

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Simone Sobral Rocha

INTERFACES ENTRE MEIOS: O PROCESSO DE CRIAÇÃO
DE JOSEPH BEUYS

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

SÃO PAULO

2008

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Simone Sobral Rocha

INTERFACES ENTRE MEIOS: O PROCESSO DE CRIAÇÃO
DE JOSEPH BEUYS

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Área de Concentração: Signo e Significação nas Mídias, sob a orientação da Profa., Doutora Cecília Almeida Salles.

SÃO PAULO

2008

Simone Sobral Rocha

INTERFACES ENTRE MEIOS: O PROCESSO DE CRIAÇÃO
DE JOSEPH BEUYS

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Área de Concentração: Signo e Significação nas Mídias, sob a orientação da Profa., Doutora Cecília Almeida Salles.

BANCA EXAMINADORA

Aos meus pais,
Manuel e Cleuza.

Meus sinceros agradecimentos...

À Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, por oferecer esta oportunidade.

À Professora Dra. Cecília Almeida Salles, por orientar este estudo de forma enriquecedora, com paciência e sabedoria.

Aos Professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica. Em especial às Professoras Lucrécia D'Alessio Ferrara, Jerusa Pires Ferreira e ao Professor Norval Baitello.

À minha família que sempre me apoiou e esteve presente em minhas conquistas.

Em especial aos meus pais.

RESUMO

Esta pesquisa consiste em refletir sobre os modos de produção na Arte Contemporânea, especificamente, no estudo do processo de criação do artista Joseph Beuys. Discorreremos sobre algumas especificidades das Artes Visuais nesse contexto, objetivando compreender em que medida as interfaces entre meios configuram e possibilitam a comunicação em certas obras contemporâneas.

O procedimento construtivo presente na obra do artista, na aderência entre meios e na continuidade de suas ações, levam à adoção de uma perspectiva crítica que enfoca os processos de criação, ou seja, a crítica de processo, assim como vem sendo desenvolvida por Cecília Almeida Salles. Utilizaremos a teoria geral da criação de base semiótica como instrumento de análise, refletindo a criação como rede em construção e enfatizando a questão da mobilidade do processo criativo, no qual a obra é o processo e o processo é a obra. Com base na teoria semiótica de Charles S. Peirce, pretende-se ampliar o estudo focando o sentido da comunicação nos movimentos estéticos contemporâneos. A dinamicidade no processo sógnico permite a inter-relação das diversas manifestações artísticas e a interface entre os meios de ação. Por meio da discriminação, análise e comparação dos elementos genéticos que se estabelecem entre vídeos, entrevistas e registros fotográficos da produção do artista, refletiremos sobre as interfaces entre meios ou suportes e a interação do público como elementos fundamentais do seu processo de produção.

Um dos elementos de maior relevância foi observar a presença das diversas manifestações, o quanto são inseparáveis e se fundem na Arte Contemporânea. Por mais que exista um recorte para as Artes Visuais, constata-se a interface dos meios em um processo intersemiótico. Sendo assim, pensaremos as ações do artista em todo seu percurso como um contínuo processo sógnico de comunicação. Ao tratarmos das manifestações artísticas contemporâneas, percebemos suas qualidades expressivas e comunicativas que geram questionamentos convidando o público a ser e fazer parte da obra. Nas ações do artista, o corpo é meio e suporte do processo artístico e comunicativo. Considerando a experiência perceptiva nesse percurso, recorreremos a teoria de Norval Baitello e a filosofia de Diétmar Kamper, possibilitando um estudo mais aprofundado sobre o corpo e sua imagem. Nesse processo sógnico não linear, as próprias ações do artista e do público são elementos que levam à outras ações, gerando novas possibilidades nos processos produtivos em seu movimento e permitindo que novas redes se construam, configurando a tendencialidade do projeto poético do artista em uma ação dinâmica e não em um produto estático.

Palavras-chave: Joseph Beuys. Processo de Criação. Interfaces entre meios. Ação artística. Crítica de processo. Experiência Perceptiva.

ABSTRACT

This research consists of reflecting on the production methods of Contemporary Art, specifically, on the study of the creation process used by the artist Joseph Beuys. We will discourse on some specific features of the Visual Arts in this context, attempting to understand how much the interfaces among means shape the communication in certain contemporary art works and make that communication possible. The constructive procedure that is seen in Beuys' works, in the adherence of means and in the continuity of his actions, leads to the adoption of a critical perspective that focuses on the creation process, in other words, the criticism of the process as it has been developed by Cecília Almeida Salles. We will use the general theory of creation based on semiotics as an analytical tool, reflecting on the creation as a network that is being built and emphasizing the question about the mobility of the creative process, in which the art work is the process and the process is the art work. Based on Charles S. Peirce's semiotics theory, it is intended to enlarge the study by focusing on the meaning of communication in aesthetic contemporary movements. The dynamism in the sign process allows the interrelation between several artistic demonstrations and the interface among means of action. Through discrimination, analysis and comparison of genetic elements that are established in videos, interviews and photographic registers of Beuys' production, we will reflect on the interfaces between means or supports and the interaction of the public as basic elements of his process of production. One of the most relevant elements was to observe the presence of several demonstrations, to what extent they are inseparable and merge in Contemporary Art. Even though a clipping in the Visual Arts may exist, the interface between means is evidenced in an intersemiotic process. Being so, we will think the artist's actions throughout his journey as a continuous process of communication. As we deal with contemporary artistic events, we realize his expressive and communicative qualities that generate questions and invite the public to be and take part of the art work. In the artists' actions, the body is a means and a support for the artistic and communicative process. Considering the perceptive experience in this process, we will resort to Norval Baitello's theory and Dietmar Kamper's philosophy, allowing further study on the body and its image. In this non-linear process, Beuys' own actions and the public's actions are elements that lead to other actions, producing new possibilities about the production process in his movement and allowing new networks to be built, shaping the tendency of the artist's poetic project in a dynamic action and not in a static product.

Word-Keys: Joseph Beuys. Creation process. Interfaces among means. Artistic Action. Criticism of the process. Perceptive experience.

SUMÁRIO

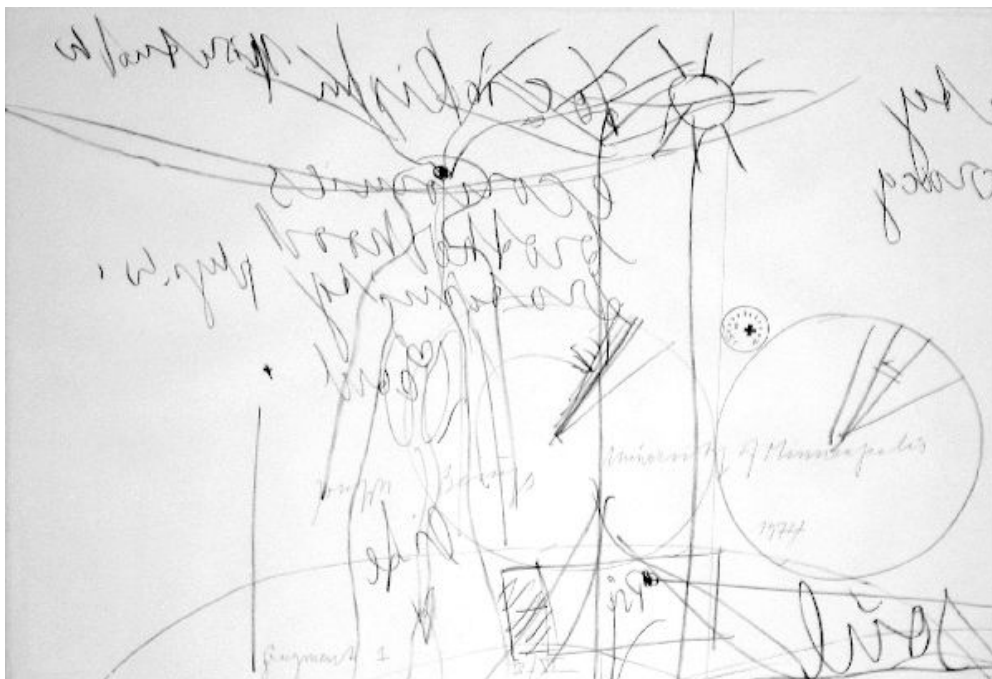
INTRODUÇÃO.....	11
1. AÇÃO ARTÍSTICA DE JOSEPH BEUYS.....	14
1.1 Percurso Biográfico.....	14
1.2 Percurso Histórico.....	18
1.3 Processo Criativo.....	21
1.4 Obra como Processo e Processo como Obra.....	27
2. INTERFACE ENTRE MEIOS OU SUPORTES.....	30
2.1 Continuidade entre Meios ou Suportes.....	30
2.2 Recorrências Temáticas.....	37
2.2.1 Desenho e Pintura.....	37
2.2.2 Múltiplos.....	39
2.2.3 Escultura Social.....	41
2.2.4 Ações Artísticas.....	42
2.3 Materialidades.....	44
2.3.1 Orgânicos.....	47
2.3.2 Feltro.....	48
2.3.3 Gordura.....	49
2.3.4 Animais.....	50
2.3.5 Metais.....	51
2.3.6 Mel.....	52
2.3.7 <i>Braunkreuz</i>	53

	55
3. EXPERIÊNCIA PERCEPTIVA.....	
3.1 Fluxus.....	55
3.2 Happenings, Performances, Ações.....	58
3.3 Voz.....	63
3.4 Corpo.....	64
3.5 Ações Artísticas Seleccionadas para Análise.....	68
3.5.1- 7.000 Carvalhos.....	73
3.5.2- <i>I like America and America Likes me</i>	80
I – <i>Healing the Western Mind. Part I – Joseph Beuys in</i> <i>America</i>	84
3.5.3 Proximidades e Afastamentos.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS.....	93



*Quando o homem é realmente livre e criativo,
capaz de produzir algo de novo e original,
ele pode revolucionar o tempo.*

Joseph Beuys



A criatividade não é monopólio das artes. (...) Quando eu digo que todos são artistas, quero dizer que cada um pode concentrar a sua vida nessa perspectiva: pode cultivar a artisticidade tanto na pintura como na música, na técnica, na cura de doenças, na economia ou em qualquer outro domínio... A nossa idéia cultural é muitas vezes redutora. O dilema dos museus e das instituições culturais é que limitam o campo da arte, isolando-a numa torre de marfim (...). O nosso conceito de arte deve ser universal, terá que ter uma natureza interdisciplinar com um conceito novo de arte e ciência".

Essas ações têm de ser ações exemplares, ações que tocam nos arquétipos mais fundos do ser humano. "Ações" que mobilizam energias de vontade, que implicam sensibilidade e propõem a lucidez na estratégia.

Joseph Beuys

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa consiste em refletir sobre os modos de produção na Arte Contemporânea, especificamente no estudo do processo de criação do artista Joseph Beuys. Discorreremos sobre algumas especificidades das Artes Visuais nesse contexto, objetivando compreender em que medida as interfaces entre meios configuram e possibilitam a comunicação em certas obras contemporâneas.

O procedimento construtivo presente na obra do artista, na aderência entre meios e na continuidade de suas ações, levam à adoção de uma perspectiva crítica que enfoca os processos de criação, ou seja, a crítica de processo, assim como vem sendo desenvolvida por Cecília Almeida Salles (2006).

Esse trabalho foi estruturado partindo da análise de alguns processos de produção do artista e fundamentado no estudo dos elementos genéticos que compõem o percurso criador do artista e sua obra.

Utilizaremos a teoria geral da criação de base semiótica como instrumento de análise, refletindo a criação como rede em construção e enfatizando a questão da mobilidade do processo criador, no qual a obra é o processo e o processo é a obra.

Com base na teoria semiótica de Charles S. Peirce, pretende-se ampliar o estudo, focando o sentido da comunicação nos movimentos estéticos contemporâneos. A dinamicidade no processo sóico permite a inter-relação das diversas manifestações artísticas e a interface entre os meios de ação.

Realizaremos, uma breve contextualização sobre o artista selecionado, como ponto de partida para refletir alguns elementos que possibilitam compreender seu percurso criador e os fenômenos presentes no seu processo artístico. Em seguida, partiremos para análise dos documentos de processo do artista, transitando entre os caminhos da mobilidade do pensamento criador por meio dos sinais que acompanham o artista.

Utilizaremos os estudos sobre processo de criação como base para acompanhar o percurso criativo do artista selecionado¹ e compreender com mais

¹ Joseph Beuys.

propriedade seu processo de produção, considerando também, o conceito de criatividade desenvolvido por Beuys. Nessa concepção, focaremos os elementos presentes no processo criativo, como intuitivos, acasos, sensíveis e polissensíveis na produção artística.

À medida em que a análise dos modos de produção do artista se desenvolveu, inúmeras questões significativas em relação à simultaneidade da obra como processo e do processo como obra foram observadas, ou seja, a leitura do processo como fenômeno artístico, assim como da obra, já que ambos não se separam e se configuram em contínua construção.

Outro fator relevante para essa pesquisa consiste em descobrir as diversas possibilidades de coleta de dados provenientes dos documentos de processo, que não se encontram apenas em esboços ou escritos, mas sim, na ação do artista.

Com os documentos disponíveis, realizou-se um breve levantamento quanto aos temas recorrentes, materialidades, meios e suportes. Observou-se então, como os dados se relacionavam sob os mais diversos aspectos. Assim, esse levantamento inicial passou a se configurar em uma trama, na qual, os dados se inter-relacionam, configurando-se elementos fundamentais nesse processo de pesquisa.

Sendo assim, as ações artísticas² de Beuys, estão relacionadas com todo percurso de sua produção, desde os primeiros desenhos, aquarelas, esculturas, objetos, múltiplos, até sua produção musical e protesto político, no final da década de 80. Estão presentes em sua própria atuação educativa e dialógica na universidade com seus alunos, nas aulas de arte e filosofia, em sua pesquisa científica que envolve seu projeto poético visual, configurando-se um contínuo processo sógnico de comunicação.

Esses fatores foram observados tanto na relação do artista com a obra, quanto nas relações do artista com o público apreciador ou participativo, que muitas vezes tornou-se elemento de sua obra.

Refletiremos então, sobre as questões que envolvem o “pensamento relacional”³(SALLES, 2006), ou seja, o pensamento em rede, que estabelece

² Elementos selecionados para essa pesquisa.

³ Cecília Almeida Salles em *Aulas apresentadas no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu*, em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

conexões, que interage com novas idéias em constante movimento de transformação criadora.

Nas ações do artista, o corpo é meio e suporte do processo artístico e comunicativo. Considerando a experiência perceptiva nesse percurso, recorreremos às discussões teóricas de Norval Baitello e à filosofia de Diétmar Kamper, possibilitando um estudo mais aprofundado sobre o corpo e sua imagem. Nesse processo sógnico não linear, as próprias ações do artista e do público são elementos que levam à outras ações, gerando novas possibilidades nos processos produtivos em seu movimento e permitindo que novas redes se construam, configurando a tendencialidade do projeto poético do artista em uma ação dinâmica e não em um produto estático.



CAPÍTULO 1

AÇÃO ARTÍSTICA DE JOSEPH BEUYS

1.1- PERCURSO BIOGRÁFICO

Inicialmente, traçaremos um breve percurso biográfico do artista selecionado por considerar a importância dessa contextualização na análise do seu processo criativo.

Joseph Beuys nasceu em 12 de maio de 1921 em Kleve, município localizado ao norte da Alemanha. Entre 1927 e 1938 viveu em Kleve, e frequentou o ateliê do escultor Achilles Moortgat.

Interrompeu seus estudos ao ser recrutado para Segunda Guerra Mundial, alistando-se no exército alemão em 1942, aos 19 anos, servindo como piloto da Força Aérea Alemã (Luftwaffe), momento em que se dedicou à aeronáutica, pilotando aviões.

Durante a Segunda Guerra, com 22 anos, era piloto de um Stuka, quando foi abatido pelos russos nas florestas da Criméia. O avião, após ser atingido pelos canhões antiaéreos de uma base russa, caiu na Região da Criméia.

Com o acidente, Beuys, o único sobrevivente, sob uma tempestade de neve ficou inconsciente durante alguns dias e gravemente ferido com uma fratura craniana, costelas, pernas e braços quebrados.

Foi socorrido pelos nômades tártaros que o trataram com remédios feitos a base de ervas. Devido ao frio da região, seu corpo foi envolvido com gordura animal e feltro para mantê-lo aquecido. No ambiente mágico, os "xamãs" da pequena tribo de nômades curaram-no milagrosamente. *Du nix Njemcky, du Tatar*.⁴

Beuys concebeu essa presença "xamânica" como algo extremamente significativo para a sua vida e obra. Este acidente mudou a sua vida, fazendo com que o feltro e a gordura se tornassem as principais materialidades de sua obra, pois

⁴ "Você não alemão, você tártaro".

foi com estes elementos que os nômades o envolveram para curarem as queimaduras e os traumatismos sofridos no acidente.

Existem especulações sobre o próprio artista ter criado a história desse acidente como suporte conceitual para toda sua ação artística, para seu processo de produção.

O próprio artista denominou o período da guerra como “uma experiência cultural” e uniu essa vivência à sua obra” (STACHELHAUS,1990).

Em 1941, Beuys conheceu a obra de Rudolf Steiner⁵, e passou a frequentar os grupos antroposóficos em Dusseldorf. A relação que estabeleceu com a natureza, ao longo de sua vida, foi também marcada pelo seu envolvimento com a antroposofia. Anos mais tarde, os ensaios sobre as abelhas de Steiner, influenciaram a teoria da *escultura social*, proposta por Beuys.

Em 1946, retornou à casa dos pais, em Kleve, iniciando os estudos de Ciências Naturais e Arte, na escola de arte de Düsseldorf.

Estudou com Ewald Mataré, na Kunstakademie (Academia de Belas Artes) de Düsseldorf até 1948 e nos anos 1950, se dedicou principalmente ao desenho.

Realizou no ano seguinte sua primeira mostra individual, com desenhos e xilogravuras, em Kranenburg e Wuppertal. Em 19 de setembro de 1959, casou-se com Eva Wumbach, professora de Artes.

Em 1961, aos 40 anos de idade, tornou-se professor de escultura na Academia de Düsseldorf. Seus alunos eram incentivados a utilizarem diversos materiais em suas obras e a maior parte das aulas era composta por diálogos entre todos. Portanto o processo produtivo era mais reconhecido por Beuys que o produto final, o objeto de arte.

Em 1962, Beuys conheceu o movimento Fluxus, com seus trabalhos multidisciplinares, que somavam artes visuais, música, literatura e o inspiraram a seguir em uma nova direção voltada para a performance.

⁵(1861-1925) Filósofo austríaco fundador da antroposofia, uma ciência espiritual moderna e prática, que propõe uma forma livre e responsável de pensar, de perceber a realidade e de atuar, observando e respeitando o ser humano e a realidade na qual está inserido. Esta ciência pode permear o dia-a-dia como atitude, como visão de mundo e como possibilidade ampliada de trabalho em diversas áreas da vida humana: saúde, educação, agricultura, artes, convívio social, entre outras.

No Fluxus, sua obra se tornou cada vez mais fortalecida pelo conceito de que a arte deveria desempenhar um papel ativo na sociedade.

Para Beuys, “a arte deveria transformar a vida cotidiana das pessoas.” (GOLDBERG, 2006). Entre distintos objetos e materiais, suas ações complexas, dramáticas e simbólicas promoviam reflexões sobre a racionalidade humana em sua recorrente tentativa de alterar essa consciência e ampliar o conceito de arte. Em 1967, fundou o Partido Universitário Alemão, objetivando a autonomia das escolas superiores e um sistema de seleção mais democrático, aberto para todos os interessados e não apenas aos alunos com aptidões artísticas.

Em 1972, entre vários discursos e ações, exigiu que a academia aceitasse a matrícula de alunos não aprovados, pois suas aulas deveriam ser abertas para qualquer aluno que estivesse interessado. Suas idéias revolucionárias, resultaram em uma carta de demissão, assinada pelo então secretário estadual de Pesquisas e Ciências, Johannes Rau, que anos depois tornou-se presidente da Alemanha.

Beuys deixou o prédio no dia seguinte, sob escolta policial. Em uma carta aberta, intelectuais alemães, protestaram contra sua demissão e os universitários manifestaram-se através de greves de fome e passeatas em Düsseldorf.

Em 1973, Joseph Beuys fundou a “Universidade Livre Internacional” , para criatividade e pesquisas interdisciplinares.

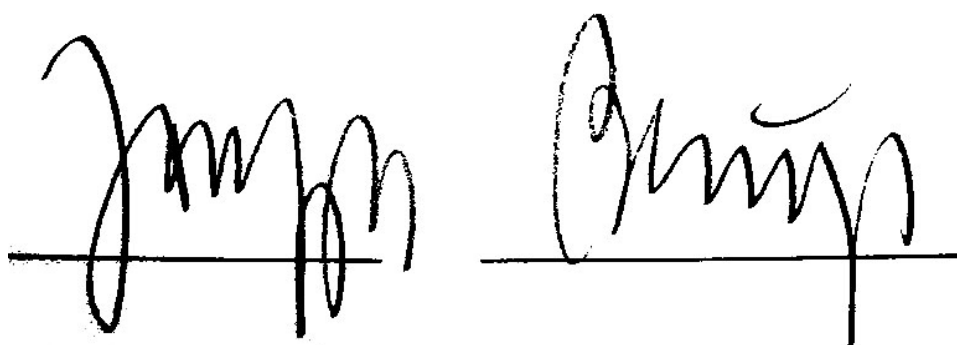
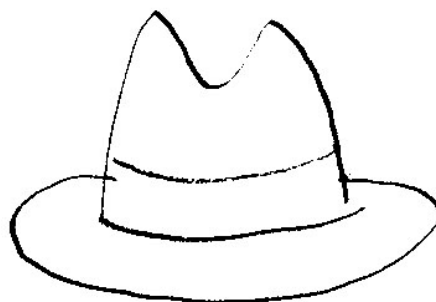
Em 1978, recebeu de volta o título de professor e pode continuar usando seu ateliê. Beuys iniciou então uma livre docência na Escola Superior de Artes Aplicadas de Viena e começou a se engajar na criação do Partido Verde.

Desde 1964, já vinha participando regularmente da Documenta, em Kassel, e, em 1976, colaborou com a Bienal de Veneza.

Em 1979, foi o único artista alemão a participar da 15ª Bienal de São Paulo, onde apresentou a obra *Brazilian Fond*. No final desse ano, realizou uma grande mostra retrospectiva no Museu Guggenheim, de Nova York. O Museu Seibu, de Tóquio abriu suas portas para Beuys em 1984 e em 1985 ele participou, em Londres, da abertura da exposição *Arte Alemã no Século 20. Pintura e Escultura 1905-1985*.

Por meio de suas ações, organizou todo um movimento de expansão em uma estratégia cultural, que articulava os princípios de liberdade total e oportunidade social.

Joseph Beuys morreu após sofrer uma parada cardíaca no dia 23 de janeiro de 1986, em Düsseldorf, como consequência de uma infecção pulmonar. Beuys insistia em abolir as fronteiras entre "vida" e "arte", vendo o mundo como "uma obra" e a arte "como a concretização máxima da liberdade". Sua ação vive até os dias de hoje, por meio de suas obras, que continuam ampliando e revolucionando o pensamento humano.



1.2 – PERCURSO HISTÓRICO⁶

No dia 10 de janeiro de 1920, a Primeira Guerra Mundial estava oficialmente encerrada e entrava em vigor o tratado Versalhes. O Império Alemão, derrotado, assinou o acordo de paz.

No ano em que Beuys nasceu, 1922, a história da arte vivia uma reação contra a obscurecência do mundo pós-guerra. A cultura e as artes tiveram uma significativa mudança nesse período.

Em 1923, aconteceu a 1a. exposição pública, Semana da Bauhaus – “Arte e tecnologia – uma nova unidade.”

Com o partido nazista no poder, em 30 de janeiro de 1933, adeptos da arte moderna foram obrigados a abandonar os museus e a Escola Bauhaus, fundada em 1919, pelo arquiteto Walter Gropius, um dos centros fundamentais de ensino e propagação do modernismo nas artes visuais e na arquitetura, foi fechada no mesmo ano, pouco após ter sido transferida de Dessau para Berlim.



Fig.1 - Bauhaus Weimar



Fig.2 - Bauhaus Dessau

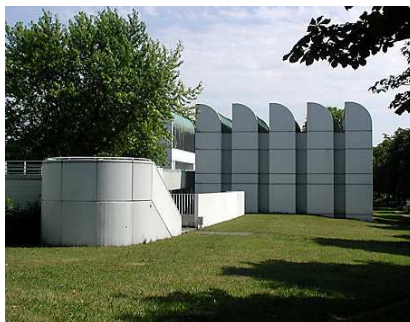


Fig.3 - Bauhaus Berlin

⁶ Retirado do Livro “Artes Plásticas no século XX – Modernidade e globalização” e do site www.dw-world.de.

Aos 12 anos de idade e com Hitler no poder, Beuys presenciou a queima de diversos livros pelo Nazismo. O episódio da queima de livros abre precedente para exclusão e perseguição sistemática de artistas e intelectuais pelo nazismo.



Fig.4 - Adeptos de Hitler queimam livros diante da Ópera de Berlim, em 10 de maio de 1933.

Ainda jovem, Beuys, serviu ao exército nazista por três anos, de 1941a 1944.

Em virtude da diversidade das tendências artísticas no início do século 20, o Terceiro Reich impôs um neoclassicismo ideológico como padrão artístico e reprimiu o abstracionismo como "arte degenerada". Uma exposição foi realizada com as obras de vários artistas de vanguarda que foram depreciados. Entre eles, Marc Chagall, Otto Dix, Paul Klee e Emil Nolde.



Fig.5 - Catálogo da Exposição: Entartete Kunst

Outros artistas que contribuíram para as inovações artísticas da República de Weimar foram obrigados a emigrar . Entre eles, Kandinsky, Klee, Grosz, e Groupius.

Com a divisão da Alemanha após o término da guerra, o Leste e o Oeste tentariam preencher, cada um a sua maneira, o vácuo deixado pelo nazismo. Na República Federal da Alemanha, o resgate das vanguardas repudiadas pelo Terceiro Reich parecia ser o ponto de partida ideal para um recomeço. Em sua primeira edição, a *documenta*, exposição de arte contemporânea internacional realizada em Kassel desde 1955, foi um marco decisivo na reabilitação das correntes modernas.



Fig.6 - Fachada da Documenta de Kassel

Nos anos 60, Beuys e outros vários artistas tiveram como base de sua produção, a experiência pessoal. Mundialmente, vivenciam uma passagem das formas rígidas para as flexíveis, envolvendo uma forte aproximação da arte com a vida e demonstrando liberdade em relação aos procedimentos estéticos tradicionais.

Nos anos 70, a Alemanha vivia uma fase de prosperidade econômica, e a Documenta de Kassel passa a ser um espaço de grande importância no campo artístico internacional.

Nos anos 80, “a globalização das linguagens e a desterritorialização da produção” começaram a se fortalecer (BUENO, 1999,p.252). Beuys, já antecipava essa perspectiva no seu processo de produção, especificamente ao realizar a ação “*I like America and America likes me*” em 1974.

1.3 - O PROCESSO CRIATIVO

O processo de criação, como processo de experimentação no tempo, mostra-se assim, uma permanente e vasta apreensão de conhecimento.

Cecília Almeida Salles

Partiremos agora, em busca de uma maior compreensão sobre a criatividade e os elementos presentes nos processos criativos. Com base em alguns teóricos, principalmente em Cecília Almeida Salles (2006), pretendemos compreender a complexidade que envolve esses elementos.

Para Dan Baron (2004), em cada ato criativo nos transformamos. Não há somente uma forma de aprender a criar. Há múltiplas formas e esse fator exalta a importância de não existir limites diante das diversas linguagens artísticas.

Para Cecília Almeida Salles (2006,p.19), “a criação artística é marcada por sua dinamicidade que nos põe, portanto, em contato com um ambiente que se caracteriza pela flexibilidade, não fixidez, mobilidade e plasticidade.” Segundo Salles (2006, p.27), “a própria idéia de criação implica desenvolvimento, crescimento e vida; conseqüentemente não há lugar para metas estabelecidas *a priori* e alcances mecânicos.” Para a autora, o processo de criação mostra-se como uma tendência para o outro. Portanto, “a criação é um ato comunicativo.” (SALLES, 1998, p.41)

Em todo processo de produção de Beuys, observamos essa fluidez e mobilidade na continuidade da transformação. Nesse caso, processo e obra são os elementos de análise.

A obra se constrói ao longo do tempo, pois o espaço de sua localização não é mero suporte, mas responsável por seu desenvolvimento. (...) A proposta nos impõe a impossibilidade de ver a obra, mas apenas um momento dela. Trata-se, portanto, da transformação planejada de uma forma, sem previsão do modo como se desenvolverá. (SALLES, 2006)

Nas ações do artista, percebemos quais são suas escolhas e seleções em seu processo de produção, decorrente da relação estabelecida por ele no mundo

vivenciado. Esse percurso de criação ou de produção configura-se sensível e inteligível, porque é nessa inter-relação que se estabelece o conhecimento.

O processo reflexivo do artista pode ser percebido na sua ação, “na construção de uma obra específica e na criação de outras obras, mais outras e mais outras. O objeto dito acabado pertence, portanto, a uma processo inacabado” (SALLES, 2006, p.21).

Iniciamos a análise com o levantamento de dados básicos, encontrando nas próprias ações do artista, documentos de processo. Em seguida, apresentaremos o percurso deste trabalho, no qual a obra é processo, estabelecendo a crítica de processo.

Para Beuys, “Jeder Mensch ein Künstler”, “cada pessoa é um artista”.

Em se tratando de um conceito antropológico de arte, para ele, todo ser humano é um artista. Em entrevista⁷, Beuys diz que a própria ação humana de descascar uma batata, ou seja, uma simples e cotidiana ação humana configura-se uma ação artística. Isso porque se trata de um processo de configuração no senso geral do trabalho humano que tem relação com a capacidade humana. Entretanto, ele afirma que algumas pessoas apresentam limitações físicas, por diversos motivos. Logo, se este conceito for admitido de maneira ampla, deve incorporar o trabalho humano ou intelectual.

Ele foi um artista que se dedicou à fala, às conferências, aos seminários, às aulas, à ação educativa que denominou “escultura social” ou “escultura invisível”, tendo como meio de ação, o próprio corpo e a voz. Sua produção artística envolvia o momento da troca com seus alunos, com seres humanos, com seres vivos, com materialidades distintas, porque essa configuração promove o intercâmbio de idéias, em um processo comunicacional .

Seu conceito ampliado de arte, denominado "escultura social", traduz uma idéia latente na problemática estética de Rudolf Steiner, a arte como totalidade da vida. E ainda, a perspectiva de que "cada homem é um artista" sublinha a estratégia pedagógica de Rudolf Steiner, que ao fundar o movimento das Escolas Livres

⁷ Joseph Beuys. *Qualquer ser humano é um artista*. Goethe Institute Inter Naciones. São Paulo.

Waldorf, pretendia uma formação que integrasse a atividade artística como elemento essencial do programa curricular.



Fig.7 - Beuys na universidade com seus alunos

Para o artista, o conjunto de seu trabalho se apresenta como uma imensa “Instalação Didática”. Contrariamente ao ideal de escultura clássica, “os ensinamentos de Beuys representam a obra, a fala é escultura: a voz o seu volume, sua plasticidades, seus tons... (in)forma-o como local de intercâmbio, de instantânea renovação.”(BORER, 2001)



Fig.8 - Bomba de Mel no local de trabalho, 1977

Beuys entendia a vida e o universo humanos como “obra” em que todos atuam e concebia a função da arte, trabalhando para conscientização deste processo.

Acreditar que cada pessoa tem um potencial criativo fez com que ele entrasse em conflito com o sistema de admissão seletivo na Academia em Düsseldorf, no qual, ele aceitava todos candidatos como alunos.

Um dos principais conceitos presentes na produção de Beuys, consistia em que os seres humanos poderiam e deveriam aprender a serem criativos sob diversos aspectos e de maneiras diferentes.

Quando Beuys afirma que “Todo ser humano é um artista”, não sugere, portanto, que todos os povos fossem produtores de arte no sentido tradicional. Sendo assim, não devemos ver a faculdade criadora como especial dos artistas, mas que todos devem aplicar o pensamento criativo em sua própria área da especialização, seja lei, agricultura, física, medicina, entre outras.

Como já citado anteriormente, Beuys denominou esse conceito ampliado de arte de “Escultura Social”, um ato consciente de dar forma, de transformar o ambiente, o sistema político, a economia, ou uma sala de aula. O conceito de “Escultura Social” envolve a cooperatividade, a criatividade e o compromisso. Como exemplo desta organização, Beuys utiliza a estrutura de uma colméia. Para Beuys, a necessidade de mudar, de reformar, de transformar, era uma necessidade urgente, e para ele, isso só se torna possível por meio da arte e da criatividade, enquanto ciências da liberdade. “O ato criador é uma inspiração única e singular que pertence ao momento presente. E é por isso que não pode ser simplesmente repetida.”(BEUYS)

Os estudos da teoria geral da criação e de seus colaboradores foram fundamentais como base para acompanhar o percurso criativo do artista selecionado. No levantamento e seleção dos documentos de processo, foram utilizados anotações verbais, visuais, esboços, rascunhos, fotos, registros fotográficos e audio-visuais das ações, aulas, entrevistas, notícias e produção musical.

Por meio da análise dos elementos presentes em sua obra, passamos a compreender com mais propriedade o processo de criação em específico e em suas correlações, na sua dinamicidade e comunicabilidade. Nessa concepção focaremos os elementos presentes nos processos criativos, como processos intuitivos, acasos, intelectuais e sensíveis na experiência perceptiva.

A teorização semiótica do ato criador mostra que a construção de um objeto de uma determinada linguagem é organicamente intersemiótica (...) Observa-se na intimidade da criação um contínuo movimento de tradução intersemiótica: conversões que ocorreram ao longo do percurso criador, de um código para outro.(SALLES,p.6)

Dessa forma, compreenderemos com maior propriedade os documentos de análise utilizados para se pensar o processo construtivo nas ações artísticas de Beuys e suas inter-relações.

A semiose, ou ação do signo, é descrita como um movimento falível com tendência, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para o mecanismo de raciocínio responsável pela introdução de novas idéias. Um processo onde a regressão e a progressão são infinitas.(SALLES, p.7)

Portanto, o processo de criação do artista, configura-se em constante expansão, que sofre interferências e se renova constantemente. Portanto, é necessário pensarmos em criação enquanto processo, no qual torna-se impossível pensar a obra sem relacioná-la a todo seu processo de construção.

1.4- OBRA COMO PROCESSO/ PROCESSO COMO OBRA

Para analisarmos os processos de produção na Arte Contemporânea, estudos e pesquisas voltados ao acompanhamento dos percursos de criação, partindo dos elementos genéticos que constroem a obra até um determinado momento de apresentá-la ou compartilhá-la com o público foram considerados, caracterizando-se por sua dinamicidade em contínua produção.

O processo de criação artística passa a ser enfatizado em detrimento do produto acabado, da obra de arte. O ambiente e o espectador ganham um espaço privilegiado no trabalho desses artistas, que despontam mais empenhados em produzir novas relações espaciais, em instaurar lugares, do que em gerar novas formas. (BUENO,1999 p.225)

Os estudos da teoria geral da criação e de seus colaboradores possibilitaram compreender a criação como rede em construção (SALLES, 2006), enfatizando a questão da mobilidade do processo criador, no qual a obra é o processo e o processo é a obra.

Teorias de análise de estudos artísticos nos mostram a falibilidade de se estudar a obra desvinculada de todo processo na Arte Contemporânea. Em diversas situações produtivas e principalmente no caso do artista selecionado para essa pesquisa, não podemos desvincular a obra do processo e o processo da obra.

“Sob a perspectiva do inacabamento, é impossível falar em processos e obras, na medida em que as obras são parte do processo.” (SALLES, 2006, p.154)

No caso de Beuys, não se pode segmentar esses elementos, pois a própria obra encontra-se em processo, principalmente quando refletimos sobre as materialidades utilizadas pelo artista, que sofrem naturalmente as ações do tempo.

Observando os modos de produção do artista, outro elemento relevante para pensarmos a renovação e a dinamicidade é a interação, principalmente quando resgatamos o conceito de Escultura Social, com toda sua proposta de alterar a consciência e o pensamento humano.

Sendo assim, não podemos desvincular de sua obra, as relações que se estabelecem durante o processo de criação do artista, na interação com o público.

Para Salles, (1998, p.48) “o artista não cumpre sozinho o ato da criação. O próprio processo carrega esse futuro diálogo entre o artista e o receptor. Essa relação comunicativa é intrínseca ao ato criativo.”

Os elementos de interação são os picos ou nós da rede, ligados entre si: um conjunto instável e definido em um espaço de três dimensões. Morin (2006, p.72) descreve interações, como ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos; supõem condições de encontro, agitação, turbulência e comunicação, dão origem a fenômenos de organização.” (SALLES,2006,p.24)

A obra de Beuys, em toda sua complexidade, oferece uma ampla reflexão teórica, que por si só requer e ao mesmo tempo, estabelece eixos analíticos, elementos não estáticos. Suas ações desencadeiam reflexões, que se configuram novamente em ações e assim sucessivamente.

Por meio de ações interativas, Beuys foca sua produção nas relações comunicativas e nesse momento de interação podemos observar mais uma vez a presença do pensamento relacional, que se confronta com suas divergentes possibilidades reflexivas, alimentando e gerando novas idéias.

Com o levantamento realizado sobre os elementos do processo de produção do artista e estabelecendo relação com as teorias de processo de criação, constatamos que nas conferências, debates e aulas o processo é tido como obra.



Fig.9 - Beuys em suas ações educativas

Sob essa perspectiva, temos o suporte quadro negro/lousa, utilizado nas conferências e aulas, quando transferido da universidade para o espaço expositivo⁸, para galerias ou museus, configurando-se em meio ou suporte da ação artística ou do objeto. Mesmo assim, o giz sobre a lousa, ainda remete a uma materialidade efêmera, que pode ser apagada e remodelada.

Já em algumas ações e instalações, podemos refletir a obra como processo. Portanto, dentro da obra de Beuys, em virtude de sua expansão e dinamismo, infinitas são as reflexões possíveis e inúmeros são os desafios na busca de compreender os elementos presentes em seu processo de criação.

Com esse objetivo, partiremos agora, para uma reflexão sobre as materialidades, suportes e meios selecionados e utilizados pelo artista.

⁸ Ver Fig. 27.

CAPÍTULO 2

INTERFACE ENTRE MEIOS OU SUPORTES

2.1 – CONTINUIDADE ENTRE MEIOS OU SUPORTES

Discorreremos sobre algumas especificidades das Artes Visuais, objetivando compreender em que medida as interfaces entre meios configuram e possibilitam a comunicação em certas obras contemporâneas.

O procedimento construtivo presente na obra do artista, na aderência entre meios e na continuidade de suas ações, levam à adoção de uma perspectiva crítica que enfoca os processos de criação, ou seja, a crítica de processo, assim como vem sendo desenvolvida por Salles (2006).

Dessa forma, realizou-se um levantamento sobre o processo de produção de Beuys, considerando a inter-relação dos meios ou suportes presentes no percurso do artista.

O percurso do artista revela algumas obras que, nos primeiros anos de produção, se iniciam com delicadas aquarelas e se estendem ao uso das mais inesperadas materialidades utilizadas na história da arte até sua época.



Fig.10 - Elevador, 1949" – Aquarela

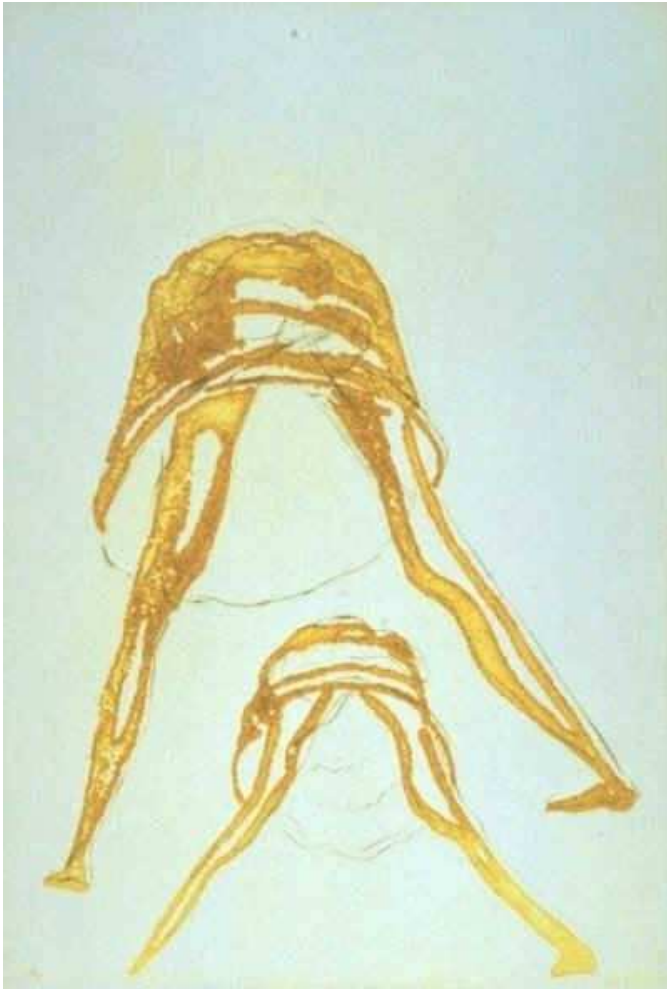


Fig.11 - Suite "Tränen" Lágrimas, gravura em água-forte - 1985



Fig.12 - Blumenzucker, cartão postal com embalagem de chá, - 1974



Fig.13 - *From the Life of the Bees*, Da vida das abelhas, litogravura - 1978



Fig.14 - *Brustwarze*, múltiplo, bronze-1984

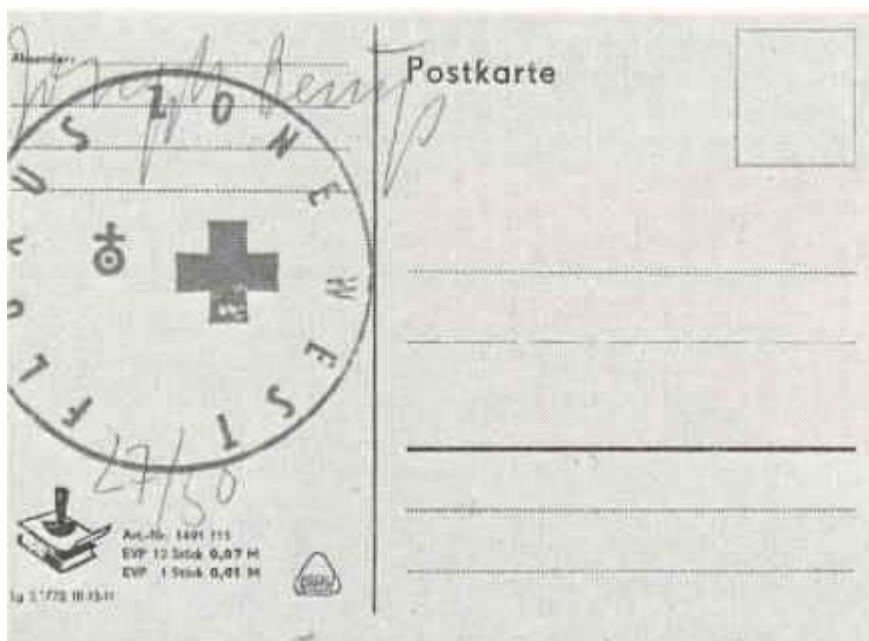


Fig.15 - Cartão Postal com estampa - 1974



Fig.16 - Sonne statt Reagan, álbum musical, óleo - 1982



Fig.17 - Demokratie ist lustig (Democracy is Merry)
silkscream com texto escrito à mão -1973

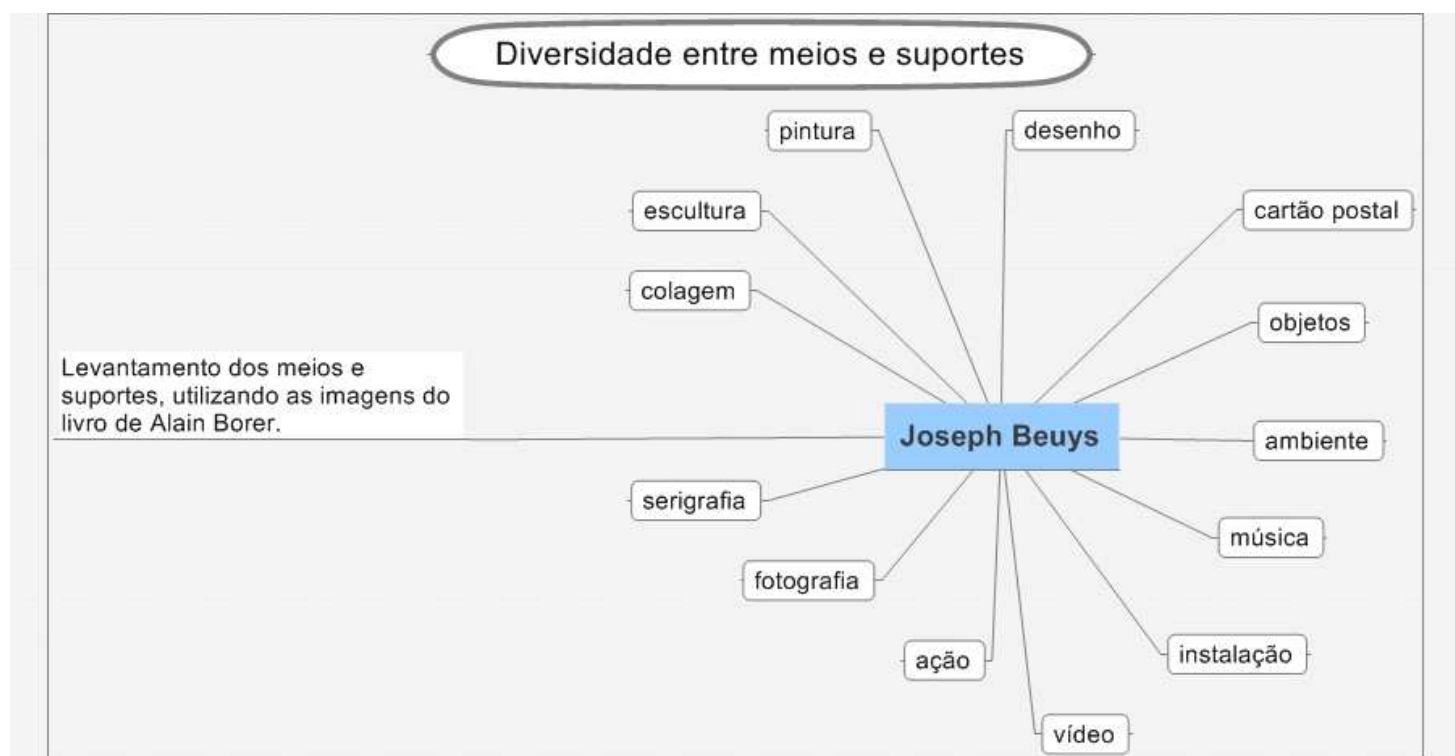


Fig.18 - Terno de feltro, 1970" – feltro
costurado e carimbado

Além de pensarmos nessa revolução e ressignificação apresentada pelo artista na utilização de materialidades não convencionais, outro fator relevante é observarmos as inter-relações estabelecidas e exploradas pelo artista.

Desenhos, pinturas, serigrafia, cartão postal, texto, escultura, colagem, fotografia, música, aula⁹, ambiente, objetos, fala, instalação, AÇÃO.

Nas ações artísticas de Beuys, percebemos efetivamente a hibridez dessas linguagens e o quanto estas se deslocam e se relacionam como geradoras de novas possibilidades.



Para essa pesquisa, consideramos a diversidade de materialidades, meios e suportes em seu desenvolvimento ao longo da produção do artista. Traçado esse panorâma, focaremos especificamente as ações, que estabelecem a comunicação entre os elementos apresentados acima.

⁹ Os “ensinamentos” de Beuys representam a obra e enacminham para produção artística.



Fig.19 - *"I like america and america likes me"*, 1974



Fig.20 - *7.000 Carvalhos*

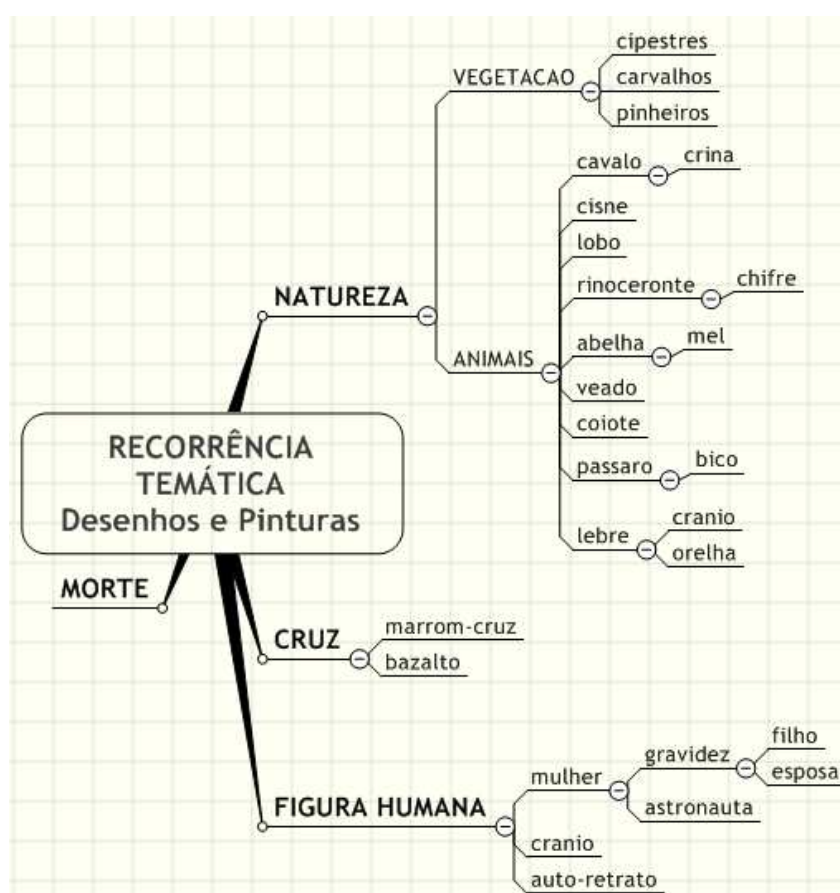
2.2- RECORRÊNCIAS TEMÁTICAS

Partiremos das imagens das produções e dos próprios relatos e entrevistas do artista para discutirmos seu processo de criação.

Realizamos, inicialmente, um levantamento das recorrências temáticas presentes em sua obra, partindo dos desenhos e pinturas e seguindo para as ações e instalações, considerando a importância dessa evolução em seu processo produtivo.

2.2.1 – DESENHO E PINTURA

O início da produção artística de Beuys está basicamente voltado ao desenho e à pintura. Essas produções se destacam pela leveza de seus traços em seus desenhos¹⁰ e pela delicadeza apresentada em suas aquarelas, com tonalidades terrosas. Em seguida, apresentaremos as recorrências temáticas presentes nessa fase inicial.



¹⁰ Ver Fig.21 e 22.

Mesmo que essas recorrências temáticas refiram-se ao desenho e a pintura da fase inicial, percebemos que estão presentes em outros momentos de produção do artista, configurando-se em elementos fundamentais de seu projeto poético e de pesquisa.

O processo de criação de Beuys, mesmo nas materialidades “plásticas” é construído na interação, no vínculo que se revela com próprio meio em que se vive. Isso pode ser percebido na seleção que o próprio artista faz com a materialidade em seu estado bruto e com suas possibilidades de transformação, como no caso da cera, do mel, do leite e da gordura. É estabelecido um vínculo comunicativo com o próprio ser humano, propondo efetivamente uma ruptura no sistema perceptivo do receptor.

Tais materialidades em sua própria natureza e também em contato com os fatores externos sofrem alterações em seu estado, em sua cor, forma, consistência, sabor, odor e temperatura. Essa é a proposta de Beuys, a dinamicidade, a mutabilidade, o inesperado, a troca de energias entre as próprias materialidades.



Fig.21 - Sem Título, 1974



Fig.22 - Sem Título e sem data

2.2.2 – MÚLTIPLOS

Os “Múltiplos” denominam todas as obras apresentadas em diversas tiragens, como litografia, xilogravura ou gravura em metal, mas também a arte em objetos e até cartões postais.

Segundo Beuys: “Os Múltiplos me interessam porque a multiplicação de idéias me interessa”. Neste sentido, são representativos na obra de Joseph Beuys, enquanto filósofo e artista.



Fig.23 - *Element*, 1985
Sete rolos de feltro com enchimento de feltro.



Fig.24 - *Rose for Direct Democracy*, (1973)



Beuys desenvolveu muitas idéias sobre a harmonização da natureza e da civilização, do ser humano e da tecnologia, da arte e a vida. O múltiplo, *Rosa para uma democracia direta*¹¹, um de seus múltiplos mais famosos, consiste em uma única rosa dentro de um cilindro graduado.

Esta imagem simples expressa a importância de unir o amor e o conhecimento, a paixão e a ciência. A rosa, uma flor que floresce gradualmente de dentro, é igualmente um símbolo da revolução para Beuys. Nesse caso, observamos sua preferência em usar os materiais que eram, em sua opinião, "muito básicos à vida e não associados com a arte."

O artista adiciona à sua tentativa de evitar as materialidades tradicionais apresentadas pelos artistas de sua época, conservando recursos, e conduzido assim a seu uso objetos facilmente encontrados.

Em muitos casos, Beuys selecionou os objetos que poderiam ser encontrados no cotidiano, tais como tesouras, linha, as ataduras adesivas, os carimbos de borracha, os frascos de vidro, entre outros. Beuys foi questionado em uma entrevista sobre ter escolhido usar dois frascos industrializados para *Evervess II 1* (1968).

Respondeu dizendo, " eu nunca quis fazer o objeto. Eu simplesmente utilizei os frascos porque os elementos apresentam consistência no trabalho e quando eu encontro esses elementos em algum lugar, eu digo: Sim, isso se encaixa. Eu posso usar isto."

O artista desvincula o caráter de produto de arte do objeto. Os objetos cotidianos ressignificados são antes de mais nada uma crítica à cultura do produto.



Fig.25 – *Evervess II 1*, 1968.

2.2.3– ESCULTURA SOCIAL

¹¹ Ver Fig.24.

O artista tinha como princípio conceitual que todos aqueles que conhecem a linguagem do mundo, ou seja, todos os seres humanos estão habilitados a criar.

Além da arte e filosofia, a produção de Beuys volta-se à educação. Para ele, suas aulas na universidade configuram-se “arte”. Dessa forma, o quadro negro passa a ser suporte para sua produção e para sua obra, enquanto materialidade de registro. Sua própria fala, sua voz e a de seus alunos, em sua plasticidade e significação ampliam o conceito de arte, caracterizando-se escultóricas. Assim como as materialidades sofrem alterações em contato com outras ou simplesmente pelo meio, as idéias e o pensamento também são alteradas no próprio processo comunicativo.

O artista define o conjunto de seu trabalho como uma imensa “Instalação Didática”. Pois, na atividade pedagógica, na universidade, em sua dialogicidade vê a “Arte como ensinamento e não o ensino da arte.” Nessa mediação se estabelece uma relação vinculativa de comunicação.

Os ensinamentos de Beuys, no momento de suas aulas ou mesmo em uma ação artística representam a obra, a fala é escultura. Dessa forma, cria o conceito ampliado de arte e de escultura social.

Por meio de ações interativas, foca sua produção nas relações comunicativas e nesse momento de interatividade podemos observar mais uma vez a presença do pensamento relacional, que se confronta nas suas divergentes possibilidades reflexivas, alimentando novas idéias.

As esculturas sociais são formas de pensamento que ao se transformarem em palavras, provocam evoluções. “Cada um é um artista cujas esculturas nunca estão terminadas; o pensamento está sempre em processo de reações, fermentações, decomposições. Tudo está constantemente em estado de mudança. (KUONI,1993)

Logo, no momento de aula, de troca, vivencia-se a constante entrada de pensamentos e idéias novas, que possibilitam estabelecer novas relações, construindo uma imagem rizomática para o conhecimento.

2.2.4– AÇÕES ARTÍSTICAS

Artista e filósofo, Beuys concebia a arte da performance como um meio de forte potencial para a cura e transformação da sociedade.

Em suas ações, utilizava elementos carregados de significados e símbolos. Mesmo inserido em uma sociedade caótica, ele se propõe a criar uma atmosfera de convivência que une a alma intuitiva e sensível e o pensamento intelectual, preparando o ser humano para uma evolução espiritual.

Beuys criou e realizou 70 ações entre 1963 e 1986, o ano de sua morte. Durante este tempo produziu, aproximadamente, 50 instalações, apresentadas em mais de 130 exposições. Conduziu seminários e discussões, leituras e entrevistas.

Para o artista, o processo inteiro de sua vida é seu ato criativo, logo sua própria vestimenta fazia parte desse pensamento, sempre vestido com calças de brim e chapéu de feltro.

É difícil dissociar a pessoa Joseph Beuys (1921–1986) de sua obra. Até a marca registrada deste artista-personagem de si mesmo – o chapéu Stetson – fazia parte de um amplo programa estético: "Neste momento, eu mesmo sou a obra de arte. Apenas insinuo uma direção no desdobramento, ou seja, indico que, nesta realização de tornar o mundo uma obra de arte, qualquer pessoa pode fazer parte, em potencial. Daí toda esta história de chapéu, que encaro como a tragicomédia da arte do nosso tempo."¹²

Quando conheceu o Fluxus em 1962, começou a realizar suas performances. O grupo era composto por diversos artistas, entre eles: George Maciunas, Nam June Paik, John Cage, George Brecht, Robert Filliou, Dick Higgins, Alison Knowles, Yoko Ono, Ben Patterson, Daniel Spoerri, Wolf Vostell, e Emmett Williams. De acordo com Erwin Heerich, amigo de Beuys, "O contato com Fluxus contribuiu com o seu amplo conceito sobre arte e vida.

Em 1963 Beuys convidou alguns artistas do Grupo Fluxus para performance na Academia de Düsseldorf. Maciunas, Paik, Vostell, e Williams participaram e realizou suas duas primeiras ações: *Composition for 2 Musicians and Siberian Symphony, 1st Movement*.

¹² <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,1865235,00.html>

As ações de Beuys foram frequentemente vistas como intimistas, autobiográficas, carregadas de política e intensidade. O tempo de duração variava entre 45 minutos e 9 horas, e embora não fossem planejadas cronometricamente, Beuys realizava um estudo em que planejava os objetos e sequências que utilizaria nas ações. Frequentemente, o processo seguia rumos diferentes do planejado inicialmente, pois em se tratando da interação com outros seres humanos e materialidades em estado de transformação que se alteram energeticamente, não se pode mapear um resultado.

Beuys viu cada ação como uma nova versão de um tema básico e como uma tentativa de tornar sua filosofia compreensível. Quanto menos literal fosse a ação, mais fácil seria para o que público fizesse sua tradução para suas vidas. Beuys usou cada vez mais suas ações como um fórum para debates de opinião política.

Nas ações do artista, observamos várias formas de intervenção. Fóruns que desencadeiam debates e decisões assumidas democraticamente, objetivando a transformação da vida cultural e urbana de uma localidade.

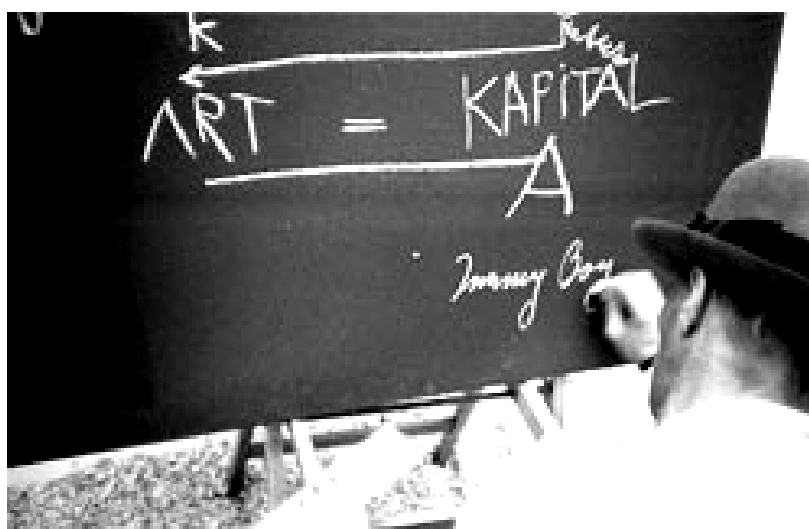


Fig.26 – Reflexões que desencadeavam os debates

2.3– MATERIALIDADES

Em arte conceitual, a idéia ou conceito é o aspecto mais importante da obra. Quando um artista usa uma forma conceitual de arte, significa que todo o planejamento e decisões são tomadas antecipadamente, sendo a execução um assunto secundário. A idéia torna-se na máquina que origina a arte.

Sol Le Witt

É evidente que a materialidade nas Artes Visuais, configura-se elemento fundamental para sua mediação, mesmo na arte conceitual. Sendo assim, daremos continuidade ao levantamento das materialidades presentes na obra do artista.

Analizando os elementos do processo de criação de Beuys, não podemos desvincular de sua produção a interface entre meios e refletir como se estabelecem em seu processo sógnico.

“Existe uma constante nos materiais utilizados: sua natureza enquanto vínculos, ou seu desempenho em algum processo de transmissão de informações” (BAITELLO, 1999,p.150). Para Baitello (1999), a materialidade dos vínculos comunicativos e a natureza própria da comunicação enquanto construção de vínculos estão presentes na obra de Joseph Beuys.

Beuys utiliza materiais não convencionais partindo da necessidade de criar outros conceitos de poder do pensamento e da sensibilidade. Ele não expõe seus elementos como obras. Para ele a matéria em estado bruto constitui um espaço pedagógico, pois oferece matéria para reflexão. Ela não é exposta por si mesma, mas serve a um processo de transformação.

A materialidade selecionada pelo artista em seu processo produtivo tem como característica a transformação. Gordura, feltro, cobre, animais, mel e seu próprio corpo são elementos de constante transferência e dinamicidade.

Com isso percebemos nos modos de ação de Beuys o no seu conceito ampliado de arte, a hibridez das manifestações artísticas e humanas.

Ainda sobre a materialidade podemos refletir que a “arte não reside no resultado material saído do processo artístico; na tela ou na escultura, mas na

tomada de consciência do potencial criador que se manifesta nessa ocasião. A atenção deve se afastar do objeto, para se encontrar sobre a atividade interior da alma durante o ato criador". (TRÍADES, 1991)

A artisticidade de Beuys pretende uma ação que se estabeleça no cotidiano, propõe acessibilidade ao espectador para que se torne participante. Configura-se em um processo contínuo, obra aberta para todos os imaginários que na participação, no debate e na ação interativa podem levar a novos caminhos.

Ao apresentar seu conceito ampliado de arte, a escultura social, defendida por Beuys, é movimento, metamorfose e vida.

Para o artista, "somente a arte, isto é, a arte concebida ao mesmo tempo como autodeterminação criativa e como processo que gera a criação, é capaz de nos libertar." (BORER, 2001)

As ações artísticas em sua continuidade passam a ser construídas na proposta e em sua dialogicidade. Na ação coletiva, na correlação entre recursos filosóficos, lingüísticos ou do senso comum. Dessa forma, os processos artísticos se desvinculariam da produção de objetos estéticos e não seriam apreciados como um produto específico de um único autor "artista".

(...) 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. (WOOD:2002, 53)

O quadro negro utilizado nas conferências e aulas, passa a ser o suporte para a arte de Beuys, para sua atividade educativa.



Fig.27 – Kunst = Kapital (Art=Capital),1980.

O artista escolhe seus materiais partindo da necessidade de criar outros conceitos de poder do pensamento e da sensibilidade.

Para Beuys, a forma era consequência da transformação do material

Beuys, como muitos artistas do século XX ampliou seu trabalho incorporando materiais do mundo cotidiano em seus múltiplos, instalações, e ações. As escolhas, entretanto, não eram aleatórias e os materiais nunca eram neutros. Determinados materiais remetiam ao seu passado, e com o uso repetido alcançaram um simbolismo pessoal.



Fig.28 – Eurasia, 1963 – Quadro negro riscado com giz, feltro, gordura, lebre.

2.3.1- Orgânicos

O alimento configura-se em outro meio importante para Beuys. Ele associou a propriedade comestível dos alimentos, a imagem metafórica da arte como a essência da nutrição humana.

O chocolate, a salsicha, a gelatina, a margarina, e a manteiga são todos os alimentos que Beuys utilizou em suas produções. São alimentos usados freqüentemente, e que sobre a ação do tempo se transformam, não sendo fixos, mas passíveis de reações químicas diversas, deteriorização, mudanças cromáticas, e regeneração. Beuys igualmente reconheceu que os alimentos específicos tiveram raízes profundas em determinadas religiões ou tradições, tais como o pão e os peixes, que carregam o significado simbólico na fé cristã.

A estética de Beuys também foi questionada, principalmente, pela utilização de materiais não sofisticados. Materialidades cinzentas, terrosas e em constante estado de transformação e deteriorização compõem sua produção.



Fig.29 – *Versão de Pintura 1-90*,
Óleo e manteiga sobre papel

2.3.2 - Feltro

O feltro é um material composto por lãs misturadas com pele, cabelo, algodão, fibras diversas prensadas, sob calor, que sofrem ação química. O feltro absorve várias partículas e entra em contato com outras diversas (gordura, sujeira, poeira, água, som). As fibras prensadas e não entrelaçadas, não deixam circular o ar em seus espaços. Segundo o artista, trata-se de um excelente isolante térmico.

Beuys usou, primeiramente, o feltro em 1960 em objetos menores e em combinação com a gordura, apreciando as polaridades de negativo e positivo do feltro.

Por exemplo, na obra, *Infiltration-homogen for grand piano* (1966), um piano foi envolvido com feltro, contendo seu som para dentro, referindo-se à impotência de se comunicar.

A presença do feltro em sua obra, também “possui a dimensão simbólica da cura de uma grave lesão” (BAITELLO, 1999, p.151), se lembrarmos seu acidente aéreo, no qual sobreviveu ao ser envolto em gordura e feltro pelos tártaros.



Fig.30 – *Infiltration-homogen for grand piano* (1966)

2.3.3 - Gordura

A gordura foi um material utilizado por Beuys para demonstrar o caos e o potencial para transcendência espiritual.

A gordura pode existir sob diferentes formas físicas e estados da matéria, pode ser um líquido fluído sob a ação de calor e se definir solidamente ao ser resfriada. Dessa forma, segundo o artista, é possível que reflita sobre o material antes da forma, que a temperatura definirá.

A gordura é essencial para nutrição e como combustível. Em constante transformação sob uma ação, Beuys começou a utilizar a gordura em 1960 com a instalação *Fat Corners* (1960-1962) e com a escultura *Fat Chair* (1964).

A gordura foi uma grande descoberta para mim, uma vez que era um material que poderia ter uma aparência bastante caótica e indeterminada. Eu podia modificá-la com calor ou frio e eu podia transformá-la (...) Fadada a infinitas metamorfoses, capaz de simbolizar o ambíguo, o devir e a mudança, a gordura é também o emblema material das mais misteriosas conversões da existência. (BEUYS)¹³



Fig.31 – *Fat Chair*, 1964

¹³ Joseph Beuys. Qualquer ser humano é um artista. Goethe Institute Inter Naciones. São Paulo.

2.3.4 - Animais

A abelha e a lebre são imagens plásticas na sua obra que se referenciam à gordura e ao feltro, consequências de sua experiência durante a guerra. Em diversas ações Beuys procurou demonstrar que a comunicação e a conviência com os animais configuram-se em um processo simples e natural, contrariamente, aos seres humanos. Isso devido à sua instintividade e não racionalidade.



Fig.32 – Como se explicam quadros a uma lebre morta, 1965.

¹⁴ Ver Fig. 32

2.3.5– Metais

O cobre, de acordo com Beuys, é um material que transmite e canaliza energia. É um elemento metálico e condutor excelente de eletricidade e de calor. O cobre é um dos mais macios elementos metálicos e está associado frequentemente com o planeta Venus e o gênero feminino. O cobre é um isolante fraco e um excelente condutor de calor ou de eletricidade.

O ferro, por outro lado, é extremamente duro e simboliza o gênero masculino, pois está associado com o planeta Marte. Ferro, elemento metálico abundante no planeta terra e utilizado para fazer ferramentas e maquinaria.

Em outros trabalhos, o ferro simboliza a ligação a mais forte entre a circulação sanguínea e a terra, e representa conseqüentemente uma conexão elementar.

O ouro também foi outro elemento metálico utilizado por Beuys, associado com a alquimia e com o mito; aço, que pode simbolizar a razão dura; zinco, que pode representar a isolação; e prata, um metal contrário a conduzir que represente a condutibilidade.



Fig.33 – *Lightning with Stag in its Glare* – Alumínio, bronze, e ferro

2.3.6- Mel

O mel foi utilizado por Beuys em 1965, em sua ação " Como explicar um quadro a uma lebre morta"¹⁴, na qual cobriu sua cabeça com mel e ouro. O mel não apresenta somente uma conexão com a nutrição, mas também uma qualidade mística. Por exemplo, de acordo com Beuys, " na mitologia, o mel foi considerado uma substância espiritual " principalmente ao observar a organização das abelhas , e sua proximidade com os princípios de socialismo de cooperação e de fraternidade.

A cera de abelha, é uma outra substância importante para Beuys, as abelhas constroem seus favos geométricos, uma estrutura complexa. Rudolf Steiner comparou o processo de dar forma os favos de mel geométricos contínuos às mudanças que ocorrem continuamente no corpo humano e na terra. Produto de transferência entre diferentes ordens, do vegetal ao animal, do animal ao ser humano, que o transforma na ingestão. Além disso, é também um bom isolante, mal condutor de calor, uma vez que o absorve muito lentamente.

Beuys utilizou a cera em algumas ações para isolar-se dos sons exteriores e encontrar, ouvir o seu eu interior.



Fig.34 – “Bomba de mel, no local de trabalho”, 1974-77

2.3.7– *Braunkreuz* (cruz marrom)

Braunkreuz, foi uma materialidade inventada por Beuys no princípio dos anos 60. Consta de uma pigmentação comum misturada com o sangue de uma lebre que resultou em uma substância opaca, que Beuys não considerou uma cor, mas sim um meio para a expressão escultural. Uma metáfora para a terra como um meio protetor, evocando a imagem da oxidação, do sangue seco ou do excremento. Refere-se também ao cristianismo, ao militarismo alemão, ao nazismo, à guerra (REKOW)¹⁵. Para Beuys, O símbolo opera no domínio da razão, e não há símbolo sem uma complexa rede de conhecimento, de significados, de conteúdos.



Fig.35 – Cor marrom

Ao realizarmos o levantamento das materialidades utilizadas por Beuys, observamos na própria natureza de cada elemento, a simbologia, o fluxo, a transmissão e a reação. Materialidades em movimento, em processo de transformação física que não se configuram em objeto estático de apreciação.

Ainda sobre a materialidade podemos refletir que a” arte não reside no resultado material saído do processo artístico; na tela ou na escultura, mas na tomada de consciência do potencial criador que se manifesta nessa ocasião.”(TRÍADES, 1991)

“A atenção deve afastar-se do objeto, para se encontrar sobre a atividade interior da alma durante o ato criador” (TRÍADES, 1991)

O processo de produção de Beuys revela um caminho de construção em constante evolução, por meio de toda comunicação que sua obra propõe e que ultrapassa a materialidade no sentido convencional. Sua imagem, sua voz, seu pensamento, seu corpo passam a ser o principal meio de ação. Dessa forma, “todos

os materiais ou ferramentas selecionados por Beuys, são utilizados para produzir vínculos comunicativos.” (BAITELLO, 1999, p.152)

CAPÍTULO III

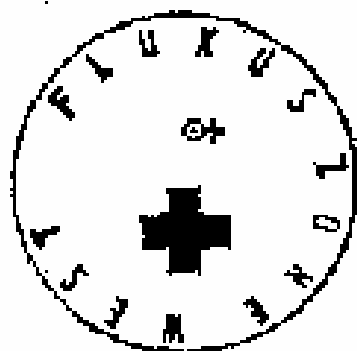
EXPERIÊNCIA PERCEPTIVA

Não falo que o corpo deveria ser o mais importante meio de comunicação, mas que não tenho outro meio de comunicação a não ser o meu corpo.

Joseph Beuys

Como já abordado nos capítulos anteriores, algumas materialidades tradicionais e convencionais deixaram de ser utilizadas na Arte Conceitual. Em muitos casos, a principal materialidade utilizada pelos artistas era o seu próprio corpo. Nesse modo de ação, a experiência do tempo, do espaço e do material, superaram a mera representação convencional. O corpo se tornou o principal meio de expressão.

3.1 – Fluxus



Beuys foi Integrante do grupo Fluxus¹⁶, no qual artistas propunham ações críticas em relação às convenções da Arte Moderna, que na época centrava sua produção na exploração das propriedades expressivas do meio. Com essa materialização, a produção voltava-se para o espectador.

¹⁶ Termo criado por George Maciunas, que escreveu um Manifesto em 1963, no qual propunha que os artistas promovessem uma arte viva, uma antiarte, uma realidade não artística, para ser compreendida por todos, não apenas pelos críticos. (WOOD:2002,23)

Já para as práticas artísticas da vanguarda, para o grupo FLUXUS, a arte conceito torna-se o meio, “a arte deveria se fundir diretamente com a vida social da cidade, tornando-se inseparável da ação e do pensamento.” (WOOS, 2002, p.19)

Não havia segmentação entre pintores, escultores, poetas ou atores. As diversas manifestações artísticas poderiam se fundir na ação dos artistas, e passaram a ser registradas com recursos fotográficos, áudio e áudio-visuais.

A ação de Beuys “ Stuka Bomber Piece”, realizada em 1989, no *Fluxus Anthology, 30th Anniversary*, foi registrada em áudio por Al Hansen, artista americano também do FLUXUS.¹⁷



Fig.36 – Al Hansen - Joseph Beuys “Stuka Bomber Piece” 1989

A arte conceitual passa a ser compreendida como qualquer conjunto de práticas contemporâneas que não se enquadrem às expectativas convencionais de exposições de arte, ou seja, que não apresentam objetos produzidos pelo artista para a contemplação estética.

A experiência perceptiva é o único caminho capaz de nortear a criação. “De maneira geral pode-se dizer que a arte seja o elemento no contexto do mundo através do qual o ser humano sente ser o centro criador de algo novo, evolucionário.” (BORER, 2001)

¹⁷ http://ubu.artmob.ca/sound/fluxus_box/Fluxus-Anthology-30th_09-03_Al_Hansen.mp3

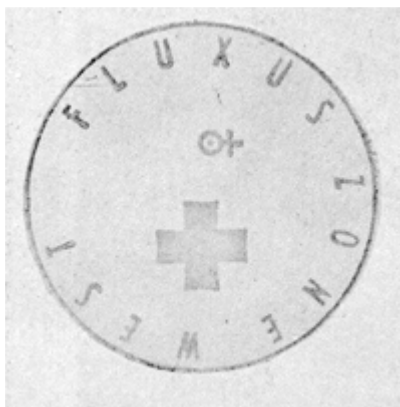


Fig.37 – *Fluxus Zone West*.

Carimbo criado por Beuys e utilizado para marcar os documentos publicados do Fluxus, 1970.

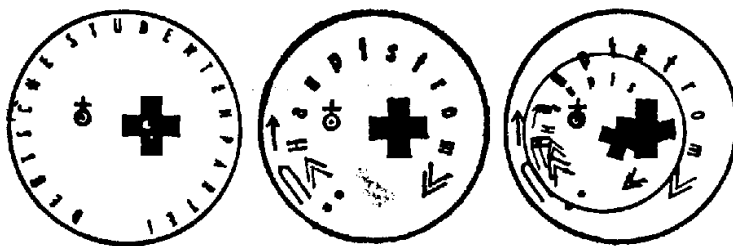


Fig.38 – Variações dos carimbos criados por Beuys para o Partido Estudantil Alemão que promovia ambientalismo, desarmamento e reformas educativas.

Comentários de Beuys sobre o fluxus¹⁸

Os concertos originais do Fluxus foram organizados por pessoas, cujo o interesse principal era pelo som, em vez da pintura ou da escultura. Daí a ligação com John Cage, "La Monte Young", com Stockhausen e com aqueles envolvidos com a música eletrônica. Mas sua atitude era revolucionária e iam contra à idéia tradicional do concerto. Os trabalhos eram, freqüentemente, apresentados simultaneamente ou em sequência, um após o outro. Muitas vezes, nada além de um piano, uma escada e um balde da água foram fornecidos. O descanso era improvisado.

Foram tantas e tão variadas as ideologias e as interpretações do Fluxus quanto o número de participantes. A possibilidade de trabalhar com diferentes opiniões era um dos aspectos os mais desafiantes. Qualquer coisa poderia ser incluída, desde rasgar um pedaço de papel até a formulação de idéias para a transformação da sociedade.

¹⁸ Trecho extraído do livro "Energy Plan for the Western Man", p. 128-9.

3.2 - Happenings, Performances e Ações

As manifestações do grupo *Fluxus* justapõem não apenas objetos, mas também sonoridades, movimentos, gestos que compõem um apelo simultâneo aos diversos sentidos: visão, olfato, audição, tato.

O termo **Happening**, surgiu no final dos anos 50 e foi criado pelo americano Allan Kaprow¹⁹ para abordar uma forma de arte, que envolvesse teatro, dança, artes plásticas, música, com despreendimento estético, sem texto nem representação. Segundo Kaprow:

O Happening é uma reunião de eventos realizados em tempos e lugares diversos. Sua ambientação pode ser construída com o que se encontra disponível, ou pode ser adaptada. Um Happening, não precisa acontecer em um palco, muito pelo contrário, pode ocorrer em um supermercado, dirigindo ao longo de uma estrada, sob uma pilha dos panos, na cozinha de um amigo, imediatamente ou sequencialmente. Se sequencialmente, o tempo pode durar a mais do que um ano. O Happening acontece de acordo com o planejamento mas sem o ensaio, sem o público, e **não se repete**. É arte mais próxima da vida.²⁰



Fig.39 – Allan Kaprow, *Fluidos*, 1967.

¹⁹ (1927-2006)

²⁰ <http://www.ubu.com/historical/kaprow/index.html>

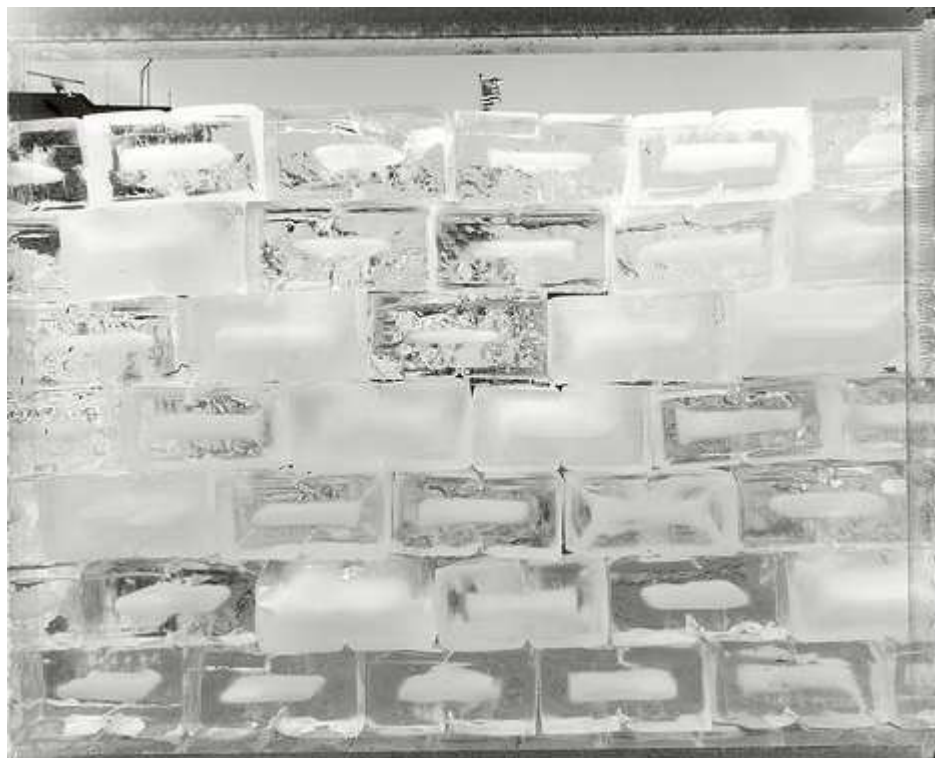


Fig.40 – Fluídos, detalhe da obra

Nos *happenings*, a arte invadia espaços não convencionais, dialogando com o público e convidando-o a fazer parte da “encenação”. A proposta de Krapow era justamente trazer o ato artístico para o ambiente cotidiano. “ É uma prática tão aberta e fluida como as imagens de nosso dia-a-dia, sem simplesmente imitarem alguma parte dele.” (BUENO, 1999, p.227)

O espectador sendo convocado a participar dos espetáculos experimentais, em geral, descontínuos, sem foco definido, não-verbais e sem seqüência previamente estabelecida, se fundiam ao acontecimento.

Os eventos possuíam estrutura flexível, sem começo, meio ou fim. Improvisações podiam conduzir a cena, com base no acaso e espontaneidade, e podiam ser realizados nos mais diversos e inesperados lugares (ruas, casas ou apartamentos desabitados, lojas vazias, galpões.

Os *happenings* são eventos em tempo real que fogem das convenções artísticas. Não existe um enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não existe afastamento entre o público e a manifestação. O caráter é experimental, desprezando uma preocupação com a encenação e com a representação.

Os artistas fazem uso livre dos objetos, do tempo e do espaço e as materialidades selecionadas para esses processos são plásticas.

São gerados na ação e não podem ser reproduzidos. Na própria definição de Krapow, os happenings aproximam a arte da vida, os temas podem ser cotidianos e retirados de várias áreas.

Segundo Kaprow:

Os *happenings* são um desdobramento das *assemblages* e da arte ambiental, mas ultrapassa-as pela introdução do movimento e por seu caráter de síntese, espécie de arte total em que se encontram reunidas diferentes modalidades artísticas - pintura, dança, teatro etc. A filosofia de John Dewey, sobretudo suas reflexões sobre arte e experiência, o zen budismo, a música experimental de John Cage, assim como a *action painting* de Jackson Pollock (1912-1956) são matrizes fundamentais para a concepção de *happening*.²¹

Segundo Cohen (2004, p.132), o happening se apóia no experimental, buscando o livre funcionamento das atividades criadoras sem se preocupar com a aceitação do público ou com o mercado de arte.

O foco principal é o processo e não o resultado estético final, sendo os valores de julgamento abandonados e na aproximação a vida cotidiana, qualquer pessoa pode ser atuante.

No happening, o limite entre o ficcional e o real é muito tênue e nesse sentido a convenção que sustenta a representação é constantemente rompida (COHEN, 2004, p.133). Essa ruptura acontece devido as situações de improviso, nas quais, o público sem saber o que irá acontecer, entra na ação, podendo participar a qualquer momento.

Já em 1928, Oskar Schellmer, da Bauhaus, desenvolveu performances considerando cada experiência como a busca dos elementos do movimento e do espaço, porém a produção na era aberta ao público, mas sim vivenciada com seus alunos.

²¹ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index

A passagem dos *happenings* para as **performances** aconteceu nos anos 70. A diferenciação entre os termos se caracteriza basicamente pelo “o aumento de esteticidade” (COHEN, 2004, p.134). Um aumento de controle sobre a produção e a criação, e evolução das manifestações artísticas de vanguarda. Claes Oldenburg²², utiliza o termo valorizando a atuação.



Fig.41 – Instantâneos da Cidade – 1960, Nova York- Performance de Claes Oldenburg

As *performances* apresentam um trabalho mais individualizado com inflexões distintas, podendo adquirir tom minimalista ou acento mais teatral e provocador. Nos *happenings* os processos eram coletivos e nas *performances* a busca pela experiência individual é predominante. Em diversos casos, o público se relaciona como espectador da obra, não sendo convidado a participar.

Desse modo, o objetivo de “uma maior estetização decorre da necessidade de passar signos mais elaborados que demandam um maior rigor formal e uma obra mais delineada” .(COHEN, 2004, p.136).

Na *performance* a criação pode nascer de temas livres, mas depois de estruturados, não se permite improvisos durante a apresentação, podendo ser repetidas por diversas vezes. A produção da performance também se dá por meio de recursos tecnológicos, audiovisuais, incorporando o uso da multimídia, de acordo com o próprio período histórico em que estão inseridas.

²² (1929)

As **ações**²³ de Joseph Beuys se diferenciam dos termos *happenings* ou *performances* pois envolvem outro conceito. Compreendendo o objetivo e o desenvolvimento das ações do artista, os termos já definidos reduziram seu sentido. O próprio conceito de arte foi ampliado por Beuys e suas ações também vão além dos conceitos de *happening* e *performance*, embora muitos autores utilizem o termo *performance* para falarem de suas ações.

As ações de Beuys lembravam frequentemente peças sacras, com seu rigoroso simbolismo e sua iconografia complexa e sistemática. Objetos e materiais – feltro, manteiga, lebres mortas, trenós, pás – tornavam-se protagonistas metafóricos de sua performance (GOLDBERG, 2006, p.139).

As ações de Beuys se particularizam pelas conexões que estabelecem com um universo mitológico, mágico e espiritual. Nelas chamam a atenção o uso freqüente de animais - por exemplo, as lebres em *The Chief - Fluxus Chant*, Copenhague, 1963 -, a ênfase nas ações que conferem sentidos aos objetos e o uso de sons e ruídos de todos os tipos, num apelo às experiências anteriores à linguagem articulada e ao reino dos instintos, que os animais representam.

A natureza da experiência perceptiva na contemporaneidade, em geral configura-se global. O público interage sensível ou polisenssivelmente na construção da obra, na inter-relação dos sentidos.

No processo artístico, a arte configura-se produção de conhecimento, no qual, o artista observa seu entorno e recorta o que lhe interessa. Trata-se de um processo sensível e inteligível, uma coleta de elementos que toca sua sensibilidade e que leva ao conhecimento.

Beuys diferenciava conceitualmente o termo ação de *performance*. Já que essa mediação contava com inesperado e não planejado como em grande parte dos processos de produção na Arte Contemporânea. O artista não concebia essas ações já estabelecendo ou conhecendo seu fim. Tendo um ponto de partida conceitual, no decorrer do processo confronta-se o inesperado, pois envolve o outro, e não se pode ter controle dessas reações.

²³ Aktionen em alemão – “Para não incorrerem no equívoco de caracterizar a obra de Beuys como “performance”, pois o artista fazia questão dessa diferenciação”. (BORER, 2001,p.7)

3.3- Voz

Só as pessoas conduzem idéias,
enquanto as obras de arte congelam
e ficam para trás.

Joseph Beuys

Na obra de Beuys, especificamente, na Escultura social, a semântica é o veículo que dá forma aos sons e o significado ao pensamento, permitindo que uma comunicação ocorra. Beuys considera o fenômeno da fala como um catalizador capaz de moldar a sociedade humana.

Quando eu falo sobre meu próprio país (Alemanha), eu não posso basear o que eu digo em qualquer coisa mais recente e primordial do que nossa língua. Meu trajeto, tal como ele é, obrigou-me a colocar a fala à frente de minha habilidade visual. O conceito de uma pessoa é acoplado à sua linguagem. Ocupe-se de você, uma pessoa não é uma raça. (...) O fato de que esta era igualmente a única maneira de superar todas as maquinações racistas da sobrevivência, os pecados terríveis, e a escuridão indescritível sem perdê-las de vista por um mesmo momento, conduziram-me a decidir em favor da arte, embora de uma arte que me tomasse a um conceito da escultura que começa com discurso e com o pensamento, aprendendo desse modo construir os conceitos que podem e trarão o sentimento, de modo que as imagens progressistas se apresentassem e as idéias tomassem a forma. A condição prévia para uma escultura bem sucedida, primeiramente, deve estar no pensamento e na compreensão de qual poderia então ser expressado na forma do material usado no trabalho. (BEUYS)²⁴



Fig.42 – Beuys em conferência com seus alunos

²⁴ Joseph Beuys, 1985. Em conferência.

Para Beuys, a voz era um veículo próprio para comunicação com a função de um catalizador, visto que uma comunicação era mais profunda, um dispositivo de uma comunicação, veículo para a distribuição das idéias que poderiam alcançar um vasto número de pessoas .

3.4- CORPO

Para Beuys, a arte não tem o objetivo de fornecer o conhecimento de maneiras diretas. Seu papel é produzir percepções aprofundadas da experiência. “A arte não existe para ser compreendida simplesmente, ou nós não teríamos nenhuma necessidade de arte.” (BEUYS)

As ações artísticas e performances acontecem simultaneamente a *live art*²⁵ e aos happenings, eventos ao vivo em que os artistas se apresentavam ao público. Em sua maioria, tais ações permitiam que o público e o artista vivenciassem o processo da obra simultaneamente.

Nessa época, as ações implicavam na “experiência do tempo, do espaço e do material, e não sua representação na forma de objetos, e o corpo se tornou o mais direto meio de expressão”(GOLDENBERG, p.142).

Para Renato Cohen, a performance é uma linguagem de interface que transita entre os limites disciplinares (COHEN, 2004, p.113). Para o autor, “vivemos em uma estética híbrida, que examina e realiza com novas tecnologias conceitos formulados na modernidade “(COHEN, 2004, p.87).

Sobre as ações artísticas de Beuys, Cohen (1998), propõe uma abordagem para refleti-las como uma espécie de *work in progress* , “criação de obras em que existam uma hibridização de conteúdos, aleatoriedade e acaso, interatividade e alterações no percurso” (VICINI, 2006, p.108).

²⁵ Termo que designa a confluência de diversas manifestações artísticas, como, por exemplo as artes plásticas, dança, teatro, música, cinema, vídeo, literatura, abrangendo uma variedade de disciplinas e discursos que envolvem, de algum modo, o tempo, o espaço e a presença humana (GOLDBERG,2006,109).

O antropólogo e filósofo alemão Diétmar Kamper, apresenta uma reflexão sobre uma filosofia do corpo, sobre os sentidos de proximidade e de distância e sobre a crise da visibilidade, que nos parece interessante para discutir o trabalho de Beuys.

Considerando a experiência perceptiva de seu processo de criação, um estudo mais aprofundado sobre o corpo e sua imagem torna-se fundamental. Nas ações do artista, o corpo é meio e suporte do processo artístico e comunicativo, envolvendo os sentidos de distância e de proximidade.

Segundo Harry Pross, o corpo é mídia primária, é o primeiro suporte dos processos comunicativos, “a voz, o cheiro, o gesto e o gosto tem um limite temporal e espacial, exige o tempo e o espaço do aqui e do agora” (BAITELLO, 2005, p.31).

O corpo do artista em questão é seu principal meio de ação, mas ao solicitar a interação de um segundo, estabelecendo seu vínculo comunicativo, conta com meios da mídia secundária.

A documentação de suas ações, as imagens fotográficas e audiovisuais de seu percurso criativo permitem que o artista crie uma “presença na ausência, conseguindo perpetuar-se no tempo, criando um tempo virtualmente infinito. Dessa forma, consegue vencer a própria morte, deixando os sinais produzidos pelo seu corpo” (BAITELLO, 2005, p.33).

Dessa forma, distintas materialidades, plásticas e performáticas, como o corpo, o gesto e as palavras, fundem-se nos processos de produção contemporâneos.

Kamper, ao apresentar um percurso histórico e antropológico sobre o conceito da palavra “Imagem”, considera como uma mistura atual de produções e recepções de imagens influencia a percepção contemporânea. Para o filósofo, as imagens remetem à uma ausência, uma falta fundamental.

O simples fato de que tenhamos nascido e que iremos morrer faz com que antecipadamente pensemos na experiência da perda, que mesmo parecendo insuperável pode ser substituído.

As imagens são, assim consideradas, substitutas daquilo que falta, que é ausente, sem nunca alcançar a dignidade daquilo que substituem.

Assim, supõe que a imagem tem a finalidade de cobrir a ferida da qual os homens se originam. Porém essa finalidade é inconversível. Toda falsa lembrança recorda também.

Para Kamper, os homens vivem no mundo, na verdade das imagens do mundo que foram feitos por eles e para eles. Com essa produção incessante de imagens, transitamos entre a vida das imagens e a morte pelas imagens, revelando-se uma condição de “morto-vivo” ou “vida morta”.

A impossibilidade de decidir se se está vivo ou morto adere às imagens, pelo menos no momento da sua pura simulação sem referência. A substituição do corpo por sua própria imagem ocorre devido à sua crescente abstração, como a própria transformação do mundo em imagens.

Para Kamper, estamos no tempo de sair da autoproduzida caverna das imagens que está se fechando, vivemos em um mundo de imagens, no qual a cultura do olhar superou a cultura do corpo. Perdemos o olhar profundo e passamos a ver tudo bidimensionalmente.

O desafio é o de sair de nossa *caverna* repleta de imagens, para buscar o corpo e seus sentidos. A perda do corpo tridimensional, ou sua substituição pelas imagens do corpo.

O grande medo do vazio, que acompanha todo processo de civilização, gera o excesso e as imagens passam a ser consideradas substitutas daquilo que falta, que é ausente, sem nunca alcançar aquilo que substituem.

Para pensarmos o que são as imagens, contra o medo da morte os homens só têm a possibilidade de fazer uma imagem dela. Por isso para as imagens se prendem os desejos de imortalidade. A órbita do imaginário é regida sobre o eterno, e por isso sofremos hoje o destino de já sermos mortos em vida.

Para Baitello (2005), quanto mais medo, mais imagens. A compulsão para a reprodutibilidade conduz a uma inflação de superfícies e a uma crescente perda das profundidades e profundezas, marcas inconfundíveis e indeléveis do corpo. Assim, sucumbem os corpos, na perda da dimensão da profundidade. E porque sucumbem os corpos, transformando –se as pessoas em imagens das imagens, superfícies das superfícies.

A imaginação, que vem da lacuna deixada pelo imaginário, tem a função de remediar, de buscar novas saídas, de pensar reflexivamente. Para sair do universo supostamente eterno das imagens deveríamos abolir as imagens, saber que antes delas há um corpo sentindo.

Devemos saber o local e o momento de abandonar o universo das imagens para viver no real. O corpo vem antes da imagem (e da consciência); “quem destrói a imagem perdeu o medo”. De fato, a própria imagem já é uma estratégia do medo. O que predominava era a “valorização da percepção e do instante” por meio da “experiência da totalidade (BUENO, 1999, p.227).

Durante toda a vida perdemos. Mas a perda pode ser substituída pelas imagens. Porém as imagens nunca serão aquilo que substituem.

Relembremos então, o fenômeno da iconofagia, a devoração de imagens que em sua proliferação, passa a se superficializar de forma que recordem tão somente outras imagens.

Segundo Lili Galván (2004), o endurecimento do corpo e dos sentidos, o domínio da razão sobre o sentimento e o espírito distanciam o ser humano do humano. Desitegra-se então o humano de sua subjetividade para dar-lhe uma aparência forte. Cada vez tocamos menos. Em nossa sociedade somos proibidos de tocar. O tato é a voz do sentimento, é a fala da pele. Durante nossa formação precisamos estabelecer um diálogo com o nosso corpo. A pele da realidade é a superfície de todos os objetos que a compõem e depende de nós deixarmos nosso sinal, nosso vestígio. Temos toda uma história gravada na pele (BARON, 2004).

Com essa reflexão, observamos que nas ações de Beuys, “espacialidades, visualidades, sonoridades, texturalidades promovem uma correlação dos sentidos, no qual a experiência perceptiva envolve apelos sensíveis simultâneos”.(FERRARA, 2007) ²⁶

A própria materialidade utilizada por Beuys apresenta também o apelo olfativo, os materiais em sua organicidade, decomposição e muitas vezes em seu estado bruto como ponto de partida para sua transformação emitem seus odores,

²⁶ Lucrecia D'Alessio Ferrara em *Aulas apresentadas no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu, em Comunicação e Semiótica*, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

como no caso da gordura, mel, cera de abelha, cobre. Nesse sentido, podemos observar a correlação polissensível presente no processo de criação do artista, na interface entre meios e suportes.

3.5 - AÇÕES ARTÍSTICAS SELECIONADAS PARA ANÁLISE

Considerando a instigante obra de Beuys e sua amplitude, foi necessário realizarmos um recorte para esta pesquisa. Seleccionamos então, duas de suas ações²⁷, para análise da obra processual de Beuys.

Por meio da discriminação, análise e comparação, dos elementos presentes nestas ações, pretendemos refletir a interface entre meios ou suportes e a interação do público como elemento fundamental em seu processo de criação, considerando os elementos já fundamentados nesta pesquisa.

Primeiramente, realizaremos uma breve contextualização, sobre o período em que ambas ações estão inseridas. Em seguida, analisaremos cada ação individualmente, estabelecendo relações com os conceitos já desenvolvidos nesta pesquisa e finalizaremos com a tabela de elementos comparativos.

Retomaremos, então, o conceito de ação elaborado por Beuys.

Sobre o seu próprio conceito de ação, ultrapassando os limites da performance, o artista afirma:

Estou muito ciente antes de começar uma ação. Estou muito ciente sobre a idéia geral necessária na escultura, mas não sei nada sobre o processo no qual a ação vai transcorrer (KUONI,1993,p71 in VICIN,2006,89).

Por meio dessas ações, Beuys tornou-se um dos mais proeminentes artistas da vanguarda européia.

²⁷ 7.000 Carvalhos e I like America and America Likes me.

O movimento definiu a arte enquanto idéia criadora do processo artístico, não a sua execução, traduzindo, desta maneira, o objeto a conceitos. Em vista disso, o artista independe do público e das salas de exposições, mas passa a existir a documentação do processo criativo por meio dos sistemas audiovisuais.

Como já abordamos anteriormente, a arte conceitual dos anos 1970 foi marcada por um amplo repertório de experimentações, que tinham em comum o predomínio da valorização da idéia sobre o objeto artístico. Alguns artistas, mesmo anteriores a essa época, já vinham rompendo com alguns suportes tradicionais. Mas, essa década consagrou como experiências artísticas válidas o corpo em performance, em ação e trabalhos produzidos com meios tecnológicos, como o vídeo e o computador.

Na Arte Conceitual, a materialização dos processos dependia de suportes transitórios e reproduzíveis. Diante dessa diversidade de meios e de suas interfaces o próprio conceito de arte se ampliou, promovendo uma hibridização das linguagens na contemporaneidade.

O início de tal mudança na concepção da arte pelos artistas da época ocorreu com a inserção dos ready-mades de Marcel Duchamp, objetos retirados do cotidiano das pessoas, levados aos ambientes expositivos e reapresentados como elementos do processo criativo.

Com a vanguarda o termo “arte conceito”, foi empregado primeiramente pelo músico Henry Flynt, em 1961, ligado às atividades do grupo Fluxus de Nova Iorque que se estendeu pela Europa. Foi um período em que “cada artista reavaliou suas intenções de fazer arte, e em que cada ação deveria ser vista como uma investigação dos processos artísticos e não como um apelo à aceitação popular” (GOLDBERG, 2006,142).

Em 1969, na Inglaterra, a revista *Art Language*, “revista de arte conceitual” foi publicada. O termo destinava-se aos trabalhos realizados que utilizavam meios transitórios, de fácil reproduzibilidade, produzidos muitas vezes em grandes quantidades (como foi o caso da arte postal) e que eram distribuídos por um sistema alternativo aos grandes museus e galerias.

Surgem então, novas linguagens que em sua multiplicidade, “tem se generalizado nos últimos anos para designar formas de expressão artística que se apropriam de recursos tecnológicos das mídias (MACHADO,2007, p7).”

Dessa forma, a idéia de uma prática estética especializada se afastava e desencadeava uma prática política e social que se estendeu para as performances e posteriormente videoarte e arte mídia, que prevalecem na atualidade. Os artistas passaram também a exigir uma maior interação e participação do público, que deixava de ser apenas um espectador para interagir com as obras.

Nesses casos, a experiência da obra de arte transforma aquele que a experimenta. Os espectadores presentes ou participativos nessas manifestações artísticas passaram a ser convidados a fazer/ser parte integrante da obra.

Nas conferências de Beuys, em específico, nas esculturas sociais, o público era provocado a uma reação, a uma transformação, sempre em movimento, em processo de transformação mental e física. Seu propósito consistia em revolucionar a mente humana e, conseqüentemente, as próprias atitudes do público.

O artista conceitual Burn elegeu cinco características da arte conceitual, que consideramos interessante constar nesse trabalho. Para ele, a arte conceitual tratava-se de:

(...) uma reação contra o sistema de mercado, uma tendência a usar formas mais democráticas de mídia e comunicação, uma atenção maior com relação aos relacionamentos humanos reais, uma ênfase em métodos de trabalho organizado de maneira coletiva e um interesse em educação, levando a uma desmistificação da arte e a uma crescente consciência do papel que a arte desempenha no sistema social (WOOD: 2002,67)

Ainda conclui que “o real valor da arte conceitual está no seu caráter transitório, não no estilo propriamente dito.”

Os sistemas audiovisuais, assim como a fotografia, representaram inicialmente para os artistas conceituais um recurso, utilizado para documentação do processo, ou seja, como registro e passaram a ser a extensão do movimento criador, do corpo.

Dessa forma, foram necessários mesmo considerando a desmaterialização proposta pelos próprios artistas. Mesmo assim, percebemos toda uma preocupação

estética e intencional, focos de interesse que o desvinculam do mero sentido documental.

Cada vez mais, utilizou-se a fotografia como recurso para que ações artísticas e performances pudessem ser documentadas. Dessa forma, o processo do artista passa a fazer parte do espaço expositivo, de livros e de revistas. Surgem então novas produções, publicações de textos e imagens.

Após a coleta de materiais para essa pesquisa, constatou-se que os registros de ações artísticas e performances do período em questão são mais freqüentes na fotografia. Sendo o número de filmes ou vídeos menos freqüentes.

Segundo Patrícia de Albuquerque Fernandes²⁸ (2007), sobre a própria evolução dos meios, afirma que:

(...) do ponto de vista da tecnologia, a grande transformação subjetiva da aproximação cognitiva estabelecida pelas novas mídias se deu pela própria evolução da natureza dos meios. Quando passamos da fotografia estática para a fotografia cinética; (cinema), da sincronização sonora para transmissão eletrônica; (televisão) o ponto estático ou o grão do qual era formada a imagem passou a ser visto como um grão de luz e, mesmo que em suporte de natureza físico-química, (filme ou da fita magnética) a imagem, virtualmente, era a partir de então, composta e transcrita em luz.

A velocidade, o som, o ritmo, a sobreposição, a fusão, a dinamicidade, a flexibilidade, a espacialidade e a elasticidade infinita proporcionada pela desmaterialização da imagem, ingressam finalmente na era interativa característica do espaço digital e da hipermídia, instituída através do universo multimidiático (FERNANDES, 2007).

Dessa forma, ainda para a autora, experencia-se os efeitos possíveis através da manipulação destes suportes com a imagem e com o som em relação dinâmica, como também grandes transformações na consciência de uma nova ordem perceptiva.

Em conseqüência, o homem transformou seu cotidiano através destes meios e destas tecnologias alterando a dinâmica de sua vida e da sua relação para com estes meios. Portanto, pensar a transição dos meios enquanto suportes

²⁸ Professora do Curso de Comunicação Social com Habilitação em Publicidade da Universidade Católica de Pernambuco, nas disciplinas de Criação em Publicidade e Produção Multimídia, e da Escola Superior de Marketing, Faculdade de Mercado Amplo na disciplina de Arte Publicitária. (ver em <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/18142/1/R0101-1.pdf>)

reprodutores e transitórios para a sua utilização na arte mídia, faz nos refletir sobre sua rápida evolução e desenvolvimento Arte Contemporânea, e o quanto se torna difícil conceber a produção artística contemporânea sem tais meios.

Nos casos aqui analisados, tanto no registro da própria ação do artista, podemos perceber que os recursos tecnológicos foram utilizados em sua expressividade artística, como signo de transmissão estabelecendo seu caráter vinculativo.

Beuys define o papel de transmissor e receptor nas obras afirmando: “Se eu produzo algo, eu transmito uma mensagem a alguém mais. A origem do fluir da mensagem não se origina do assunto, mas de mim, de uma idéia (VICINI, 2006, p.107).”

Ao selecionar a ação de Beuys “*I like America and America Likes me*” objetivou-se também, a análise do audiovisual, sob o aspecto processual. Como já citamos anteriormente, refletimos a criação como rede em construção, enfatizando a questão da mobilidade do processo criador, no qual a obra é o processo e o processo é a obra.

Na Arte contemporânea, no processo de criação hipermidiático, o espectador é convidado a participar da obra, a interação configura-se elemento freqüente nesse processo.

Por meio de ações interativas, Beuys foca sua produção nas relações comunicativas. Nesse momento de interação podemos observar, mais uma vez, a presença do pensamento relacional, que se confronta nas suas divergentes possibilidade reflexivas, alimentando novas idéias.

No processo produtivo e comunicativo de Beuys, “a interatividade na hipermídia é comunicação, assim como todo objetivo de novas técnicas é promover uma comunicação maior entre pessoas, por meio de suas interfaces” (VICINI, 2006, 93).

A interação no processo de criação de Joseph Beuys apresenta o percurso construtivo proposto pelo artista. Na sua própria concepção, não existe conclusão ou obra final, mas sim uma constante transformação.

Seguiremos então, para análise das ações selecionadas.

3.5.1 - 7000 CARVALHOS

Plantando árvores, as plantas plantam-se também em nós. Assim coexistimos, sendo um no outro.

Joseph Beuys



Fig.43 – “Colunas de basalto para 7.000 carvalhos”, 1982.

No início dos anos 70, Beuys utilizava suas ações como fóruns de debate para abordar questões políticas e ambientais. Em 1982, ele realizou sua primeira ação ecológica em grande escala. “7.000 Carvalhos” para a exposição da 7.a Documenta de Kassel.

Eu acredito que plantar estes carvalhos seja necessário não apenas em termos biosféricos, ou seja, no contexto da matéria e da ecologia, mas que ampliará a consciência ecológica – que se amplie cada vez mais no curso dos próximos anos, porque nós nunca pararemos de plantar (BEUYS, 1982).

Após uma longa discussão em conferência, Beuys e as várias dezenas de pessoas plantaram 7000 carvalhos. A organização deste projeto conduziu a uma

série de conversações entre participantes a respeito de seu impacto no planejamento de cidade e de seu significado para as futuras gerações.

Durante um protesto de ecologistas, Beuys produziu uma escultura com papéis provenientes dos panfletos e cartazes que se encontravam no chão, onde se realizou o comício. Com essa ação, ele apresentou estratégias formais de uma vontade de mudança, um convite à uma nova consciência.

Essas ações têm de ser ações exemplares, ações que tocam nos arquétipos mais fundos do ser humano. "Ações" que mobilizam energias de vontade, que implicam sensibilidade e propõem a lucidez na estratégia. (BEUYS, 1979) ²⁹

Durante uma manifestação contra a poluição em 1971, Beuys nadou na zona poluída de Zuinder Zee... Ato sacrificial em ternura pela natureza doente... "Uma natureza que morre por nós! Um ato, afinal, de compaixão mas de terrível apelo à consciência da comunidade para dizer que a morte de um lago é mais importante do que a simples morte de um homem" (BEUYS, 1971).



Fig.44 – Ação Pântano em 1971

²⁹ Em entrevista com Franz Hak

Esse projeto, talvez o maior de todos em termos dimensionais, se estendeu por cinco anos e 7.000 árvores de carvalho foram plantadas por toda cidade de Kassel na Alemanha. Para cada árvore, uma rocha de basalto foi colocada como referência.

A rocha de basalto sólida ao lado da muda em constante evolução, representa um conceito básico na filosofia de Beuys, duas materialidades naturais com qualidades opostas que se complementam e coexistem harmoniosamente.



Fig.45 – Beuys com as rochas de basalto

Enquanto as questões ambientais ainda não eram uma preocupação tão comum como nos dias de hoje, Beuys já alertava para o fato de o mundo ter sido desflorestado com uma violência sem precedentes. Em um momento simbólico, social e político ele inicia o plantio dos sete mil carvalhos dando início a um reflorestamento planetário. Beuys acreditava que em cinquenta anos, a partir daquela data, a população mundial estaria mais consciente da importância do ambiente.

Quando lhe perguntaram a razão para o uso do carvalho e não de outra árvore qualquer, insinuando alguma ligação com um Germanismo, Beuys respondeu defendendo que, ao contrário do que se acreditou durante algum tempo, o carvalho

era uma árvore predominante presente em países Anglo-Saxões e não nos Germânicos.

Beuys dizia com admiração sobre o fato do carvalho ter sido não somente a árvore que caracterizou profundamente a cultura das mais diferentes sociedades do norte e do sul da Europa durante mais de dois mil anos, como também por ter sido a árvore símbolo para a cultura Druídica Celta.



Fig.46 – Durante a ação de plantio

Para Beuys, no entanto, um símbolo era articulado em uma dinâmica rede de outros símbolos. Não havia, para ele, ao contrário do que algumas pessoas poderiam supor, algo que fosse único, exclusivo e privilegiado. Tudo para Beuys era cunhado sob o signo da diversidade. O lixo reciclado que há trinta ou quarenta anos era considerado uma proposta utópica de Beuys é hoje uma realidade em, praticamente, vários países.

Nessa ação, realizada na Documenta 7, Kassel, 1982, um espaço expositivo, Beuys realiza uma intervenção no espaço ambiental que reestrutura o espaço perceptivo na interação com o público. Trata-se de uma ação ambiental de

regeneração, de dinamicidade em contínua transformação.

Em 1982 Beuys inicia o plantio da ação dos 7.000 carvalhos em Kassel, na Alemanha. Inicialmente 7.000 rochas de basalto foram colocadas na entrada do espaço expositivo e para cada rocha, um carvalho.



Fig.47 – Beuys e participantes da/na ação

Em 1987 acontece o plantio do último carvalho. Beuys pretendeu que o projeto de Kassel fosse o primeiro estágio em um esquema ambiental de plantio de árvores a ser estendido durante todo o mundo como parte de uma missão global para efetuar a mudança ambiental e social, uma ação como um gesto para a renovação urbana e ambiental.

A transformação se dá ao longo do tempo, pois mesmo o plantio que se estendeu por cinco anos, a renovação, se estenderá no próprio percurso de crescimento e desenvolvimento dos carvalhos. Uma reestruturação ambiental e conceitualmente uma ação de regeneração, segundo o artista.

Na ação do artista, plantar os carvalhos se fez necessário não somente em termos ambientais mas sim para uma “consciência ecológica”. Uma ação humana de interação com o ambiente em que se vive.

Assim, 7.000 carvalhos configura-se uma escultura que se volta à vida dos povos, a seu trabalho diário. Mais uma vez, o conceito ampliado de arte de Beuys encontra-se presente, na sua “escultura social”.

Para o artista a árvore é um elemento de regeneração e o carvalho é especial por ser uma árvore de crescimento lento e contínuo. As colunas de basalto provêm das crateras dos vulcões, onde se transformam de uma cristalina, com seu esfriamento, particular de seu recesso que produz estas formas com cinco, seis, sete, e oito cantos que sofrem metamorfose com a própria ação da natureza. Nessa interatividade, o processo é contínuo, fluído, em constante inovação e regeneração da própria consciência humana.

No ano 2000, em Baltimore, começaram as plantações no Patterson Park e no Carrol Park, com voluntários, apoiados pelos alunos e alguns professores da Universidade e do Centro de Escultura Social de Minneapolis. Trata-se da conquista e transformação de espaços públicos.

Este movimento de modificação da paisagem com árvores, é uma intervenção participada da sociedade civil. É a tradução dessa nova forma alternativa da arte e da política, inaugurada pelos projectos de Beuys a que este movimento americano se referencia, como bem explicita um dos seus principais animadores, David Levy Strauss.

Beuys plantou o primeiro dos 7.000 carvalhos na Friedrichsplatz em Kassel. Em 1986, ano de sua morte, 5.500 árvores já haviam sido plantadas. Em Junho de 1987, na abertura da Documenta 8, seu filho, Wenzel, terminou o projeto plantando a última das 7.000 árvores.

Nessa ação, o artista solicitou a presença do público, que, da situação convencional de contemplação, pôde passar a participação e a interação. No discurso, no debate e no planejamento, ou seja, na própria concepção da obra e na produção.

A obra de Beuys caracteriza-se pela acessibilidade no espaço público. As grandes dimensões fogem à contenção de quatro paredes, exigindo espaços

abertos que oferecem acessibilidade ao público e intervenção que altera o ambiente por meio da ação.

Mais uma vez, observamos a obra no âmbito do inacabamento, constatando a impossibilidade de segmentação entre obra e processo devido à sua continuidade construtiva.

Nessa ação, a obra é processo e o processo é a obra.



Fig.48– Carvalho e rocha de basalto em Kassel

3.5.2 - I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME



Fig.49 – Joseph Beuys - I like America and America likes me
Poster da Exposição

JOSEPH BEUYS: I like America and America likes me.
One week's performance on the Occasion of the Opening of the Rene Block Gallery, Ltd.
409 West Broadway, New York 10012
Telephone 431 8430
Tuesday, May 21st, 10 a.m.
till Saturday, May 25th, 6 p.m.
Photo Klopheus

A ação artística "*I like America and America Likes me*" aconteceu entre os dias 21 e 25 de maio de 1974. O processo idealizado e vivenciado pelo artista foi filmado e fotografado.

O artista saiu da Alemanha, de sua casa para o aeroporto de Dusseldorf, em uma maca transportado por uma ambulância envolto em feltro, material considerado pelo artista um isolante físico e metafórico, com destino para René Block Gallery em Nova York.

Com essa ação o artista não "pisaria" em solo americano e não veria nada da América que não fosse o coioote, animal escolhido para dividir o pequeno espaço durante sete dias.

Ele passou diversos dias em uma área fechada com grades, com um cobertor de feltro, uma lanterna elétrica, luvas, um bastão de cobre, uma sirene, palha, cópias de Wall Street Journal e um coioote vivo.

Beuys procura estabelecer sinais com significado profundo. O coioote é um pequeno lobo, símbolo mágico e animal sagrado pelos índios da América. Ao concentrar-se em espaço fechado, buscando um diálogo com o animal selvagem e não social, ele estabelece uma ponte entre uma América nativa e uma outra colonizada, que se encontram no coioote e também no próprio homem.



Fig.50 – *I like america and america likes me*, 1974

Esta performance permite revelar a possibilidade de conectar as rupturas e de mostrar que o paradoxal não é destituído de sentido. Ao contrário, o paradoxo manifesta o real que é contraditório, ao permanecer uma semana com um coioote dentro de uma jaula localizada em uma galeria de arte.

Certa vez na América, Beuys passou várias horas na tenda de um índio revelando solidariedade e uma profunda compreensão antropológica pelas minorias encerradas nas reservas americanas.



Fig.51- Coioote: I Like America and America Likes me, 1974.

A proposta da ação referia-se ao seu isolamento. Os cobertores de feltro de Beuys, o bastão de cobre e as luvas utilizadas pelo artista no seu relacionamento com o coioote, transformaram-se em suportes na/da ação.

Para a ação, o artista também solicitou que fossem inseridas na jaula diariamente publicações do Wall Street Journal, as quais foram suporte para urina do animal e também para o seu caminhar. Dessa forma, sentiria e reconheceria a presença humana. Conceitualmente, a ação refletiria a história da perseguição aos índios-norte americanos e a relação entre os Estados Unidos e a Europa.

O comportamento do coioote oscilou durante o período da ação, algumas vezes demonstrou-se cauteloso, outras vezes agressivo e na maioria das vezes

amistoso e companheiro. Beuys também queria abordar a questão do instinto animal, do convívio e contato que muitas vezes configuram-se mais simples, pois os animais não apresentam a ríspida racionalidade humana.

No fim da ação, Beuys outra vez foi envolvido no feltro e retornou ao aeroporto de ambulância.

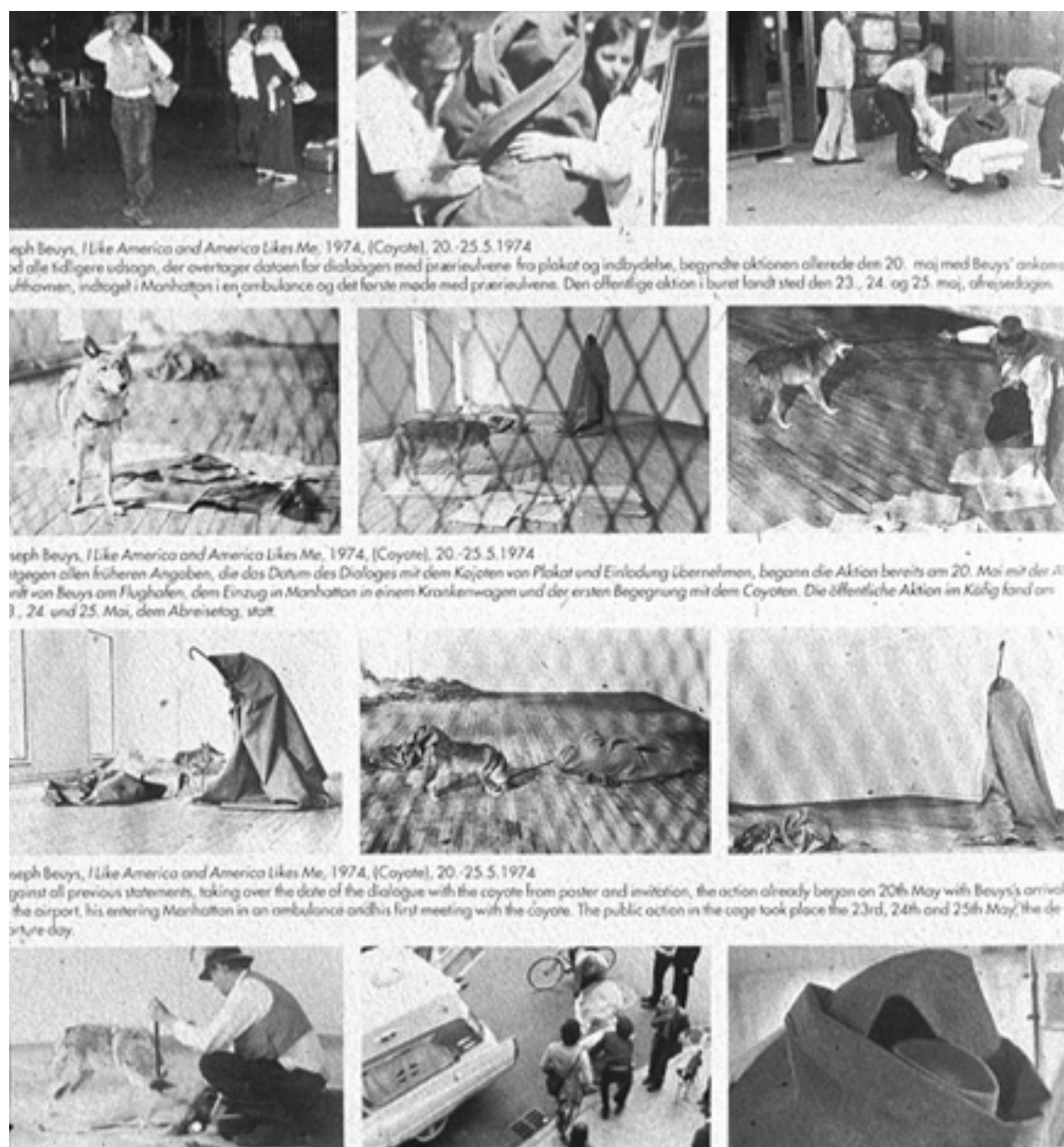


Fig.52- Registro processual da ação.

I - HEALING THE WESTERN MIND. PART 1: JOSEPH BEUYS IN AMERICA – O DOCUMENTÁRIO

Considerando os meios e suportes presentes na obra do artista e o registro de suas ações, encontramos um filme sobre a ação na América, trata-se do filme *“Healing the western mind. Part 1: Joseph Beuys in America.”*, de Katrien Jacobs, 1996. Em maio de 1974, Beuys realizou uma semana de ação no lançamento da René Block Gallery, abordagem principal do filme aqui selecionado.

Partindo desse percurso, objetivou-se refletir as relações entre os sistemas audiovisuais e a arte conceitual, como materialização do processo, que se configura inicialmente na utilização de suportes transitórios e reproduzíveis e que se amplia como linguagem no seu desprendimento de mera documentação, passando a ser meio e suporte na comunicação e produção da arte contemporânea.

Segundo Arlindo Machado:

Em lugar de pensar os meios individualmente, o que começa a interessar agora são as passagens que se operam entre a fotografia, o cinema, o vídeo e as mídias digitais. Essas passagens permitem compreender melhor as tensões e as ambigüidades que se operam hoje entre o movimento e a imobilidade. (MACHADO,2007,p.69)

O documentário mescla imagens originais de conferências realizadas pelo artista, unindo entrevistas e outras imagens selecionadas pela diretora, editadas conforme os conteúdos principais a serem focados pela autora na ação do artista.

Trata-se de um documentário que enfoca a vida e obra do artista Joseph Beuys. Textos explicativos ou como chamadas para as questões abordadas, citações de Mircea-Eliade, Antonin Artaud e do próprio artista, complementam a edição das imagens, acompanhados por uma suave música que nos remete a um ambiente tranquilamente natural.

Logo no início, temos um fragmento de uma das conferências do artista que explana seus ideais visando a interação e a dialogicidade com o público. O ambiente em que aconteciam essas conferências ainda é pouco explorado pelas lentes, pois o foco acontece na explanação do artista sobre seu conceito ampliado

de arte, sobre sua escultura social, no qual defende a tese de que “Todo ser humano é um artista” e que não se deve existir uma segmentação entre a arte, as ciências, a religião, a arquitetura e a política.



Fig.53 - Beuys em conferência – cena inicial do filme

Logo no início, pode-se perceber a disposição do artista e dos próprios recursos, como microfone, utilizado não só para a conferência, mas também para o áudio do filme. Como sabemos, o próprio artista se utilizou dos meios audiovisuais em seu processo de produção.

Em seguida, um “close” do coite abre-se e começamos a perceber seus leves movimentos sobre o feltro, que se encontra no chão da René Block Gallery, em Nova York. A ação de Beuys fez parte da inauguração da galeria. Ele foi convidado a realizar uma performance no espaço e apresentou a tão conhecida ação, senão a mais importante de sua produção.



Fig.54 - Coiote sobre o feltro

Leves sonoridades nos convidam a entrar em um universo tranqüilo e nos remetem a um ambiente natural que se transforma em uma música doce e leve como base para a voz da narradora que passa a descrever o percurso de ação do artista.

As lentes nos apresentam o espaço em que Beuys convivia com o coioote até visualizarmos o artista envolto em feltro com um bastão na mão. Imagens de obras totêmicas substituem as originais da ação e nos remetem à questão xamânica refletida pelo artista.



Fig.55 - Esculturas totêmicas presentes no filme

A instintividade natural dos animais facilita seu contato com o coioote, o único ser eleito pelo artista, que ele iria interagir em solo americano. Para o artista, alguns homens com toda sua racionalidade ficam impossibilitados de sentir intuitivamente certas relações.

O filme retrocede então, ao início da ação que durou uma semana e as imagens originais foram editadas para 37'. No início, a imagem nos mostra que Beuys saiu de sua casa, andando, porém cobrindo os olhos com as mãos. Ele já não queria ver mais nada. Alguns homens o esperavam e o auxiliaram a envolver-se com o feltro, enquanto uma ambulância já o esperava.

Em uma maca, Beuys segue na ambulância para seu destino, o aeroporto de Dusseldörf. Assim que a ambulância fecha as portas, ouve-se a sirene e a mesma voz feminina traça um panorama, sobre a data da ação, sua duração e o destino que Beuys seguiria envolto em feltro, em uma maca completamente coberto, isolado pelo próprio material.

Em Nova York, o coioite já o aguardava, nos três metros quadrados da René Block Gallery com um cercado que separaria o público dos dois. Quem estaria isolado? O público espectador ou os dois que interagiam e coexistiam no mesmo ambiente durante uma semana?

Ao chegar em Nova York, Beuys não pisa no solo americano e não vê nada da América além do coioite. Os enfermeiros o retiram de sua maca e o colocam dentro do espaço expositivo, no qual o coioite já o aguardava. Ao adentrar o espaço, Beuys abre seu manto de feltro, pisa no chão e olha para o animal. O vídeo não nos mostra a imagem do percurso aéreo traçado por Beuys.

Em seguida, trechos de uma entrevista com o crítico de arte Jack Burnham, em que comenta a ação em questão são inseridos com suas cores que contrastam a natureza do preto e branco das ações originais.

Esses fragmentos da entrevista intercalam-se com imagens que nos mostram como Beuys e o coioite estão interagindo, o contato instintivo e dócil do animal para com o ser humano que divide o mesmo espaço físico.

E voltamos à conferência, a imagem inicial do filme, retomamos a proposta de escultura social apresentada por Beuys em janeiro do mesmo ano da ação. Alguns textos verbais nos situam entre as edições das imagens acompanhando a estética das imagens originais em preto e branco

Nesse momento, podemos observar um dos participantes da conferência e perceber melhor a configuração do espaço em que aconteciam. Ouvimos seus questionamentos, vaias dos demais participantes. Um espaço público de liberdade, em que idéias se confrontam, mas aparentemente pensado para a filmagem de acordo com sua organização, disposição e recursos observados.

Imagens da Segunda Guerra Mundial antecedem a narradora ao comentar sobre o histórico de Beuys, sua convocação para pilotar o avião Stuka que ocasionou seu acidente.

Imagens fotográficas de algumas esculturas e objetos do artista somam-se à voz do crítico de arte entrevistado, ilustrando suas observações e comentários.

Voltamos a ouvir leves sonoridades de pássaros e uma flauta nos convida a voltar para ação do coioite. Na cena, ambos já demonstram um bom convívio,

brincadeiras e Beuys oferece e alimento ao animal.

Percebe-se que toda filmagem original aconteceu fora do ambiente em que o artista compartilhou com o animal. As grades que separam o público dos dois sobrepõem a imagem de registro da ação.

Ao observarmos palhas espalhadas pelo chão, pedaços de feltro e jornais urinados, percebemos o convívio que se estabelece no ambiente, fazendo com que o mesmo se transforme e não seja idêntico ao do período inicial da ação.

A música, as próprias imagens selecionadas e os textos ressaltam e reforçam o sentido xamânico presente na arte de Beuys. O crítico discute a questão da materialização da Arte Moderna em contrapartida à desmaterialização proposta por Beuys.

Por mais que os vídeos originais captados para edição do documentário tenham sido considerados registros de documentação, percebe-se toda uma preocupação estética com o produto, com o público e com a comunicabilidade do mesmo.

Nas mãos de Katrien Jacobs, os registros das ações do artista, selecionados e editados transformam-se em um produto, editado, organizado e pensado para um público, que recebe um prêmio e uma concessão na PSB-TV em 1996, para sua apresentação.

O vídeo enfatiza a questão política e social que envolve a ação do coiote, dos homens brancos no mundo ocidental e a ocupação e invasão aos povos indígenas e aos animais.

Outra cena, enfatizada no documentário, trata da inserção do Wall Street Journal no cercado, servindo de suporte para urina do animal. Todo dia, uma edição do jornal adentrava o cercado.

O documentário mescla alguns textos verbais de Mircea-Elíade, com imagens visuais de rituais xamânicos e da ação do artista. Imagens visuais sobre suposta confraternização entre americanos e índios acompanham o final da ação. Beuys, novamente envolto em feltro e na maca, com o auxílio de enfermeiros e do público entra na ambulância. Ele não viu nada e nem ninguém. Finalmente o público que o artista se isolou com o coiote se aproxima sem as grades para sua despedida da

América.

Um texto verbal, uma citação de Antonin Artaud finaliza o documentário.

Trata-se de uma produção independente, um documentário sobre arte. O filme foi dirigido e produzido por Katrien Jacobs, editado por Katrien Jacobs e Ivan S. AL-AZM, com música de Rabib Abdu Khalil e Steve Wonder e dedicado ao crítico de arte Jack Burnihan, com duração de 16'46".

Com isso, percebemos a interferência dos meios na comunicabilidade de certas obras contemporâneas.

Joseph Beuys com seu profundo compromisso de discussão social, "utilizava seu corpo, carregado de experiências e conhecimentos, emoções e atitudes, e apropriava-se disso tudo deixando-se tocar pelo mundo da experiência e do conhecimento, emoções e atitudes fora dele."(VICINI:2006,115).

Beuys, que criticava a tecnologia enquanto meio de aprisionamento do ser humano, a utilizou para produção de suas ações, com aparelhos acústicos e com a produção de filmes e vídeos. (SCHELLMANN:1972)

Nas ações de Beuys, a obra é o processo. O próprio artista define sua produção como inacabada, pois tem como princípio a transformação da própria materialidade em seu ciclo vital. Assim como, os próprios seres humanos se transformam em suas experiências de vida.

APROXIMAÇÕES		AFASTAMENTOS	
7.000 Eichen	I like America and America likes me	7.000 Eichen	I like America and America likes me
		Dimensão: Grande escala Dimensões que extrapolam quatro paredes. Espaços abertos que oferecem acessibilidade ao público.	Uma sala dentro de um espaço expositivo.
Espaços Públicos		Público: Habitantes da cidade, alunos da academia	Público: Freqüentadores de espaços expositivos artísticos;
Propõem freqüentação interativa, que se estabelece de acordo com a participação (ou não- participação) do público	Espaço Físico: Cidade		
Espaço Físico: Cidade	Espaço Físico: Galeria de arte Cidade Trajeto terrestre e aéreo Interterritorialidades		
		Materialidade: Bazalto e mudas de carvalho	Coioite, feltro, bastão de cobre, wall street jornal
		Ação: reflorestamento ambiental	Ação: convívio
Fluidez/ Fixidez/ chão/ estável Crescimento, desenvolvimento da planta	Fluidez : Instabilidade, na ação do coioite		
Lidam com o elemento do Inesperado, incerteza. envolvem um elemento surpresa proveniente da interatividade, da ação particular de cada participante			
Não se pode ter certeza de qual será o retorno da ação		Transformação ambiental como consequência do gesto, da ação	Experiência da ação
		Obra atemporal Alto índice de freqüentação	1 semana de ação

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa possibilitou compreender em que medida as interfaces entre meios possibilitam a comunicação em certas obras contemporâneas, especificamente, ao se realizar a análise da obra processual e conceitual do artista Joseph Beuys.

Optamos por no Capítulo 1, realizar um breve panorama biográfico e histórico sobre o artista e sua época de atuação, considerando a relevância desta contextualização na análise de seu processo criativo.

Esses dados, somados a teoria geral da criação de base semiótica, possibilitou uma ampla reflexão sobre o processo criativo de Beuys em sua fluidez e dinamicidade.

No Capítulo 2, realizamos o levantamento das recorrências temáticas e das materialidades selecionadas e utilizadas por Beuys, objetivando um aprofundamento do estudo sobre os modos de produção na Arte Contemporânea e sua comunicabilidade.

Observou-se que no processo de produção do artista, os meios e os suportes fundem-se sutilmente, caracterizando a obra no âmbito do inacabamento. Dessa forma, constatou-se a impossibilidade de segmentação entre obra e processo devido à sua continuidade construtiva.

Distintas materialidades plásticas e performáticas, corpo, gesto e palavra, fundem-se nos processos de produção contemporâneos. No processo de mediatização, existe a continuidade entre meios ou suportes no qual, se transformam em signos de transmissão estabelecendo seu caráter vinculativo.

Identificamos nas ações artísticas de Beuys, no debate e na ação interativa, a criação como rede em construção e a mobilidades do processo criador, no qual a obra é o processo e o processo é a obra.

Esses elementos possibilitaram uma ampla discussão sobre as questões que envolvem o “pensamento relacional”, ou seja, o pensamento em rede, que estabelece conexões, novas idéias em constante movimento e transformação criadora.

Por meio da discriminação, análise e comparação entre vídeos, textos, entrevistas e registros fotográficos de sua produção artística, foi possível refletir a interface entre meios ou suportes e a interação do público como elementos fundamentais em seu processo de produção.

Um dos elementos de maior relevância foi observar a presença das diversas manifestações presentes na arte contemporânea, o quanto são inseparáveis e inter-relacionadas, principalmente, nos modos de produção de Joseph Beuys. Por mais que exista um recorte para as Artes Visuais, constata-se a interface dos meios em um processo intersemiótico.

Ao tratarmos das manifestações artísticas contemporâneas, percebemos suas qualidades expressivas e comunicativas que geram questionamentos convidando o público a ser e fazer parte da obra.

Dessa forma, o terceiro capítulo, contribuiu com questões referentes aos processos produtivos na contemporaneidade, traçando um percurso que se inicia com a vanguarda européia do grupo Fluxus, o qual Beuys foi integrante, desencadeando uma reflexão sobre a experiência perceptiva nos movimentos estéticos contemporâneos.

Constatou-se então, no processo de criação do artista em suas ações e modos de produção uma manifestação pluricomunicacional. Nas ações do artista, o corpo é meio e suporte do processo artístico e comunicativo..

Nesse processo, a experiência perceptiva configura-se global e o público interage sensível ou polissensivelmente na construção da obra, na inter-relação dos sentidos.

Dessa forma, compreender o procedimento construtivo presente na obra de Beuys, na aderência entre meios e na continuidade de suas ações, pôde contribuir para que refletíssemos sobre a comunicação nas produções artísticas contemporâneas. Por meio de ações interativas, Beuys foca sua produção nas relações comunicativas.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4^a. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **A Era da Iconofagia**. São Paulo : Hacker Editores, 2005.
- _____. _____. **O animal que parou os relógios**. São Paulo: Annablume, 1999.
- _____. _____. **Sistemas de comunicação na natureza e na cultura**. In: SILVA, Dinorá Fraga (Org). *Ciências Cognitivas em Semiótica e Comunicação*, Unisinos, 1999.
- BARON, Dan. **Alfabetização Cultural: a luta íntima por uma nova humanidade**. São Paulo: Alfarrabio, 2004. P.21.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Brasiliense, 1988.
- BEIGUELMAN, Giselle. *Link-se: arte/ mídia/ política/ cibercultura*. São Paulo: Petrópolis, 2005.
- BEUYS, Joseph. **Par la presente, je n'appartient plus à l'art**. Ed. L'Arche, França, 1995.
- _____. _____. **Beuys in America** , Ed. Stile, U.S.A., 1996.
- BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.
- BRETON, Philippe. **Argumentação na Comunicação**. Lisboa: Dom Quixote, 1998.
- BUENO, Maria Lúcia. **Artes Plásticas no Século XX: modernidade e globalização**. Campinas: Editora da Unicamp.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. _____. **Work in Process na Cena Contemporânea**, São Paulo, Perspectiva, 1988.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DOHERT, Brian O'. **No interior do cubo branco: a ideologia no espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DROSTE, Magdalena. *Bauhaus: Bauhaus archiv*. São Paulo: Taschen, 2006.
- DUARTE, Eduardo. **Por uma epistemologia da Comunicação**. In: LOPES, Maria Immacolata Vassalo (Org.). *Epistemologia da Comunicação*, 2003.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. **A Estratégia dos Signos**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. _____. Aulas apresentadas no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. _____. **Design em espaços**. São Paulo: Edições Rosari, 2002.

_____. _____. **Olhar Periférico**. São Paulo: Edusp/Fapesp. 2 ed., 2000.

_____. _____. **Os Significados Urbanos**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.

_____. _____. **A Estratégia dos Signos**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. _____. **Leitura sem Palavras**. São Paulo: Ática, 2002.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura é Memória**. Revista Usp. São Paulo, 1994/5.

FOUCAULT, Michel. Isto não é um cachimbo. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

KAMPER, Dietmar. **Corpo**. Tradução brasileira dos verbetes publicados em WULF, Christoph e BORSARI, Andréa (Orgs.). *Cosmo, corpo, cultura. Enciclopédia antropológica*. Milano :Bruno Mondadori, 2001.

KAMPER, Dietmar. **Imagem**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.

_____. _____. **O corpo vivo, o corpo morto**. Texto apresentado no Seminário Internacional “Imagem e Violência”, promovido pelo Cisc – Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, 2000.

_____. _____. **O Trabalho como vida**. São Paulo : Annablume, 1998.

LANDOWSKI, Eric. **Semiótica, estesis, estética**. São Paulo, 1999.

_____. **O gosto da gente, o gosto das coisas: Abordagem Semiótica**. São Paulo: Educ, 1997.

MACHADO, Arlindo Ribeiro. Aulas apresentadas no Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu*, em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

_____. _____. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. _____. **A Arte do Vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

- _____. _____. **A Televisão Levada a Sério**. São Paulo: Editora do Senac, 2000.
- _____. _____. **Pré-cinemas e Pós-cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.
- MERLEAU – PONTY, Maurice. **Conversas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MORIN, Edgar. **O Método**. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. 19ª. Ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. _____. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PORTUGAL, Ana Catarina M. da C. Martins; MELLO, Cecília Martins de. **O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação**. Rio de Janeiro, 2006. 111p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- PLAZA, Julio. **Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção**. Cadernos da Pós-Graduação. Instituto de Artes/ Unicamp, 2000.
- QUEIROZ, João. *Semiose segundo C.S.Pierce*. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2004.
- SACKS, Oliver. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: Uma (nova) introdução..** São Paulo: Educ, 2000.
- _____. _____. **Crítica Genética e semiótica: uma interface possível**. *Aulas apresentadas no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu, em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.*
- _____. _____. **Comunicação em Processo**. Revista Galáxia. Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu, em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo: Educ, 2002.
- _____. _____. **Gesto Inacabado**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.
- _____. _____. **Linguagens em diálogo**. Manuscrita: Revista de Crítica Genética 10. Anablume.
- _____. _____. **Redes da Criação: construção da obra de arte**. São Paulo: Ed., Horizonte, 2006.

_____. _____. **Transformação em processo.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. São Paulo, 1996.

_____. _____. *Aulas apresentadas no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu*, em Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. **A percepção: uma teoria semiótica.** São Paulo, Experimento, 1993.

_____. _____. **A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas.** São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

_____. _____. **Estética: de Platão a Peirce.** São Paulo: Experimento, 1994.

_____. _____. **Semiótica aplicada.** São Paulo. Pioneira Thomson Learning, 2002.

_____. _____. e NOTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia.** 2.^a ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SARTORI, Rodrigo Browne. **Diálogos Culturales: Interdisciplinas para La comunicación.** São Paulo: Annablume, 2007.

VICINI, Magda Salete. **A arte de Joseph Beuys.** Pedagogia e Hipermídia. São Paulo: Editora Mackenzie, 2006.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual.** São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

ZULAR, Roberto (org) **Criação em Processo – Ensaios de crítica genética.** São Paulo: Iluminuras, 2002.

STACHELHAUS, Heiner. **Joseph Beuys**, Ed. Parsifal, Barcelona, 1990

FILMES

Graphikboerse. Joseph Beuys. Goethe Institute Inter Naciones. São Paulo.

Homenagem a Beuys. Goethe Institute Inter Naciones. São Paulo.

Joseph Beuys. Qualquer ser humano é um artista. Goethe Institute Inter Naciones. São Paulo.

Healing the western mind. Part 1 : Joseph Beuys in America. Katrien Jacobs, 1996.

SITES

<http://www.diacenter.org/ltproj/7000/>
<http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/beuys/room4.shtm>
<http://www.itaucultural.org.br/>
<http://revista.escaner.cl/node/473>
<http://www.artnotart.com/fluxus/jbeuys-manifesto.html>
http://www.theodorlindner.com/Beuys_release-BR.htm
<http://www.walkerart.org/archive/2/A84369EE5A576E446161.htm>
www.cisc.org.br/biblioteca
http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq015/arq015_02.asp
http://www.ipv.pt/millennium/Millennium25/25_24.htm
<http://www.antroposofia.org.br/Antroposofia.html>
www.mo-artgallery.nl/images/beuysADLBsta.jpg
www.leninimports.com/joseph_beuys_gallery_19.jpg
<http://www.centrepompidou.fr>
<http://www.dw-world.de/dw/article>
www.massmoca.org/museum_images/74-eventpage-b...
www.walkerart.org/
www.munch.museum.no
<http://www.dartmagazine.com>
www.moma.org
www.guggenheimcollection.org