

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIA HUMANAS E FILOSOFIA**

ANA CATARINA MARQUES DA CUNHA MARTINS PORTUGAL

**Como explicar quadros a uma lebre morta:
diálogos possíveis de Joseph Beuys com Schiller, Husserl e Danto**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura.

Orientador: Prof. Pedro Sússekind Viveiros de Castro

Niterói

Julho de 2011
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIA HUMANAS E FILOSOFIA

ANA CATARINA MARQUES DA CUNHA MARTINS PORTUGAL

**Como explicar quadros a uma lebre morta:
diálogos possíveis de Joseph Beuys com Schiller, Husserl e Danto**

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciatura.

Pedro Süssekind Viveiros de Castro
Orientador
Departamento de Filosofia - UFF

Vladimir Menezes Vieira
Departamento de Filosofia - UFF

Bernardo Barros Coelho de Oliveira
Departamento de Filosofia - UFF

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

P853 Portugal, Ana Catarina Marques da Cunha Martins.

Como explicar quadros a uma lebre morta : diálogos possíveis de Joseph Beuys com Schiller, Husserl e Danto / Ana Catarina Marques da Cunha Martins Portugal – 2011. 44 f.

Orientador: Pedro Sússekind Viveiros de Castro.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Filosofia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2011.

Bibliografia: f. 41-44.

1. Estética (arte). 2. Estética (filosofia). 3. Filosofia alemã.
I. Castro, Pedro Sússekind Viveiros de. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, minha irmã e meu marido pelo apoio e carinho incondicionais em todas as horas desta jornada.

Ao professor Pedro Sussekind pela dedicação e tranquilidade com que orientou este trabalho.

A todos os professores com quem convivi e de quem tive o privilégio de ser aluna no curso de Filosofia.

Aos meus colegas, em especial aos amigos Fernanda Novarino e Samuel Chame.

RESUMO

Neste trabalho procuramos apontar uma relação da obra e do discurso do artista alemão Joseph Beuys – uma espécie de “instalação verbal”, posteriormente desenvolvida no conceito de Escultura Social – com aspectos dos pensamentos de Schiller, Husserl e Danto. O trabalho deverá apresentar três capítulos, cada um dedicado ao diálogo entre o artista e um dos filósofos escolhidos.

Palavras-chave: arte, estética, Joseph Beuys, Friedrich Schiller, Edmund Husserl, Arthur Danto

ABSTRACT

In this article we look for pointing out a relation between of the work and the discourse of German artist Joseph Beuys - a kind of "verbal instalation", later developed in the concept of Social Sculpture - with aspects of the thoughts of Schiller, Husserl and Danto. The work must submit three chapters, each devoted to dialogue between the artist and each of the chosen philosophers.

Key words: art, aesthetics, Friedrich Schiller, Edmund Husserl, Arthur Danto

ÍNDICE

Introdução	09
1. A educação estética do homem: um diálogo entre Joseph Beuys e Schiller	12
2. Conceito ampliado de arte e filosofia: um diálogo entre Joseph Beuys e Edmundo Husserl	21
3. A arte no lugar-comum: um diálogo entre Joseph Beuys e Arthur Danto	29
Considerações finais	37
Referências bibliográficas	41

*“Apenas a arte é capaz de dismantelar os repressivos
efeitos do antigo organismo social que continua
a vigorar (...) e deve ser desfeito para a construção
do organismo social como um trabalho de arte”*

Joseph Beuys

INTRODUÇÃO

Todo homem é um artista.

(Joseph Beuys)

Segundo Arthur Danto em sua introdução do livro “Joseph Beuys – the reader”, o artista, juntamente com Andy Warhol e Marcel Duchamp, é um dos fundadores da sensibilidade contemporânea. Poderiam os três ser considerados os grandes nomes da arte do século XX. No entanto, ao contrário dos outros dois, Beuys não foi, durante algum tempo tão discutido e apresentado em grandes exposições. No caso específico do Brasil, somente em 2010 foi realizada a primeira grande exposição de obras do artista¹, e ainda assim houve muita dificuldade (e mesmo impedimento) de se trazerem exemplares de suas obras mais importantes, ficando a exposição restrita a cartazes, alguns múltiplos e vídeos. Anteriormente, pouca coisa do artista foi exposta no país e, quando foi, eram apenas exposições de obras pontuais.

Quando partimos para encontrar material bibliográfico em português, logo percebemos a escassez nesta área. Existem no país apenas dois livros totalmente dedicados ao artista, sendo um deles na realidade um catálogo de suas obras; alguns artigos publicados em revistas científicas ou em livros e pouquíssimos trabalhos acadêmicos. Embora o artista seja mencionado em quase todos os livros de história da arte e afins, pouco ainda se tem pensado sobre ele no Brasil, fazendo-se necessário a realização de um trabalho que revise sua obra.

Beuys é entendido por muitos teóricos não apenas como artista, mas como um pensador de arte. Na construção de suas esculturas sociais, ele debateu muito sobre temas políticos, educacionais, ambientais, religiosos, mas também sobre temas concernentes à arte, tais como “o que é ou não arte” ou “quem é ou não artista”. Na medida em que tais

¹ Exposição "Joseph Beuys - A Revolução Somos Nós", que aconteceu no Galpão Sesc Pompeia de 16/09/2010 a 28/11/2010, em que foram apresentadas 265 obras do artista: 40 múltiplos, 205 cartazes e 20 filmes.

discussões têm um teor filosófico, percebemos a necessidade de traçar possíveis diálogos com alguns filósofos. É comum a relação com Nietzsche, Goethe ou com filósofos pré-românticos. No entanto, preferimos focar nossa atenção para a relação do artista com filósofos menos explorados e que contenham e revelem aspectos distintos dentro do pensamento e da prática deste artista.

Ao refletir sobre sua obra, procuramos nos apoiar em pensadores cujas ideias se apresentam de algum modo nos trabalhos de Beuys e, no caso específico desta pesquisa, faremos mais do que uma relação com obras singulares, mas em especial uma relação com o discurso do artista – as suas instalações verbais. Tais pensadores selecionados por nós foram: Schiller, Husserl e Danto. Para tanto, nossa pesquisa se concentrará em obras bibliográficas que privilegiem o discurso, utilizando livros, catálogos, artigos e entrevistas, procurando basear nossa leitura, assim como nossa escrita, nas palavras de Beuys, em suas *instalações verbais*. Era preciso a presença do artista e de sua fala para transformar o conjunto de sua obra no que Alain Borer chamou de “conferência permanente”². Sua obra precisava da fala, da explicação, do contato direto, pois seu discurso e seus ensinamentos já eram em si obras de arte.

Para traçar um possível diálogo do artista com Schiller, Husserl e Danto, dedicaremos um capítulo para cada um deles, utilizando um texto de cada filósofo, de modo a não estender a discussão. Os textos serão, respectivamente, “A educação estética do homem: numa série de cartas”, “A crise da humanidade européia e a filosofia” e “A transfiguração do lugar-comum”.

Na relação com Schiller, baseada na ideia de educação estética, privilegiaremos as questões educacionais presentes na obra de Beuys e o modo como estas estão impregnadas com as ideias do filósofo. Veremos como Beuys declara que a arte é a única possibilidade para mudar o mundo, mas que isso apenas seria alcançado com uma reforma educacional e com a ampliação da ideia que as pessoas têm de arte.

² BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001. p. 14

O diálogo com Husserl será acerca de questões originárias semelhantes ao que tange à “crise europeia”. Ambos parecem reclamar uma urgência de compreensão do espírito dificultada pelo racionalismo e de uma busca pela essência primeira do homem, reconstituindo uma totalidade corrompida. A partir de tais ideias, proporciona-se uma identificação entre arte e vida, dissolvendo as fronteiras outrora colocadas pelo processo de racionalização, questões presentes no discurso e na obra do artista.

E, com Arthur Danto, procuramos relacionar o que nos escritos deste filósofo, em especial em seu livro “A transfiguração do lugar-comum”, podemos observar na obra de Beuys, em especial, com relação ao uso de materiais e práticas convencionalmente consideradas “não-artísticas”, buscando levantar o questionamento feito por ambos sobre a fronteira entre arte e vida cotidiana.

A EDUCAÇÃO ESTÉTICA DO HOMEM: UM DIÁLOGO ENTRE JOSEPH BEUYS E SCHILLER

*“Estou interessado na difusão de ideias
que têm em seu ponto de vista a transformação
política ou dos conhecimentos filosóficos,
que precisamente tem como objetivo
a transformação do ser humano.”
Joseph Beuys**

As Cartas sobre a Educação Estética de Schiller foram escritas cinco anos após a *Crítica do Juízo* de Kant. Schiller não pretendia uma oposição ao trabalho kantiano, mas antes, uma continuidade com o que fora por Kant anunciado, em especial na terceira e última crítica. Nesta, Kant já apontava uma tentativa de superar a cisão entre o âmbito do sensível e do racional, através da esfera estética. Segundo Schiller, “não existe maneira de fazer racional o homem sensível sem torná-lo antes, estético.”¹ Esse estado estético era fator primordial para a comunhão entre razão e sensibilidade, essencial na formação de um Estado saudável, Estado este também pretendido pelo artista Joseph Beuys, dois séculos mais tarde.

Beuys foi antes de tudo um artista de raízes bem alemãs e, como tal, sofreu forte influência do pensamento romântico alemão que remonta ao século XIX, tornando-se um “tardio representante da tradição idealista alemã”², e canalizando “a evidência pública do artista para a transformação dos valores de sua época”³. É possível observar na base de suas obras e de seu pensamento ideias de uma tradição cultural que nos remetem a este período, tais como a ideia de totalidade e a busca pela unidade do ser humano, antes fragmentado pela primazia da razão. Ele herdou muito da visão romântica, principalmente no que tange à ideia de natureza como uma totalidade orgânica viva e em conexão com o mundo espiritual,

* BEUYS, Joseph apud in KLÜSER, Bernd. **Joseph Beuys** : ensayos y entrevistas. Madrid : Editorial Sintesis, 2005.

¹ SCHILLER, Friedrich . **A educação estética do homem**: numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 1990. pg 107

² OSÓRIO, Luiz Camillo. **A estética Romântica e Joseph Beuys**. In: Revista Gávea 9. Rio de Janeiro: PUC, 1991. p. 9

³ Ibdem, p. 9

bem como a ideia da arte como um precioso caminho para se alcançar uma reestruturação social, “a questão social encontra lugar na historiografia romântica”⁴, uma vez que formaria um homem capaz de se pôr diante da realidade e questioná-la. Este homem não poderia assumir uma postura passiva diante da realidade que se apresentava após a II Guerra, e a arte teria que assumir sua parte num projeto maior de civilização, retornando ao anseio de totalidade romântico, já que os românticos acreditavam que só a arte seria capaz de nos aproximar do indizível. “O que a filosofia nos ensinava abstratamente, a arte realizava numa dimensão mundana; ela era a ideia encarnada no sensível (...) pela primeira vez a arte era valorizada por suas próprias qualidades e méritos”.⁵

Beuys era um educador e acreditava que através da arte poderíamos moldar, esculpir nosso pensamento e com isso “solucionar” uma série de problemas sociais, partindo assim, de um ideário romântico que via a arte como uma ferramenta no processo de formação do homem, “atribuindo a ela um papel de reconciliação do homem com o mundo”⁶.

Eu cheguei à conclusão de que não há nenhum modo de fazer qualquer coisa pelo ser humano que não seja pela arte. E devido a isto é necessário um conceito educacional (...). Meu conceito educacional refere-se ao fato de que todo ser humano é um ser criativo e um ser livre. (...) Hoje é preciso considerar a nossa realidade social e como esta realidade tem reprimido a maioria dos seres humanos, dos trabalhadores... todas essas coisas formam parte do meu conceito educacional, o qual se refere também a um sentido político.⁷

Transformações sociais não acontecem de um dia para o outro e, portanto, Beuys tinha como meta uma reformulação do sistema educacional, desde o jardim de infância até a universidade. Criticava um sistema de ensino centralizador, que divulga um mesmo currículo e regras de administração para todas as escolas do país, defendendo, pois, a possibilidade de escolas auto-gestoras, autônomas.

⁴ FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do romantismo. In: **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 36

⁵ OSÓRIO, Luiz Camillo. **A estética Romântica e Joseph Beuys**. In: Revista Gávea 9. Rio de Janeiro: PUC, 1991. p. 6

⁶ *Ibidem*, p. 9.

⁷ BEUYS, Joseph apud DURINI, Lucrezia De Domizio. **The felt hat a life told**. Milão: Charta, 1997. p. 42

O que queremos é que haja liberdade de criação nos centros escolares. Além disso, acreditamos que as escolas têm que ser autônomas, o que vai dar na autogestão dos que trabalham ali. Então é quando falamos que há muitos tipos de escolas privadas e que deveriam existir tantas escolas livres, que dentro do possível superassem o caráter da escola privada e apresentassem uma oferta abundante de possibilidades de formação.⁸

Em relação à educação das crianças e adolescentes, Beuys acreditava que ela deveria ser dirigida em função da individualidade de cada um, e assim as questões do quê e como deveria ser ensinado estariam associados às necessidades do grupo em questão. Não adiantava uma educação que visse o aluno como parte de uma massa igual, mas sim que procurasse particularizar cada um, com suas habilidades e dificuldades, de modo a trabalhar satisfatoriamente tais qualidades. “Se a escola desenvolver a consciência, as crianças reconhecerão os aspectos que devem ter uma ordem social futura, ou seja, em uma escola livre assim, se pode aprender um sentimento social, uma sensibilidade social ou um conhecimento social.”⁹

A importância dada às crianças por Beuys remete-nos a uma afirmação anteriormente feita por Schiller, que já dizia que “elas são o que nós fomos; elas são o que nós devemos tornar a ser. Fomos natureza, como elas, e a nossa natureza deve reconduzir-nos, no caminho da razão e da liberdade, à natureza.”¹⁰

Beuys acreditar num desenvolvimento da criatividade e do senso crítico do ser humano, essenciais para realizar todas as mudanças que propunha em sua arte e este papel, o de educador do povo, ele assumiu muito bem. O artista dizia que a arte estava presente em toda parte, aproximava a arte da vida cotidiana, exaltava o que havia de criativo nas mais simples atividades humanas. Em entrevista a Franz Hak em 1979, Beuys afirmava que:

a criatividade não é monopólio das artes. (...) Quando eu digo que toda a gente é artista eu quero dizer que cada um pode concentrar a sua vida nessa perspectiva: pode cultivar a artisticidade

⁸ BEUYS, Joseph apud BODENMANN-RITTER, Clara. **Joseph Beuys: cada hombre, un artista**. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1998. p 16

⁹ *Ibidem*, p. 14

¹⁰ SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 1990. p. 22

tanto na pintura como na música, na técnica, na cura de doenças, na economia ou em qualquer outro domínio...¹¹

Embora tenha discursado muito sobre a educação formal nas escolas primárias e ginasiais, o artista não chegou a pôr em prática suas ideias quanto à educação fundamental, uma vez que não trabalhou diretamente com este setor da educação. É comum observar em muitas de suas entrevistas uma certa indignação por parte dos assistentes ou do entrevistador, que acreditavam que Beuys apresentava ideias totalmente utópicas, que falava de planos que dificilmente seriam postos em prática ou que o artista apenas lançava a ideia, mas não mostrava de fato o caminho que deveria ser percorrido para alcançá-las¹².

Suas ideias parecem apenas ter sido postas em prática a nível superior, com a criação da Universidade Livre Internacional e de Pesquisas Interdisciplinares (a FIU), em 1973. A fundação da Universidade Livre Internacional aconteceu depois que Beuys foi demitido da Academia de Düsseldorf, onde ministrava aulas de escultura. Nessa época, ele teria ido contra o fato de estudantes terem sido reprovados por não serem considerados aptos para seguirem a escola de artes. Como, segundo Beuys, todos somos artistas, isto seria um procedimento incompreensível. Entre outras atitudes, Beuys teria invadido os escritórios da administração da Academia com um grupo de estudantes, o que acarretou em sua posterior demissão.

Já em 1971 o artista pensava na formação de uma academia livre onde novos métodos educacionais pudessem ser desenvolvidos, elaborando então a ideia do que seria uma “Escola Livre de Alta Educação”. Seriam os primeiros passos para a criação da Universidade Livre Internacional em 1973. Johannes Stüttgen, seu amigo e ex-aluno, descreveu o modo como Beuys atuou na FIU¹³ da seguinte maneira:

¹¹ RODRIGUES, Jacinto. **Joseph Beuys: um filósofo na arte e na cidade**. In: <http://www.a-pagina-da-educacao.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=1373> - Acesso em julho de 2003

¹² Partes destas entrevistas podem ser encontradas reunidas nos livros: **Joseph Beuys in America: energy plan for the western man**. Compilad by Carin Kuoni. New York: Four Wals Eight Windows, 1990 e **BODENMANN-RITTER, Clara. Joseph Beuys: cada hombre, un artista**. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1998.

¹³ Abreviação utilizada normalmente para Universidade Livre Internacional.

Beuys começou a organizar uma grande gama de eventos internacionais do Fluxus dentro da academia, não apenas limitando-se aos seus próprios concertos, ações e pinturas. Tudo que ele queria era fugir (...) para além das concepções artísticas e para longe das concepções acadêmicas tradicionais.¹⁴

Segundo as propostas apontadas no Manifesto de Fundação da Universidade, a criatividade não estaria limitada aos artistas e nem mesmo às suas práticas, mas seria um potencial inerente a todo ser humano. Habilidades exigidas em práticas como esculpir ou pintar poderiam também estar presentes em outras esferas de atividades sociais, como as que se esperam de médicos, donas de casa, professores, etc... No entanto, a proposta desse manifesto não descarta a existência e importância de especialistas em determinadas áreas artísticas, mas rejeita o princípio de um conhecimento que seja exclusivo a estes especialistas. Dentro dessas ideias, abandona-se a questão do artista ou não-artista, já que todos podem e são artistas, é da natureza humana possuir potencial criativo. Outra proposta que o Manifesto apresenta é a interdisciplinaridade de culturas, estimulando a participação de estrangeiros em seu corpo de funcionários e alunos, para que pudesse existir uma “troca de criatividade”, uma vez que as diferentes leis, religiões, línguas, ciências, etc, poderiam contribuir para o que Beuys e Böll chamaram de “democracia da criatividade”, estabelecendo assim, o seu caráter aberto e internacional, que também seria reforçado por constantes exposições e eventos.

O caráter de funcionamento das atividades docentes estava baseado na ideia de que não há diferenciação institucional entre professores e alunos. O objetivo da escola seria também o de manter um permanente fórum para discutir assuntos ligados a problemas ambientais, comportamentos sociais e questões políticas, estabelecendo com isso uma consciência de solidariedade. Mas por outro lado e encerrando o Manifesto:

Não é objetivo da escola desenvolver direções políticas e culturais, ou formar estilos, ou prover protótipos industriais e comerciais. Sua meta principal é o encorajamento, descoberta e adiantamento do potencial democrático, seja qual for a sua denominação. Em um mundo cada

¹⁴ STÜTTGEN, Johannes apud DURINI, Lucrezia De Domizio. **The felt hat a life told**. Milão: Charta, 1997. p. 43

vez mais manipulado pela publicidade, propaganda política, indústria cultural e pela imprensa, não é o nomeado - mas o sem nome - que oferecerá um foro.¹⁵

Beuys pretendia com a Universidade Livre Internacional ampliar os limites da Academia, que segundo ele tolhiam o processo de desenvolvimento da criatividade, uma vez que ela – a Academia - estava submetida aos interesses do Estado. A aprendizagem satisfatória apenas aconteceria dentro dos princípios de liberdade, coisa que segundo o artista, a Academia não poderia proporcionar adequadamente. A FIU era uma instituição que em princípio estaria, então, destinada a estudantes que quisessem uma formação ampliada de sua criatividade. Na maneira como foi organizado o programa da FIU, buscava-se a “integração de disciplinas não-artísticas com as artísticas, tais como teoria do conhecimento, sociologia, economia, ecologia e ciência da evolução, assim como a teoria da polidez e da textualidade”.¹⁶

Do projeto inicial fazia parte também a criação de “pesquisas interdisciplinares, uma plataforma para apresentações, diversos institutos, um jardim de infância, um centro de criação para pessoas da terceira idade, e mesmo uma cadeia de televisão via satélite¹⁷”. Mas Beuys esperava que o Estado contribuísse com participação de fundos públicos para o funcionamento desse amplo projeto, fato que não ocorreu como o esperado. Para Beuys, esta foi sua maior obra prima e segundo Johannes Stüttgen,

ela era o gérmen espiritual que originaria uma nova cultura humana. Ela é a imagem do organismo de comunicação, de aprendizagem e de informação, organismo livre, internacional e universal que religa virtualmente todos os seres pensantes, sentindo e desejando numa globalidade, de todos que padecem das condições da vida atual.¹⁸

¹⁵ BEUYS, Joseph e BÖLL, Heinrich. Manifesto on the foundation of a Free International School for Creativity and Interdisciplinary Research. In: : **Joseph Beuys in America**: energy plan for the western man. Compilad by Carin Kuoni. New York: Four Wals Eight Windows, 1990. p.152

¹⁶ STÜTTGEN, JOHANNES Apud RAPPMANN, Rainer. L'Université Internationale Libre (FIU). In: **Joseph Beuys**. Catalogue du Centre Pompidou. Paris: 1994. p. 330

¹⁷ Ibidem, p. 330

¹⁸ Ibidem, p. 332

Observando as ideias do artista sobre educação, não podemos nos furtar a mencionar uma forte influência de Friedrich Schiller, especialmente das cartas sobre a educação estética do homem. Schiller não nos deixou um modelo educacional, mas sim diretrizes de uma ética social, de uma busca pela totalidade da inclusão humana no mundo, algo que para ele teria se perdido quando a poesia afastou-se da vida cotidiana. Ele via o homem como um ser em constante transformação no seu compromisso com a prática política.

Schiller, em seu texto, apresenta-nos o desenvolvimento cultural do homem, iniciando por uma crítica da situação de sua época, que tinha a Revolução Francesa como pano de fundo. Pretendia, como afirma Marcuse, uma “reconstrução da civilização em virtude da força libertadora da função estética.”¹⁹ Em concordância com Kant, Schiller considera que o homem é um cidadão de dois mundos, dividido entre o lado sensível (natural) e o racional (moral), criticando o fato de em sua época haver uma supervalorização da razão em detrimento da sensibilidade.

Na carta VI, o autor faz uma breve consideração sobre a civilização grega. Para Schiller o indivíduo grego era um representante do seu tempo, ligado à sua cultura como um todo; já o homem moderno não, por conta da individualização do sujeito, da fragmentação dos conhecimentos. Na modernidade há um uso desmedido do entendimento (que tudo separa), não deixando espaço para a natureza (que tudo une). Esse desequilíbrio endurece e artificializa o homem moderno, deixando-o aquém do homem grego. Schiller considerava que uma vez que aumentaram os conhecimentos, as ciências obrigatoriamente se separaram, forçando o homem a uma ruptura da unidade da sua natureza, tornando-o fragmentado. Mas apesar disso, ele aponta que, dada a progressão da humanidade, não havia outro caminho a ser tomado, pois o modelo grego chegou a um ápice que não poderia perdurar sem sofrer modificações, sem forçar uma separação entre o entendimento e a sensação. Para ampliar as possibilidades de conhecimento, o homem teve que abrir mão de sua totalidade e se render ao artificialismo da razão.

¹⁹ MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 161

Conforme os domínios da razão se ampliam, a sensibilidade é constantemente ameaçada. Por isso, Schiller aponta para a necessidade de um enobrecimento do caráter e de uma formação da sensibilidade. Ele questiona o motivo pelo qual a cultura teórica ainda não conseguiu ser usada proveitosamente, uma vez que, com o Iluminismo, tinha havido uma “vitória da razão”. Apesar de ter sido um projeto filosófico com o intuito de mudar a realidade, ele não foi suficiente para afetar o mundo dos fenômenos. Schiller constatou que não adiantava ter as ideias corretas se não houvesse uma mudança no caráter e na moral, ele acreditava que somente formando uma nova humanidade seria possível alcançar um novo Estado. Não adiantava educar somente a razão, era preciso também educar a sensibilidade do povo para que fosse possível alcançar um Estado moral que não acabasse por negar a individualidade do homem. “O Estado deve ser uma organização que se forma por si e para si, e é justamente por isso que ele só poderá tornar-se real na medida em que as suas partes devam submeter-se ao todo.”²⁰

Era preciso um novo homem mais íntegro e perfeito, e este seria alcançado pelo viés da educação, de uma educação estética que tornaria possível levar para o cotidiano os postulados morais necessários à transformação social. Schiller dizia que “todo homem individual, pode-se dizer, traz em si, quanto a disposição e destinação, um homem ideal e puro, e a grande tarefa de sua existência é concordar, em todas as suas modificações, com sua unidade inalterável.”²¹

Schiller contrariou a ideia de utilitarismo das coisas e que somente se úteis fossem é que tinham valor e serventia, para ele não seria apenas através da ciência que o homem poderia alcançar a autoconsciência, mas que a arte seria um instrumento mais eficaz para isso. “A utilidade é o grande ídolo do tempo; quer ser servida por todas as forças e cultuada por todos os talentos. Nesta balança grosseira, o mérito espiritual da arte nada pesa.”²²

²⁰ SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 1990. p. 33

²¹ *Ibidem*, p. 32

²² *Ibidem*, p. 23

Segundo Schiller, a dualidade presente no homem (razão/natureza) seria harmonizada pelo Estado, pois se o Estado não alcançasse o equilíbrio poderíamos chegar à selvageria (no caso dos sentimentos se sobrepujarem aos princípios) ou barbárie (quando os princípios se sobrepõem aos sentimentos).²³ Portanto, era preciso um equilíbrio entre natureza e razão para alcançar um homem pleno: o homem capaz de realizar verdadeiras mudanças políticas. E seria função da arte proporcionar um homem mais adequado a esse tipo de Estado.

Através de suas falas, Joseph Beuys cumpria um papel pedagógico, utilizando a arte como ensinamento. O quadro-negro aparece com frequência em suas obras, foi dele que o professor Beuys se apropriou não só em suas atividades docentes acadêmicas, mas também e principalmente, como suporte de seus pensamentos, como elemento marcante de suas *ações*, utilizado para figurar ideias, para montar esquemas. Esse “lugar pedagógico” criado em suas *ações* denota um processo de transformação. Talvez esse caráter de pedagogia em Beuys leve à repetição de elementos ao longo de sua obra (como o feltro, a gordura, a cruz, os animais...), e também de algumas de suas *ações* (embora com possíveis mudanças), como *Celtic+~* (apresentada em 1970 e 1971), *O chefe* (apresentada 2 vezes em 1964) e *Coyote* (apresentada em 1974 e 1979). Como professor, era preciso ensinar o homem a reencontrar o elementar da vida, que para o artista havia se perdido: “os homens de hoje não têm mais conhecimento essencial das coisas [...] e nem do sentido da vida, ou do sentido das relações com o mundo.”²⁴

Com efeito, para Schiller o processo de criação dos artistas de um modo geral era uma atividade lúdica, pois o próprio artista determina suas regras. O pensador dava à arte uma função reconciliadora entre liberdade e natureza, entre a moral e o sensível, uma função prática e não apenas simbólica, em consonância com o que Beuys propõe posteriormente. O que ambos pretendiam, tomadas as devidas proporções, era uma busca

²³ Estas ideias podem ser encontradas na carta IV em SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem:** numa série de cartas. São Paulo: Iluminuras, 1990.

²⁴ BEUYS apud BORER, Alain. **Joseph Beuys.** São Paulo: Cosac e Naify, 2001. p 14

pela recomposição, através da arte, de uma totalidade que fora perdida, de uma fragmentação da sociedade.

CONCEITO AMPLIADO DE ARTE E FILOSOFIA: UM DIÁLOGO ENTRE JOSEPH BEUYS E EDMUNDO HUSSERL

*“Como a maioria das pessoas pensam em termos materialistas, não podem entender a minha obra. Esta é a razão pela qual não considero necessário apresentar meros objetos, para fazer com que as pessoas comecem a entender que o homem não é um mero ser racional”
Joseph Beuys**

Para o artista alemão Joseph Beuys um objeto de arte deveria estar além da ideia de simples divertimento ou contemplação. Ele chamou-nos a atenção para uma revisão completa do conceito de arte, não uma arte de objetos artísticos como objetos de consumo, mas uma arte capaz de ser revolucionária, de transformar a sociedade, questionando também o sistema que gira em torno dela.

A produção de Joseph Beuys não ficou limitada ao campo artístico, atingindo também o campo político e educacional. Ele não só ignorou fronteiras entre essas áreas, como procurou aboli-las. A partir dessa observação, podemos começar a nos aproximar do seu “conceito de arte ampliada”, que via a arte como parte integrante da vida e como parte fundamental no processo de formação e organização social.

Beuys acreditava que a arte estava presente na vida, no mundo, em qualquer lugar. Para ele, todos eram artistas, todos possuíam capacidades criadoras a serem desenvolvidas.

Todo homem é um artista. Isso não significa, bem entendido, que todo homem é um pintor ou escultor. Não, eu falo aqui da dimensão estética do trabalho humano, e da qualidade moral que aí se encontra, aquela da dignidade do homem.¹

Através do conceito ampliado de arte, ele utilizou toda uma variedade possível de

* BEUYS, Joseph *apud in* KLÜSER, Bernd. **Joseph Beuys** : ensayos y entrevistas. Madrid : Editorial Sintesis, 2005.

¹ BEUYS, Joseph. **Polentrasnport 1981**: entrevista debate conduzida por Ryszard Syanislawisk. *In*: Et tous ils changent le monde. Lion, 1993. Catálogo da 2ª Bienal de Arte Contemporânea de Lion. p.110.

materiais existentes no cotidiano para a “confeção” de suas ideias. Adotou uma postura extremada de códigos estéticos, utilizando materiais que se repetiam, fazendo parte de sua construção poética, como a gordura e o feltro. Buscava neles mais do que a sensação estética que eles poderiam despertar:

(...) ampliando este entendimento da arte, nós estamos no processo de totalização da arte. Nós percebemos que a totalização da arte já não está agora relacionada com as atividades dos artistas e em suas especialidades, isolados no denominado campo cultural livre.²

Em seu percurso, Beuys procurou explorar a ideia residual de arte como uma espécie de metáfora da experiência humana. O homem parecia deslocado da totalidade, não se reconhecendo mais como parte intrínseca da natureza e, portanto, era preciso reconhecer o caminho de volta. O homem do século XX estava envolvido por uma experiência marcada pelas guerras, pelos destroços, por uma estrutura social que estaria doente e reclamava uma cura, para a qual a arte poderia ser um precioso remédio.

Para o artista, não era exatamente na montagem da obra de arte ou nos posteriores resíduos de suas *ações* que estava a sua importância, mas sim na experiência que a obra podia proporcionar ao ser humano. Enquanto se davam suas *ações* (na duração) é que a obra acontecia e, mais do que os resíduos materiais que a *ação* pudessem promover, era a experiência e a reflexão que podiam provocar que interessavam ao artista.

Entender as ideias do artista sobre arte implica em observar também o momento em que foram concebidas. O homem europeu do período entre guerras e pós-Segunda Guerra encontrava-se num momento de fragmentação, com uma contemporaneidade repleta de contradições. Este homem, de acordo com o filósofo alemão Edmund Husserl, parecia ter esquecido a tradição espiritual vinda desde a antigüidade grega. É como se o objetivismo científico moderno tivesse afastado o mundo da subjetividade, da espiritualidade.³ Tanto

² BEUYS, Joseph *Apud Joseph Beuys in America: energy plan for the western man*. Compilad by Carin Kuoni. New York: Four Wals Eight Windows, 1990. p. 56

³ HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade européia e a filosofia** / Edmund Husserl; introdução e tradução Urbano Zilles. – 2ª edição. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002

Husserl quanto Beuys parecem pedir por um certo resgate espiritual da humanidade, uma volta a conhecimentos elementares e universais, separados pelas constantes especializações a que a ciência moderna chegou, uma vez que tantas ramificações do conhecimento levaram a ciência a deixar de lado o espírito humano. Husserl aponta que “por causa de seu objetivismo, a psicologia não consegue incluir em seu tema de reflexão a alma, ou seja, o eu, que age e sofre, em seu sentido mais próprio e mais essencial.”⁴ Ao compartimentar o mundo e a vida em tantos pedaços, perdeu-se em grande parte a ideia do todo.

Segundo Luiz Camillo Osório, “a modernidade surge com o processo de racionalização das visões de mundo tradicionais, que se justificavam pelos mitos e pela religião, e que passam a se reestruturar segundo normas deliberadas racionalmente.”⁵ Em pensamento similar, Joseph Beuys afirmara que:

(...) o conceito atual de ciência tem uma validade extremamente parcial, que por certo não pode referir-se a todos os problemas do homem, porque está baseado preponderantemente nas leis da matéria. E aquilo que se refere à matéria não pode, necessariamente, referir-se à vida. (...) o pensamento científico ocidental despiu-se de todas as implicações de natureza mitológica até alcançar as formas mais concisas e sintéticas do “materialismo”.⁶

Após 1930, Edmund Husserl começou a criticar o objetivismo científico. Para ele, tal objetivismo acabara por criar, de certo modo, uma natureza idealizada e o menosprezo à complexidade que envolve a vida e os problemas humanos. Ele propôs uma espécie de “volta às coisas mesmas”, tentando entender o fenômeno como ele se dá na consciência, como ele é percebido no momento presente; despido de outras formulações prévias. Husserl acreditava ser possível deparar-se com uma realidade originária e não só com sua representação. As formulações deveriam partir do fenômeno e não da tradição filosófica. “Não é das filosofias que deve partir o impulso de investigação, mas sim, das coisas e dos

⁴ *Ibidem*, p. 91

⁵ OSÓRIO, Luiz Camillo. **A estética Romântica e Joseph Beuys**. In: Revista Gávea 9. Rio de Janeiro: PUC, 1991. p. 5

⁶ BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós: um socialismo livre e democrático**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60, 70**. Rio de Janeiro: JORGE ZAHAR, 2006. p. 306-307

problemas”.⁷ Em 1979, Beuys concordou com a proposição de Husserl, afirmando que para ele “as pessoas no presente não são capazes de olhar o fenômeno. Elas vêm com suas ideias materialistas e as projetam sobre as coisas. E desse modo distorcem a realidade.”⁸

Quando Husserl nos aponta uma crise das ciências europeias, enfatiza a crise das ciências fechadas numa série de *sistemas de proposições enunciáveis*, que não abarcavam mais “questões decisivas para uma autêntica humanidade”.⁹

Numa proposta de “volta às coisas mesmas” está também implícita uma volta à totalidade, ao momento em que as ciências eram uma só, sob o manto da filosofia. Husserl tenta mostrar de que modo a crise da ciência moderna levou também à crise da humanidade europeia e, em última instância, do racionalismo. Ele aponta para a possibilidade da busca do homem pela razão ter se perdido durante o processo de ramificação da ciência. Seria preciso recuperar “o mundo da vida” (*Lebenswelt*) perdido na passagem das experiências *pré-científicas*¹⁰ para a ciência, num “mundo que precede toda conceitualização metafísica e científica.”¹¹

O mundo da vida, segundo Husserl, apresenta-se como um mundo dotado de experiências subjetivas que o objetivismo científico, com sua formalização, acabava por não dar conta, uma vez que a visão de mundo pelo olhar científico era uma visão mutilada, fragmentada, criando um distanciamento entre ambos os mundos. Através dessa fragmentação do mundo da vida, a ciência acabara por deixar de lado o sujeito humano. “À medida que se esquece, na temática científica do mundo circundante intuitivo, o fator meramente subjetivo, esquece também o próprio sujeito atuante, e o cientista não se torna tema de reflexão.”¹²

⁷ HUSSERL, Edmund. **A filosofia como ciência de rigor**. Coimbra: Atlântida, 1962. p. 72

⁸ BEUYS, J. **Joseph Beuys en conversación con entrevista Louweijn Wijers** in KLÜSER, Bernd. **Joseph Beuys: ensayos y entrevistas**. Madrid : Editorial Sintesis, 2005. p. 155

⁹ ZILLES, Urbano. In: HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade europeia e a filosofia** / Edmund Husserl; introdução e tradução Urbano Zilles. – 2ª edição. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 45

¹⁰ Termo esse utilizado pelo filósofo ao longo do texto “A crise da humanidade europeia e a filosofia”, como na página 74

¹¹ ZILLES, Urbano. In: HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade europeia e a filosofia** / Edmund Husserl; introdução e tradução Urbano Zilles. – 2ª edição. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 50

¹² *Ibidem*, p. 91

Seria preciso agora fazer um retorno ao domínio pré-científico, a uma experiência de mundo que já existia anteriormente à ciência, que seria para Husserl muito maior do que o mundo das ciências. Segundo o pensador, “os progressos gigantescos, no conhecimento da natureza, agora devem ser estendidos ao conhecimento do espírito.¹³ A crise se daria, justamente, pelo fato de a ciência ter conseguido, aos poucos, afastar o homem das suas questões primordiais, perdendo a ideia de sujeito e conseqüentemente de liberdade. Defendendo uma ideia semelhante, Beuys afirmara que:

Os problemas da vida , da alma, do espírito da humanidade, dos problemas da intuição, da imaginação, da inspiração, dos problemas do nascimento e da morte, dos problemas da sobrevivência em um âmbito mais amplo e de dar forma ao sentido do ser humano é algo que não pode ser resultado de uma compreensão materialista da ciência.¹⁴

Os problemas da existência humana deveriam retornar ao foco da filosofia, trazendo de volta as questões sociais e culturais do homem. Era entendido pelo artista que a humanidade foi no passado muito evoluída espiritualmente e que no presente evolui materialmente, mas seria preciso pensar num futuro que pudesse unificar estes dois aspectos.

O conceito positivista de ciência não é mais revolucionário, hoje, na medida em que está voltado exclusivamente para o desenvolvimento da tecnologia e da revolução industrial. Para o futuro, prevê-se uma consolidação do conceito positivista, atomista e materialista, na qual não haverá mais espaço para implicações de natureza sociológica e psicológica, com um conseqüente aumento da alienação do homem, privado de sua espiritualidade e debilitado em sua vontade e em sua capacidade de autodeterminação.¹⁵

Beuys, bem como Husserl, percebeu que um possível retorno ao originário, que é a busca pela compreensão do espírito, poderia dar conta deste momento de crise, onde a modernidade tentava tratar dos assuntos espirituais com uma objetividade que terminaria

¹³ *Ibidem*, p. 88

¹⁴ BEUYS, J. **Joseph Beuys en conversación con entrevista Louwein Wijers** in KLÜSER, Bernd. **Joseph Beuys** : ensayos y entrevistas; p. 146

¹⁵ BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós**: um socialismo livre e democrático. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60, 70**. Rio de Janeiro: JORGE ZAHAR, 2006. p. 315

por levá-los a uma banalização do espírito. “Se esta noção restrita de ciência se aplica à cultura e se converte em padrão para toda a cultura, esse será o fim da cultura, porque é o princípio da morte.”¹⁶

Através de imagens míticas, o artista tentou uma volta ao domínio pré-científico, ao originário. Separar as coisas metodicamente, como pretendia a ciência, poderia levar a uma impossibilidade de autocompreensão do espírito. “Não tenho nada contra o método materialista de análises, mas acredito que temos que ampliá-lo para não ficarmos presos a uma uniteralidade muito reduzida de enxergar a vida.”¹⁷ Através de uma possível retomada de “evidências pré-lógicas, de um mundo de valores, do sentido da existência pessoal e coletiva”¹⁸, Beuys clamava por um homem que pudesse manter a expressão e a criatividade humana, renovando, deste modo, o caminho trilhado pelo racionalismo, bem como o pretendido por Husserl:

A ratio de que agora se trata não é senão a compreensão realmente universal e realmente radical de si do espírito, na forma de uma ciência universal responsável, na qual se instaura um modo completamente novo de cientificidade, na qual têm seu lugar todas as questões do ser, as questões da norma, assim como, as questões do que se designa como existência.¹⁹

Para Beuys era preciso uma arte que pudesse proporcionar um novo homem e a ideia de escultura social traz em si a necessidade de moldar este novo homem e uma nova sociedade; mas não a partir de conceitos dados previamente. Assim como Husserl não partia de uma ideia dada de natureza para desenvolver sua filosofia científica, Beuys não partia de um conceito pré-estabelecido de arte, ele procurava ampliar limites, através de constantes experimentações, atitude que proporcionou ao artista a elaboração do *conceito ampliado de arte e de escultura social*.

¹⁶ BEUYS, Joseph *Apud in* MENNEKES, Friedhelm. **Joseph Beuys**: Pensar Cristo. Barcelona: Herder, 1997. p. 174

¹⁷ BEUYS, J. **Joseph Beuys en conversación con entrevista Louwein Wijers** in KLÜSER, Bernd. **Joseph Beuys** : ensayos y entrevistas. Madrid : Editorial Sintesis, 2005. p. 146

¹⁸ ZILLES, Urbano. *In*: HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade européia e a filosofia** / Edmund Husserl; introdução e tradução Urbano Zilles. – 2ª edição. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 45

¹⁹ HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade européia e a filosofia** / Edmund Husserl; introdução e tradução Urbano Zilles. – 2ª edição. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p.95

Com o conceito de arte ampliada, Beuys pretendia também ultrapassar as barreiras de isolamento em que acreditava que a cultura se encontrava, distanciada assim de outros campos da sociedade, como a política ou a economia. Segundo o artista, “haveria uma determinação antropológica para que todo mundo fosse um artista na sociedade”²⁰, todo ser humano possuiria em si a capacidade de mudar, de moldar, de esculpir o mundo através da sua criatividade e esta só se desenvolveria num ambiente de liberdade. Ampliando o conceito de arte, seria possível perceber que essa não estaria apenas relacionada às atividades dos artistas e às suas “especificidades”, pondo a arte num campo cultural isolado, dotada de uma dita liberdade, onde “você poderia fazer o que quer sem regras e sem responsabilidades”²¹. A ideia de uma arte ampliada, que perpassasse as mais simples atividades da vida, melhoraria também o próprio campo da “arte institucional”, uma vez que estaria dotada de uma liberdade ainda maior.²²

Beuys e Husserl chamam-nos a atenção para os problemas que a relação de conteúdo e método podem causar entre as ciências ligadas à natureza e aquelas ligadas ao espírito, cada vez mais distantes entre si. Esse afastamento levou-nos a uma resistência de perceber o real. Segundo o filósofo, “a crise então pode ser esclarecida [apenas] como um fracasso aparente do racionalismo.”²³ A grande questão apontada por Husserl era o modo objetivista como a ciência e sua metodologia enquadravam todas as coisas, incluindo nisso o sujeito. Essa atitude teria gradualmente criando um distanciamento entre a representação do mundo e o mundo real.

Para Beuys, esse mundo que se encontrava numa crise ocasionada pelo excessivo

²⁰ BEUYS, Joseph. **Speech upon receiving an honorary doctorate degree from the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax.** In: **Joseph Beuys in America: energy plan for the western man.** Compilad by Carin Kuoni. New York: Four Wals Eight Windows, 1990. p. 55

²¹ **Joseph Beuys in America: energy plan for the western man.** Compilad by Carin Kuoni. New York: Four Wals Eight Windows, 1990. p. 56

²² Estas ideias foram apresentadas pelo artista em seu discurso ao receber o título de Doutor Honorário da Faculdade de Artes e Desenho da Nova Escócia em 1976. Tal discurso encontra-se na íntegra em: BEUYS, Joseph. **Speech upon receiving an honorary doctorate degree from the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax.** In: **Joseph Beuys in America: energy plan for the western man.** Compilad by Carin Kuoni. New York: Four Wals Eight Windows, 1990. p.53-57

²³ HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade européia e a filosofia / Edmund Husserl; introdução e tradução Urbano Zilles.** – 2ª edição. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p. 96

cientificismo, racionalismo e materialismo, que renegou as forças emotivas, instintivas e espirituais do homem, fez com que o homem perdesse de vista o espiritual e a razão sobrepôs-se à emoção, tornando, aparentemente, o homem insensível à vida que está ao seu redor, afastando-o de suas questões primordiais, perdendo a ideia de sujeito. Através de sua obra e sua fala, Beuys buscava uma volta da espiritualidade em lugar do materialismo dominante. Muitas capacidades humanas não estavam sendo desenvolvidas, mas poderiam ser, era preciso apenas descobrir um modo de ativá-las. Beuys acreditava que somente através de uma consciência de si mesmo, da importância dada à espiritualidade, à emoção, o homem conseguiria um equilíbrio. Somente quando o homem tivesse consciência de si, ele poderia transformar a vida e a sua existência: “é tarefa da ciência e da arte, impor ao mundo uma nova imagem do homem e constatar que o ser humano é um ser espiritual e que, se for suficientemente alimentado de um modo espiritual, se sentirá satisfeito”.²⁴

²⁴ KLÜSER, Bernd. **Joseph Beuys** : ensayos y entrevistas. Madrid : Editorial Sintesis, 2005.

**A ARTE NO LUGAR-COMUM:
UM DIÁLOGO ENTRE JOSEPH BEUYS E ARTHUR DANTO**

*“Antes de mais nada, toda revolução
acontece no interior do ser humano.
Quando um homem é realmente livre e criativo,
capaz de produzir algo de novo e original,
ele pode revolucionar o tempo.”
Joseph Beuys**

As vanguardas do começo do século XX vieram para romper com a arte feita no século XIX, *“o modernista tem que destruir, para criar.”*¹ Uma sucessão de “ismos” com todos os seus manifestos ocupou o cenário artístico das primeiras décadas do século, corrompendo conceitos, destronando materiais, subvertendo objetos de uso cotidiano em objetos de arte, recriando o juízo estético. Mas apesar disso, arte moderna ainda se mantinha presa ao objeto, era formativista, por mais que subvertesse as formas artísticas. Ainda era, de um modo geral, uma arte pautada numa relação de observação distanciada entre o objeto e o espectador. O final dos anos 60, para muitos autores, foi o começo da pós-modernidade, uma vez que podemos notar nesta década uma variedade de mudanças de comportamento que refletiram sobre uma série de setores, entre eles a arte. A pós-modernidade não teve o mesmo sentido de corte da modernidade, mas sim o sentido de continuação, desenvolvendo-se com bastante tranquilidade entre o efêmero, o fragmentário, o caótico, o pluralismo e o descontínuo. A pós-modernidade é lúdica e participativa, e ambas as características estão presentes na obra de Joseph Beuys. “Produtores e consumidores participam da produção de significados e sentidos. (...) A minimização da autoridade do produtor cultural cria a oportunidade de participação popular...”²

Com o conceito ampliado de arte apontado por Beuys, chegamos à percepção de que tudo pode ser arte. Não existem mais materiais e atividades específicos para a arte. *O lugar-*

* BEUYS, Joseph apud in GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente.** São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 139

¹ HARVEY, David. **A condição pós-moderna.** São Paulo: Edições Loyola, 1992. p. 26

² HARVEY, David. **A condição pós-moderna.** São Paulo: Edições Loyola, 1992. p. 55

comum pôde tomar forma artística, e ações cotidianas ultrapassaram as fronteiras da arte. Para ele qualquer pessoa ou qualquer material possuía potencial artístico.

Muito próximo dessa concepção temos o filósofo Arthur Danto pensando sobre o modo como a fronteira entre os objetos cotidianos e as práticas artísticas tornou-se praticamente indistinguível. Para Danto, “uma obra de arte não pode ser reduzida ao seu suporte material e simplesmente identificada com ele, pois se assim fosse ela seria o que a mera coisa real é”³ e não existiriam mais obras de arte. Ele desloca a discussão do âmbito do banal, do cotidiano, para o intencional e institucional.

O livro de Danto *A transfiguração do lugar-comum* partiu de questões apontadas pelo autor em um ensaio chamado *The Art World* apresentado num encontro anual da American Philosophical Association em 1964, que tinha como objetivo tentar responder a “como um objeto adquire o direito de participar, como obra, do mundo da arte?”⁴ A tentativa de resposta, considerada mais tarde pelo autor infrutífera nessa primeira ocasião, estava baseada na obra *Brillo Box* de Andy Warhol. O que dava às caixas feitas pelo artista, exatamente iguais às que estavam em supermercados, o status de arte? O autor assim concluiu: “o trabalho só se tornou viável como arte quando o mundo da arte – o mundo das obras de arte – estava pronto para recebê-lo entre seus pares.”⁵ Apenas quinze anos mais tarde o autor voltou ao tema e publicou o livro em que se propôs explorar com mais afinco a questão.

Para Danto, a condição primeira de qualquer obra de arte é ter um significado, justificando desse modo a ideia de que a arte é representacional. Uma obra de arte seria não apenas um objeto banal do cotidiano, mas sim um objeto *mais* um significado. Ele aponta em Marcel Duchamp a primeira atitude de transformar objetos cotidianos em arte, apresentando-os como possíveis objetos para uma fruição estética a princípio imprevista – os ready-mades. A partir de Duchamp legitimou-se o uso de qualquer tipo de material na

³ DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte.** Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2006. p. 159

⁴ Idem. p. 16

⁵ Idem. p. 17

prática artística, subvertendo o “olhar” do espectador e forçando uma transformação no conceito de arte.

Duchamp tornou possível para os artistas hoje usarem materiais “abjetos” para produzir experiências do tipo que Beuys evidentemente acreditava que só poderiam ser desencadeadas pelo uso de gordura e feltro. (...) Após Duchamp, poder-se-ia em princípio fazer arte de qualquer coisa.⁶

Os ready-mades de Duchamp eram objetos que ultrapassaram os domínios da arte, uma vez que estavam além da simples representação, eram os próprios objetos como objetos, deslocados de seu ambiente cotidiano para um institucionalizado. Com isso, Duchamp acabou por chamar a atenção para os pré-conceitos que existiam quanto ao que se esperava que fosse ou não arte. Segundo Stachelhaus, “com a escultura social, Beuys foi além dos ready-mades de Duchamp. Seu interesse não era museológico, mas sim com o contexto antropológico da arte.”⁷ Beuys não desmereceu a criação dos ready-mades, mas tinha suas ressalvas quanto a eles, pois acreditava que faltava uma formulação teórica por parte de Duchamp que completasse a prática dos mesmos.

Eu tenho uma grande admiração por Duchamp, mas não por seu silêncio, ou ao menos eu não o considero tão importante como outras pessoas o fazem. Em toda a nossa discussão está excluída a ideia de silêncio. Assim, temos que dizer que o silêncio de Marcel Duchamp é superestimado.(...) O fato é que Duchamp não estava interessado em consciência, em metodologia, em uma discussão histórica séria ou análises, o que me faz pensar que ele estava trabalhando no sentido oposto(...). Ele simplesmente reprimiu suas ideias. O silêncio de Duchamp deveria ser substituído pela ideia de uma “absoluta ausência de linguagem”.⁸

Em novembro de 1964, Beuys, juntamente com Wolf Vostell, Tomas Schmit e Bazon Broch realizou em Dusseldorf a ação “O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado”.



⁶ DANTO, Arthur. **Marcel Duchamp e o fim do gosto**: uma defesa da arte contemporânea. Revista Ars, volume 12, 2008. p. 21

⁷ STACHELHAUS, Heiner. **Joseph Beuys**. Abbeville Press: New York, 1991. p. 64

⁸ **Joseph Beuys in America**: energy plan for the western man. Compiled by Cain Kuen. Four Walls Eight Windows, 1990. p. 169/170

Fig. 14. O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado (1964)

Embora Beuys nutrisse uma admiração por Duchamp e não negasse que houve uma mudança a partir dele, não deixou de criticá-lo e nem ao silêncio em que teria caído. Se a intenção da obra de Duchamp era a provocação, sua intenção e seus objetos teriam se esvaziado, uma vez que agora haviam se tornado peças de colecionadores e de museus. No entanto, para Thierry De Duve, o dito “silêncio superestimado” de Duchamp não procedería, pois para Duchamp a ideia de que todos poderiam ser artistas estaria ultrapassada, porque de fato todos de algum modo participariam da criação de uma obra sendo co-autor dela. Para ele, o trabalho só estava completo quando interpretado pelo olhar do outro, adicionando assim sua contribuição ao ato criador⁹. O fato é que em ambos os artistas, o espectador deixou de ser um apreciador da obra, tornando-se também co-autor. Segundo Duchamp:

O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.¹⁰

Duchamp, de certo modo, chamou a atenção para o conceito de arte e sua circulação, pensando a anti-arte. Beuys foi além disso, para ele não havia anti-arte, com um anti referindo-se a um novo objeto de arte como nos ready-mades, mas sim, uma nova maneira de propor a arte, ampliando seus significados para além dos objetos artísticos, nutrindo-os também de ambições didáticas. Uma vez que todos são artistas para Beuys e que para Duchamp, não necessariamente, pois todos poderiam ser ‘co-autores’, chega-se a um ponto chave entre ambos, como colocou Alan Borer: “quem está habilitado a criar? A resposta de Duchamp: ‘aquele que inventa um signo: portanto eu sou o único ou o maior ou o último

⁹ DUVE, Thierry De. **Kant depois de Duchamp**. In: Revista de Mestrado de História da Arte. nº 5, EBA/UFRJ, 1998. p. 128 “Duchamp, ao contrário, nunca foi um utópico. Nada poderia estar mais afastado de seu modo de pensar do que a crença na criatividade universal. Seu tipo particular de arte, o ready-made, não surgiu nem da crença, nem da esperança de que todos podem ou deveriam poder ser artistas. Em vez disso, reconheceu - e bem razoavelmente - o 'fato' de que todos já tinham se tornado artistas. Diante de um ready-made, não existe mais qualquer diferença técnica entre fazer e apreciar arte.”

¹⁰ DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. In: BATTCKOCK, Gregory A nova arte; p. 74

artista'. A resposta de Beuys: 'aqueles que conhecem a linguagem do mundo, ou seja, você e eu...'.¹¹

Para Arthur Danto, a diferença entre os objetos cotidianos e artísticos não deve ser feita a partir apenas de uma análise perceptiva, uma vez que ambos são idênticos, "a natureza da fronteira é filosoficamente obscura"¹²; mas também não pode ser reduzida à questão institucional, ou seja, ao fato de um estar exposto enquanto objeto de arte e o outro não. Danto dialogou com diversos filósofos, de Platão a George Dickie, para construir seus argumentos, que se assentam primordialmente sobre a questão da intencionalidade e do significado. Um outro aspecto apontado por ele é a perspectiva de que somente em épocas específicas determinados objetos podem "ganhar" o status de arte, pois os conceitos de arte estão atrelados a uma tradição histórica. "Essas reflexões servem apenas para mostrar que um objeto pode ser uma obra de arte numa determinada época e não em outra."¹³ É a partir de uma interpretação artística, que um objeto comum é revestido de um novo significado, o que lhe confere uma identidade distinta de seu "sósia" cotidiano, pois ele ganha uma nova significação e "transfigura-se" em arte.

Dentro da poética de Beuys, os "materiais comuns" transfigurados em arte mais presentes em sua obra são o feltro e a gordura, intimamente ligados a sua história pessoal¹⁴. Beuys utilizou aspectos de sua biografia como elementos de arte, trazidos numa primeira instância pelo uso frequente daqueles materiais que lhe "salvaram a vida". Para alguns pesquisadores, parece existir por trás da biografia do artista uma certa "encenação",

¹¹ BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001; p. 17

¹² DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2006. p. 37

¹³ DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2006. p. 90

¹⁴ O artista participou como piloto na II Guerra Mundial e teve no inverno de 1943 o seu avião bombardeado, caindo na região da Criméia durante uma tempestade de neve, sendo Beuys o único sobrevivente. Gravemente ferido e à beira da morte, Beuys foi recolhido por um grupo de nômades tártaros, que lhe cobriram o corpo com gordura e envolveram-no em feltro, criando o que Beuys chamou mais tarde de "ambiente mágico", cujos materiais o teriam salvado, tornando-se bastante significativos em sua poética. Por isso, ambos reapareceram metaforizados com frequência em muitas de suas ações e tornaram-se os materiais fundamentais de suas esculturas e múltiplos.

biografia esta que é essencial para a leitura de sua obra¹⁵. Entender a obra do artista negando sua biografia, seus textos, seu pensamento pode ficar comprometido no contexto beuysiano, uma vez que o artista insistentemente fundia os limites da arte e da vida. Segundo Danto:

Joseph Beuys usou gordura de animal como material simbólico em sua arte. Teria que ser um indivíduo muito sensível, e ainda um vegetariano, para achar banha – ou feltro, que era a outra marca registrada de Beuys – repulsiva. Para Beuys, esses eram exemplos de alimento e calor humano, requisitos imprescindíveis ao frágil corpo humano, que se tornou motivo de intensa reflexão na condição de privação em que incontáveis seres humanos se encontravam logo após a segunda grande guerra. Beuys afirma que ele próprio foi coberto com gordura e enrolado em feltro por indivíduos tribais curdos, ao ser ferido como aviador na guerra, e pouco a pouco teve a saúde restaurada. O que dificilmente pode ser considerado uma piada de avant-garde. É, pelo contrário, uma ampliação criativa do inventário de materiais do artista visando apresentar como arte algo que transmite com certa imediatidade o tipo de significado humano universal que o qualifica como subsumido sob o Espírito Absoluto.¹⁶

Através da escolha dos materiais frequentemente observados na obra do artista, podemos notar uma aproximação com a vida cotidiana, ainda que, muitas vezes, pelo viés do privilégio de materiais rejeitados pela sociedade de consumo, sendo esses materiais oriundos de fragmentos da realidade que estão presentes para narrar uma história, que deverá ser recriada pela participação do espectador. Observando os suportes que Beuys utilizou em muitas de suas obras, notaremos a frequente presença de materiais cotidianos, como carteiras de cigarro desdobradas, folhas de agenda ou caderno, postais, envelopes... Era um reaproveitamento de restos em detrimento do novo. A escolha de seus suportes era tão importante quanto o trabalho que ele faria. A significação da obra estava nesse conjunto. Com esses materiais retirados do cotidiano, podemos perceber um texto que nos fala de um mundo de restos, de detritos e de destruição.

Para o artista, os objetos tiveram sempre dimensões físicas e metafóricas que se estendiam ao cotidiano. O aspecto preliminar de um objeto é colocado em seu elemento

¹⁵ Tal questão pode ser observada, por exemplo, no texto de BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001. p. 12

¹⁶ DANTO, Arthur. **Marcel Duchamp e o fim do gosto**: uma defesa da arte contemporânea. Revista Ars, volume 12, 2008. p. 20/21

material. Um objeto é sempre uma metáfora de algo que transcende a matéria. A gênese do significado com este paradigma da metáfora do material é um sinal de autenticidade em seu trabalho. O significado é gerado através do movimento ao longo de uma série de níveis metafóricos, como por exemplo: do elemento material (gordura), ao estado físico (líquido/sólido), ao conceitual (orgânico/cristalino). Em muitos contextos, o material está sozinho, tornando-se uma exemplificação das qualidades físicas inerentes a eles: a gordura sólida é firme, contudo flexível, contendo uma energia cinética nutritiva. Assim, para Beuys, um significado metafórico imenso é colocado entre a gordura em seus estados contínuos. Finalmente, a gordura, um de seus materiais por excelência, é uma metáfora para o potencial, para a mudança e a liberação da energia criativa.

Atraía-me a flexibilidade do material, particularmente em suas reações às mudanças de temperatura. Esta flexibilidade é psicológica: as pessoas, de forma instintiva, sentem que tem a ver com processos e sentimentos internos. Buscava uma discussão sobre o potencial da escultura e da cultura, o que significavam, como era sua linguagem, que queriam dizer isso da produção e criatividade humana. Assim, optei pela posição extrema na escultura, e por um material [gordura] que era muito básico na vida e em absoluto associado com a arte.¹⁷

“Afinal, que tipo de predicado é ‘uma obra de arte?’”¹⁸ Essa pergunta, que se apresenta diversas vezes no discurso de Danto, não parece ter mais sentido para Beuys, já que para ele a fronteira entre arte e não arte, artista e não artista, já havia sido dissolvida, pois tudo e todos são arte e artistas. No entanto, para Danto, essa dita fronteira ainda existe, embora cada vez mais tênue e difícil de determinar.

A teoria institucional da arte não explica, embora permita justificar, por que a *Fonte* de Duchamp passou de mera coisa a obra de arte, por que aquele urinol específico mereceu tão impressionante promoção, enquanto outros urinóis obviamente idênticos a ele continuaram relegados a uma categoria ontologicamente degradada.¹⁹

¹⁷ TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys**. Nova Iorque: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1979. p. 72.

¹⁸ DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2006. p. 42

¹⁹ *Ibidem*. p. 39

Tentar perceber alguma diferença estética não é mais o caminho, pois para isso seria preciso saber antes de tudo, que determinado objeto comum é um objeto de arte. “Aprender que um objeto é uma obra de arte é saber que ela tem qualidades que faltam ao seu símile não-transfigurado e que provocará reações estéticas diferentes. E isso não é institucional, mas ontológico.”²⁰ Desse modo, a transfiguração do lugar-comum em obra de arte acontece, como já dito anteriormente, pela interpretação. “Ver uma obra sem saber que ela é arte é como ter uma experiência da matéria impressa antes de aprender a ler; vê-la como obra de arte significa passar da esfera das meras coisas para a esfera do significado.”²¹ No entanto, isso pode escapar ao olhar “destreinado”, pois é necessário um público que tenha conhecimento de teorias e contextos artísticos e que se deixe tomar por um “clima” criado pelo mundo da arte, um mundo de coisas interpretadas, como apontou o filósofo²². Segundo Danto, toda a atenção deve se voltar para conseguir o máximo de informações de modo que se torne possível uma interpretação que alcance com alguma satisfação a *intenção* do artista. No caso das obras de Beuys, seria preciso conhecer sua biografia e suas ideias, para compreender o uso dos materiais já citados, por exemplo, gordura e feltro em suas obras, pois se assim não fosse, obras como *Terno de Feltro* (1970) e *Cadeira com Gordura* (1963) se tornariam incompreensíveis ao olhar do público que não conhecesse minimamente a simbologia estética dos elementos utilizados pelo artista.

²⁰ Ibidem. p. 157

²¹ Ibidem. p. 189

²² Ibidem. p. 203



Fig. 2 – Terno de Feltro (1970)



Fig. 3 – Cadeira com Gordura (1963)

Para Danto, além de representação, as obras de arte são fundamentalmente expressão - expressão de uma época, expressão de um modo de olhar o mundo, expressão esta capaz de transfigurar o banal em arte. “É difícil imaginar uma arte que não vise algum efeito e alguma transformação ou afirmação do nosso modo de ver o mundo.”²³ Beuys ao aproximar a arte da vida cotidiana, exaltando o que há de criativo e desafiador nos mais simples gestos humanos, ampliou-a, abarcando o trabalho humano em geral, as tarefas cotidianas, e com este pensamento, ele criou o que chamou de “conceito ampliado de arte”; afastando-se de preconceitos e utilizando toda a variedade possível de materiais existentes no cotidiano para a “confeção” de suas ideias. Tudo poderia ser transformado em arte.

Os limites são tênues entre a arte e não-arte, ou mesmo inexistentes, como acreditava o artista, mas fato é que esta discussão permanece, pois “a essência da arte reside precisamente naquilo que não podemos compreender mediante a simples extensão dos princípios que nos são úteis na vida cotidiana. Por isso, a arte inevitavelmente continuará sendo misteriosa (...).”²⁴

²³ Idem. p. 246

²⁴ Idem. p.66

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“Eu acho que a arte é o único poder político,
o único poder revolucionário, o único poder
evolucionário, o único poder capaz de libertar
a humanidade de toda repressão...”
Joseph Beuys**

“Como explicar quadros a uma lebre morta”¹ (1965) foi uma das mais célebres *ações* de Beuys, que trazia para o debate a ideia de ampliação da arte, aproximando-a da intuição, de um estado originário, já que compreendê-la, segundo o artista, estaria além da pura racionalização, estaria na nossa capacidade intuitiva e imaginativa, estaria no potencial criativo que todo ser humano possui. Tal *ação* acaba por apresentar de modo simbólico um pouco de cada um dos temas “dialogados” entre o artista e os filósofos escolhidos por nós neste trabalho: educação estética, um debate com o racionalismo e ainda uma discussão sobre as fronteiras da arte.

Na utilização e escolha dos elementos que fizeram parte de suas *ações*, Beuys não tinha a intenção primeira de expô-los, mas de usá-los como materiais de reflexão, buscando em suas naturezas e na simbologia que lhes eram atribuídas, uma possibilidade, um suporte pedagógico que servisse ao seu projeto de transformação social. Beuys tinha como objetivo promover uma arte que tirasse o sujeito de sua zona de conforto, que promovesse um abalo e a partir disso alcançasse algum nível de reflexão, mas que isso não se desse apenas por um viés objetivista. Bem como apresentado por Husserl, era preciso um homem “total” que fosse capaz de renovar os caminhos do racionalismo e assim, reduzir o distanciamento

* **Joseph Beuys in America:** energy plan for the western man. Compilad by Carin Kuoni. New York: Four Walls Eight Windows, 1990.

¹ Apresentada na galeria Schmela de Düsseldorf. Nessa *ação*, Beuys percorreu por três horas a galeria onde estavam expostos trabalhos seus carregando nos braços uma lebre morta para quem explicava as obras. Depois se sentava numa cadeira e embalando o animal, continuava a lhe explicar os significados das obras expostas num murmúrio incompreensível. O público encontrava-se excluído desse trabalho, podendo observar a performance apenas pelas janelas da galeria ou através de um sistema de câmeras estrategicamente instalado, que transmitia as imagens da galeria para o seu exterior.

existente entre a representação do mundo e o mundo real.

Quando Beuys propôs na FIU² uma escola que promovesse “troca de criatividade” e uma “democracia de criatividade”, ele estava tentando, de certo modo, unir os homens; homens estes de diferentes culturas, diferentes crenças, línguas, mas que juntos encontrariam um modo de se comunicar e, através da arte, de se apaziguar e se unir para a construção de uma sociedade melhor, “pois somente as novas ideias podem levar à realização de uma nova realidade.”³

Segundo Beuys, para a realização de uma mudança social, esta deveria necessariamente iniciar-se pela esfera cultural e, somente num ambiente de liberdade, ideia amplamente defendida por ele, e compartilhada com Schiller, isso se tornaria possível.

Toda reivindicação de liberdade deve ter limites a fim de salvaguardar e garantir a liberdade de toda a coletividade. Eu reivindico liberdade para a escola, liberdade para a universidade, liberdade para os artistas, liberdade de opinião, liberdade de crítica, liberdade de imprensa, liberdade de antena, etc. Todos esses são espaços que não fazem parte do mundo econômico, mas sim do âmbito informativo e cultural-formativo de um país⁴

Uma modificação social se fazia urgente para ele, e ela só seria possível pelo viés da criatividade. Se tal modificação se daria pela criatividade, a arte seria o terreno apropriado para isso. “Somente a arte pode ser revolucionária, seguida, em segundo lugar, pela ciência”⁵. Esta segunda posição ocupada pela ciência se deve ao fato de o artista afirmar que a revolução se daria apenas num campo de liberdade, campo esse encontrado em seu sentido pleno apenas na arte, uma vez que a ciência embora dotada de uma liberdade de intervir, por exemplo, em condições ambientais, bem como modificá-las, tem essa liberdade encerrada no momento em que o pensamento lógico lhe é exigido. Diante de tal aspecto, Beuys volta-se ao fato de que, então, somente no campo da arte tal aspecto não é obrigatório, fazendo um eco da afirmação de Schiller: “apenas o homem que joga, livre dos

² Universidade Livre Internacional.

³ BEUYS, Joseph. A revolução somos nós: um socialismo livre e democrático. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60, 70**. Rio de Janeiro: JORGE ZAHAR, 2006. p. 318

⁴ *Ibidem*, p. 302

⁵ *Ibidem*, p. 304

vínculos da lógica, sensível apenas às injunções do belo e da estética, apenas o homem que se autodetermina é um homem livre.”⁶

Como um dos possíveis fundadores da sensibilidade contemporânea, Beuys acrescentou muito ao debate sobre as fronteiras da arte, amplamente discutido por filósofos do porte de Arthur Danto. Mas com seu olhar artístico, Beuys foi além disso, ele deu por encerrada a fase de fronteira entre arte e não arte, pois para ele a linha entre a vida e arte não era mais tênue, e sim inexistente, a discussão entre quem é ou não artista não era mais necessária, já que para ele “todos os homens são artistas”.

⁶ SCHILLER apud BEUYS, Joseph. A revolução somos nós: um socialismo livre e democrático. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60, 70**. Rio de Janeiro: JORGE ZAHAR, 2006. p. 305

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADRIANE, Götz; KONNERTZ, Wintfried; THOMAS, Karin. **Joseph Beuys life and works**. New York Barron's, 1979.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BACH, Christina Eliza. **O lugar Beuys**. (Monografia de especialização em história da arte e arquitetura no Brasil). Rio de Janeiro: PUC, 1995.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e corpo efervescente**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARBOSA, Ricardo Corrêa. **Schiller & a cultura estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BERNÁRDEZ, Carmen. **Joseph Beuys**. Madrid: Editorial Nerea, 2003.

BEUYS, Joseph. **Par la presente je n'appartiens plus a l'art**. Paris: L'auche, 1988.

BODENMANN-RITTER, Clara. **Joseph Beuys: cada hombre, un artista**. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1998.

BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Cosac e Naify, 2006.

DANTO, Arthur C. **Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia**. Buenos Aires: Paidós, 2006.

DURINI, Lucrezia De Domizio. **The felt hat a life told**. Milão: Charta, 1997.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60, 70**. Rio de Janeiro: JORGE ZAHAR, 2006.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

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

GUINSBURG, J. (organizador). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HARLAN, Volker. **What is art? Conversation with Joseph Beuys**. Forest Row: Clairview, 2004.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HENDRICKS, Jon. **O que é Fluxus? O que não é! O porquê**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: CCBB, 2002.

HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade europeia e a filosofia / Edmund Husserl**; introdução e tradução Urbano Zilles. – 2ª edição. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

HUSSERL, Edmund. **A filosofia como ciência de rigor**. Coimbra: Atlântida, 1962.

Joseph Beuys in America: energy plan for the western man. Compilad by Carin Kuoni. New York: Four Wals Eight Windows, 1990.

Joseph Beuys. Catalogue du Centre Pompidou. Paris: 1994.

Joseph Beuys: the reader. Editado por Claudia Mesch e Viola Michely. Cambridge: The MIT Press, 2007.

Joseph Beuys. Zeichnungen: Köln, 1972.

KLÜSER, Bernd. **Joseph Beuys : ensayos y entrevistas**. Madrid : Editorial Sintesis, 2005.

LAUF, Cornelia. **Joseph Beuys: the pedagogue as persona**. New York: Columbia University, 1992.

LOWY, Michael, SAYRE, Robert. **Romantismo e política**. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MENNEKES, Friedhelm. **Joseph Beuys: Pensar Cristo**. Barcelona: Herder, 1997.

SCHILLER, Friedrich Von . **A educação estética do homem: numa série de cartas**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

- SCHILLER, Friedrich. **Cultura estética e liberdade**. São Paulo: Hedra, 2009.
- SEYMOUR, Anne. **Beuys/Klein/Rothko**. Londres: Anthony d'Offay Gallery, 1987.
- STACHELHAUS, Heiner. **Joseph Beuys**. Abbeville Press: New York, 1991.
- TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys**. Nova Iorque: Guggenheim Museum, 1979.
- TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys: we go this way**. Londres: Violette Editions, 1998.

ARTIGOS

- BEUYS, Joseph. **Polentrasnport 1981**: entrevista debate conduzida por Ryszard Syanislawisk. *In*: Et tous ils changet le monde. Lion, 1993. Catálogo da 2ª Bienal de Arte Contemporânea de Lion.
- DANTO, Arthur. **Marcel Duchamp e o fim do gosto**: uma defesa da arte contemporânea. *Revista Ars*, volume 12, 2008.
- DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. *In*: BATTCOCK, Gregory A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DUVE, Thierry de. **Kant depois de Duchamp**. *In*: Revista de Mestrado de História da Arte. nº 5, EBA/UFRJ, 1998.
- GALLWITZ, Klaus. **Homem com esculturas de feltro**. *In*: Guia das Artes. São Paulo, v.20,nº 6, 1992.
- HOHLFELD, Marion. **Reflexões sobre a encenação auto-biografica de Joseph Beuys – sua função e sua crítica**. *In*: Revista Porto Arte, 7. Porto Alegre: UFRGS, 1996.
- LANCMAN, Sandra. **A ecologia como foco da arte – Beuys e Krajcberg**. *In*: Revista Porto Arte, 7. Porto Alegre: UFRGS, 1996.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. **A estética Romântica e Joseph Beuys**. *In*: Revista Gávea 9. Rio de Janeiro: PUC, 1991.
- SHARP, Willoughby. **An Interview with Joseph Beuys**. *In*: Artforum. Dec. 1969.

TESSLER, Elida. **Formas e formulações possíveis entre arte e vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters.** In: Revista Porto Arte, 7. Porto Alegre: UFRGS, 1996.

INTERNET

Borrador del proyecto de la universidad libre, por Joseph Beuys. In: <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin5/proyecto.htm>. Acesso em abril de 2006.

Carta abierta al ministerio de investigación y ciencia. In: <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin5/ministro.htm>. Acesso em abril de 2006.

<http://www.saoluis.org.br/inacio.htm> - Acesso em novembro de 2005.

<http://members.tripod.com/~abpstalidomida/tali1.htm> - Acesso em abril de 2004.

Partido alemán de los estudiantes. acta de la asamblea constitutiva del 22 de junio de 1967. In: <http://www.uclm.es/cdce/sin/sin5/acta.htm>. Acesso em abril de 2006.

RODRIGUES, Jacinto. Joseph Beuys: um filósofo na arte e na cidade. In: <http://www.a-pagina-da-educacao.pt/arquivo/Artigo.asp?ID=1373> - Acesso em julho de 2003.

ROMERO, Antonio Rabazas. Del dibujo de objetos al dibujo como objeto. El modelo de Beuys. In: http://www.ucm.es/BUCM/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS_0000110185A.PDF - Acesso em outubro de 2005