de “a intenção, a diferença que separa o conteúdo e o modo-de-querer-dizer”, que citamos no início deste segundo capítulo. A intenção filosófica de Bachelard sobre os espaços poéticos, a que se refere em seu livro, entendemos estar mostrando o *modo-de-querer-dizer* de alguns poetas, diferenciando a forma de expressar o espaço a ocupar/ habitar/ pensar, para que se elabore uma poética na arte envolvendo a filosofia, a lógica e a psicologia<sup>282</sup> (BACHELARD, 2008, p.85). Para o autor, essa elaboração poética, ou seja, o processo criativo, envolverá o ser como um todo, não apenas o tema específico a respeito do qual pretendamos criar um texto, imagem ou som. Para ele, “uma filosofia da imaginação deve então seguir o poeta até o extremo de suas imagens, sem nunca reduzir esse extremismo que é o próprio fenômeno do impulso poético” (BACHELARD, 2008, p.223). Entendemos que o autor, ao mesmo tempo em que não aceita o impulso poético como sujeição da

---

<sup>282</sup> Nessa página, Bachelard descreve a poética dos desenhos de crianças analisado por Françoise Minkowska.

imaginação (BACHELARD, 2008, p.2), acredita que a imaginação poética pode chegar a radicalismos que promovem o processo criativo de uma produção na arte. São esses paradoxos que acreditamos estar fazendo parte desse fluxo criativo que desenvolvemos na tradução a ser apresentada a partir da arte de Joseph Beuys.

A Professora e pesquisadora sobre Processos de Criação nas mídias, do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC São Paulo, Lucia Leão (2010, p.308), em seu artigo *Processos de criação em mídias digitais: passagens do imaginário na estética da transcrição*, analisa o processo criativo como “transformações simbólicas míticas e manifestações do imaginário”. A autora observa que “o imaginário como fonte catalisadora de sentidos, sentimentos, imagens e valores, se revelou extremamente rico para desencadear leituras e processos criativos” (LEÃO, 2010, p.313). Na compreensão de Leão (2010, p.311-312) a tradução criativa, transcrição em Campos, pode ser compreendida como complexa e sujeita a passagens, principalmente na tradução intersemiótica, citando Plaza, “como processo criativo nas mídias”. Ao desenvolvermos esse processo criativo, pensamos que desde as entrevistas para o vídeoáudio, entramos no imaginário dos grupos envolvidos nessa investigação; expomos nosso próprio imaginário vivido durante esse processo; revelamos e escrevemos a tradução criativa do encontro desses mundos. Imaginário que Lucia Leão designa a partir de Durand (LEÃO, 2010, p.310) como “[...] um reservatório, museu de todas as imagens, narrativas, valores, perspectivas, pontos de partida, processos cognitivos, mitos, lendas, obras de arte, molduras conceituais que interferem na percepção do mundo e na construção da cultura”.

O fato de entrarmos em contato com esses grupos de crianças, adultos e idosos, propondo uma reflexão sobre suas vidas, suas histórias, sua cultura, e dessa forma, revelando a si mesmos e aos outros características referenciais de sua forma de viver, tem relação com a forma de pesquisa etnológica, pois nos aproximamos do ninho – casa, hábitos, bairro – referências afetivas (BACHELARD, 2008) –, nesta proposta de tradução. Na tradução, os aspectos antropológicos e etnológicos são essenciais para a elaboração de uma interpretação de textos (Steiner, 2005), mas esse referencial, acreditamos ser aplicável a toda e qualquer manifestação expressiva humana.

Uma das questões que implicam no complexo conhecimento da teoria da tradução é a análise da linguagem como mônada, ou seja, cada língua tem sua especificidade, ou como universais, o que significa que as línguas possuem sistemas similares nos “planos fonológico, gramatical e semântico” (STEINER, 2005, p.120). Ponderamos que poderemos nos aproximar desses aspectos no decorrer desse processo criativo, nas questões que dizem respeito ao pensamento e ação de Joseph Beuys quanto ao seu conceito de Escultura Social, em algumas

obras que escolhemos para esta tradução, como apresentamos no primeiro capítulo. Como também no tecer da compreensão sobre este conceito em palavras e imagens segundo a Tradução Intersemiótica:

Se, no plano da invenção, a mente tradutora privilegia aqueles aspectos concretos que dão ao pensamento a sua qualidade, a tradução como intercurso dos sentidos põe em relevo o caráter material dos signos e seus suportes. Estes, responsáveis pela configuração dos Objetos Imediatos dos signos, incluem também o universo perceptivo do sinestésico. [...] Aliás, são as qualidades inerentes a cada um deles que criam o estranhamento necessário, alargando a percepção que acentua as diferenças entre tradução e traduzido. Estes suportes e meios fundam a especificidade da tradução intersemiótica (PLAZA, 2008, p.98).

Acreditamos que a tradução para o vídeoáudio, centrada na *faladoOutro/escutaimagem*, potencializou para nossa interpretação de Escultura Social, o que para Beuys significa *ver imagens* tanto pela visão como pela audição das vozes dos indivíduos em situação de vulnerabilidade social. A importância dos signos de lei na tradução intersemiótica, que criam paramorfismos com o original, é característica para quem pretende uma transcrição de formas, como nos conduz Plaza (2008, p.98): “traduzir com invenção pressupõe reinventar a forma, isto é, aumentar a informação estética”. Nos aproximarmos dessa informação estética é objetivo desta pesquisa. Durante as entrevistas e ao ouvirmos o áudio da tradução, sentimos como se entrássemos na essência do ser humano, ouvindo uma realidade, uma forma de expressar, a linguagem própria dessas pessoas que participaram das gravações. Percebemos que a arte como Escultura Social nos levou a esse caráter humano, sensível, de estar no mundo olhando para o ser em sua essência, simplesmente ouvindo sua forma de enxergar a vida e vivê-la. No momento em que estávamos conversando, dialogando, não havia outro lugar a ser vivenciado, a não ser aquele, da troca de informações, sensações e crenças, que fazem parte da formação daquele ambiente vivido. O *Dasein*, que propõem Heidegger e Gadamer, este último, na análise de Ricoeur:

Devemos a Gadamer essa ideia muito fecunda segundo a qual a comunicação à distância entre duas consciências diferentemente situadas faz-se em favor da fusão de seus horizontes, vale dizer, do recobrimento de suas visadas sobre o longínquo e sobre o aberto (RICOEUR, 2008, p.49).

Essa fusão foi percebida no decorrer das gravações, pelo fato de estarmos conversando, dialogando, com o objetivo de simplesmente ouvirmos; e o outro, simplesmente falando, “linguajando” (Gadamer) e deixando as palavras acontecerem, sem a expressão de julgamentos. Buscando saber sobre o outro sem nos mostrarmos mais do que o outro; simplesmente conhecer. Será tão simples assim ouvir o outro? Para realizarmos a proposta, foi preciso marcar um horário para podermos trocar linguagens, que nem sempre são trocadas diariamente entre as pessoas. Temos tempo e paciência para ouvir o outro? Para conhecer

linguagens diferentes, modos de vida diferentes, nesta mesma cidade de tão poucos habitantes na qual moramos? A diferença social/econômica é excludente em nosso cotidiano. Mas não é apenas entre os bairros mais desfavorecidos que vemos essa falta de inclusão cultural, ou, dito de outra forma, essa presença de exclusão cultural. Dentro de cada casa, em cada família e até de cada ser, excluimo-nos diariamente uns dos outros e para nós mesmos. Não ouvimos nossas necessidades culturais, e vamos perdendo o respeito por elas e por nós mesmos, nos tornando alienados, iguais. Assim como as famílias em situação de risco social precisam pensar que a necessidade essencial é a sobrevivência nutricional, habitacional e a urgência com a saúde, nos perguntamos se o cotidiano no qual vivemos também não possui urgências que, de certa forma, fica excluída do que cotidianamente vivemos. Será, então, que estamos tão distantes assim?

O processo criativo nos conduz a questionamentos sobre o ser e seu lugar, não apenas dos seres expostos no áudio, como a perda da necessidade cultural do linguajar, do falar, do ouvir-ver: perdemos o sentido do afeto humano, da comunicação/imagem entre as pessoas. Julgamos que essas perdas são aspectos importantes que nos direcionam ao sensível, ao compreender o outro, ou, pelo menos, saber da existência do outro e respeitar essa existência. Ouvir as falas das pessoas, enquanto realizávamos as entrevistas ou diálogos, nos possibilitou um *estar* vivo, um *poder* de afeto, um *pertencer* à humanidade, um *reconhecer* de pessoas, entre outros verbos que levam à sensibilidade de *perceber* o outro. Durante algumas horas, as diferenças se abriram e se aproximaram nesses encontros. O cotidiano ficou fora e dentro dos grupos: a vida seguiu e segue, mas nos tornamos diferentes para esse *estar* dentro e fora. O trabalho, os compromissos, o conhecimento e a vida seguem com seus paradoxos, mas *estamos, e não simplesmente somos agora, como vivemos diariamente* <sup>283</sup>. Será que conseguiremos transmitir no vídeoáudio essa descoberta para as pessoas que o ouvirem/verem? Será que os próprios envolvidos perceberão os diferentes horizontes que se abriram nas falas/palavras gravadas? E as imagens que pretendemos provocar a partir do áudio? Será perceptível a construção dessas imagens? Na fala de Beuys:

Escultura deve sempre obstinadamente questionar as premissas básicas da cultura dominante. Esta é a função de toda a arte, que a sociedade está sempre tentando suprimir. Mas é impossível suprimi-lo. Agora os políticos estão se conscientizando disso (KUONI, 1993, p.86). <sup>284</sup>

---

<sup>283</sup> Grifo nosso.

<sup>284</sup> Sculpture must always obstinately question the basic premises of the prevailing culture. This is the function of all art, which society is always trying to suppress. But it's impossible to suppress it. Now, even politicians are becoming aware of that.

Joseph Beuys acredita que é possível sairmos das amarras que impedem o ser humano de se expandir (Figura 19), acreditando, já em 1969, que a política e as pessoas estavam começando a compreender a necessidade de abriremos caminhos para a diversidade cultural, data desta entrevista com Willoughby Sharp (KUONI, 1993, p.6).<sup>285</sup>

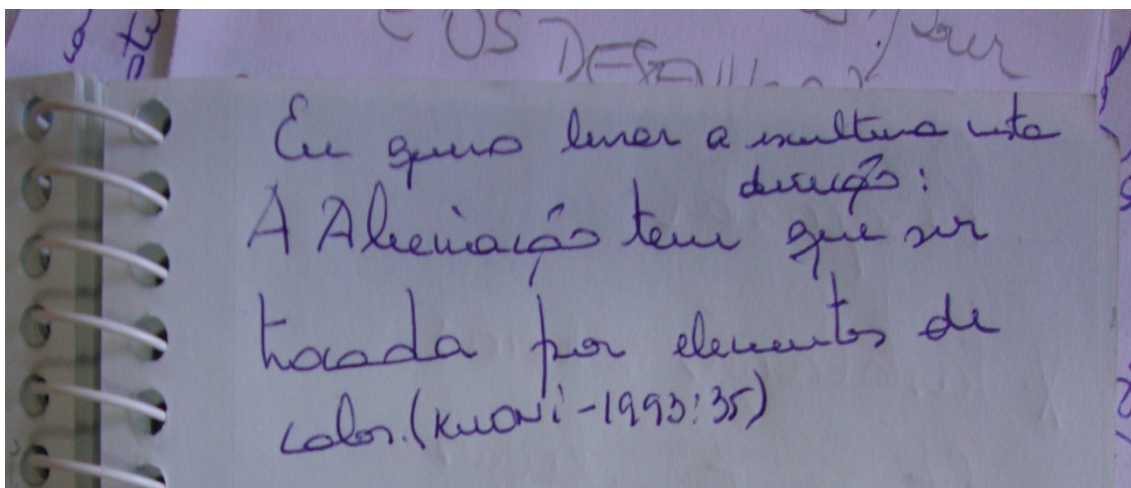


Figura 19 – O pensamento político

No ato de falar e de ouvir, construímos e revisamos conceitos e imagens. Por muitos momentos nos encontros, sentimos vontade de interromper, colocar nossos pontos de vista acerca dos assuntos abordados. Nas gravações, foi difícil simplesmente ouvir. Muitas vezes, sentíamos-nos inquietos com a forma das pessoas entrevistadas expressarem suas ideias. Mas, aos poucos, entramos no “jogo da escuta/fala”, compreendendo e lembrando a proposta que nos levou a essa atitude dos encontros e gravações. A imagem que havíamos formado desses encontros era incerta e, ao mesmo tempo, tínhamos formada uma imagem perfeita: todos participariam, falariam e as gravações seriam perfeitas. Mas a imagem agora é outra, como poderemos ver, ouvir e sentir na finalização da tradução. Essas reflexões acerca das falas gravadas nos encontros, como processo de tradução simbólica, conforme nos apresenta Plaza, é determinante.

[...], a tradução como processo simbólico irá determinar as leis de como “um signo dá surgimento a outro, pois o símbolo “é uma lei ou regularidade de futuro indefinido”, uma lei que governará e será materializada e que determinará algumas de suas qualidades, unindo o sensível ao inteligível, isto é, será uma forma significante (PLAZA, 2008, p.94).

Tratando-se desse processo, a forma de compreensão e ação que vamos elaborando, significa também reconhecermos o texto entre locutor e discurso, a historicidade do contexto

<sup>285</sup> Willoughby Sharp (1936-2008), foi vídeoartista, professor na Escola de Artes Visuais de *New York*, curador de exposições na década de 1960 e fundador da Revista *Avalanche* (1970-1976).

e a ontologia dos envolvidos no processo. Querendo encontrar a essência do Objeto Imediato a ser traduzido em outro, lembramos sobre as questões de interpretação, compreensão, em RICOEUR (2008, p.51 a 69), sua visão crítica sobre a hermenêutica, salientando que um fator decisivo para ela, seria a relação entre o texto e suas propriedades, entre o locutor e o discurso, somando ao sentimento de distanciamento e a pertença, atribuídos à hermenêutica, por Gadamer, à historicidade de Dilthey e à ontologia de Heidegger. Nossa atitude de aproximarmos-nos desses grupos sociais considerados em vulnerabilidade social constitui um discurso de reconhecimento para a produção de uma obra que, nesse caso, será uma obra de vídeo-audio e textual. Mas, nesse caminho, o texto, como relação entre discurso, fala e escrita, “projeção de um mundo e mediação da compreensão de si” (RICOEUR, 2008, p.52), pode se tornar implícito para quem escuta as gravações, e também explícito, na transformação da nossa compreensão do áudio em escrita para esta Tese. A tradução que realizamos a partir do conceito de Escultura Social de Joseph Beuys partiu de algo existente, do conceito, para uma outra produção em processo, cujo discurso beuysiano poderá revelar um outro mundo como obra.

Compreendemos que o devir desse processo criativo tem a vitalidade da soma de tudo o que somos e construímos enquanto criadores da arte e da vida – vida própria e vida do outro, compreendendo os autores, as pessoas envolvidas nas entrevistas, o trabalho no órgão público como gestora de cultura, o histórico como artista e cidadã, nossa atuação como professora na universidade. Essa observação nos remete ao pensamento de Salles (2006), em relação às inferências que ocorrem em um trabalho na arte:

Os artistas – sujeitos constituídos e situados – agem em meio à multiplicidade de interações e diálogos, e encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o locus da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros (SALLES, 2006, p.152).

Nas reuniões com essas pessoas envolvidas na produção para o vídeo-audio, tudo se tornou inédito. Ao ouvirmos ou falarmos, geralmente buscamos em nossas mentes imagens que expressem sobre o falado/escutado: cenas. Mas, *ouvir, falar e ver* o Outro, cuja vivência é o extremo dos cenários e imagens que vivemos cotidianamente torna-se uma experiência que podemos denominar peculiar e estranha. Enquanto ouvimos e vemos o resultado alcançado no vídeo-audio, acontece uma súbita negação. Não queremos mais escutar/ver: as falas exigem um reconhecimento. A imagem está *ali*, sem efeitos, primitiva e nua. É impossível fugir a essas imagens e falas que produzem esta obra, porque procuramos deixar o evento/discurso se

revelar em sua autenticidade. Os juízos ficam para o ouvinte/criador de imagem e de sentidos, que assistirá/ouvirá esta produção.

Para que possamos compreender o que se apresenta aos ouvidos e olhos, distanciamonos dos *encontros e falas*, ou seja, das gravações. Percebemos a artista que escreve este texto, sua história de construção de suas obras artísticas, de sua vida na arte, que nos leva a compreender o que Ricoeur (2008, p.60-69) fala sobre o *estilo, composição e objetivação*, em relação com a fala e escrita. Isso nos leva a uma interpretação dos fatos constituídos para a execução deste vídeoáudio, pelo ser que somos e o outro que faz parte dessa construção, “o compreender-se diante da obra” (RICOEUR, 2008, p.67-68), diante do que nos apropriamos para traduzir; no caso, em imagem, palavras/áudio e texto. Compreender essas páginas em Ricoeur (2005) é rever o caminho criativo no decorrer de nossa vida como artista plástica, no sentido de *estar aí*, vivenciando conscientemente ou não imediatamente consciente, o processo criativo desta produção.

Todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado quando nexos são estabelecidos. Anotações, esboços, filmes assistidos, cenas lembradas, livros anotados, tudo tem o mesmo valor para o pesquisador interessado em compreender o ato criador, e está de algum modo, conectado. “Tudo se constrói sobre o anterior, e em nada do que é humano se pode encontrar a pureza. Os deuses gregos também eram híbridos e estavam ‘infectados’ de religiões orientais e egípcias”, diz Ernesto Sábato (1982, p.15), (SALLES, 1998, p.88).

As anotações que esquecemos em um pedaço de papel, a página de livro dobrada no canto, aquela marcada com um simples papel rasgado na hora da pressa, a leitura das imagens das obras, a abertura aleatória de um livro em determinada página, a conversa com um amigo: tudo está permanentemente ligado no fio condutor do processo criativo como tradução. Como um encontro com um baú de memórias, uma chave de um diário encontrada esquecida numa gaveta, encontramos desenhos (Figuras 20 e 21) que realizamos no ano de 2001, quando iniciávamos as pesquisas sobre Joseph Beuys. Foi o início de uma compreensão que acreditamos ser possível pela crença e pela força do imaginário, como nos fala Leão (2010), vem trazer desígnios de aproximação entre o passado e o presente. Naquele momento no qual desenhamos a obra de Caravaggio (1571-1610) começávamos a compreender a espiritualidade, a profunda reflexão sobre “todo homem ser um artista”, a anticiência com ênfase na arte e na ciência,<sup>286</sup> e a referência de Beuys à dor da humanidade, que ele compreendia estar doente.

---

<sup>286</sup> Ver Vicini (2006).



Figura 20 – Estudo em grafite da obra “Descida da Cruz de Caravaggio (1604), dedicado a Beuys – 2001.



Fig 21- Retrato de Beuys: grafite, cera derretida s/papel – 2001.

Outra fase que relacionamos como conexão de nossa produção como artista plástica em relação à arte de Joseph Beuys, foi a produção de telas para a exposição que intitulamos *Encontro com a Luz* (2000), que realizamos a partir de estudos sobre os textos bíblicos do

Novo Testamento. A luz, como fonte de pesquisa técnica com a tinta a óleo, como pela força de energia interior do ser humano que advém da fé em Deus. Importante ressaltar que quando escolhemos o desenho de Joseph Beuys *Pietà* para analisarmos o conceito de Escultura Social que compreendemos a partir dos desenhos, não havíamos realizado relação com nossa produção do quadro *Releitura de Pietá* (Figura 22), produzida para nossa exposição. Nos demos conta desse fato, ao vasculharmos nosso baú de memórias para integrar nossos pensamentos em relação ao processo criativo que apresentamos nessa pesquisa.



Figura 22 - Releitura de Pietá de Michelângelo – óleo s/tela - 2000

No processo para desenvolver o videoáudio, realizarmos ligações e, muitas vezes, cortes sobre os conceitos que nos fundamentaram. Revimos muitas vezes o conceito de Escultura Social de Joseph Beuys, para desenhar e expressar os diagramas que criamos para nossa compreensão de nossa tradução: **falaDOOUTRO/escuta/imagem**. Para Beuys, Escultura Social:

FORMAS DE PENSAMENTO – como nós moldamos nossos pensamentos ou  
 FORMA DAS FALAS – como nós formamos nossos pensamentos em palavras ou  
 ESCULTURA SOCIAL – como nos moldamos e formamos o mundo no qual nós  
 vivemos: ESCULTURA COMO UM PROCESSO EVOLUCIONÁRIO, TODOS  
 SÃO ARTISTAS. Eis o porquê minha escultura não seja fixa ou acabada. Processos

contínuos: reações químicas, fermentações, mudanças de cores, apodrecimento, surgimento. Tudo está em estado de mudança.<sup>287</sup>

Por esta razão eu tento desenvolver escultura social como uma nova disciplina na arte – primeiramente como escultura invisível, e é muito incomum olhar escultura invisível. [...] Eu quero levar a escultura nesta direção: a alienação tem que ser trocada por elementos de calor (KUONI, 1993, p.35).<sup>288</sup>

Nas ilustrações a seguir, além dos textos das páginas anteriores referentes ao processo criativo desta Tese, veremos os diagramas (Figura 22 - 27) do processo intelectual/criativo que percorremos para compreender a Escultura Social como **falaDOOUTRO/escuta/ imagem** a partir de Joseph Beuys, analisando o nosso contexto, no qual observamos as pessoas que estão em situação de vulnerabilidade social.

O diagrama número um, teve a função de organizar os conceitos e autores que utilizamos para expressar nossos pensamentos em textos, bem como a tradução para o vídeoáudio. Realizadas as gravações, era preciso pensar/escrever/desenhar para tornar concreto/escrita o que se apresentava em nossa memória mental e corporal sobre os textos, a escrita, as vozes e as imagens, como apresentamos nessas fotografias dos diagramas.

---

<sup>287</sup> 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 invisible materials used by everyone. Thinking forms – how we mold our thoughts or - spoken forms – how we shape our thoughts into words or SOCIAL SCULPTURE – how we mold and shape the world in which we live: SCULPTURE AS AN EVOLUTIONARY PROCESS; EVERYONE AN ARTIST. That is why the nature of my sculpture is not fixed and finished. Processes continue in most of them: chemical reactions, fermentations, color changes, decay, drying up. Everything is in a STATE OF CHANGE.

<sup>288</sup> For this reason I try to develop social sculptures as a new discipline in art – at first it is an invisible sculpture, and it's very uncommon to look for invisible sculpture. [...] I want to take sculpture in this direction: alienation has to be exchanged for a warm element.

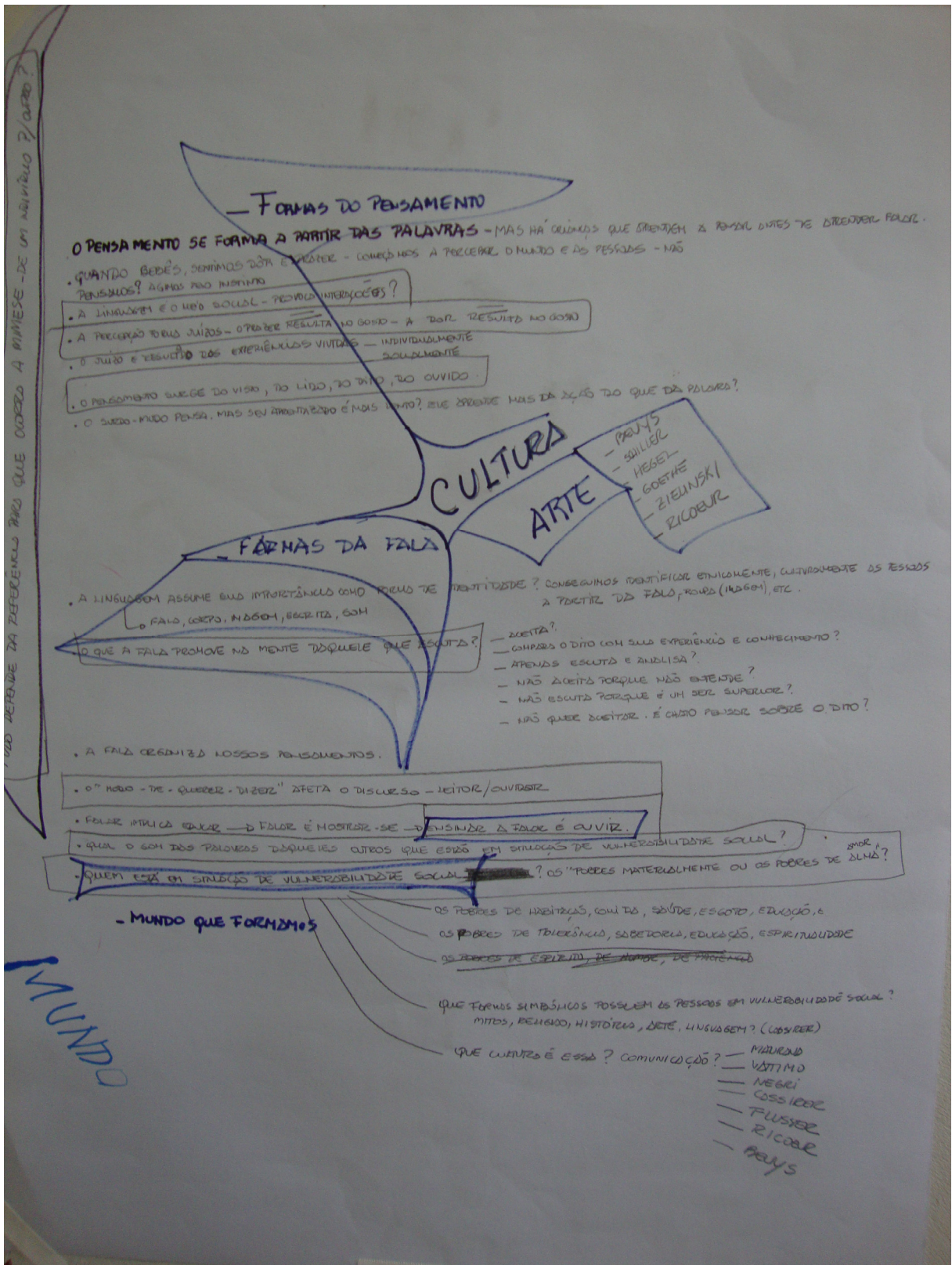


Figura 23 - Diagrama Nº 1 – Diagrama conceitual

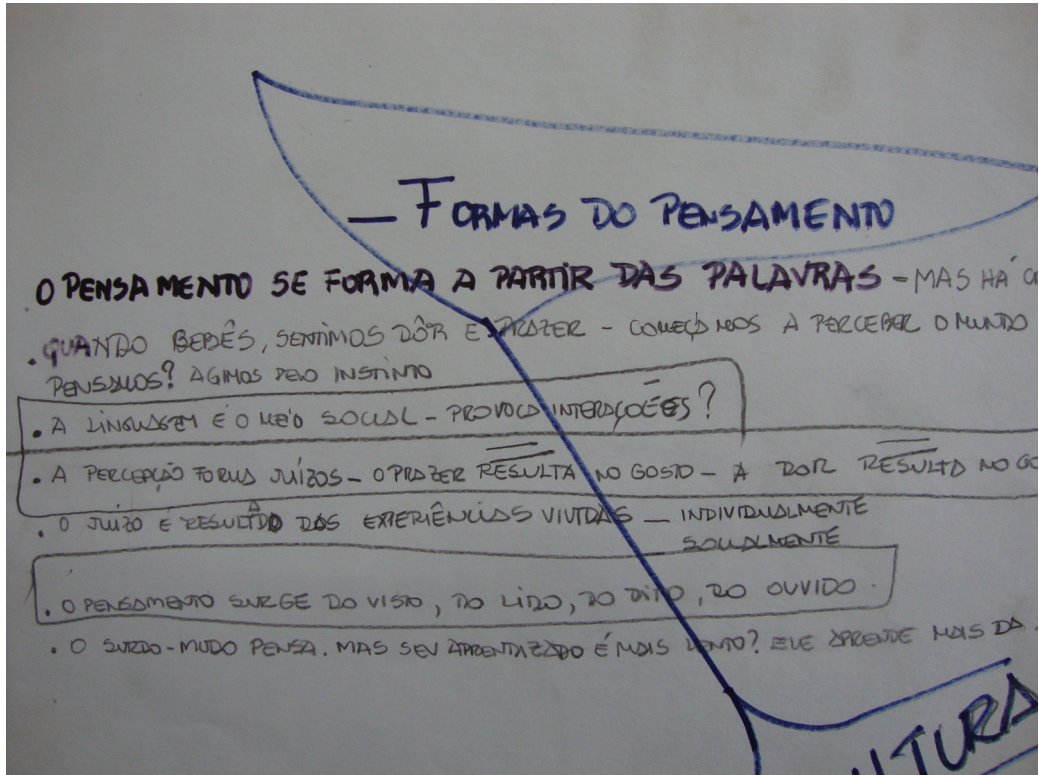


Figura 24- Detalhe do diagrama Nº1



Figura 25 - Detalhe do diagrama Nº 1

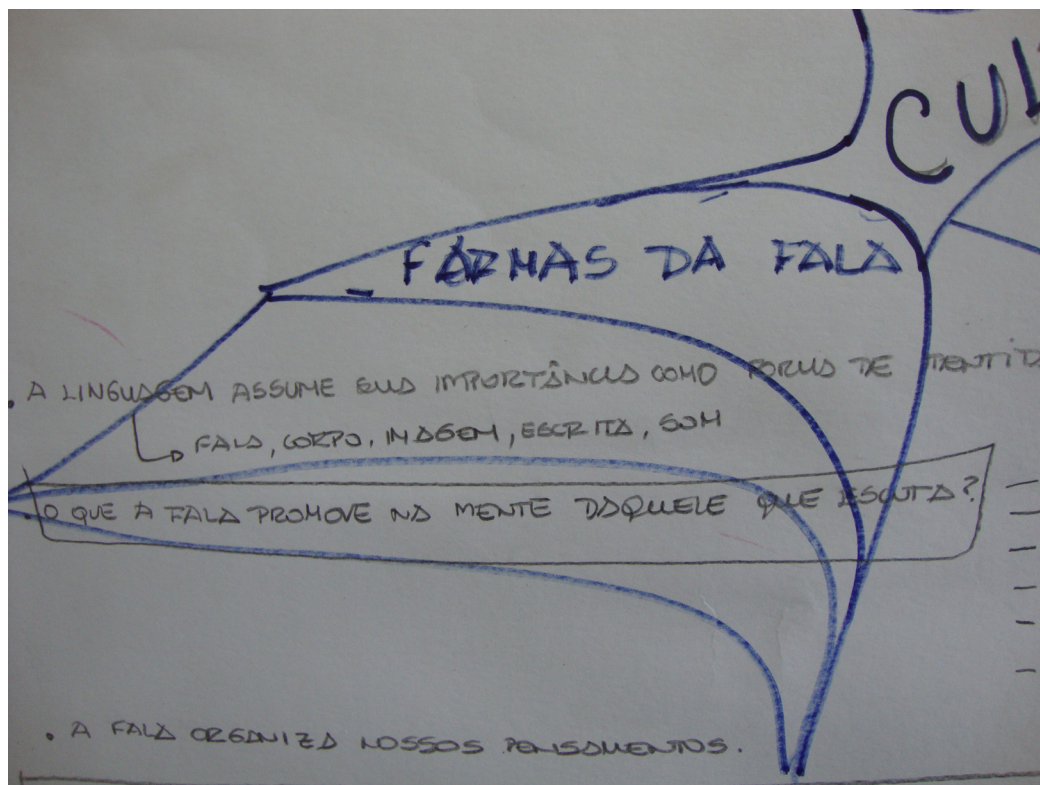


Figura 26 – Detalhe do Diagrama N. 1

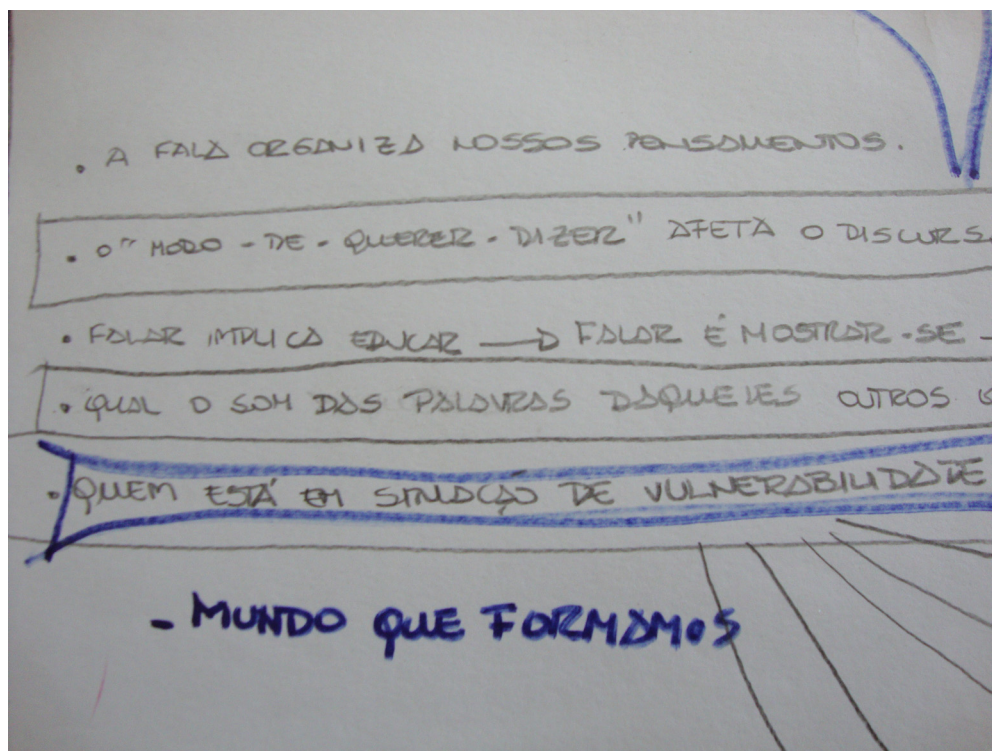


Figura 27 – Detalhe do Diagrama N. 1

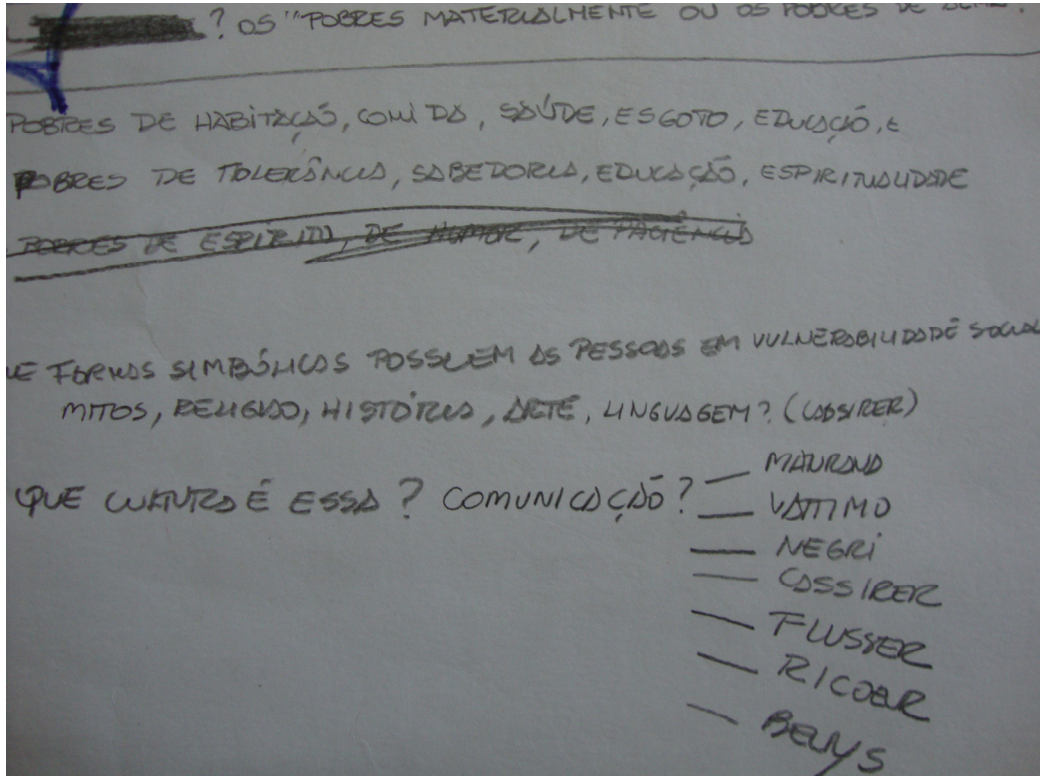


Figura 28 – Detalhe Diagrama N.1

A partir da **Cultura** e do **Homem** (Figura 30), estabelecem-se as ligações, ora inerentes, ora provocativamente necessárias à vida social, como a **comunicação, arte, linguagem, religião, história, ciência e filosofia**. Estabelecidas as formas de vida social, os hábitos são as referências de um ser humano para outro: é nesse ponto que acreditamos acontecer a formação para o *ser* e *ter*. Sem entrarmos nas relações de trabalho e riqueza, a linguagem com suas formas da fala, formas do pensamento e da ação, constroem as imagens deste ser que somos e deste mundo em que vivemos. O pensamento não se constrói a partir das palavras, e sim, do vivido e do ouvido. Mas as palavras afetam o pensamento no modo-de-querer-dizer para se construir um mundo.<sup>289</sup>

<sup>289</sup> Reflexões da autora da Tese a partir dos diagramas.

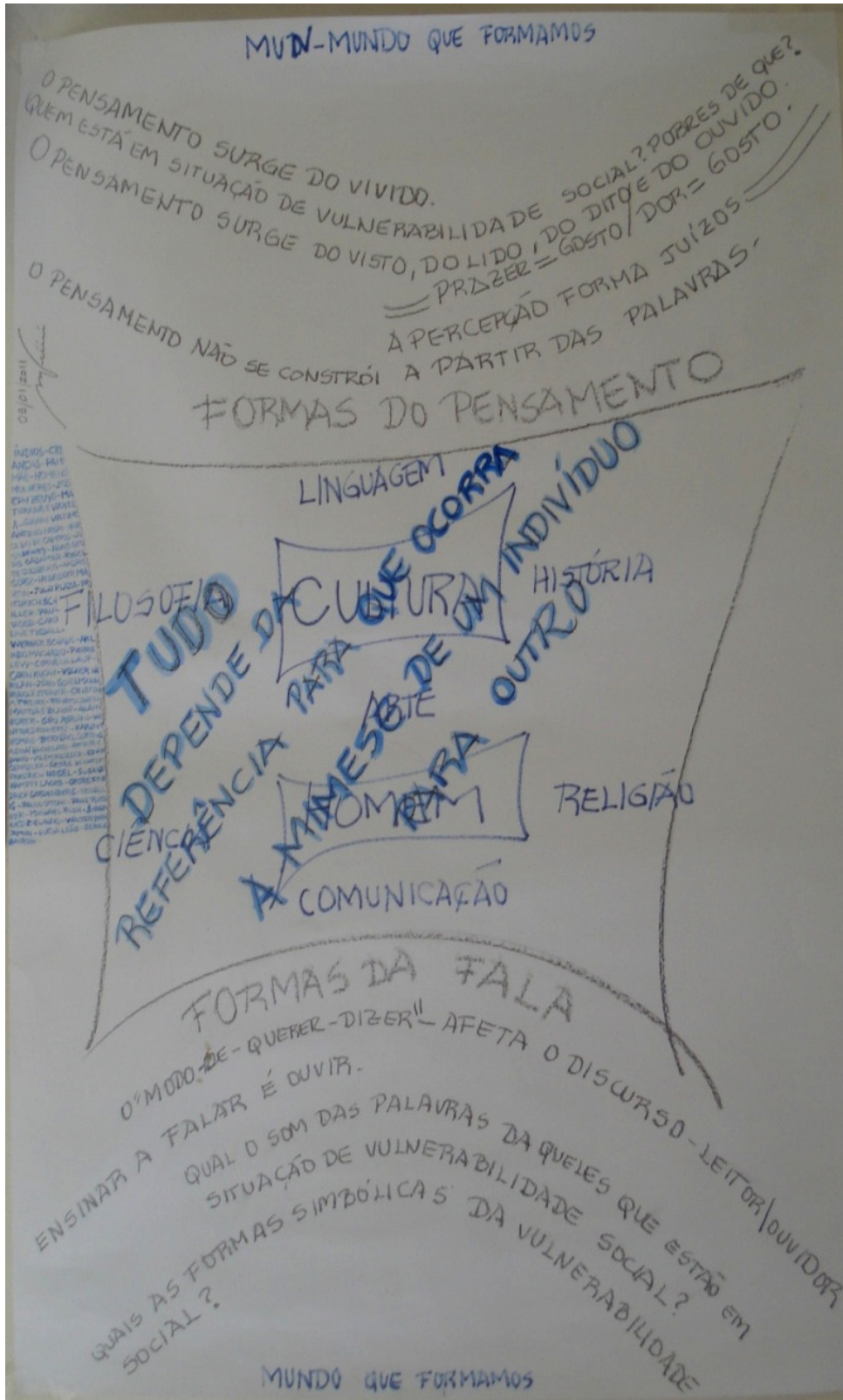


Figura 30 – Diagrama Nº2

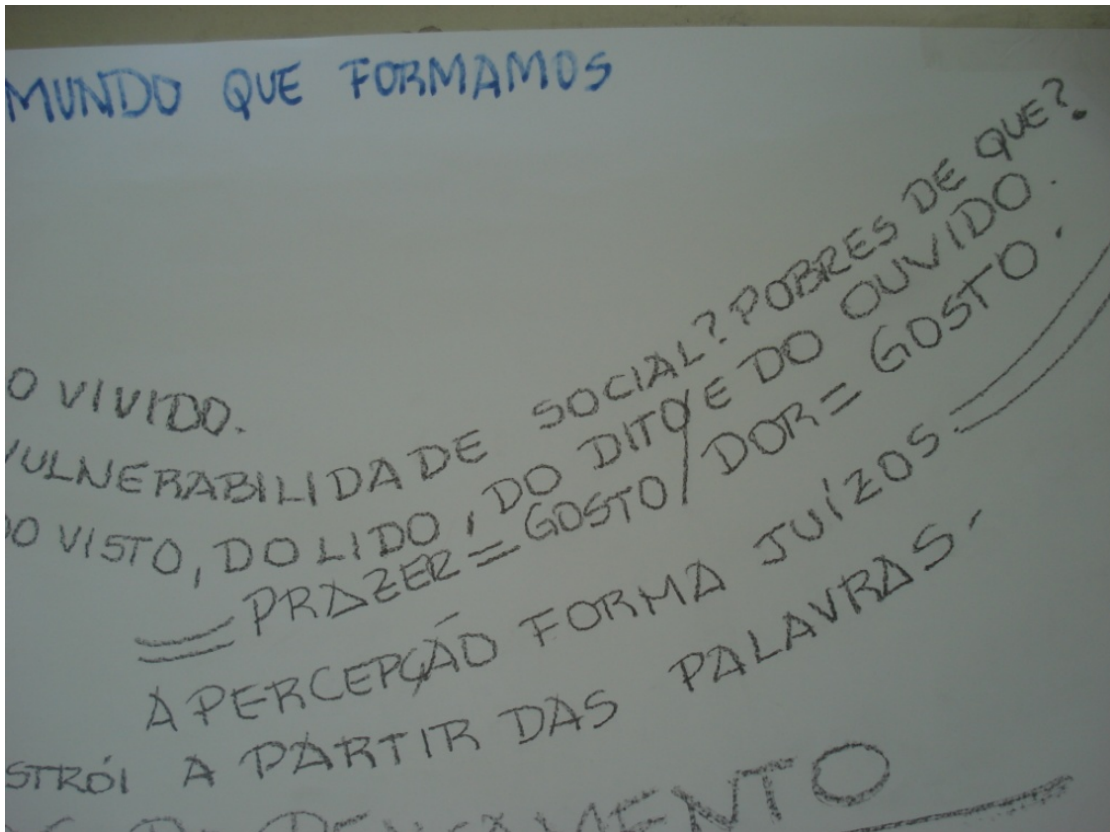


Figura 31 – Detalhe do Diagrama N°2

Como artista plástica que somos, seria natural definirmos algumas ideias do processo criativo em desenhos, mas o que aconteceu foram movimentos em palavras e frases, como mapas ou diagramas. São reflexões em textos, mas que avaliamos, são desenhos, que fomos construindo na forma de pensamentos e escritas em papéis e nas páginas dos livros lidos para a pesquisa. As imagens captadas em nossa mente como cenas dos encontros, gravações das conversas e trabalho diário, as letras dos livros e as imagens das fotos e gravações das obras de Joseph Beuys, obras de outros artistas que pesquisamos, todos nos proporcionaram essas reflexões. Em verdade, “pensamos” a tradução concomitantemente com os textos lidos. Após pensarmos a tradução, organizamos os pensamentos, escrevendo e dispoendo as palavras e frases no espaço do papel, compondo os desenhos/diagramas que tornariam clara nossa compreensão do todo.

Nesse raciocínio, questionamo-nos como foi e está sendo formado o modo de ser, ver e viver de pessoas que não tiveram acesso ao conhecimento, às escolas, à superestrutura política e social? Quais formas de pensamentos, de palavras e de imagens são referências para as pessoas que socialmente conhecemos como pessoas em vulnerabilidade social? No Brasil, essa é a realidade de milhões de pessoas. Essa pobreza que vemos diariamente poderia ser que tipo de pobreza? Quais seriam as formas simbólicas da vulnerabilidade social?

Paradoxalmente ao ambiente presenciado por Joseph Beuys, cremos que nossa tradução do conceito de Escultura Social está estruturada a partir dos grupos cuja carência cultural, física e social não é uma escolha de vida, mas sim uma lógica: não há outra opção de vida.

Nesse sentido, poderíamos realizar manifestos, discursos, mas o que nos revela esta investigação é o essencial humano que provém do conceito de Escultura Social. Lembrando Beuys: a humanidade tem uma grande ferida que precisa ser curada. Quando centralizamos no diagrama a frase: “Tudo depende da referência para que ocorra a mimese de um indivíduo para outro”, estamos nos referindo ao tipo de referência que as pessoas em vulnerabilidade social possuem em suas vidas – que formas de relações se estabelecem entre eles, para que percebam o mundo? Como podemos julgá-los se eles não conheceram outro modo de vida e de “ser” no mundo? Mas, apesar dessa ausência de saber “como ser”, existe uma forma de conhecimento a partir dessas culturas? Existe cultura? Suas culturas ficam anestesiadas pela necessidade de sobrevivência, mas, mesmo assim, tentamos fazer com que elas se expressassem, no intuito de fazê-las perceber que a essência cultural delas existe e pode ser exposta (Figura 31). A fragilidade cultural não as exclui de possuírem juízo de gosto, de moral, de trabalho, de afetividade, como veremos no vídeo-aúdio.

Ainda assim, questionamos se a vulnerabilidade social estaria relacionada somente com os grupos sociais menos favorecidos econômica e intelectualmente e com frágil representatividade social, uma vez que percebemos que a cultura pode estar frágil em todos os grupos de indivíduos de uma sociedade. E nos perguntamos também: “quais seriam as formas simbólicas da vulnerabilidade nos grupos de indivíduos que representam uma sociedade?” (Fig.32) Essa pergunta nos leva a questionar quais seriam as diferentes concepções de sociedade, de teorias sociais ou o que poderia conceituar os grupos humanos e suas culturas. Também nos faz refletir sobre a teoria de Baudrillard (1993, p.59) quanto ao “fim do social”, no qual ele supõe que “na realidade o social nunca existiu”, que talvez o social se construa da necessidade de dar sentido à “dimensão simbólica” entre as trocas e produtos, como um simulacro. Analisando o sistema de vida brasileiro, supomos que as grandes teorias de sociedade, comunicação e da política ficariam à mercê de nossa forma de organização dos grupos humanos. Como poderíamos identificar o Brasil como moderno ou pós-moderno

diante do número de indivíduos que não tem acesso a uma formação escolar ou intelectual para compreender a superestrutura que forma uma sociedade e a sua própria identidade cultural? Quais são os grupos sociais brasileiros que podemos identificar como pertencentes às grandes teorias sociais criadas na Europa e nos Estados Unidos? Podemos voltar a Baudrillard (1993, p.64) quando propõe que “o social existe para garantir o consumo inútil da sobra a fim de que os indivíduos se dediquem à gestão útil de suas vidas”. E avançando um pouco mais o rumo desse pensamento, o autor não exclui o socialismo, para ele seria o “[...] campeão do valor de uso social, revela um contrasenso total sobre o social”, a partir de uma ideia de gestão coletiva; “mas o social nunca é isso. É, apesar de toda a esperança socialista, algo insensato, [...], que destrói sem se preocupar com uma gestão ótima” (BAUDRILLARD, 1993, p.66). Analisamos a partir desse ponto de vista, que o social seria a forma de excluir os seres humanos produzidos para serem úteis a uma superestrutura. E esta última cria uma espécie de mecanismo para se redimir de sua conduta dominante e inescrupulosa.



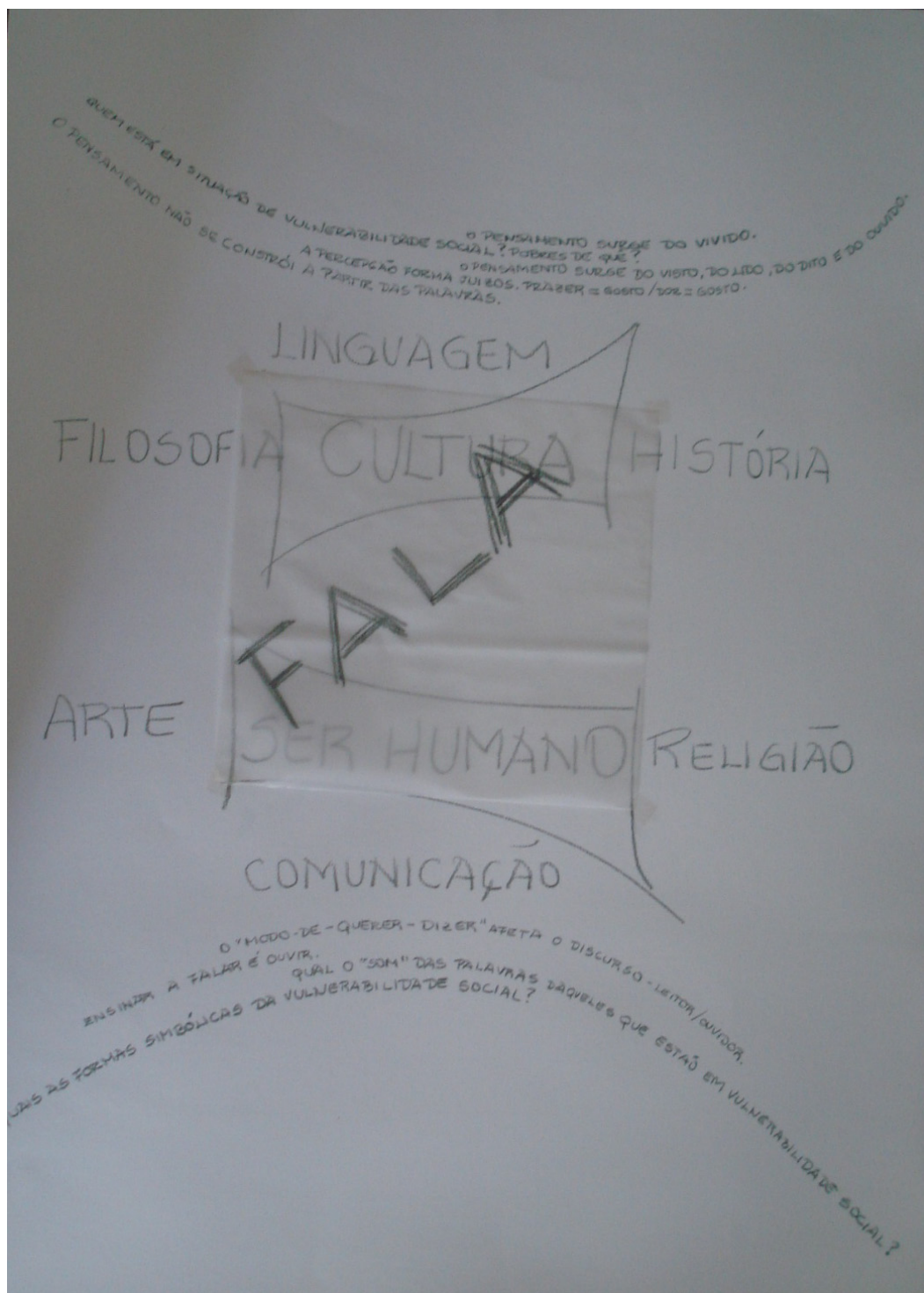


Figura 33 – Diagrama N. 3

O que seria “maiorias silenciosas” para Baudrillard estaria voltado à incapacidade dos seres humanos de se situarem como sujeitos com identidade e capacidade de escolha diante do que se apresenta a eles como conduta ou forma de viver a vida. Comprendemos que essa condição de realidade pode ser observada tanto em nosso país como no mundo, respeitando as particularidades econômicas, sociais e culturais.

As formas simbólicas da vulnerabilidade social, possuem diversas possibilidades de se apresentarem ao mundo, mas tratamos neste vídeo-audio, de uma dessas possibilidades. Tratamos da fala dos indivíduos em carência de expectativa de uma vida, no qual os seus direitos sociais, geralmente, não são garantidos.

Olhando para o terceiro diagrama (Figura 33) que elaboramos para visualizar o pensamento, palavras e ações que nos direcionariam à compreensão de nossa tradução, incluímos a palavra e o significado da *fala*. A *fala* pode acontecer como ato de expressão vocal, como expressão de imagens e como silêncio. A proposta de um vídeo-audio tem essa conotação como Escultura Social, e as relações que podem se estabelecer a partir do visto, do ouvido e do realizado. Consideramos que a artista Shelley Sacks organiza as possíveis *falas* de sua Escultura Social focada no conceito *de capital=criatividade* da teoria de Joseph Beuys, pois suas reflexões surgiram a partir do comércio e produção de bananas, e os grupos envolvidos desde a plantação, cultivo, venda, importação e exportação desse produto. O tema de pesquisa da artista vai subdividindo-se em focos que abrangem tanto diversas formas de linguagem da performance, de intervenções e diálogos, voltando-se para o mundo sustentável;<sup>290</sup> da mesma forma que abrange objetos de pesquisa em diversas áreas do conhecimento dentro do objetivo de produzir Escultura Social, como a filosofia, a geografia, a homeopatia e a ciência.<sup>291</sup> Interdisciplinaridade na qual a cultura, a partir dos encontros realizados por Sacks, tem seu espaço preservado, o que percebemos ser identificável nas propostas da arte de Joseph Beuys. Em nossa tradução do conceito de Escultura Social, as *falas* direcionam-se estritamente à cultura vivenciada pelos atores, seu cotidiano nos revela o que socialmente se caracteriza como situação de vida vulnerável. A partir disso, nos perguntamos, o que é vulnerável nessas vidas? Quais expressões na fala dos grupos, podemos identificar como *socialmente vulneráveis*?

Joseph Beuys criava as Esculturas Sociais expondo, falando suas teorias filosóficas, políticas, econômicas, sociais, ambientais e biológicas como arte ampliada, para espalhar suas ideias em um mundo formado por indivíduos com uma formação intelectual na qual a interação ocorria fluentemente entre artista e público. No contexto brasileiro, em que a maioria da população não tem acesso à formação intelectual, acreditamos ser necessária a revelação e provocação desse público, propondo um *conhecer o outro/escutar a fala do outro*.

---

<sup>290</sup> Her work ranges across performative actions, mapping processes, interventions and dialogue processes, to facilitating 'spaces for new vision' in our work toward an ecologically sustainable world. She describes her social sculpture projects that involve 'flexible frameworks' and 'kits' as 'instruments of consciousness' not 'objects of attention'. <http://ah.brookes.ac.uk/staff/details/sacks/>. Acesso em 15/08/2011.

<sup>291</sup> Idem.

Demonstramos com essa produção de vídeoáudio, nosso ponto de vista em relação às políticas públicas nacionais, identificando a *fala* cultural nessa desigualdade social que permanece indiferente à maioria das pessoas que habitam nosso país, quer por uma anestesia nesta *fábula de mundo* (VATTIMO, 1989), quer pela cultura de sobrevivência e de corrupção que somos obrigados a conviver diariamente.

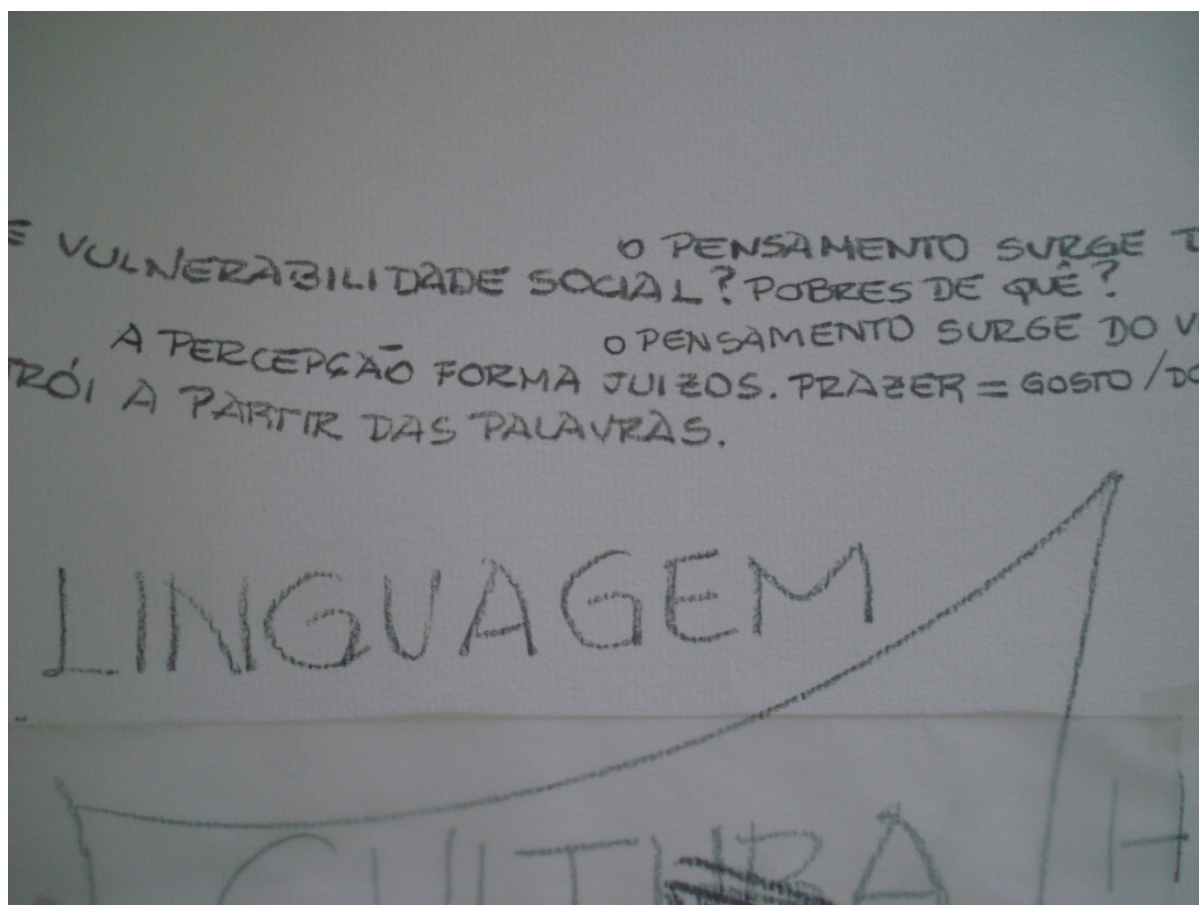


Figura 34 – Diagrama 3 - detalhe

Se no contexto europeu e americano vivido por Beuys, (Figura 34-35), a preocupação/discussão se dá em nível intelectual e conceitual, nossa vivência no Brasil é mais elementar: *sobrevivência* é a realidade. Dizemos desta forma, não no sentido de menosprezar nossa cultura, mas para alertarmos da necessidade de reconhecimento e de criar formas de educar e revelar a cultura inerente aos seres humanos, dar *voz/fala e ouvidos* ao ser humano brasileiro. Não nos conformamos com a cegueira nacional dos dirigentes e da população para o aspecto social/cultural em que vivemos. Por isso, a revelação da proposta **falaDOOUTRO/escuta/imagem**.

Elaborando a criação da tradução simbólica que apresentamos nessas páginas, encontramos em Cassirer (2005) a possibilidade para definirmos a *linguagem da fala*, que, para o autor, é um dos elementos principais para a formação cultural do homem, caracterizada como sistema simbólico mediador das reflexões e atitudes humanas:

Não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana. [...] A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem [...] que não consegue ver ou conhecer coisa alguma a não ser pela interposição desse meio artificial (CASSIRER, 2005, p.47-48).

Percebemos que a linguagem interna e externa *dos e entre* os seres humanos, as formas simbólicas para que a linguagem se estabeleça, é uma questão pertinente também na leitura de Steiner (2005) em relação às diferenças linguísticas para o estabelecimento de comunicação entre as pessoas, como vimos anteriormente no início deste capítulo. Mas essas formas simbólicas da linguagem da fala possuem níveis de compreensão ou expressão, sendo o primeiro nível a linguagem das emoções, “linguagem emocional”, que, segundo Cassirer, “grande parte da expressão humana pertence ainda a essa camada”.

O outro nível seria da linguagem com “estrutura sintática e lógica”, que o autor chama de “linguagem proposicional”, chegando posteriormente a citar a necessidade de estabelecer uma “linguagem reflexiva” (CASSIRER, 2005, p.54-55). Para esse autor, o simbólico abrange o conhecimento da linguagem, do mito, da arte e da religião em cada época vivida, e essa sua definição nos levou a refletir sobre a formação cultural do ser humano em nosso contexto dentro da tradução que estamos desenvolvendo. A refletir que a cultura humana se forma a partir da arte, história, filosofia, religião, linguagem e comunicação, como apresentamos no diagrama N°1. Ainda com esse autor, atingimos a compreensão da fala emocional que os indivíduos entrevistados expressam no vídeoáudio, não no sentido de analisá-las como estrutura linguística ou fonética, mas como devir de suas vivências, histórias e percepções de

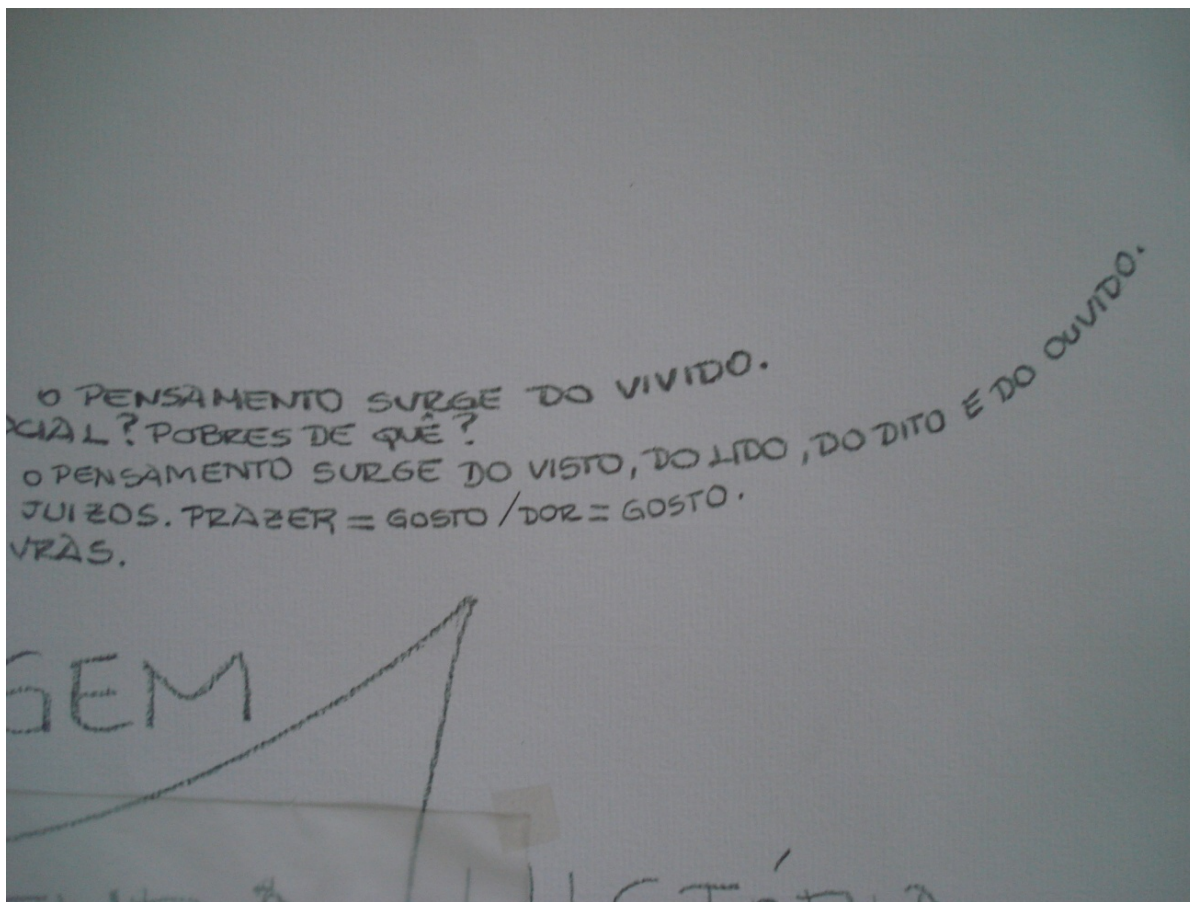


Figura 35 – Diagrama N°2 - detalhe

um sistema cultural vivido por elas. Vivência que possui um valor humano, muitas vezes, descartado ou excluído no sistema da comunicação que forma as diretrizes da superestrutura social, normalmente utilizada como forma de comunicação padronizada por essa superestrutura, inacessível a esses grupos humanos que fazem parte de nossa tradução. Dessas falas, imaginamos o potencial transformador de palavras escondidas na mente das pessoas que apresentamos neste vídeoáudio.

Lembramos aqui a arte de Ayrson Herálito citada no segundo capítulo dessa Tese, cujas obras nos revelam o *silêncio das falas* dos negros, subjugados em sua condição humana e cidadã. Sua tradução de *Escultura Social* revela outra espécie de *chaga* brasileira, como via Beuys, as doenças culturais em seu contexto europeu. Em nossa tradução de *Escultura Social*, ao abordarmos indivíduos em situação de vulnerabilidade social, nos referimos à forma como tratamos os seres humanos sem voz, sem a oportunidade de ter uma formação educacional e cultural que os produza como comunicadores/faladores de suas verdades, daí o respeito necessário a todo ser humano para que se sinta pertencente ao mundo em que vivemos: crianças, índios, homens e mulheres comuns, cada um com sua fala para expressar e ser. Steiner (2005), recria historicamente o percurso das percepções e dos estudos da linguagem,

em concepções que dirigem-se ao trabalho da tradução, que acreditamos estar em consonância com nossas escolhas acerca da *fala/escuta/imagem* em nossa pesquisa. Entendemos que entre os autores citados por Steiner (2005), em Humboldt, Hamann, Herder, essas concepções se assemelham no sentido de compreender a linguagem como sistemas ou campos semânticos, nos quais a etnologia ou a forma de experiência dos grupos sociais atribuem o real significado à linguagem. Podemos sugerir que em Whorf<sup>292</sup> (apud STEINER, 2005)<sup>293</sup>, nosso universo da tradução, que tem como referência o conceito de Escultura Social de Joseph Beuys, possa indiciar uma compreensão do que acreditamos estar proposto nesse vídeo-audio e no conceito de Beuys:

O ato de pensar é, de fato, muito misterioso e a melhor luz que podemos lançar sobre ele decorre do estudo da linguagem. Esse estudo mostra que as formas de pensar de uma pessoa são controladas por leis inexoráveis de modelagem das quais ela não tem consciência. Essas modelagens são as intrincadas sistematizações imperceptíveis de sua própria língua – mostradas sem grande dificuldade por uma simples comparação e contraste com outras línguas, especialmente aquelas pertencentes a uma família lingüística diferente. Seu pensar se dá numa língua – em inglês, sânscrito, chinês. E cada língua é um vasto sistema modelante, diferente de todos os outros, no qual são culturalmente ordenadas as formas e categorias pelas quais a pessoa não apenas se comunica mas também analisa a natureza, percebe ou não tipos de relações e fenômenos, organiza seu raciocínio e constrói a morada de sua consciência (STEINER, 2005, p.114 e 115).

Mesmo não se tratando de uma tradução textual, como tradutores desse contexto que interpretamos e criamos para a Escultura Social, intuímos a necessidade de pesquisarmos nesses autores, o complexo conhecimento da linguagem e suas prerrogativas na tradução. Não pretendemos argumentar qual teoria da linguagem seria mais adequada ao nosso traduzir, mas prevemos que este aspecto poderá ser pesquisado em futuros estudos que possamos vir a desenvolver a partir desta investigação.

Esse é o universo em que vivemos, lembrando de nossa proposta como artista plástica, em 1998 *O Universo é tudo, inclusive você*<sup>294</sup> onde escrevemos:

O universo é formado de unidades e essas unidades possuem um universo!  
e fazem parte de um grande universo!  
Existem individualidades universais, cada um tem uma filosofia de vida!  
Não mesmo, existe um só universo e "este é o certo!"  
Como ser diferente?  
Meu universo é diferente do seu!

<sup>292</sup> Whorf, em seu estudo sobre a língua primitiva americana (apud Steiner, 2005).

<sup>293</sup> Steiner (2005, p.113) acredita que “este estudo de Whorf constituem uma declaração de possibilidades vitais, uma exploração da consciência relevante não só para o lingüista mas também par ao poeta e, decisivamente, par ao tradutor. (...) Ele trouxe para a etnolingüística um senso das questões maiores, das implicações poéticas e metafísicas do estudo da linguagem, que é bastante raro entre os profissionais”. O pensamento de Whorf segue uma concepção das línguas em mônadas – como intraduzíveis.

<sup>294</sup> [www.magdavicini.com.br](http://www.magdavicini.com.br) – link dos artigos e publicações.

Tantas religiões, filosofias tão necessárias para que cada um encontre seu centro...  
 mas gente,  
 e o Universo?  
 O pós-moderno acertou em cheio: "cada um procura sua salvação pessoal"... e o  
 coletivo?  
 E o universo? (VICINI, 1998).

Nas telas produzidas para essa exposição, realizamos esboços da parte interna e externa dos elementos que formam o universo e, dentre eles, a figura principal era o ser humano, enfocando os órgãos internos e externos do homem, tentando questionar a subjetividade que ali reside, tendo como base desse universo, o desenho do cérebro humano. Anterior a essas pinturas, tivemos uma fase na qual representamos o universo dos índios, ouvindo-os e com eles convivendo. Momentos que resultaram em uma produção de quatro anos entre ações e pinturas desse universo indígena. Também estão presentes em nossa observação antropológica e filosófica os passantes, migrantes da cena rural para a cena urbana da cidade, quando saíamos pela cidade fotografando esses grupos e reproduzindo, na técnica da pintura, o *nosso olhar*, nossa percepção das cenas que se apresentavam e se apresentam diariamente em nosso viver. As linguagens pelas quais as pessoas se expressam – fala, escrita, imagem, som –, sempre estiveram em nossos trabalhos. A necessidade de expressar/comunicar sempre com uma objetividade, uma “beleza” que não tem subterfúgios, sempre explícita diante do que observávamos em nosso contexto. Nossas perguntas sempre foram muitas: o que existe dentro das pessoas? O que é verdadeiro e o que é falso? Por que há tanta dificuldade de comunicação entre as pessoas? Como as pessoas compreendem este universo, e como nós compreendemos este universo em que vivemos?

Com Beuys vimos abrir uma possibilidade de pesquisa e aproximação com autores que nos fizeram perceber a relação entre o conhecimento, linguagem, cultura, arte, filosofia, sociedade e comunicação. No decorrer do período de Doutorado, compreendido entre 2008 até o presente momento, sentimos a necessidade de produção de um site [www.magdavicini.com.br](http://www.magdavicini.com.br), no qual apresentamos nossa trajetória e formação, bem como de atuação como artista, professora e gestora de cultura, como forma de projetar nossas ideias e compreender nosso plano conceitual de vida e da Tese. Aos poucos, fomos percebendo a relação intrínseca entre nossa atuação cotidiana e intelectual com a proposta da tese, como tradução da obra de Joseph Beuys.

A abordagem com diagramas que adotamos para refletir a respeito da tradução simbólica, nos fornece mais algumas análises em relação às definições e conceituações que envolvem o universo da *fala*. Estas estão escritas no diagrama N° 3 (Figura 29): A palavra/imagem *fala* foi colocada sobre todas as outras palavras/sons que são a base fundamental desta tradução, ou seja, – cultura, homem, linguagem, comunicação, filosofia,

história, religião e arte<sup>295</sup>. Para isso, a palavra “fala” foi escrita sobre o papel transparente, proporcionando que a base não ficasse escondida diante do objeto principal, em uma representação do que consideramos fundamento e elemento principal. Na formação do homem, como nos diz Cassirer (2005), a forma de organizar o pensamento científico não pode se fundamentar apenas em fatos, e nossos sentimentos, desejos e pensamentos, são descritos a partir dos símbolos que vamos formando no decorrer das transformações do mundo (CASSIRER, 2005). Formam-se redes e emaranhados, os quais vamos visualizando conforme as situações que se nos apresentam cotidianamente. Assim como compreendemos em Maturana e Varela (1995), em Joseph Beuys em sua teoria da Escultura Social e Cassirer (2005, p.114), precisamos observar os aspectos antropológicos, psicológicos, biológicos e históricos que circundam o que este último chama de filosofia simbólica do homem. A fala/imagem, em nosso entender, é um dos resultados desse círculo de formação humana. No decorrer dos textos, palavras e pensamentos, escrevemos:

Para ensinar a falar é preciso ouvir;  
 O pensamento não se constrói a partir das palavras,  
 O pensamento surge do visto, do lido, do dito e do ouvido;  
 A percepção/sensação forma juízos. Prazer=Gosto/Dor=Gosto.

Outra definição que elaboramos nos diagramas para nossa tradução partiu de Walter Benjamin: *O modo-de-querer-dizer*<sup>296</sup> ‘afeta o discurso: leitor/ouvidor. Nos perguntamos: quais as formas pelas quais nos comunicamos com as pessoas? Essas definições tiveram sua origem no conceito de Escultura Social em Joseph Beuys que, em nosso processo criativo atinge o simbólico da *fala do outro*, mas que, para chegarmos a essa síntese de tradução, percorreu todos os autores que trouxemos nesta Tese.

Tomada como um todo, a cultura humana pode ser descrita como o processo da progressiva autolibertação do homem. A linguagem, a arte, a religião e a ciência são várias fases desse processo. Em todas elas, o homem descobre e experimenta um novo poder – o poder de construir um mundo só dele, um mundo “ideal”. A filosofia não pode renunciar à sua busca por uma unidade fundamental nesse mundo ideal; mas não confunde essa unidade com simplicidade. Ela não menospreza as tensões e atritos, os fortes contrastes e os profundos conflitos entre os vários poderes do homem. Estes não podem ser reduzidos a um denominador comum. Tendem para direções diferentes e obedecem a princípios diferentes. [...] Todas essas funções completam-se e complementam-se entre si (CASSIRER, 2005, p.371-372).

<sup>295</sup> Na trajetória de compreensão de nossa tradução, compreendemos que o conceito “ciência”, escrito no primeiro diagrama, seria subtraído, pelo fato de que a ciência estaria expressa como filosofia – origem dos questionamentos humanos, cosmológicos e da natureza.

<sup>296</sup> Em Benjamin (2008, p.32).

A expressão maior do ser humano se abriga na cultura como linguagem, arte, religião e ciência. Para o autor, que a analisa como diversidade, ideal e sobrevir, a expressão humana complementa-se sob o olhar filosófico. Joseph Beuys amplia a cultura na arte e a faz refletir colocando em questão a interioridade do ser humano e a exterioridade da realidade sob o olhar da Escultura Social, quer em ações, conferências/diálogos, objetos, entrevistas, textos, documentários, filmes, desenhos, cartazes, cartões postais, vitrines, instalações e performances. Em nossa tradução **falaDOOUTRO/escuta/imagem** em videoáudio, propomos o silêncio da visão concreta e a explosão da visão interna em forma de pensamentos, palavras, imagens, que a tela branca provoca a partir dos sons da fala.

As pessoas dizem sempre: “Onde isso já existiu, senhor Beuys?” Eu digo: se isso já tivesse existido alguma vez, eu não necessitaria falar disso. Falo sobre uma coisa que nunca existiu, e isso é difícil para as pessoas, apreender as idéias e dizer: “Uma figura inteiramente invisível, como a escultura social, deve tornar-se realidade algum dia!” (BUNGE, 1998, p.32).<sup>297</sup>

Ao vermos/escutarmos o videoáudio que elaboramos, ele nos provocou diversas sensações, sentimentos e reações. O processo de criação nos proporcionou uma proximidade em cada reflexão, com os autores escolhidos que fundamentam nossa proposta de tradução. O escutar/ver da realidade vivida em nosso solo brasileiro – com a ausência da escuta das vozes, palavras, hábitos das pessoas que sabemos estarem em vulnerabilidade social, nos fez sentir-nos incomodados, em determinados momentos, inclusive, encolerizados. Entendemos que a antiestética proposta por Beuys, pode ter nos auxiliado como paradoxo no que vivemos em nosso país: culturas silenciosas e culturas extremamente expostas, a predominância da cultura da superficialidade sobre a cultura da essência da maioria dos indivíduos em estado de vulnerabilidade. Ao mesmo tempo que percebemos uma beleza *essencial* que entendemos nas vozes, considerando o ambiente, a primitividade como ingenuidade e humildade de simplesmente ser, como visível e invisível ao nos sentirmos ouvintes desse mundo. As vozes

---

<sup>297</sup> Beuys in: KUNST HEUTE, 1989, p. 12, 14. “Im Gebiet der Kunst” so Beuys, “solten nur geheimnisvolle Bilder geschaffen werden, so daß alle Gesichtspunkte des Menschen gefordert wären: der Intellekt, der gemäß einem analytischen Schema arbeitet, die Sinne, die Gefühlskraft...” Mit der Trias, 1. Enigmatische Kunstwerke zu präsentieren, die 2. Auf einer gedanklichen Konzeption (=Plastische Theorie) basieren und die 3. Eine dezidiert, aber genuin politische Intention (=Soziale Plastik) verfolgen, hat so mancher Rezipient die größten Schwierigkeiten, wenn er die Einheit der drei Komponenten nicht wahrnehmen will. In einem Gespräch, das im Januar 1985 für das Fernsehen aufgezeichnet wurde, thematisierte Beuys diese Problematik. Auf die Frage der Journalisten, warum so wenige sein Denken und seinen erweiterten Kunstbegriff verstehen, antwortete er mit folgender Überlegung: “meine Kunst” so sagte er, “...stellt schon einige Anforderungen. Und diese Anforderungen lassen sich meines Erachtens auf dem normalen Denkweg nicht schnell erreichen, sondern man muß eine Ruhe und meditative Einstellung zur Sache haben. Man muß quasi Ideen sehen können! Und das fällt den Menschen schwer. Die Leute sagen immer: ‘Wo gab es das schon mal, Herr Beuys?’ Ich sage, wenn es das schon einmal gegeben hätte, dann brauchte ich nicht davon zu sprechen. Ich spreche von einer Idee zu fassen und zu sagen: ‘Ein völlig unsichtbares Gebilde, wie die soziale Plastik, soll eines Tages wirklich werden!’

gravadas para a produção do vídeoáudio ecoam em nossa mente, provocando imagens e reflexões: acreditamos ser esta a essência da arte.

A partir dessa reflexão, voltamos às texturas sonoras de Bairon (2005), ao ouvirmos seu áudio: *recuperar o universo de semiose não verbal*. Nesse, há uma revelação de Blikstein: “deveríamos tentar recuperar todo um universo de semiose não verbal, de que está impregnada a nossa percepção, cognição, mas de que não somos conscientes” (apud BAIRON, 2005, p.63). A análise que podemos assumir em relação à citação e para com nossa produção do vídeoáudio, é de que o *simples ouvir*, acreditamos estar *impregnado* de preconceitos do *ver* e do *sentir*, ao escutarmos produções em áudio. Mas o áudio promove o pensar a partir de fora da mente: há uma troca de sentidos. Compreendemos que na textura citada, Bairon (2005) pretende questionar a *razão* sobre o que lhe foge no tempo, pois o *sentido* só pode ser construído dos fragmentos de memórias que, como em uma edição hipermidiática, nos chegam pela voz, imagem, fala, ruídos e escritas. O tempo nos foge, como a obra de Viola (2002), na qual há um mergulho que não visualizamos. E assim, quando promovemos intersemiose, queremos provocar os sentidos sobre o que entendemos em Beuys, sua necessidade de comunicar e disseminar suas ideias a partir de diversas linguagens na arte, revelando a essência do homem, que não é somente racional.

Acreditamos que encontramos um caminho a partir dos autores estudados e do produto final, que se transformou em um vídeoáudio.

No lugar da costumeira indiferença e do desinteresse, ocorre forçosamente – intencionada e iniciada pelo artista – uma interação interpessoal: a Escultura Social é vivenciável nos modos sensível e intelectual.<sup>298</sup> Beuys pretende remeter àquele limite “no qual tudo se movimenta na direção de um ponto crítico. Além desse ponto, tudo se altera, transmuda, e o significado genérico da arte reside provavelmente em uma transformação integral, radical do homem, principiando pela sua consciência de si mesmo (BUNGE, 1998, p.32).

Não querendo antecipar conclusões que dependem principalmente da subjetividade daquele que ler e ouvir/ver nossa pesquisa, compreendemos também que essa cultura silenciosa que citamos anteriormente está latente em cada indivíduo que fez parte de nossas entrevistas/diálogos. O processo da Escultura Social inverteu-se nessa tradução simbólica, no

<sup>298</sup> Beuys Will auf jene verweisen, an der sich alles auf einen kritischen Punkt hinbewegt. Jenseits dieses Punktes verändert, wandelt sich alles, und die allgemeine Bedeutung von Kunst liegt ja wohl in einer vollständigen, radikalen Veränderung des Menschen, angefangen bei dessen Bewußtsein von sich selbst.” Durch die Gestaltung dieses Raumes mittels bestimmter Materialien und Gegenstände werden alle Sinne des Rezipienten nicht nur stimuliert, sondern geradezu reaktiviert, so daß der Schritt von der Sinneswahrnehmung zur Sinnwahrnehmung (= Ideen sehen) nicht schwer fällt. Der isolierte Raum nötigt den einen Anderen auseinanderzusetzen, weil er ihm körperlich und seelisch nahe gebracht wird, bis hin zu einer peinlichen Nähe. [...]Ansteççe der üblichen Gleichgültigkeit und des Desinteresses tritt zwangsläufig – vom Künstler in seiner Gestaltung intendiert und initiiert – eine zwischenmenschliche Interaktion: Soziale Plastik ist sinnlich und intellektuell erfahrbar.

sentido de deixar os indivíduos expressarem-se a partir de uma vivência intelectual, cultural e afetiva distante do mundo acadêmico e intelectual proposto pelo artista Joseph Beuys. No momento em que estávamos realizando as entrevistas/conversas, percebemos a satisfação das pessoas de fazerem parte de um diálogo no qual o direcionamento da proposta estava voltado para suas próprias vidas. Falamos isso porque não levamos propostas, recomendações, indicações de transformação para suas vidas, mas sim, a percepção de si a partir da fala e do pensamento que provocamos nas entrevistas.

Um dos aspectos que estamos descobrindo na opção pelo símbolo traduzido *faladoOutro/escutaimagem*, é a relação entre o pensamento e a fala no decorrer do entendimento sobre o estudo da linguagem/tradução. O constante refletir sobre o texto a ser escrito na Tese e a produção do vídeoáudio nos proporcionou o retorno aos livros e autores, as escritas de bilhetes para direcionar e unir os conceitos, as conversas com a orientadora. A compreensão que fomos formando deste conceito foi se formando: do pensamento imaginário, instintivo, invisível, espiritual, para a linguagem/tradução concreta, conceitual, visível e racional.

Da forma que estamos conhecendo e re-conhecendo o processo criativo como tradução, vimos a partir de Steiner (2005), [quando este autor refere-se à concepção de filologia em Vico e Leibniz] que “o estudo da evolução da linguagem é o estudo da evolução da mente humana em si.”<sup>299</sup> O pensamento nos levou à teoria da linguagem/tradução. E a teoria da linguagem/tradução pode ter nos levado ao pensamento de Beuys. Essa é, finalmente, a possível finalização da pesquisa como tradução do conceito de Escultura Social, para nós, em nossa linguagem, traduzido para a Tese como *faladoOutro/escutaimagem*. Essa percepção nos coloca na perspectiva de que nos fala Salles:

A percepção artística, como atividade criadora da mente humana, é um dos momentos em que se percebem ações transformadoras. O filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação da nova realidade que a obra de arte oferece. O processo de apreensão dos fenômenos envolve, portanto, recorte, enquadramento e angulação singulares (SALLES, 1998, p.90).

Em determinados momentos desse processo criativo, tivemos a sensação de que os recortes, enquadramentos e angulações não conseguiriam ser significativos.

O cartão postal *Ich denke sowieso mit den knie* (1977) chamou nossa atenção desde o ano de 2002, quando começamos a pesquisar o livro sobre os cartões postais. A imagem desse cartão postal e a frase, quando traduzimos do alemão, também traduziram nossa intenção como artista que somos. Pensar com os joelhos é agir. Esta Tese poderia promover nossa

---

<sup>299</sup>Que percebem que o nível de consciencia e realidade do ser humano são regidos pela linguagem.

ação, nosso encontro com a substância na Arte. Direcionando-a para nosso contexto vivido, criando pensamentos e reflexões que pudessem promover uma ação que simbolizasse nossa preocupação com os indivíduos que vivem em situação de vulnerabilidade social. Acreditamos que todos nós, que fazemos parte de um mundo no qual não sentimos a vulnerabilidade dos direitos sociais e que temos oportunidade de ampliar o conhecimento, possuímos condições de produzir nossas Esculturas Sociais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No transcorrer desta Tese, os três conceitos de Escultura Social encontrados nos autores Tisdall (apud KUONI,1993), Bunge (1998) e Borer (2001), nos possibilitaram visualizar e compreender a complexa Teoria Escultórica do artista Joseph Beuys. Em Borer e Tisdall a definição se aproxima à referência de escultura quando o artista realizava seus encontros e conferências, promovendo pensamentos a partir de sua fala. Já em Bunge (1998), a Escultura Social somente pode ser compreendida se a relacionarmos a todas as produções de Joseph Beuys desde desenhos, esculturas, ações, conferências, performances, cartazes, múltiplos, cartões postais, vitrines e instalações.

Procuramos responder a um dos objetivos de pesquisa: qual seria a definição, entre os autores citados, que se aproxima da proposta de Joseph Beuys de Escultura Social? Para encontrar uma possível resposta, buscamos no contexto social, histórico, pessoal e artístico deste artista, que viveu de 1921 a 1986, dados da origem de sua formação, da sua atuação como artista, como professor e homem de seu tempo. Desde sua infância Joseph Beuys pesquisava, questionava o universo das ciências da natureza<sup>300</sup>; na juventude, no período nazista, lia sobre filosofia, pedagogia e poesia, em autores como Steiner, Schiller, Goethe, Hegel e Novalis. Nesse período encontrou a Antroposofia de Rudolf Steiner que agregou características importantes como a noção de ciência, da espiritualidade e educação ao repertório de Beuys sobre arte e vida. Mas entendemos que sua vivência no período de II Grande Guerra tenha sido a grande substância<sup>301</sup> que fundamentou sua arte. Não apenas pelo “fato escrito e contado” sobre seu acidente na Criméia, mas principalmente pelo significado de uma guerra dessa proporção. Intuímos que essa experiência de Joseph Beuys durante a II Guerra não teria formas de ser expressa em palavras, se ele tentasse explicar. Como artista, ele encontrou uma forma de materializar esse trauma, a partir de uma dor física, um fato palpável, ele passou a simplesmente a expressar-se sobre a dor, e ao mesmo tempo propondo uma possibilidade para a sociedade evitar essas atrocidades provocadas pela guerra. Independentemente do fato sobre seu acidente aéreo ser ou não verdadeiro, em nossa concepção, de alguma forma, ele existiu. Acreditamos nessa concepção, a partir do que expusemos em nossa pesquisa e em sua fala na exposição de 1982 (BUNGE, 1993), quando Beuys afirma que depois das mortes que o planeta assistiu, o mais importante seria:

---

<sup>300</sup> Em Vicini (2006).

<sup>301</sup> Hegel (2008), como referimos no Capítulo III, item sobre a Tradução.

[...] despertar o planeta para a vida. [...] Chego mesmo a gritar: não haverá mais escultura aproveitável nessa terra, se esse ORGANISMO SOCIAL ENQUANTO SER VIVO não existir. Essa é a ideia da obra de arte total [Gesamtkunstwerk] ,na qual CADA PESSOA É UM ARTISTA (BUNGE, 1993, p.38).<sup>302</sup>

Sua constante inquietude com os destinos da humanidade e da arte, adicionado ao momento histórico da arte vivido por Joseph Beuys, provocou uma obstinada lealdade ao ser humano total. Isso é perceptível desde seu engajamento ao contexto no qual viveu: quando entrou para a Academia de Düsseldorf, quando conheceu e participou do Grupo Fluxus, em sua atuação como professor na Academia, suas exposições de arte na Alemanha, e posteriormente em outros países. Acreditamos ter visualizado a preocupação de Joseph Beuys com o ser humano em sua essência física, mental e espiritual compreendido como ser biológico, político e filosófico, inerente à cultura e sociedade, que se alimenta e retroalimenta a partir da linguagem e da comunicação. A comunicação de Joseph Beuys sempre questionou a postura alienante da própria comunicação - como vimos no primeiro capítulo desta Tese -, ao mesmo tempo em que utilizava todas as mídias para mostrar essa visão crítica, inclusive a televisão, o vídeo, e a panfletagem, como utilizou na Bienal do Brasil em 1979 (Catálogo, 2010). Nessa trajetória de abertura para o sentido e crítica de *vida, vivência e linguagem* nas obras de Joseph Beuys, o conceito de Escultura Social em Bunge (1998) nos sugere ser capaz de abrigar a sua arte ampliada, como apresentamos em nossa análise sobre as obras nesta pesquisa.

Em *Energy Plan...*, que contém a obra *Directional Forces* (1974) e *Coyote* (1974); nos múltiplos *Intuition* (1968), *Wer nicht denken Will, Fliegt Raus. sich selbst* (1977), e *Ich denken mit knie Sowieso* (1977); e nos desenhos *Pietà*, (1948) e \_\_\_\_\_?, (1958), entendemos que Beuys precisa se comunicar de todas as formas possíveis para que o ser humano visualize, pense, fale, tome atitudes para que inicie um procedimento em relação à vida espiritual e cultural, que requer que a Arte assuma seu posicionamento como necessidade vital para a humanidade. Beuys pensou, acima de tudo, a arte.

Em suas obras em forma de conferências, temos a provocação de ideias (falas, palavras e diagramas) sobre o mundo, que moldam e referenciam a espiritualidade, a história, a filosofia, a política, a arte e a cultura do ser humano, promovendo o pensamento e a interação linguística. Em suas obras performáticas, como em *Coyote*, assume a diversidade cultural, política e biológica dos seres humanos e o instinto/intuição dos animais como sentido primitivo necessário ao convívio da humanidade, promovendo a reação daqueles que

---

<sup>302</sup> Es gelte nach den furchtbaren WVertotungen”, den Planeten wieder zum Leben zu erwecken. Ich schreie sogar: (...)soziale organismus als lebewesen NICHT DAS IST. Das ist die Idee des Gesamtkunstwerkes, in dem JEDER MENSCH EIN KÜNSTLER ist.

participavam da obra. Suas obras enquanto múltiplos – objetos e cartões postais -, a intenção do olhar para os materiais dos objetos (caixa de madeira, plantas, garrafa, água, feltro, chocolate, ouro e tantos outros) suscitando o pensar sobre a materialidade, função, qualidades de energia, de reações químicas e físicas. Reações físicas e espirituais na mente e na ação humanas. Mas essas qualidades e reações teriam uma profunda reflexão a respeito da cultura, da filosofia e da política.

Da mesma forma, mas com maior amplitude, os cartões postais que também são situados como múltiplos, atingem espaços e locais longínquos, com suas imagens, sua materialidade e palavras impressos na bidimensionalidade do papel.

Enfim, em seus desenhos, que iniciam em 1945 e se estendem à década de 1960, além de terem auxiliado a cura dos processos internos do trauma de Guerra de Joseph Beuys, trouxe-lhe a reflexão sobre a ciência oculta de Steiner dos pensamentos e sentimentos invisíveis e visíveis, essenciais à Escultura Social. Desenhos com linhas que parecem estar inacabadas, porque o desejo de comunicar-se em Beuys está sempre em aberto, e o que é invisível pode ser apenas sugerido: o invisível interno e externo de homens, animais, minerais e plantas, regidos pelos planetas, estrelas e mundo cósmico, que entendemos não ser apenas o “universo” do que existe acima da terra, mas tudo o que faz parte deste mundo visível e invisível no qual vivemos.

Apreendemos que a arte de Joseph Beuys é política, no sentido amplo, como designa o significado grego para *politeía* que significa Estado, república, constituição (GOBRY, 2007, p.20), compreendido a partir “de Platão e Aristóteles propõem-se estabelecer qual é o melhor governo da Pólis”. Entendemos que Beuys pretendeu refletir qual seria a melhor forma de organizar a vida em sociedade, envolvendo todos os membros, como propunha Rudolf Steiner (2005), um trabalho integrado entre cabeça e membros, funcionando como um organismo vivo pleno de sentido, intuição e vontade.

A outra pergunta que nos motivou a essa pesquisa, foi sobre a possibilidade de traduzirmos o conceito de Escultura Social em produção digital, mas qual linguagem digital seria mais adequada? Da proposta de mestrado, onde levantamos os aspectos hipermediáticos das obras de Joseph Beuys, para o conceito de Escultura Social, mais abrangente, agora no doutorado, percebemos que esse conceito poderia ter um significado amplo, utilizando uma linguagem apenas: o vídeoáudio. Uma vez encontrado o Objeto Imediato deste conceito para nossa tradução: faladoOutro/escutaimagem, acreditamos termos nos aproximado da subjetividade da Escultura Social. E essa subjetividade provocada pelos argumentos que abarcam o conceito em Joseph Beuys, para nosso contexto, poderia ter origem na *cultura da vulnerabilidade social*. Falamos cultura, porque vivemos em um país cuja alternativa para

transformação de direitos sociais perpassa a cultura da ausência de políticas sérias para as pessoas em carência de estrutura impossibilitando-as de reconhecer e ampliar suas culturas. Esses grupos possuem uma cultura silenciosa, sem espaço para se expandirem e se tornarem conscientes de suas possibilidades. A linguagem desses grupos se tornou precária e sem sons. Como nos fala Steiner (2005), são povos ou culturas cuja linguagem perde seu caráter pela falta de comunicabilidade com a externalidade próxima de outros grupos e entre eles mesmos.

Os símbolos que traduzem essa cultura de sobrevivência e vulnerabilidade poderiam ser identificados a partir da ausência dos direitos sociais: a casa, a escola, a saúde, o trabalho. E, em nossa visão a fala da cultura, a comunicação e a linguagem.

Compreendemos que não há tradução sem processo criativo. Há que considerar-se nesse processo o todo vivenciado pelo Objeto Imediato da obra e da tradução em si, ou seja, considerar-se traduzido e tradução. Como analisa Steiner, o tradutor “reexperiencia a evolução da própria linguagem, é natureza dialética”, buscando o similar e ao mesmo tempo provocando novos significados entre a linguagem e o mundo (STEINER, 2005, p.254).

Das falas e palavras dos grupos que filmamos e gravamos, os áudios ficam ressoando em nossa mente. Os sons das falas nos remetem a universos que parecem distantes de nosso cotidiano, pois são falas vulneráveis, *estão aí*, como poderiam não estar, no sentido em que a sociedade os coloca na atualidade. Mas quando ouvidas, e talvez visualizadas no videoáudio **faladoOutro/EscutaImagem**, podem ressuscitar e criar pensamentos e sentimentos adormecidos, assim como palavras inauditas e não usáveis, cotidianamente, *por nós, não vulneráveis*.

Esse estudo para fundamentar e responder aos objetivos da pesquisa nos conduz para algumas possibilidades: uma proposta de exposição como instalação do videoáudio em espaços de arte; a elaboração de uma palestra a ocorrer em escolas de educação básica de nossa cidade, a partir de um grupo de assistentes sociais, psicólogos e profissionais da saúde, enfocando a cultura e a relação com as drogas; em julho deste ano participamos do III Congresso de Educação na Unoesc – Universidade na qual atuamos, com o tema *Educação e Cultura: uma proposta a partir da obra de Joseph Beuys*. Aproximamo-nos do Grupo de Estudos de Direitos Sociais – GEDIS – com o qual poderemos construir um círculo de estudos e ações entre Arte e Direitos Humanos.

Outro questionamento para possível estudo seria investigar como se manifestava o processo criativo na obra de Joseph Beuys? Esse questionamento, a partir da Crítica Genética, nos instiga a ir para a Alemanha estudar suas obras. E, este estudo, principalmente, nos conduziu à tradução intersemiótica e às questões da teoria da linguagem ou lingüística, que pretendemos continuar estudando para possíveis caminhos com a hipermídia e ou suas

linguagens sonora, visual e textual, que poderá se transformar em ações, textos e produções como vídeos, sons<sup>303</sup> e publicações impressas.

A pesquisa nos proporcionou o encontro com a Unidade para Pesquisa Escultura Social de Oxford, que pretendemos contatar a fim de conhecermos as ações desse grupo. Essa proposta nos leva a pensar que nossa produção como artista plástica poderá, a partir desta Tese, se configurar como *formas de manifestação do Outro*.

Pensamos que a busca de Joseph Beuys ao dizer que “o homem em geral é capaz de criar substâncias por si próprio como princípio criativo” (SIEMMEN e BASTIAN, 1979, p.29) faz do homem a potência essencial para qualquer busca de transformação, indo além do que ele conhece como realidade visível, estabelecida como realidade.

Para Beuys, em primeiro lugar, sempre houve a configuração correta do homem no centro do universo. Homem como uma elaboração de mediação e síntese de um projeto eterno. Ele usou a arte, os princípios espirituais da natureza, a criatividade, o atributo mais sublime do homem como valor de um bem infinito inata em cada ser humano para indicar uma terceira forma de renascimento e de colaboração solidária entre os homens na terra (DURINI, 2001, p.55-56).<sup>304</sup>

Em Joseph Beuys, sua arte e sua vida permanecem abertas ao mundo como *toda e qualquer* obra que consegue *comunicar o indizível* que manifesta o *óbvio*, após exposto *ao Outro*. Uma vez percebida e traduzida uma realidade, continuaremos a pensar, a falar, a refletir e agir a partir da Escultura Social de Joseph Beuys.

---

<sup>303</sup> Texturas sonoras como propõe Bairon (2005).

<sup>304</sup> For Beuys, first of all, there has always been the right setting of man at the centre of the universe. man as an elaboration, mediation and synthesis of an eternal project. he has used art, the spiritual principles of nature, creativity, the most sublime attribute of man as value of an infinite good innate in every human being to indicate a Third Way of rebirth and solidary collaboration between the men on earth.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVAY, Miriam; et al. **Juventude, Violência e Vulnerabilidade Social na América Latina: Desafios para Políticas Públicas**. Brasília:UNESCO, BID, 2002. Disponível em: [unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127138por.pdf](http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127138por.pdf) . Acesso em 14/06/2011.

ADRIANI, Götz; KONNERTZ, Winfried; THOMAS, Karin. **Joseph Beuys: life and works**. Nova Iorque: Barron's Educational Series, Inc., 1979.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. Tradução: Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008.

BAUDRILLARD, Jean. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Suely Bastos. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2008.

BAIRON, Sergio; PETRY, Luis Carlos. **Psicanálise e história da cultura**. Caxias do Sul: EDUCS; São Paulo: Ed. Mackenzie, 2000.

BAIRON, Sergio. **Texturas sonoras: audio na hipermídia**. São Paulo: Hacker, 2005.

BASTIAN, Heiner; SIMMEN, Jeannot. **ZEICHNUNGEN Tekeningen drawings – Joseph Beuys**. Ausstellung und Katalog; Nationalgalerie Berlin; Staatliche Museen PreuBischer Kulturbesitz; Museum Boymans – van Beuningen Rotterdam Prestel. München: Prestel-Verlag, 1979/1980.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2006.

BENETTI, Livia. Relato sobre a conferência no Sesc Pompéia em 27/07/2010 – Disponível em: [www.forumpermanente.org/event\\_pres/jornadas/joseph\\_beuys](http://www.forumpermanente.org/event_pres/jornadas/joseph_beuys). Acesso em 11/09/2010.

BIENAL DE SÃO PAULO, 27ª edição. Site da UOL com link para a Bienal. Disponível em: [www.artbr.com.br/bienalinternacionaldesaopaulo/index.htm](http://www.artbr.com.br/bienalinternacionaldesaopaulo/index.htm). Acesso em 13/08/2011.

[entretenimento.uol.com.br/27bienal/ultnot/2006/12/17/ult3898u117.jhtm](http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/ultnot/2006/12/17/ult3898u117.jhtm). Acesso em: 14/08/2001.

BOZAL, Valeriano. Historia Del Arte Nº 16. **Modernos y postmodernos**. Madrid, España: Graficas Nilo, 1993.

BUNGE, Matthias et al. **Wer Nicht Denken Will Fliegt Raus** – Joseph Beuys Postkarten. Publikation der Museumsstiftung Post und Telekommunikation. Heidelberg: Editon Braus, 1998.

BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Ed. Cosac & Naify, 2001.

BRANCO, Lucia Castelo. **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Ed. Fale, 2008.

BUSARELLO, Raulino. **Dicionário básico**: Latino-Português. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2003.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. Tradução de Paulo José Amaral. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

CAMPANELLA, Tommaso. **State of Sun**. Disponível em:

<http://www.radicalacademy.com/philcampanella.htm>. Acesso em maio/2010.

CAMPESATO, LÍlian; IAZZETTA, Fernando. O espaço e o tempo na arte sonora. ANPOM, 2006. Disponível em: [www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/anppom\\_2006.pdf](http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/anppom_2006.pdf). Acesso em 17/12/2010.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2006.

\_\_\_\_\_. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.

CASABÁN, Consluelo Císcar et al. Catálogo **Joseph Beuys**: Múltiplos. Instituto Valência D'Art Modern. Gráficas Varona S.A:Valencia. 28/02 a 25/05/2008.

CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **A filosofia das formas simbólicas**. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1989.

COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória (Orgs.). **Escritos de Artistas**: anos 60/70. Tradução de Pedro Susekind...et al. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2006.

D'AVOSSA, Antonio; HARLAN, Volker; RAPPMANN, Rainer. **Catálogo A Revolução somos nós – Joseph Beuys**. SESC Pompéia, Associação Cultural VideoBrasil, São Paulo: Ed. Sesc, 2010.

DURINI, Lucrezia de Domizio (Org.) **Joseph Beuys: the image of humanity**. Trento, Italy: Silvana Editoriale: Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 2001.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Editora perspectiva, 2003.

EXCHANGE VALUES. Obra de Shelley Sacks. Disponível em:

[www.exchange-values.org/](http://www.exchange-values.org/). Acesso em 08/07/2011.

FEELISCH, Wolfgang . Relato da obra Intuition. Disponível em:  
[www.medienkunstnetz.de/works/beuys-und-wolfgang-feelisch/](http://www.medienkunstnetz.de/works/beuys-und-wolfgang-feelisch/) .

Acesso em 07/08/2010 às 23:50.

Disponível em: [www.medienkunstnetz.de/works/statt-kochbuch/](http://www.medienkunstnetz.de/works/statt-kochbuch/). Acesso em 08/08/2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FESTIVAL RAMA. **Christina Kubisch**. Festival de Artes Performativas. Porto, Portugal, de 14 a 17/10/2010. Disponível em: [www.festivaltrama.com/1609.html](http://www.festivaltrama.com/1609.html). Acesso em 14/12/2010.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar Editores, 2006.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FORUM PERMANENTE. Palestra de Antônio d'Avossa. Exposição "A Revolução Somos Nós: Joseph Beuys". Setembro a novembro/2010. Relato de Livia Benedetti Disponível em: [www.forumpermanente.org/event\\_pres/encontros/encontro-com-antonio-d-avossa/relatos/beuys-e-a-escultura-social-](http://www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/encontro-com-antonio-d-avossa/relatos/beuys-e-a-escultura-social-) Acesso em 11/09/2010.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método** – Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1999.

GALERIA WHITE CUBE. **Exposição: History of Our World - Aperiatur terra** - Anselm Kiefer. 21/02/2010 em Londres, Inglaterra. Disponível em: [historyofourworld.wordpress.com/category/object/page/2/](http://historyofourworld.wordpress.com/category/object/page/2/). Acesso em 25/06/2011.

GENTZLER, Edwin. **Teorias contemporâneas da tradução**. Tradução de Marcos Malvezzi. São Paulo: Ed. Madras, 2009.

GOETHE, Johan Wolfgang Von. **Memórias, poesia e verdade**. V. I e II. Tradução de Leonel Vallandro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

\_\_\_\_\_. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Tradução de Manon Lescaut. Grandes Romances Universais V. 2. São Paulo: W.M. Jackson Inc. Editores, 1963.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução da 2ª edição Jefferson Luiz Camargo e revisão de Percival Panzoldo de Carvalho. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

HARLAN, Volker. **What is Art?** Forest Row, England: Clairvewa, 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética: o belo na arte**. Tradução de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. **A fenomenologia do espírito**. Tradução de Paulo Meneses; com colaboração de Karl-heinz Efen e José Nogueira Machado. São Paulo: Vozes, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria da Conceição. Lisboa: Costa Edições 70, Portugal, 2000.

HERÁCLITO, Ayrson. Site do SESC Pompéia, SP.

[www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/pop\\_foto.asp](http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/pop_foto.asp) Acesso em 07/07/2001.

\_\_\_\_\_. Site do Artista. Disponível em:

[ayrsonheraclito.blogspot.com/](http://ayrsonheraclito.blogspot.com/). Acesso em 07/07/2011.

HILLER, Susan. **Site da artista**.

Disponível em: [www.susanhiller.org/Info/artworks/artworks-lastsilentmovie.html](http://www.susanhiller.org/Info/artworks/artworks-lastsilentmovie.html).

Acesso em 25/06/ 2011.

INTUITION. Obra de Joseph Beuys. Disponível em:

[www.medienkunstnetz.de/works/statt-kochbuch/](http://www.medienkunstnetz.de/works/statt-kochbuch/). Acesso em 08/08/2010.

JORNAL FOLHA DE SÃO PAULO online. Disponível em:

[guia.folha.com.br/exposicoes/ult10048u410026.shtml](http://guia.folha.com.br/exposicoes/ult10048u410026.shtml). Acesso em 17/12/2010.

JORNAL “LE GUARDIAN” online. Blog do crítico e jornalista Jonathan Jones no Jornal “The Guardian”. **Anselm Kiefer, painting life art**. Matéria produzida em 29/11/2010.

Disponível em:

[www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/mar/21/anselm-kiefer-painting-life-art](http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/mar/21/anselm-kiefer-painting-life-art). Acesso em 24/05/2011.

[www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/mar/21/anselm-kiefer-painting-life-art](http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2011/mar/21/anselm-kiefer-painting-life-art). **Vida na Arte: Anselm Kiefer**. Artigo escrito por Nicholas Wroe, no Jornal “The Guardian”. Acesso em 24/05/2011.

[www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/jan/20/art](http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2007/jan/20/art). Acesso em 25/05/2011.

JOSEPH BEUYS: MÚLTIPLES. Institut VALenciá D’Art Modert: 28 febrero – 25 mayo, 2008.

JOSEPH BEUYS na coleção Paola Colacurcio. **Os Múltiplos BEUYS**. 25 de abril a 27 de maio, 2001. Rio de Janeiro: Ed. Sesc.

KÖNER, Thomas. Obra La Barca. Fundação Casa Serralves, Portugal.

Disponível em:

[www.serralves.pt/documentos/Trama%202010/la\\_barca.pdf](http://www.serralves.pt/documentos/Trama%202010/la_barca.pdf). Acesso em 16/12/2011.

KUONI, Carin. **Joseph Beuys in america**. Nova Iorque, EUA: Ed. Four Walls Eight Windows, 1993.

KUBISH, Christina. **Site da artista**. Disponível em: [www.christinakubisch.de/english/](http://www.christinakubisch.de/english/).

Acesso em: em 14/12/2010, às 20:30.

LAUF, Cornelia. **Joseph Beuys: the pedagogue as persona**. Tese de Doutorado na Columbia University, 1992.

LEÃO, Lucia. **Processos de criação em mídias digitais**: passagens do imaginário na estética da transcrição. Artigo publicado nos anais do 9º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia: sistemas complexos, artificiais, naturais e mistos. Brasília, 2010.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Ed. Paulus, 2007.

\_\_\_\_\_. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.

\_\_\_\_\_. **A arte do vídeo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

MATURANA, Humberto R. & VARELLA, Francisco G.A **árvore do conhecimento**: as bases biológicas do entendimento humano. Tradução Jonas Pereira dos Santos. São Paulo: Editorial Psy II, 1995.

NEGRI, Antonio e HARTDT, Michael. **Multidão**: guerra e democracia na era do império. São Paulo: Record, 2005.

NOVALIS – GARDENBERG, Georg Friedrich. **Pólen**: fragmentos, diálogos e monólogo. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

OTTONI, Paulo. **Tradução manifesta**: Double bind & acontecimento. São Paulo: Edusp, 2005.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PLIGHT (1985). Youtube. Disponível em:

[www.youtube.com/watch?v=49hJ4Eu5zeI](http://www.youtube.com/watch?v=49hJ4Eu5zeI). Acesso em 06/01/2010 às 23:00.

[www.youtube.com/watch?v=IokboM4wqIw&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=IokboM4wqIw&feature=related). Acesso em 06/01/2010 às 23:15.

RADELLI, Samuel. **Vulnerabilidade Social** – Grupo GEDIS. Disponível em: [grupogedis.blogspot.com/](http://grupogedis.blogspot.com/). Acesso em 27/03/2011.

REALE, Giovanni & ANTISERI, Dario. **História da Filosofia**: do romantismo até nossos dias. Vol. III. São Paulo: Ed. Paulus, 1991.

RICOEUR, Paul. **Hermenêutica e ideologias**. Tradução de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2008.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. Tradução de Cássia Maria Nasser, revisado por Marylene Pinto Michael. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Editora Fapesp, Annablume, 1998.

\_\_\_\_\_. **Redes da criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Ed. Horizonte, 2006.

SANTO, Rubens Espírito. Blog do Atelier do Centro. Disponível em:

[atelierdocentros.wordpress.com/rubens-espirito-santo/teoria-da-arte/](http://atelierdocentros.com/wordpress.com/rubens-espirito-santo/teoria-da-arte/). Acesso em 06/07/2011.

[www.iberecamargo.org.br/inc/download.asp?id=153&tipo=reportagem](http://www.iberecamargo.org.br/inc/download.asp?id=153&tipo=reportagem). Em 6/07/2011.

SCHADE, Werner. **Joseph Beuys**: early watercolors. *Nova Iorque* and London: A Schirmer/Mosel Production, [s/d] .

SCHELMANN Jörg; KLÜSER, Bernd. **Multiples**: Joseph Beuys. München, Deutschland: Verlag Schellmann und Klüser, 1972.

SHELEY SACKS. Site da Universidade de Oxford. Disponível em:

[www.brookes.ac.uk/schools/apm/social\\_sculpture/exchangevalues/pdfs/shelleysacks1.pdf](http://www.brookes.ac.uk/schools/apm/social_sculpture/exchangevalues/pdfs/shelleysacks1.pdf).

[ah.brookes.ac.uk/staff/details/sacks/](http://ah.brookes.ac.uk/staff/details/sacks/). Acesso em 08/07/2011.

SOCIEDADE ANTROPOSÓFICA do Brasil. Disponível em:

[www.sab.org.br/des-org-soc/TMmainFrame.htm](http://www.sab.org.br/des-org-soc/TMmainFrame.htm). Acesso em 18/05/2011.

STEINER, Rudolf. **O limiar do mundo espiritual**: considerações aforísticas. Tradução de Rudolf Lanz. São Paulo: Antroposófica, 1994.

\_\_\_\_\_. **A arte da educação I**. Tradução de Rudolf Lanz e Jacira Cardoso. São Paulo: Antroposófica, 1988.

\_\_\_\_\_. **A arte da educação III**: discussões pedagógicas. Tradução de Rudolf Lanz. São Paulo: Antroposófica, 1999.

\_\_\_\_\_. **A ciência oculta**: esboço de uma cosmovisão supra-sensorial. Tradução Rudolf Lanz e Jacira Cardoso. São Paulo: Editora Antroposófica, 2001.

\_\_\_\_\_. **Abelhas:** apicultura a partir do respeito pela vida. Tradução de Gerard Bannwart. Aracajú: Edições Micael, 2005.

SYLVESTER, David. **Sobre arte moderna.** Tradução: Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STEINER, Georg. **Depois de babel:** questões de linguagem e tradução. Tradução Carlos Alberto Faraco. Curitiba (PR): Editora UFBR, 2005.

SCHILLER, Friedrich.. **Sobre a educação estética do ser humano numa série de cartas e outros textos.** Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. Lisboa, Portugal: Imprensa para a Imprensa Nacional – Casa da Moeda, nas suas Oficinas Gráficas, 1994.

TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys: we go this way.** London, England: Violette Editions, 1998.

\_\_\_\_\_. **Joseph Beuys: Coyote.** London, England: Thames & Hudson, 2008.

UNIDADE DE PESQUISA ESCULTURA SOCIAL – SSRU. Site da Universidade de Oxford. Disponível em: [www.social-sculpture.org/](http://www.social-sculpture.org/). Acesso em: 07/07/2011.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente.** Lisboa: Relógio D'Água, 1989.

VICINI, Magda. **A arte de Joseph Beuys: pedagogia e hipermídia.** São Paulo: Ed. Mackenzie, 2006.

VIOLA, Bill. Site Youtube para visualizar a obra

[www.youtube.com/watch?v=8z1sOsIrshU](http://www.youtube.com/watch?v=8z1sOsIrshU) , Acesso em 25/06/2011 às 23:02.

WOOD, Paul.. **Arte Conceitual.** Movimentos da Arte Moderna. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

YAMADA, Ayako. **Joseph Beuys: the multiples as identity.** Dissertação de Mestrado. Michigan State University. UMI, Microform 1390537. Michigan, USA: Ann Arbor, 1997.

ZIELINSKI, Siegfried. **Arqueologia da mídia:** em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir. Tradução de Carlos D. Szlak. São Paulo: AnnaBlumme, 2006.

## **Anexos**

CD em anexo à Tese