



Dália Rosenthal

Joseph Beuys: o elemento material como agente social*

Joseph Beuys: matter as a social agent.

palavras-chave:
arte contemporânea;
plástica social;
Joseph Beuys

keywords: contempora-
ry art; social sculpture;
Joseph Beuys

O presente artigo apresenta uma reflexão sobre o papel social do elemento material na obra, ação e pensamento do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986). A partir da década de 1970, Beuys passou a direcionar mais seu trabalho para atividades educativas e políticas. O artista desejava ampliar os limites da arte a partir do *Conceito ampliado de arte* e da *Teoria da Escultura*, divulgados durante a década de 1960. Gradualmente, o elemento material, antes restrito às esculturas, desenhos e ações, passa a atuar socialmente. Assim, por meio da descrição e análise de cinco trabalhos de Beuys, produzidos entre 1970 e 1980, buscarei mostrar como este elemento material expande-se pouco a pouco dentro de seus próprios significados, para, ao final da vida artística de Beuys, agir como *agente social*.

This article presents a reflection on the social role of the material element in the work, thought and action by the German artist Joseph Beuys (1921-1986). From the 1970s, Beuys began to shift more of his work for educational activities and policies. The artist wanted to expand the boundaries of art from the *Expanded concept of art* and *Theory of Sculpture* published during the 60's. Gradually, the material element, previously limited to sculptures, drawings and actions, starts to act socially. Thus, through description and analysis of five works of Beuys produced between 1970 and 1980, I seek to show how this material element expands little by little within its own meanings to, at the end of Beuys' artistic life, act as social agent .

*Este Artigo foi escrito a partir dos capítulos 5 e 6 presentes na Dissertação de Mestrado **O Elemento Material na obra de Joseph Beuys**, arguida pela autora na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em 2002. Apoio: FAPESP.

Conceito ampliado de arte e Escultura social

Joseph Beuys é dono de uma vasta e múltipla produção artística expressa na forma de desenhos, esculturas, ações, atuação política, educativa e diversos escritos. Seu trabalho buscou ir além das fronteiras que separavam as diversas disciplinas e ofereceu um caminho para construção de um pensamento de integração. Dentro deste contexto, encontramos seu *Conceito ampliado de arte*, que o levou, a partir do final da década de 1960, a elaborar a teoria da *Plástica Social*, na qual defendia a ideia da arte não apenas como parte integral da vida, mas formadora do processo de organização social:

A Escultura social pode ser definida em como nós moldamos e damos forma ao mundo em que vivemos. É a escultura vista como um processo evolucionário onde todo ser humano é um artista¹.

1. DURINI, Lucrezia De Domizio. *The Felt Hat A Life Told.*, Charta: Milão, 1997, p. 54. Todas as traduções apresentadas ao longo do texto foram feitas pela autora.

Se durante a década de 1960 Beuys preocupou-se em realizar trabalhos que “apresentassem” a sua *Teoria da escultura* e o *Conceito ampliado de arte*, a partir da década de 1970, o artista queria ir mais além introduzindo uma visão de arte expressa em todas as áreas da vida humana (*Conceito ampliado de arte*) que agiria assim mais diretamente “dentro” dos indivíduos, ou seja, o trabalho de arte poderia conscientizar as pessoas de que cada ser humano é um ser criador em potencial e com capacidade de usar esta potencialidade para moldar a sociedade em que vive. Este conceito de escultura de Beuys não se referia apenas à escultura como um objeto que se estenderia para todas as manifestações artísticas (*Teoria da escultura*), mas por toda organização social. Cultura, Política e Educação passariam a ser compreendidas como *Escultura social* pelo fato de serem maleáveis e moldáveis pelo pensamento humano.

Se com a *Teoria da Escultura* Beuys expunha a passagem do estado fluido e caótico para o estado determinado e organizado (através das reações físicas de elementos materiais como gordura ou cera quando submetidos ao calor), para, em seguida, elaborar um paralelo entre estas reações e os processos de organização do pensamento, agora, expande este processo para a “organização social”. A partir da década de 1970, seus trabalhos passam a buscar constantemente uma “via pública”, ou seja, realização de projetos públicos que agiriam diretamente no organismo social através da união da arte com atividades políticas e educativas.

Quanto mais Beuys se convencia de que seu trabalho deveria caminhar na direção de uma atuação social mais direta, mais os seus interesses se convergiam para atividades de cunho político e educacional que instigas-

sem uma reflexão dialógica acerca de conceitos como liberdade e criação.

Este processo de conscientização iniciou-se durante sua passagem pelo movimento Fluxus. Após uma violenta reação dos estudantes em sua ação de 1964, em Aschem, Alemanha, o artista tornou-se consciente da força política que poderia ter sua obra. Uma consciência que posteriormente, ele continuamente passou para seus estudantes na Academia de Arte de Düsseldorf.

A partir de 1967 as atividades políticas de Beuys foram intensificadas. Em 22 de junho desse mesmo ano, o artista fundou o Partido Estudantil Alemão em sua própria sala de aula. Era o início de um processo de transformação de seu trabalho.

Beuys defendia o Partido Estudantil Alemão como uma necessidade. Um novo partido que viria para reorganizar as estruturas constitucionais, lutando pelo direito humano de criar.

Esse foi um movimento que deu origem a muitos outros. Em 1 de junho de 1971, Beuys fundou uma associação, a Organização para Democracia Direta mediante Referendo Livre, com um escritório de informações no centro de Düsseldorf. Isso marcou um movimento para fora dos confins da academia. A fundação dessa associação partiu do sentimento de Beuys de que o modelo vivenciado no partido estudantil mostrava-se ainda com muitas dificuldades de diálogo:

Em retrospectiva, o movimento dos estudantes foi caracterizado pela dominação de ideologias para uma busca de unidade na diversidade. Grupos eram divididos por ideologias diferentes, e uma sólida base de participação de um grande número de pessoas não era possível. Muitos grupos, particularmente os marxistas, tinham dificuldade de compreender a nossa insistência no *Conceito ampliado de arte*, liberdade e criatividade como um sistema antropológico e fenomenológico. O humor deles era frequentemente alterado pelas emoções e as coisas eram sempre terminadas com pressa, então a discussão das diferenças tornava-se algo impossível e em consequência minha convicção na ideia que uma conferência permanente seria essencial².

Os objetivos gerais desta organização foram descritos por Beuys da seguinte forma³:

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.
A mais moderna disciplina de arte - *Escultura Social/Arquitetura Social* - apenas poderá fluir quando todas as pessoas se tornarem criadoras, (...) arquitetos do organismo social. Nós temos que sondar a origem da livre potencialidade da produtividade indivi-

2. Tisdall, Caroline. Joseph Beuys. The Solomon R. Guggenheim Museum: Nova York: 1979, p. 268.

3. Idem, Ibidem.

dual (criatividade). A capacidade humana de tornar os pensamentos ativos, os sentimentos ativos e os desejos ativos, em suas mais amplas formas pode ser compreendida como um meio escultural correspondente ao conceito de escultura dividido em três elementos: indefinido – definido – movimento

TODO SER HUMANO É UM ARTISTA

A “Organização para Democracia Direta mediante Referendo Livre” é um grupo que busca estimular a organização de muitos grupos ou centros de informação semelhantes e se esforça para uma cooperação mundial.

Os objetivos do artista com a fundação dessa associação, assim como com sua tentativa anterior com o Partido Estudantil Alemão, era o de buscar caminhos para união da arte com a política e a educação. Ações de rua, eventos, múltiplos e objetos, por exemplo, eram produzidos para mostrar às pessoas que a política afeta todas as áreas da vida e não é simplesmente um assunto para ser deixado para os políticos profissionais. A tentativa de trazer novos significados para palavras como “democracia” era feita através de meios visuais e ações⁴. Beuys comenta essa intenção:

4. Idem, *Ibidem*.

Eu cheguei à conclusão de que não há nenhum modo de fazer qualquer coisa pelo ser humano que não seja através da 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. (...) e deseja passar a mensagem de que: **Arte = Criatividade = Liberdade Humana**. Hoje é preciso considerar a nossa realidade social e como esta realidade tem reprimido a maioria dos seres humanos, dos trabalhadores... todas estas coisas formam parte do meu conceito educacional, o qual se refere também a um sentido político⁵.

5. DURINI, Lucrezia De Domizio. Op. cit., p. 42.

Um dos exemplos deste novo tipo de atuação artística foi a criação de uma bolsa plástica produzida em número de 10.000, que foi distribuída em varias ações de rua e, mais tarde, na Documenta V, em Kassel, no ano de 1972. A bolsa comum de plástico do dia a dia torna-se uma bolsa portadora de informações e ideias. Nelas vinham impressos diagramas esquemáticos com os objetivos da Organização para Democracia Direta mediante Referendo Livre. Em 18 de junho, a distribuição dessas bolsas no centro de Colônia, Alemanha, iniciou uma espontânea discussão política de rua, revelando simpatia pelos objetivos da organização.

Em janeiro de 1971, Beuys começou seu plano para desenvolver uma Academia Livre, como um Centro de Comunicação Internacional, buscando, novamente, um caminho para a ampliação dos métodos educativos convencionais. Em novembro do mesmo ano, a partir desse plano, desenvolveu a ideia para uma “Escola Livre de Alta Educação”, e um comitê foi criado. Estes eram apenas estágios para a futura criação

da FIU (Universidade Livre Internacional).

Beuys nunca perdeu sua intenção de demonstrar o princípio escultural envolvido na formação e desenvolvimento, percepção e educação da consciência humana. Foi esta intenção que lhe conduziu à fundação da Universidade Livre Internacional (FIU), em 1971, para Pesquisa Criativa e Interdisciplinar.

Essa academia era vista como um local vivo, onde era possível discutir os vários problemas reais da vida e como o potencial de criação de cada um poderia ser introduzido nesse cotidiano.

Johannes Stüttgen, um de seus alunos e seu amigo, descreve um pouco da atuação de Beuys na academia:

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 sair (...) para fora das antigas concepções artísticas e para longe das concepções acadêmicas tradicionais⁶.

6. Idem, *Ibidem*, p. 43.

A briga de Beuys com as políticas acadêmicas começou com suas reivindicações de novos parâmetros de seleção para admissão de alunos na Academia de Arte de Düsseldorf, onde lecionava. Além disso, para o artista, as relações entre professor e aluno deveriam ser transformadas:

A comunicação ocorre com a reciprocidade e nunca pode ser vista como meio de apenas uma via – do professor para os aprendizes. O professor troca igualmente com os estudantes. E assim, em todo o tempo e em qualquer lugar, e em qualquer circunstância interna ou externa, entre todos os tipos de habilidade, no local de trabalho, instituições, na rua, nos círculos de trabalho, grupos de pesquisa e escolas. As relações: mestre/pupilo, transmissores/receptores são relações oscilantes. Os modos para se alcançar isso são múltiplos, correspondendo às variações entre indivíduos e grupos⁷.

7. Tisdall, Caroline.
Op. cit., p. 269.

No ano de 1974, junto com o escritor alemão Heinrich Böll, Beuys realizou o que acreditava ser a sua mais importante criação, a Universidade Livre Internacional – FIU –, que teve seu manifesto escrito por Beuys e Böll⁸:

8. DURINI, Lucrezia De
Domizio. Op. cit., p. 44.

A criatividade não está limitada às pessoas que praticam uma forma tradicional de arte, e mesmo no caso dos artistas, a criatividade não está restrita aos seus exercícios artísticos. Cada um de nós é possuidor de grande potencial criativo encoberto pela competitividade e as agressões das cobranças de sucesso. Conhecer, explorar e desenvolver este potencial é o objetivo desta escola. A criação, independente de ser expressa na forma de pintura, escultura, sinfonia ou um conto, não inclui apenas a necessidade

de se ter talento, intuição, forças da imaginação e compromisso, mas também a habilidade de dar forma a materiais que podem ser estendidos a outras esferas de importância social.

Nossa visão cultural e filosófica da vida demanda de uma troca de criatividade sobre e além dos simples conceitos das formas variadas de arte, (...) formulações e expressões verbais são vistas como substratos materiais da vida social: justiça, economia, ciência e religião direcionam-se para investigações e pesquisas para a “democracia criativa”.

(...) A imposição da ditadura cultural e econômica por todo o mundo, ditadas pelas verdades econômicas, que estão em contínua expansão, leva-nos à perda de nossas capacidades de aprender e de expressarmos verbalmente.

Esta criatividade, imaginação e inteligência, dentro da sociedade de consumo, não estão articuladas e nossas expressões são impedidas, assim nos tornamos indivíduos maus, prejudiciais e perigosos, (...) buscando uma saída na corrupção e na criatividade criminal.

O crime pode nascer do aborrecimento, da criatividade inarticulada.

(...) Como um fórum para a confrontação de oposições políticas e sociais, esta escola é capaz de estabelecer um seminário permanente relativo ao comportamento social e uma expressão articulada sobre isto.

Na FIU, Beuys utilizou todas as ideias que pôde desenvolver durante seus anos como professor. A fim de nutrir criativamente os estudantes, foram planejados cursos interdisciplinares, teóricos e práticos que teriam programas de treinamento para pesquisas alternativas, além de cursos em antropologia e sociologia. Segundo o artista, para enfatizar a ligação entre cultura e economia, é necessário:

Organizar um sistema educacional que libere as energias mentais (...). É necessário que se encare os lucros da indústria dentro de um domínio cultural para que se ordene e se complete um ciclo (...) que se inicia com o desenvolvimento das capacidades humanas e finda com os produtos que são resultados do uso destas capacidades adquiridas⁹.

Outro fator importante desse novo sistema educacional diz respeito ao fato de que os pensamentos não seriam divididos em departamentos ou disciplinas individuais e seria permitido que a arte se desenvolvesse livremente em todas as direções. Beuys comenta essa ideia:

O indivíduo é preparado para expandir os conceitos e definições de arte, incluindo a eles os conceitos científicos, e cobrindo todo o espectro das atividades humanas, (...) em associação a isto está a ideia de democracia. Eu insinuo o seguinte: Uma vez que as pessoas crescerem atentas ao seu poder de autodeterminação elas trarão esta consciência para a democracia (...) Até onde é

9. ADRIANI, Goltz;
KONERTZ, Winfried;
THOMAS, Karin. **Joseph
Beuys: Life and Work.**
Barron's Educational
Series: Nova York,
1979, p. 19.

possível, esta alternativa busca ser algo que se relaciona às leis inerentes à vida: humanidade, natureza, economia, sistema judiciário, vida cultural. Porém não estamos presos a nenhuma ideologia prevalecente como Marxismo ou Capitalismo, ou ideologias da esfera política econômica, ou ao Cristianismo. Este projeto é compreendido pela via do *Conceito ampliado de arte*, que procede da preposição de que a arte oferece a única saída para o atual dilema histórico¹⁰.

10. Idem, *Ibidem*.

Assim, para o artista, a FIU também é um trabalho de arte. Porém, o projeto se adere à arte através de uma interessante inversão: não é a FIU que está dentro da arte, e, sim, a arte que é inserida nas atividades educativas. Segundo o *Conceito ampliado de arte*, a arte deveria ser direcionada para o trabalho humano, ou seja, para estimulação da criatividade humana no desenvolvimento de qualquer trabalho, para que “todo ser humano seja um artista”.

A partir do ano de 1973, Beuys iniciou uma intensa atividade palestrante que o levou por toda Europa, e, posteriormente, depois que a Guerra do Vietnã terminou, para a América. Em ambos os continentes, o objetivo das viagens era a divulgação da teoria da *Escultura Social* e a apresentação dos princípios da FIU, promovendo discussões sobre novos conceitos de criatividade como uma busca de alternativas para o desenvolvimento do capitalismo¹¹.

A grande maioria dos trabalhos de Beuys passou a ser vinculada à FIU e a seus estudantes. Esses trabalhos atuaram intensivamente nos anos de 1970 e 1980, na busca por caminhos de diálogo e integração entre diferentes naturezas. Política e espiritualidade, materialidade e história, economia e natureza, entre outros pares dialógicos, eram recorrentes na intenção de provocar impulsos que promovessem ações de encontro e confronto provocadas constantemente por Beuys, que operava, assim, na modelagem de sua *plástica social*. Ao nos encontrarmos com um trabalho de Beuys, somos convidados a trabalhar em conjunto nessa modelagem contínua, que não se finda com o término de exposições ou ações. Seu maior intuito era sempre o de emancipação do pensamento. O que pensamos? Como pensamos? E por que pensamos? Pensamos autonomamente ou somos pensados? Como construir a liberdade do pensamento e assim de nossas escolhas? E a partir do momento em escolhemos o que pensamos, como operamos nossas escolhas na experiência da materialidade? Criação e Criador: Todo ser humano é um artista.

Movido por tais intenções, a experiência do fazer na materialidade é assim recorrente em Beuys como caminho de operação de suas ideias. Inerente a todas as suas obras, sejam elas desenhos, esculturas, ações ou suas atividades educativas e políticas, está o elemento material

11. KUONI, Carin. *Energy Plan for the Western Man: Writings by and Interviews with the artist*. Four Walls Eight Windows: New York, 1973.

e sua capacidade de, segundo o artista, armazenar uma energia potencial. Feltro e gordura, por exemplo, materiais que atuaram sempre como protagonistas, têm um papel inicial em sua produção, de *representar* as teorias do artista. Porém, passo a passo, passam a *apresentar* estas teorias, concretizando-as. Assim, através do elemento material, o artista leva suas teorias para o público e atinge diretamente as pessoas.

O conceito de energia potencial é o princípio de toda a obra de Beuys e aparece em seus trabalhos através da presença de forças elétricas, forças magnéticas, estimulação do pensamento, metamorfoses de elementos materiais, forças de natureza, como terremotos, transformações biológicas e interpretações espirituais do nascimento e da morte, como processos evolutivos da matéria em geral.

O ser humano é admitido como transmissor e receptor destas energias que se manifestariam em níveis espirituais, físicos e emocionais. Em cada uma de suas obras, o espectador é continuamente sensibilizado para a consciência da capacidade de desenvolver diversos níveis de receptividade.

Como sabemos, as ideias de Beuys provinham de muitas fontes: religiões europeias e ocidentais, filosofia, ciências ocultas, mito e xamanismo. Mas derivam, sobretudo, de Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) e de Rudolf Steiner (1861-1925). De Goethe, Beuys herdou uma visão que concebia a natureza como uma totalidade viva e orgânica, em profunda conexão com o mundo espiritual. Cada substância seria dotada de significações transcendentais que atuavam diretamente no ser humano. Do mesmo modo, muitas ideias do artista têm uma óbvia conexão com a Antroposofia de Rudolf Steiner, expressando afinidades em relação à construção tripartida do ser humano em corpo, alma e espírito, às suas ideias a respeito da reencarnação, da evolução da crucificação e do mito de Cristo, ou, ainda, às suas teorias sobre nascimento, morte e renascimento.

Beuys colocou toda sua energia no desenvolvimento de uma visão que integrasse subjetividade e objetividade. Para isso, utilizou todos os meios possíveis que reconheceu como úteis para comunicar seu ponto de vista artístico, social e pedagógico.

Se fizermos uma pequena retrospectiva, veremos que, tanto em seu trabalho gráfico, como em suas esculturas, há constantemente uma mensagem correspondente às forças da natureza e suas transformações. Embora seus meios de representação tenham mudado dos esboços iniciais para as grandes instalações posteriores, ele nunca se desviou dessa direção, apenas amadureceu dentro do mesmo ponto¹².

Durante a década de 1950, Beuys formulava a “Teoria da Escultura” através da intensa produção de desenhos e de pequenos objetos. Nesses primeiros trabalhos, o artista utilizava o elemento material

12. ADRIANI, Goltz;
KONERTZ, Winfried;
THOMAS, Karin. Op. cit.

como parte integrante do seu processo criativo em função de seu interesse por ciências naturais. Beuys interessava-se principalmente pela qualidade de transformação destes elementos que retiravam da obra de arte o seu caráter estático. O artista buscava uma maneira de *representar* seus pensamentos sobre novas dimensões possíveis e necessárias para os conceitos artísticos, e para isso investigava os mais diversos tipos de suportes e de elementos materiais que possibilitassem um trabalho plástico. Todavia, o elemento material ainda não possuía funções ou significados muito definidos.

No ano de 1963, o artista exibiu a sua primeira ação utilizando concretamente a gordura, ou seja, o artista passa da *representação* para a *apresentação* do elemento material, com o objetivo de expor ao público sua “Teoria da Escultura”. A partir de então, gordura, feltro, mel, cobre e outros elementos foram utilizados *grosso modo* para demonstrações de sua concepção da passagem de forças materiais orgânicas em movimento para formas ordenadas; a passagem do estado quente ao estado frio, do caos para a forma.

Beuys fazia associações entre as características físicas dos elementos materiais e as características de estados psicológicos do ser humano, como, por exemplo, o desejo e a formação do intelecto. O desejo agiria como a força primordial do pensamento; um fluxo de energia contínuo, porém não direcionado (caos). Através da intenção humana, seria produzida uma “forma determinada” para esta energia caótica e, assim, surgiria o intelecto (forma) por meio das palavras e, conseqüentemente, todas as organizações sociais humanas.

Dessa maneira, Beuys passou a considerar a escultura como um caminho para provocar pensamentos e, acima de tudo, uma forma de estimular uma consciência social sobre a força determinante do pensamento criativo. Para o artista, toda forma de expressão, seja ela visual ou verbal, agiria como um módulo de um vasto sistema de informação e organização das experiências humanas.

A partir dessa ideia primordial, a “Teoria da Escultura” gradualmente o levou para a teoria da “Plástica Social”, divulgada na década de 1970 e que envolvia agora o conceito de que o talento criativo de cada indivíduo seria um modo de regeneração do pensamento e poderia atuar na formação de uma nova ordem social. Beuys a chamava de “sociedade do futuro”. Uma nova sociedade baseada no desenvolvimento da criatividade humana¹³.

Em todos esses estágios do desenvolvimento de Beuys como artista, na base de todos estes princípios, sempre esteve o *elemento material*. O *elemento material* é o ponto de ligação entre as teorias, a obra e o público,

13. SEYMOUR, Anne.
Beuys/Klein/Rothko.
Anthony dOffay Galery:
Londres, 1987.

o seu meio básico. A cada estágio das teorias de Beuys, o elemento material assume novos significados, ou, melhor, amplia seus antigos significados, para passar a assumir dimensões mais vastas. Se no início da carreira do artista o elemento material estava apenas expresso a partir de representações, analogias e símbolos, contidos em seus desenhos e pequenos objetos, ele estava, de qualquer modo, contido *dentro* do trabalho de arte.

Na década de 1960, Beuys amplia este horizonte e passa *apresentar* concretamente esses materiais a partir de trabalhos de grande escala e de suas atuações no movimento Fluxus, com o desenvolvimento do seu complexo sistema de ações. Estas, por se apresentarem de modo razoavelmente indefinido, ou seja, uma mistura entre teatro, concerto musical e *performance* artística, permitia uma maior abertura, que tendia a colocar estes elementos materiais (sempre presentes nestas atuações) igualmente num local indefinido. Eles não estavam mais simplesmente *dentro* da obra de arte, apesar de ainda não estarem *fora*. Era um estágio de passagem em direção a seus trabalhos públicos. A partir da década de 1970, com os trabalhos públicos, o elemento material passa a se deslocar da obra de arte para tentar agir diretamente na organização social. Beuys comenta esta interdependência:

O *Conceito ampliado de arte* está dentro de um princípio ao qual eu tenho me esforçado para dar expressão através dos materiais. (...) de modo que na análise final tudo é incluído, todas as atividades criativas na Terra. Não apenas criatividade artística, mas também criatividade social (...) com a inclusão de questões ligadas à organização e educação. Todas as questões humanas estão sempre ligadas à forma de como algo será modelado, e este é o *Conceito ampliado de arte*. Este conceito se refere às habilidades essenciais de todo mundo, partindo do princípio que todos são seres criativos, referindo-se também às questões sociais em geral¹⁴.

14. ADRIANI, Goltz;
KONERTZ, Winfried;
THOMAS, Karin.
Op. cit., p. 18.

2. O elemento material como agente social.

Segundo Gonzáles¹⁵, é na ideia de transubstanciação que se encontra a longitude do trabalho de Beuys, que se inicia no inconsciente individual (simbólico) e termina com o corpo social como uma forma determinada, ou seja, desde do que a pessoa é, através de sua explicação das coisas (simbologia), até o transporte deste espectador para o coletivo social onde vive. Isso é interessante para visualizar o pensamento ascendente de Beuys, no qual os elementos materiais ultrapassam seus próprios significados simbólicos e internos ao trabalho artístico para se transformarem em estimuladores do pensamento e agentes sociais.

Através de obras como *I Like America and America Like Me*

15. GONZÁLES, Mônica
Ortuzar. *Joseph Beuys*.
Universidad Del País
Vasco, Tese de Doutorado,
do, Lejona, 1993.

(1974) ou *7000 Carvalhos* (1982-1987), a escolha dos elementos como os carvalhos ou o coiote são feitas não mais a partir de uma simbologia pessoal do artista, mas baseadas em um pensamento histórico. Beuys “pinça” da história os elementos materiais exatos que, segundo ele, irão possibilitar que os pensamentos históricos relacionados a eles sejam transformados, gerando novas realidades.

Partindo do princípio de que cada um dos principais trabalhos de Beuys é uma síntese de toda sua filosofia, foram selecionados, aqui, cinco trabalhos produzidos entre as décadas de 1970 e 1980. Através da descrição desses trabalhos, busca-se criar uma reflexão de como o elemento material foi adquirindo, gradualmente, no contexto das teorias de Beuys, uma condição de agente social.

Em junho de 1972, Beuys apresentou a ação *Arena* (Fig. 02 e 03), na Galeria Attico, em Roma, Itália. O trabalho era composto de cerca de 400 fotografias de ações passadas de Beuys.

Nas fotografias expostas nesses painéis estão as mais importantes atividades de Beuys ocorridas na época e que, “tecidas” pelos painéis, dão a ideia de continuidade metodológica de todo o pensamento do artista como a natureza primordial de suas atividades.

O artista escolheu o meio da fotografia por capturar para sempre um momento que já se perdeu, mas que pode ser revivido pelo sentimento e pelo pensamento através das imagens. A intenção de Beuys era questionar o conceito de tempo. Montadas em molduras metálicas, as fotografias expostas foram totalmente transformadas. Os negativos foram alvejados ou expostos ao sol e as fotos foram perfuradas, rasgadas e misturadas com cera ou gordura. Através da presença desses elementos materiais, Beuys buscava unir todas as suas atividades como artista até então dentro de um único movimento de transformação.

A transformação das imagens indicava a intenção do artista de transformar o conceito de arte. As fotos agiam como “documentos transformados” pela atuação dos materiais, indicando que cada uma daquelas atividades representadas pelas imagens continuavam a acontecer, mesmo depois de já se terem encerrado dentro da lógica temporal. Cada ação agiria, deste modo, como impulsionadora de um movimento que ainda estaria acontecendo, o que ocorria através da energia desses materiais em permanente transformação e dos processos de pensamentos provocados pelos mesmos nas pessoas.

Desenhos de escritos antroposóficos de Rudolf Steiner e o manifesto do movimento Fluxus também foram incluídos, reforçando as ligações dessas duas formas diferentes de pensar o ser humano com as novas alternativas artísticas e sociais desenvolvidas por Beuys.



Figs. 02 e 03.
Arena, 1972.

Com esse trabalho, Beuys reafirmava o conceito de trocas de energias presentes nos elementos materiais como a principal forma da comunicação da arte para demonstrar sua visão sobre o papel do artista e da arte.

Além das imagens fotográficas, Beuys somou ao trabalho três painéis monocromáticos com a fotografia do Teatro de Arena de Verona, na intenção de revelar sua visão sobre a existência de um paralelo entre o trabalho de arte e a morte. O trabalho de arte é visto pelo artista como um momento de morte, na medida em que, para que novos pensamentos sejam produzidos, pensamentos estáticos e mortos (representado pelas ideologias fixas e seus dogmas), devem ser eliminados. Ao mesmo tempo, as fotos transformadas representam que aquela é uma falsa morte, pois a continuidade das transformações seria o único caminho possível para a que a “nova vida” se pudesse estabelecer.

A apresentação da ação de Beuys em *Arena* foi também muito significativa: ele caminhou pela sala enrolado em um sobretudo militar, lendo em voz alta notas sobre sua vida e sobre ações realizadas pelo anarquista alemão Anacharsis Cloots, um herói que viveu de 1755 até 1794, quando foi guilhotinado, por ter defendido os “Direitos Internacionais da Liberdade Humana”¹⁶.

Depois da leitura, o artista repetiu gestos feitos pelo anarquista antes de sua morte: o arco de três voltas – que representava a trindade *Liberdade, Igualdade e Fraternidade*, o sonho da humanidade. Novamente, o artista reafirmava sua visão, ilustrando teorias artísticas de arte como revolução.

Arena ainda não é um “projeto público”, porém é um trabalho extremamente significativo dentro do contexto da *Escultura Social*. Beuys apresentou *Arena* no início dos anos 1970, antes da criação da FIU e antes de iniciar suas viagens como palestrante. De modo que “*Arena*” foi uma grande oportunidade para Beuys repensar todo o seu trabalho e redefinir seus objetivos, direcionando-os para aquilo que já vinha procurando com a criação do Partido Estudantil Alemão e da Organização para Democracia Direta mediante Referendo Livre, ou seja, uma atuação mais direta dentro da organização social. O fato de ter unido seus trabalhos via elemento material (gorduras e ceras), indicava uma reafirmação da importância fundamental desse elemento dentro de seu novo processo construtivo: ele continuaria a agir usando o elemento material como meio básico.

A rediscussão de um fato histórico é uma das características de muitos dos trabalhos de Beuys. A intenção do artista é articular a energia que circula pela história, buscando sempre um paralelo entre essas energias e as energias de elementos materiais como gordura, feltro, cobre,

16. DURINI, Lucrezia De Domizio. Op. cit.



Fig. 04
*I like America and
America like me*, 1974.

Fig.05
*I like America and Ame-
rica like me*, 1974.

ferro ou mel e, ainda, elementos materiais indiretos, como a presença de animais. Todos esses elementos estão sempre presentes na intenção de revelar características do ser humano, do trabalho humano, da criatividade, das diferentes formas de linguagem e, principalmente, da possibilidade de movimentação de fatos aparentemente estáticos em nossas mentes. Foi assim em *Arena*, através da apresentação de sua própria história e da presença de Anacharsis Cloots como símbolo dos ideais da Revolução Francesa, e é assim novamente no trabalho *I Like America and America like me* (Fig. 04 e 05), de 1974, no qual Beuys retoma esta questão.

I like America and America like me aconteceu em maio de 1974, na cidade de Nova Iorque, EUA. Nessa ação, mais conhecida como ação *Coioite*, Beuys expandiu os significados de seus elementos materiais para a dimensão de crítica histórica e social: para o artista a soma *elementos materiais + acontecimentos históricos* causaria uma re-movimentação desses acontecimentos através do pensamento das pessoas. Como na ação *Arena*, Beuys discute a questão do passado, porém aqui o artista se concentrou na América.

Para os índios americanos, o coioite era um de seus principais mitos. Era uma imagem de transformação e, como o alce e a lebre nos mitos da Eurásia, o coioite representava também uma ponte entre o mundo físico e o espiritual. Assim, ao tocar na figura do coioite, o artista apropriou-se de um tema que, segundo ele, equivale a um sentimento de trauma que tem afetado o curso da história americana. Para Beuys, as energias e traumas dos diferentes continentes estão profundamente conectados, movendo-se continuamente e reciprocamente. Os traumas históricos da Europa e da Eurásia já haviam sido temas de diversos de

17. TISDALL, Caroline.
Op. cit.

seus trabalhos. E é neste sentido que, para falar da América, o coioete aparece: um animal que era respeitado e venerado pelos índios e que foi menosprezado e perseguido pelo homem branco¹⁷.

Enrolado em feltro, material que indica isolamento e preservação de calor, e deitado em uma maca, Beuys foi levado por uma ambulância, símbolo de emergência e de doença, de sua casa, em Düsseldorf, para o aeroporto. Ao chegar ao aeroporto de Nova Iorque, outra ambulância esperava por ele para levá-lo a Galeria René Block. Quando chegou à galeria, ele se libertou do feltro e começou a “viver” com um coioete selvagem que havia sido recentemente capturado para a ocasião. Uma grade separava o público do espaço em que a ação se desenvolvia. No chão, havia pedaços de feltro e feno, como também cópias do jornal *The Wall Street*, que eram entregues todos os dias¹⁸.

18. DURINI, Lucrezia De Domizio. *The Felt Hat A Life Told*. Charta: Milão, 1997.

19. TISDALL, Caroline. *Joseph Beuys: We go this way*. Violette Editions: Londres, 1998.

A ação representa o ser humano trazendo objetos e elementos de seu mundo para ocupar o espaço dos índios. Através de representações silenciosas de poder, Beuys introduz seus objetos ao coioete. O animal respondeu aos seus gestos de posse ora com agressividade, ora com submissão. Um por um, os objetos foram sendo apresentados: feltro, bengala, luvas, lanterna e, o elemento mais importante, o jornal *The Wall Street*. O jornal representava o poder destrutivo e persuasivo do dinheiro e da economia, vista pelo artista como uma fixação inorgânica, baseada na injustiça e nos conceitos vigentes da moderna sociedade econômica que controlava o corpo político e cultural e, assim, todo o cotidiano social¹⁹.

Beuys e o coioete viveram juntos por dias e muitas vezes o animal mostrava-se agressivo com o artista, que tentava persuadi-lo para torná-lo dócil. Era uma metáfora da dominação do homem branco sobre os índios.

Beuys repetia uma sequência de movimentos: caminhava enrolado no feltro, jogava suas luvas, enrolava-se novamente ao feltro, deixando apenas a bengala e o chapéu expostos, ou curvava-se, apontando a bengala para o animal. Quase todas essas imagens são hieráticas, programadas e distantes. O homem enrolado em feltro e sua bengala tornava-se uma imagem escultural e, como uma escultura, ela era formada de formas e estágios sucessivos²⁰.

A ação tinha ainda mais um capítulo: uma série de fotografias da ação foi entregue a um prisioneiro da Glasgow's Barlinnie Prison. O prisioneiro, Jimmy Boyle, havia recentemente começado a esculpir e produziu um trabalho com uma simbólica configuração: a cabeça de um coioete coroada com a cabeça de Beuys (Fig.6) com seu inseparável chapéu de feltro. A ação *I like America and America like me* foi concluída



20. Idem, ibidem.

Fig. 06
Escultura feita pelo
prisioneiro
Jimmy Boyle.

com a visita de Beuys ao prisioneiro, que lhe deu a peça de presente²¹.

Como em ações anteriores, tais quais *Como explicar quadros para uma lebre morta* (1964) e *O Chefe* (1969), Beuys utilizou um animal para demonstrar a existência de diversos níveis de comunicação, pois, para o artista, a linguagem não deveria ser entendida simplesmente em termos da fala ou das palavras, o que seria uma drástica redução da compreensão sobre a linguagem, e, conseqüentemente, uma compreensão reduzida da política ou da economia, que se formariam a partir da linguagem. Segundo o artista, além da linguagem como verbalização, existe um mundo de sons e de diferentes formas de impulsos; uma linguagem de sons primários sem um sentido semântico incluído, mas que carregaria importantes informações.

No encontro entre artista e coioete está um símbolo da reconciliação entre o Novo Mundo e o Velho Mundo, uma confraternização de raças diferentes: homem e animal, natureza e cultura. Outro símbolo de reconciliação está no encontro final de Beuys com o prisioneiro. Para Beuys, a escultura de Boyle é uma metáfora tangível de como a reconciliação se torna uma força possível através de um impulso criativo, da necessidade de se expressar.

A ação *I Like América and América Like me* sustenta-se sobre três pilares: o primeiro é a movimentação dos fatos históricos; o segundo é a discussão de novas formas de linguagens; e o terceiro seria o conceito de ferida e, conseqüentemente, de cura através da arte. Como em *Arena*, todos esses subtemas são “costurados” pelo elemento material, com seus significados e seu caráter de transformação; entretanto, em *I Like América and América Like me* existe um passo adiante. Elementos simbólicos, como a ambulância, a maca ou o jornal, unem-se ao elemento material feltro e ao elemento material indireto representado pelo coioete para, juntos, agirem em direção a uma cura social. Beuys desejava atingir diretamente os “doentes indivíduos” que vivem na cidade, o ser humano da tecnologia, das sociedades avançadas, que se separa completamente das experiências primitivas ou naturais.

Outro importante trabalho de Beuys que discute a capacidade curativa do elemento material para “feridas sociais” foi apresentado em 1977. *Tallow* (Fig. 7, 8 e 9) formou parte da *Exposição ao ar livre de verão*, da cidade de Münster, Alemanha. Beuys nunca havia participado de uma exposição como essa, pois, em sua opinião, a natureza não necessitava ser enfeitada e nem as falhas do planejamento urbano deveriam ser camufladas. Esse trabalho se transformou em uma enorme escultura viva, com a capacidade de conjugar todas as teorias do artista sobre a “Plástica Social”²².

O objetivo de *Tallow* era questionar os motivos subjacentes por trás do planejamento urbano e criticar a restrita compreensão de



Fig. 07
Tallow, 1977.

arte que admite isto. O local escolhido para realizar seu trabalho era a confirmação dessa ideia. Na passagem subterrânea para pedestres que conduzia ao novo auditório da Universidade da cidade, Beuys notou uma “profundidade morta”. Uma enorme cunha em forma de “T”, que apoiava a viga por baixo da rampa e estava preenchida por lixo, sujeira e pó. O artista produziu um molde perfeito do espaço, com o qual pôde realizar sua enorme escultura de gordura.

Tisdall²³ cita Laszlo Gloser, que descreveu a seleção daquele lugar no *Süddeutsche Zeitung* (Jornal do sul da Alemanha), no verão de 1977:

É típico de Beuys procurar uma ferida, uma mancha dolorida, que é também uma representação muito concreta de um contexto mais amplo do nosso fracasso social. É igualmente típico que o artista não apenas use esta mancha dolorida para fazer uma denúncia, mas aplique a ela todo o tipo de dialética. Ele faz uma tentativa de cura deste lugar, selecionando-o, processando-o e então fazendo com que desapareça. Em termos práticos, a escultura corresponde exatamente ao volume deste canto abandonado e é o preenchimento desta profunda cunha²⁴.

Para criação de *Tallow*, 20 toneladas de gordura animal e vegetal foram misturadas e colocadas no fogo em uma fábrica de concreto nos arredores da cidade. Com este empreendimento volumoso, Beuys desejava demonstrar em grande escala as propriedades da gordura. Depois de três meses dentro do molde, ela finalmente esfriou, solidificou e foi dividida em cinco partes. Assim, durante o processo de feitura da obra, o espaço negativo e vazio da cunha foi transformado em uma forma positiva e a gordura passou do estado caótico e desordenado para o estado geométrico do ângulo.

Desse modo, com *Tallow*, Beuys faz uma crítica ao modelo capitalista ocidental, capaz de provocar e conviver com feridas abertas ou “espaços mortos”, falsamente ocultados pela chamada “arquitetura moderna”. O “espaço morto” escolhido pelo artista transforma-se em uma grande bateria de gordura, um elemento material que reviveria esse local através da produção de energia e calor e agiria, deste modo, como uma *cura social*.

Ainda em 1977, Beuys produziu o trabalho *Bomba de Mel* (Fig. 10 e 11). Muitas das esculturas de Beuys envolvem bombas, baterias, máquinas ou instrumentos que remetem à transmissão de energias. Todas são máquinas criadas para evidenciar “trabalhos potenciais”, ou seja, a produção da criatividade como um novo caminho social.

Comum a todas essas máquinas, está o envolvimento de condições de trocas, como ondas de energias e movimentos de passagem do estado de calor para o estado frio, sempre remetendo à “Teoria da Escultura”. Porém, com *Bomba de Mel*, Beuys procura ir mais adiante.

23. TISDALL, Caroline.
Joseph Beuys. The Solomon R. Guggenheim Museum: New York: 1979.



Figs. 08 e 09
Tallow, 1977.

Esse foi um trabalho apresentado durante 100 dias na Documenta VI, em Kassel, Alemanha. O artista utilizou 100 kg de margarina, 2 toneladas de mel e dois motores. Os materiais estavam instalados nas escadarias do Museu Fridericianum e ligados por mangueiras a um espaço onde aconteceram discussões, leituras, seminários, filmes e demonstrações da FIU durante 100 dias. Vejamos o comentário de Beuys sobre esse trabalho:

Com *Bomba de Mel*, eu expressei o princípio da FIU, no qual o trabalho representa o fluxo sanguíneo da sociedade. Fluindo internamente e externamente ao órgão do coração, o profundo recipiente de mel representa as artérias humanas da qual o mel é bombeado para fora da casa das máquinas com um movimento pulsante, circulando ao redor de todo o espaço da FIU e retornando para o coração. A ideia é completada pelas pessoas no espaço (...) e no fluxo sanguíneo do mel circulando por todos os pensamentos²⁵.

25. DURINI, Lucrezia De Domizio. Op. cit., p. 53.



Figs. 10, 11
Bomba de mel, 1977.

Fig. 12

Durante o período dos 100 dias, foram propostas atividades nas quais todos os visitantes da Documenta puderam tomar parte.

Beuys desejava que esses encontros se transformassem em uma orgânica continuação do trabalho; a intenção era criticar a relação unilateral entre artista e público, como também propor uma alternativa à posição isolada e marginal da cultura dentro da sociedade. As discussões seguiam os esquemas usuais de Beuys: quadros negros, microfones, impressos e gravações. Segundo o artista, *Bomba de mel* pretendia apontar para a criatividade como o verdadeiro capital humano e, assim, Beuys desejava mostrar uma nova visão para o conceito do dinheiro. A circulação de energia do mel é visualizada como um conceito de circulação sanguínea da energia criativa da sociedade, pois, para Beuys, da mesma maneira que as abelhas produzem o mel, o ser humano produz os pensamentos.

Esse trabalho indica mais um passo de Beuys em direção à utilização do elemento material como um agente social. O artista busca uma relação entre a produção do mel e a produção de pensamentos humanos, criando para isso um acontecimento real, ou seja, um encontro entre pessoas de diferentes profissões e, assim, de distintas atuações na sociedade. E embora o trabalho *Bomba de Mel* tenha sido produzido dentro de um evento artístico, ele se dirigia para uma atuação social bem mais ampla, na medida em que buscava relacionar-se diretamente com a vida cotidiana de cada um dos visitantes.

Tisdall aponta ainda para o fato de que neste trabalho, o elemento material *mel* passa a ser *diretamente* usado ao invés de apenas *referir-se* ao pensamento escultural das abelhas²⁶. A associação de calor e energia com o mel começara há muitos anos, no trabalho *Abelha Rainha I*, de

26. TISDALL, Caroline.
Op. cit.



Figs. 13 e 14
7000 pedras de basalto
depositadas na
Friedrichsplatz na
Documenta VII
para o projeto *7000
Carvalhos*, 1982.

1952; porém, embora esses princípios embrionários de *Bomba de Mel* já estivessem presentes na apresentação de analogias entre processos de calor e expressões psicológicas humanas, os meios eram ainda muito herméticos, “assuntos contendo objetos”.

O próximo trabalho a ser apresentado será *7000 Carvalhos*. Este foi um projeto que moveu toda Alemanha, mas principalmente as pessoas de Kassel. Um projeto extremamente original, no qual se pode dizer que o elemento material desloca-se completamente de seu meio artístico original para atuar diretamente no cotidiano de toda uma cidade.

O projeto *7000 Carvalhos* (Fig. 13 e 14) foi criado para a Documenta VII, em 1982, em Kassel, Alemanha, e terminou na Documenta VIII, em 1987. Beuys fala sobre o trabalho:

Eu vou plantar 7000 Carvalhos. Mas junto com estes 7000 carvalhos eu vou colocar uma pedra, que marcará o momento histórico (...), pelo menos por uma época, o tempo de vida de um carvalho, e ele pode viver por 800 anos²⁷.

27. BERTZ, Iris. *Joseph Beuys 7000 Eichen fur Kassel – an attempt at social sculpture and its reception*. University of Wolverhampton: West Midlands, 2000, p. 03.

Através desse trabalho, é possível compreender, mais do que em qualquer outro, a visão de Beuys da *Escultura Social*. *7000 Carvalhos* durou os cinco anos que percorreram o tempo entre a Documenta VII e a Documenta VIII. Como Beuys não pôde viver para ver seu final, a última árvore e pedra foram plantadas na Friedrichsplatz na presença de Eva e Wenzel Beuys, sua mulher e seu filho.

28. Idem, *Ibidem*.

Como coloca Bertz²⁸, a prefeitura de Kassel havia aceitado o projeto, pois metade de suas árvores haviam sido perdidas durante a Guerra e o desenvolvimento urbano seguinte. Então, a ideia pareceu boa, além de facilmente controlável. Mas, quando as 7000 pedras de basalto foram

colocadas na Friedrichsplatz, a diferente dimensão do projeto começou a aparecer. Esta não era apenas uma ação ecológica para melhorar a vida da cidade, mas parte do *Conceito ampliado de arte* de Beuys .

Como colocado anteriormente, é recorrente em Beuys a escolha de elementos materiais que se confrontem com “questões históricas adormecidas”. O uso das pedras reflete mais uma vez esse intuito. Tisdall aponta para o fato de que as colunas de basalto foram empilhadas no mesmo lugar onde as vítimas dos ataques aéreos ocorridos em Kassel eram empilhadas durante a Guerra²⁹.

Beuys consegue, através desse projeto, alcançar uma larga recepção pública e muitas discussões. Após o término da Documenta VII, a prefeitura ordenou que as pedras fossem removidas para um local “apropriado”. Beuys reagiu à ideia, sentenciando: se as árvores não eram bem vindas em Kassel, elas poderiam ser plantadas em outro lugar. Porém, a população de Kassel reagiu, querendo as árvores na cidade.

As árvores “carvalhos” têm uma simbologia especial. Primeiramente, elas não eram todas do tipo carvalho. As 7000 árvores eram de diferentes espécies, dependendo do local onde elas seriam plantadas. Mas Beuys colocou o título de *7000 Carvalhos* para tocar em um símbolo que foi evitado pelos alemães depois da Guerra, tentando com isso evitar o passado. Com a ação, Beuys esperava trazer o símbolo, que é muito mais antigo do que o nazismo, de volta para as pessoas. Era uma tentativa de confrontar o passado alemão de um modo ativo, reivindicando a volta de símbolos que foram usados e abusados por ideologias erradas³⁰. Tisdall comenta essa ideia:

Com *7000 Carvalhos* Beuys tocou no símbolo do carvalho, que havia sido apropriado pelos nazistas assim como as folhagens da cruz de ferro e reabilitá-lo como o símbolo antigo e universal (...). ele queria libertar o símbolo de seu específico passado nazista³¹.

Assim, o projeto *7000 Carvalhos* tornou-se uma grande escultura pública e uma grande proposta pública. Primeiro, por estar fora do museu ou do parque de esculturas. Segundo, porque ele teve efetivamente a participação do público, como uma tentativa da criação de um grande organismo social. Dessa forma, em *7000 Carvalhos*, o elemento material adquire verdadeiramente um papel de agente social, ou seja, além do deslocamento de seu ambiente artístico para a via pública, ele mobiliza a ação de qualquer cidadão, seja ele “conhecedor” da arte ou não, e interfere no seu ambiente cotidiano: a cidade.

Finalmente, *7000 Carvalhos* expressa a convicção de Beuys de que os seres humanos eram capazes de aprender a encontrar um novo caminho

29. TISDALL, Caroline.
Joseph Beuys: We go this way. Violette Editions: Londres, 1998.

30. BERTZ, Iris. Op. cit.

31. TISDALL, Caroline.
Op. cit., p. 244.



Fig. 15 – Exposição *Palácio Real*, det. 1985.

32. “Transformer”, filme realizado por John Holpem, New York, 1988, 60 min. Color, VHS. Tradução: Dália Rosenthal.

para viver melhor e aponta para a arte como uma direção possível e concreta. Não a arte apenas interna a museus, galerias ou circuitos artísticos fechados em geral, mas, sim, a arte vista pelo *Conceito Ampliado de Arte*: aberta para ser aplicada em todas as direções que contribuam para a formação de uma sociedade formada por indivíduos autônomos e operantes na sua potencialidade de pensar e criar. Todas as suas teorias buscaram construir uma base prática e teórica para alcançar este caminho: criando estímulos para a conscientização do potencial interno de cada indivíduo como um criador responsável pelo mundo em que deseja viver.

A última exposição de Beuys, *Palácio Real* (Fig 15), realizada na Itália em 1985, reafirma seu desejo:

Agora, eu quero criar um palácio real. Não para glorificar aos velhos reis, mas para dizer que todos os seres humanos são reis. A dignidade de cada pessoa reside no fato de estar viva. Eu não estou satisfeito com uma interpretação simples e materialista da vida. Na nossa época materialista, os elementos de mistério e da alma foram destruídos (...). E é por isso que eu embarquei neste conceito antropológico; para tentar fazer com que as pessoas se conscientizem de que elas são uma grande forma de vida e a expressão de suas almas³².

Dália Rosenthal é artista visual, pesquisadora e educadora. Em seu trabalho caminha por diversas linguagens como a fotografia, o vídeo, o desenho e a pintura para criação de uma obra que investiga a experiência do ser humano com a natureza, a paisagem assim como seus símbolos e narrativas históricas. Graduada em Licenciatura em Artes Visuais, Mestra em História da Arte e Doutora em Poéticas Visuais pela UNICAMP com a dissertação “O Elemento Material na obra de Joseph Beuys” e a Tese “Do Interno no tempo”. Desde julho de 2010 é docente do Departamento de Artes Plásticas (CAP) da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). Vive e trabalha na cidade de São Paulo.

Bibliografia complementar

BERTZ, Iris. **Joseph Beuys 7000 Eichen fur Kassel – an attempt at social sculpture and its reception.** University of Wolverhampton: West Midlands, 2000.

BEUYS, Eva; WENZEL, Jessyca. **Joseph Beuys – Block Beuys.** Schirmer/Mosel: München, 1997.

BORER, Alain. **The essential Joseph Beuys.** MIT Press: EUA, 1997.

COELHO, Teixeira; REIS, Paulo; VELOSO, Marco. **Os Múltiplos de Beuys.** MAC; Centro Cultural FIESP: São Paulo, 2000.

DAVVETAS, Démosthenes. **Joseph Beuys – Man is Sculpture.** In: **German Art Now.** Architectural Design: Londres, 1989.

DEVOLDER, Eddy. **Joseph Beuys: Conversation with Eddy Devolder.** Tandem: Paris, 1988.

DURINI, Lucrezia De Domizio. **Joseph Beuys; Scultore di Anime – Olivestone.** Silvana Editoriale: Milão, 2001.

_____. **Joseph Beuys: Defesa della Natura.** Charta: Milão, 1996.

_____. **Joseph Beuys – The living sculpture in Bolognano.** Edizioni Carte Segrete: Roma, 1993.

FIU, **Action third road – ideas and a practical attempt to realize na alternative to the existing social systems of east and west.** FIU: Alemanha, 1983.

GALLWITZ, Klaus. **Joseph Beuys: Relâmpago com Claridade sobre veados.** Fundação Bienal: São Paulo, 1989.

GUNTHER, Eric. **Joseph Beuys, l'art- politique.** In: **Artstudio n4: Spécial Joseph Beuys,** Printemps, Paris, 1987.

HAKS, Frans. **Interview with Joseph Beuys.** In: **Joseph Beuys: Diverging Critiques.** Tate Galery Liverpool/Liverpool University Press: Liverpool, 1995.

Transformer, Filme realizado por John Holpem, Nova York, 1988, 60 min. Color, VHS.

Homenagem a Beuys. Filme realizado por R.B.Winfred. Parkinson, 1986 - Bonn:Internationes (1998) 44min.Color.VHS.

HOPPS, Walter. FIUWAC. FIU: Alemanha, 1999.

Joseph Beuys, Centre Georges Pompidou, C atologo de exposição, Paris, 1994 .

Joseph Beuys, Dia Art Foundation, New York, 1988.

Joseph Beuys: Qualquer indivíduo é um artista. Filme realizado por R.B.:Werner Kruger,1979, Bonn: Internationes. 57min, color. VHS.

Joseph Beuys - Olfarben/Oilcolors 1936-1965, Franz Joseph Van der Grinten/ Hans van der Grinten, Preface Heiner Bastian, Berlin,1981.

Joseph Beuys: The revolution is Us, Tate Galery Publications, Liverpool, 1994.

KOTTE, Wouter. **Joseph Beuys.** Galerie Heinz Holtmann: Col nia, 1989.

LAUF, Cornelia. **Joseph Beuys: the pedagogue as persona.** Columbia University/UMI Books on Demand: Londres, 1992.

MCKINNEY, Donald. **Joseph Beuys: Ideas and actions.** Hirschl & Adler modern: New York, 1988.

MENNEKES, Friedhelm. **Joseph Beuys – Thinking Christ.** Verlag Katholishes Bibelwerk: Alemanha, 1996.

MOFFITT, John F., **Occultism in Avant Garde Art – The Case of Joseph Beuys.** Michigan University/UMI Books on Demand: Londres, 1988.

Warhol/Beuys/Polke, Milwaukee art Museum, Milwaukee, Wisconsin, 1987.

POLI, Bárbara. **Joseph Beuys Kunst = Kapital – Sei Stanze per Beuys a Venezia.** Electa: Mil o, 2000.

ROSENTHAL, Dália. **O Elemento Material na obra de Joseph Beuys**, Dissertação de Mestrado, UNICAMP, Campinas, 2002.

SHELLMANN, Jorg. **Joseph Beuys: Multiples, Catalogue raisonné of multiples and prints**. Nova; Munique, 1992.

STACHELHAUS, Heiner. **Joseph Beuys**. Parsifal Ediciones: Barcelona, 1990.

STAECK, Klaus. **Honey is Flowing in all directions: Joseph Beuys**. Editon Staeck: Berlin, 1997.

STEPHENS, Charles. **Joseph Beuys and the Celtic Spirit**. Tate Gallery: Liverpool, 1989.

TASCHEM, Benedikt. **Joseph Beuys**. Parsifal Ediciones: Barcelona, 1990.

TEMKIN, Ann. **Joseph Beuys: An Introduction to his life and work**. Philadelphia Museum of Art; Museum of Modern Art: Philadelphia; Nova York, 1993.

_____ ; ROSE, Berenice. **Thinking is form: The Drawings of Joseph Beuys**. Philadelphia Museum of Art and Museum of Modern Art: Philadelphia/Nova York, 1993.

TISDALL, Caroline; SEROTA, Nicholas. **Joseph Beuys: The Secret Block for a Secret Person in Ireland**. Museum of Modern Art: Oxford, 1974.

_____. **Joseph Beuys: Coyote**. Schirmer/Mosel: Munich, 1976.

_____. **The Three Pots Action**. Lotta Poetica: Londres, 1976.