



Dimensões comunicacionais no conceito de Escultura Social na arte de Joseph Beuys

Magda Salete Vicini¹

Universidade do Oeste de Santa Catarina, Xanxerê (SC)

Resumo

Este artigo aborda parte do primeiro capítulo de tese de doutoramento², no qual foi apresentada a possível origem epistemológica e norteadora do conceito de Escultura Social na obra do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986) em pesquisadores como Bunge (1998), Tisdall (1998, 2008) e Borer (2001). A partir deste conceito, apresenta as características comunicacionais do conceito de Escultura Social de Beuys em relação a autores como Maturana e Varela (1995), e a crítica da comunicação em Flusser (2008) e Negri e Hardt (2005). Este estudo possibilitou a criação de uma tradução da Escultura Social em videoáudio.

Palavras-chave: Joseph Beuys, comunicação, Escultura Social.

O processo comunicativo na obra beuysiana se apresenta, a nosso ver, tanto pela expressividade a partir das linguagens artísticas – desenho, escultura, vídeos, músicas, cartões postais, performances, conferências/diálogos, instalações, ações, objetos – como pelas teorias que criava – Universidade Interdisciplinar Livre (FIU), manifestos políticos e contestadores³ –, e, ainda, pela Teoria Escultórica, que inclui o conceito de Escultura Social:

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

¹Trabalho apresentado no DT07 - Comunicação, Espaço e Cidadania do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 30 de maio a 01 de junho de 2013.

²PUC – São Paulo – Comunicação e Semiótica (2008-2011).

³Apresentou o Manifesto “Conclamação à alternativa”, na Bienal de São Paulo, em 1979.



Como apresentamos em Vicini (2006)⁴, as obras desse artista estavam sempre em processo de construção, em *work in progress*, como definiu Cohen:

A criação pelo *work in progress* opera-se através de redes de *leitomotive*, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a interatividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem. [...] a incorporação do acaso/sincronicidade, são operações do *work in progress*, no qual o paralelismo entre o processo e o produto são matrizes constitutivas da linguagem. (COHEN, 1998, p. 1, grifos do autor)

Cohen (1998, p. 2) ainda ressalta, em nota de rodapé, que “A teoria de ‘escultura social’ de Joseph Beuys parte dos conceitos de obra enquanto processo, mutação, evolução”. As obras de Beuys estavam sempre inconclusas e poderiam ser levadas a outros espaços geográficos, possuindo novas propostas, mas a partir de um mesmo conceito de transformação contínua, sempre aberta ao coletivo. Podemos exemplificar isso a partir da obra *Directional Forces*⁵, que foi apresentada em Londres (1974), Chicago e Nova Iorque (1975), Veneza (1976) e Berlim (1977). Nessa obra, em Londres, Chicago e Nova Iorque, Beuys utilizava quadros-negros para dialogar com o público, expondo sua Teoria Escultórica a partir do conceito de Escultura Social, escrevendo suas ideias nos quadros-negros. O público também participava da ação, conversando e escrevendo suas opiniões nos quadros. Após essa espécie de conferência coletiva, os quadros eram colocados no chão e todos caminhavam entre os quadros. Ele utilizava sempre os mesmos quadros e acrescentava novos quando esses faltavam. Já na Bienal em Veneza, ele simplesmente expôs, ao longo do espaço expositivo, os quadros-negros que foram escritos durante as ações em Londres, Chicago e Nova Iorque. Mas, dessa vez, colocou um vidro que separava a obra do público, como uma instalação que não poderia ser invadida, mas que as pessoas poderiam entrar, ler, refletir sobre as palavras escritas nos quadros. Na última aparição de *Directional Forces*, em Berlim (1977), Beuys empilhou todos os quadros utilizados nas ações anteriores, que, para ele, funcionavam como uma bateria de energia e afeto daqueles dias em que fez contato com tantas pessoas, e muitas reflexões (esculturas) foram produzidas por todos (TISDALL, 1998, p. 132).

Analisamos o conceito de Escultura Social a partir de diversos pesquisadores, bem como dos próprios textos e obras artísticas de Joseph Beuys. Caroline Tisdall⁶

⁴ VICINI, Magda. Arte de Joseph Beuys: pedagogia e hipermídia. Mackenzie: SP, 2006.

⁵ Analisamos essa obra também na Dissertação de Mestrado (Mackenzie – SP), finalizada em 2003.

⁶ Caroline Tisdall (1945) é professora da Universidade de Oxford e crítica de arte.



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

O crítico de arte e literatura e professor da *Beaux-Arts de Tours*, Alain Borer (2001), que se aproxima do conceito de Tisdall, não utiliza a terminologia Escultura Social, mas apenas escultura, definindo:

Enquanto a palavra “escultura” em seu sentido clássico designa um objeto tridimensional, os ensinamentos de Beuys ou entrevistas já representam a obra: “a fala é escultura”. A voz (o seu volume, sua plasticidade, seus tons) participa do espaço criado, (in)forma-o como um lugar de intercâmbio, um lugar de instantânea renovação. [...] a voz (e nesse sentido Beuys esculpiu muito) opõe-se à eternidade do mármore; mas, sendo flutuante, efêmera e também confusa, ela aponta ao mesmo tempo para uma “obra” coletiva ainda por vir, no longo caminho que ela ensina. (BORER, 2001, p. 14, grifos do autor)

Para o autor, escultura refere-se, assim como para Tisdall, a conferências, entrevistas, seminários e a indispensável presença de Beuys nessa forma de exposição de sua arte, como também as esculturas em ferro, bronze e madeira produzidas na carreira artística de Beuys. Ele utilizava sua própria fala para esculpir sua arte diante do público que também interagia (esculpia) sua obra. A ideia era difundir seus pensamentos de forma coletiva, quando permanecia horas e horas repetindo àqueles que assistiam as suas Esculturas Sociais, ações ou performances (BORER, 2001, p. 13 a 20).

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

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

Essa visão sobre a Escultura Social em Bunge amplia-se com a totalidade de suas obras enquanto Esculturas Sociais, atuando pessoalmente, ou não, como veículo da



arte – todas as suas obras faziam parte do conceito de Escultura Social. Na leitura de Bunge (1998), ele apresenta o envolvimento de toda a produção de Beuys com essa concepção citada, refletindo que suas obras produzem um pensamento imagético voltado ao *ser humano, à natureza, ao mundo e Deus*; pensamento que, em Klee, Kandinsky, Malevitch e Mondrian⁷, relacionava aos elementos visuais na pintura (BUNGE, 1998, p. 30). A proposta de uma imagem invisível⁸ é relevante no sentido de “ver além” do que Beuys apresentava, quer como desenhos, objetos, performances, cartões, cartazes, ações, a partir do que essas obras poderiam provocar na mente, na ação da fala e do corpo das pessoas que presenciassem essas obras. Beuys propõe novos caminhos para a arte, sem a ênfase no racionalismo, mas sim na magnitude do ser humano como potencial criador e inovador.

Defendemos que, para Beuys, a palavra, como forma de comunicação, tem a força da transformação como arte, que provoca pensamentos que podem constantemente alterar a forma da vida em seu sentido mais amplo. Mas a palavra e o pensamento provêm do que é possível captar com os olhos, os ouvidos e a mente: são imagens e formas visíveis ou não, audíveis ou não, que se expressam em todas as linguagens da arte e da comunicação. Beuys reflete e pretende comunicar-se para que pensemos sobre como moldamos e formamos o mundo em que vivemos, com o conceito de Escultura Social.

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

Os elementos de calor, como o trabalho da abelha⁹, são capazes de construir a escultura da transformação na mente e na vida das pessoas.

Na Escultura Social, Beuys refere-se ao princípio da linguagem¹⁰ e à presença do corpo como meio de comunicação – a fala, que requer pensamento e raciocínio – e do comportamento – atitudes e relações –, ambos requerem uma estrutura cultural,

⁷ Artistas da arte abstrata, que conceituavam sua pintura dentro de uma concepção espiritual e imagética.

⁸ Beuys citava também suas obras como esculturas invisíveis, pois as esculturas eram pensamentos, palavras, objetos, cartões postais, e não “esculturas” visíveis. No caso de objetos e cartões, a escultura social se daria a partir dos pensamentos e palavras provocados por esses.

⁹ Beuys, após ler o livro “About Bees”, de Rudolf Steiner, acreditava no poder de calor também entre as pessoas, a partir das palavras, pensamentos e ações, que podem transformar algo alienado em uma possibilidade, uma forma nova, como as abelhas constroem seus favos, com o calor do seu trabalho.

¹⁰ Vicini (2006, p. 25 e 57). Referimo-nos à fala de Joseph Beuys em Halifax (Nova Escócia, 1976).



filosófica, política e histórica. Em entrevista a Horsefield, em 1980, Beuys expõe sobre a forma como atuava nas conferências/diálogos, de que a Escultura é a melhor forma de alargar a compreensão de arte; não apenas expressar a arte pelos materiais; é o pensamento escultural, como processo de pensamentos e sentimentos; porque, nessa forma de arte, são necessárias a língua, a laringe, a boca e o ar, ondas sonoras e ouvidos de cada pessoa – que essa seria a ideia de escultura para o futuro (KUONI, 1993, p. 72). Essas questões nos parecem estar intrinsicamente ligadas à comunicação, quando Beuys, ao mesmo tempo, sistematiza e propõe devires que analisamos estarem voltados a algumas teorias críticas da comunicação discutidas na atualidade. Na proposta beuysiana, percebemos um modelo de interações¹¹ comunicativas que Maturana e Varella¹² (1995), biólogos e cientistas chilenos, compreendem como fenômenos sociais de comunicação no sentido de que, nas comunicações, eles afirmam:

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

Compreendemos que a atuação de Beuys pretende criar uma forma de comunicar, de propagar a visão de mundo vivida por ele, percebida por ele, utilizando a arte como meio e fim de sua Escultura Social, em que o receptor pode ou não ser coadjuvante nessa interação. Isso é relevante para a nossa tradução, na qual, diferentemente de Beuys, pretendemos fazer com que o Outro¹³ seja o ator principal nesta comunicação, revelando seu mundo, seja ator de sua fala, e nós, os receptores de sua vivência¹⁴. Outro aspecto relevante na relação de comunicação que verificamos entre Maturana, Varella e Beuys é sobre a conduta cultural, que, na obra de Beuys, aparece principalmente em *Energy Plan for a Western Man*, na qual ele propõe ao

¹¹ Interações que significam relacionamentos entre a arte e o ser humano, como comunicação entre as linguagens e o meio que propõe significados segundo o contexto histórico vivido.

¹² Verificamos a pertinência de nossa proposta de relacionar esses autores com a comunicação em Joseph Beuys (nossa proposta surgiu em 2009, após lermos esses autores), principalmente depois de termos presenciado a palestra e a apresentação que escreveu para o catálogo da Exposição “A revolução somos nós” (Sesc, 2010), de Volker Harlan, autor de livro pesquisado – O que é Arte? –, no qual ele esclarece a relação de Beuys com a Botânica – Biologia – homem, minerais, vegetais e animais, como um todo no conceito de Escultura Social.

¹³ O Outro, filosoficamente falando, a partir de Hegel (2008, p. 143): o Outro que está e nós e o Outro diferente de nós.

¹⁴ A partir do conceito de Escultura Social, traduzimos este conceito de Beuys em uma produção de vídeo/áudio, com a fala de pessoas em estado de vulnerabilidade social: crianças e adultos de um bairro e uma indígena de uma área de nossa região. Essa produção em vídeo/áudio chama-se “Falado Outro/Escuta Imagem”.



mundo ocidental uma nova forma de enxergar esse mundo. Beuys fundamenta-se nas questões culturais e econômicas, na falta de comunicação entre o mundo ocidental e o oriental, visto principalmente nos Estados Unidos, o que justifica a apresentação dessa obra em Nova Iorque, Chicago e Mineápolis (TISDALL, 2008, p. 8). Em Maturana e Varela (1995), as condutas culturais no processo de comunicação aparecem como premissas fundamentais para a organização do sistema de formação do conhecimento humano, “compreendidas precisamente a todo o conjunto de interações comunicativas de determinação ontogênica que permitem uma certa invariância na história do grupo, indo além da história particular dos indivíduos participantes” (1995, p. 225). Essa homogeneidade (invariância), em nosso entendimento, justifica a cultura comum dos grupos e sociedades, na qual podemos nos identificar enquanto coletivo, que Beuys procura trazer à tona enquanto tradição¹⁵ e comunicação. Podemos verificar melhor essa análise quando Beuys é questionado sobre a sua característica xamã, em relação ao passado que ele reivindica e ao presente que ele expressa, como apresentamos, em Bastian e Simmen (1979, p. 92), como um desejo das forças perdidas que seria preciso rever no contexto vivido por Beuys.

Essa característica de inserção de culturas passadas em imagens, como nos desenhos, nos materiais e elementos em estado bruto, uma volta ao primitivo, tem a intenção de fazer as pessoas perceberem os sentimentos, a relevância do espírito¹⁶ e as relações peculiares entre os seres humanos, que estão sendo perdidas. A relevância da cultura na teoria escultórica tem característica espiritual em toda a sua amplitude, tornando-a um processo de liberdade (ADRIANI; KONNERTZ; THOMAS, 1979, p. 72).

Esculturas Sociais promovem a comunicação entre as pessoas. Ao olharmos a produção de Beuys e a diversidade de materiais, concepções e ideias que ele transformou em arte, suas obras causam indagações e reflexões – que poderíamos chamar de processo comunicativo. O processo de comunicação provoca interações, transformações, reações, como percebemos no sistema de comunicação biológico em Maturana e Varela (1995) – ambos propõem a compreensão do homem, do conhecimento que atua em todas as esferas do ser humano a partir da comunicação.

¹⁵ Ver em Vicini (2006, p. 56-59), quando destacamos a tradição em Gadamer (1999, p. 421), como maturidade que não exclui a herança histórica.

¹⁶ Verificamos esse aspecto também em Goethe, Hegel, Novalis, Schiller – autores que influenciaram a formação de Joseph Beuys.



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

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

Beuys sugere uma emancipação do homem a partir da criatividade na arte, como Escultura Social, na qual a imagem proveniente do pensamento e da fala promoveria uma comunicação entre ele e o público, provocando a consciência do que este estaria vendo e sentindo, tanto no significado do objeto como na intuição ou pensamentos que surgiriam do encontro do sujeito com o objeto, resultando na expressão de seu veículo comunicativo, ou seu *spiel* comunicativo. Lucrezia Durini (2001), na apresentação do livro “Joseph Beuys: the image of humanity”, que ela mesma organizou e produziu, apresenta um texto de Beuys no qual acredita trazer a visão emblemática desse artista e sua Plástica Social ou Escultura Social, no qual Beuys fala que o homem é o único ser vivo que tem o poder de expressar-se e comunicar-se, um com os outros. Que a fala promove o pensamento das coisas, abstrações que podem concretizar entre os próprios homens, enquanto os animais, desprovidos de inteligência, precisam gritar (DURINI, 2001, p. 24). Na defesa do diálogo como força comunicativa entre os homens, Beuys propõe a força da democracia, da escuta e da fala, que promove o entendimento e as discussões acerca do futuro e do presente da humanidade. Não precisamos *gritar*, podemos *falar*, *conversar* entre seres humanos. George Steiner (2005), crítico literário, defende que a linguagem pode ser a causa da extinção de muitas culturas – pelo fato de não haver comunicação/compreensão entre os povos. Essa reflexão, que analisamos em Beuys e Steiner (2005), fez-nos levantar a necessidade de ouvir a fala do Outro em nossa proposta de tradução simbólica a partir do conceito de Escultura Social de Joseph Beuys.

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

Em muitas conferências, debates e reuniões realizadas em todo o mundo, sobretudo os dos anos 70 em diante, os materiais nada mais significavam do que idéias e palavras. Há também um objeto específico, o quadro-negro, que



veio a ser por intermédio destas idéias e palavras, tornando-se um dos emblemas de Beuys. (DURINI, 2001, p. 25)

Percebemos que as obras de Beuys apresentam-se dentro de uma proposta não retiniana, como propunha Duchamp (1887-1968) em sua arte. As obras não são visivelmente atraentes para o olhar comum. Beuys parece-nos antever o caminho que o poder da imagem, que para ele se caracteriza também como força da palavra e da comunicação, apresenta-nos nos dias de hoje, como nos propõe Vattimo¹⁷ (1989), refletindo criticamente sobre a possibilidade de uma sociedade transparente, tendo a comunicação como referência, quando nos fala:

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

Esse pensamento nos faz destacar a necessidade de Beuys trabalhar sua produção com elementos, objetos visuais *estranhos*¹⁸, que levassem ao questionamento imediato: por que ele escolheria aquele objeto, aquela cor? E, da mesma forma, seus desenhos, que ele dizia querer ir *além da imagem retinal*, afirmando que fomos ensinados a ver nada mais do que a realidade física, aparências que a retina reconhece, não indo além da visibilidade. Interessava a Beuys despertar para a realidade a partir do desconhecido, que está dentro da idéia do poder do desejo (BASTIAN; SIMMEN, 1979, p. 29). Também encontramos, na crítica às imagens técnicas em Flusser (1920-1991), seu posicionamento, que nos remete a esse conceito beuysiano em relação à tecnologia, quando nos diz:

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

Percebemos, assim, que a alienação incrementada pelos meios de comunicação, que cria acontecimentos, era a antítese do que utilizava Beuys para promover sua arte antropológica, sua teoria de transformação para a sociedade; ao mesmo tempo em que se utilizava dos jargões dos quais os meios de comunicação apresentavam sobre sua

¹⁷ Gianni Vattimo (1936) é filósofo e político italiano. Sua obra “A sociedade transparente”, de 1989, promoveu-nos o pensar sobre a proposta de Beuys quanto à influência da comunicação, como crítica à alienação, nas palavras de Beuys.

¹⁸ Sangue, gordura, mel, animais, entre outros, e cores cinzas e marrons.



obra, como já apontamos em Vicini (2006), sobre as manchetes de jornais que anunciavam a arte desse artista, chamando a atenção para seu aspecto xamã e polêmico.

Em nossas reflexões, acreditamos que ele soube utilizar a comunicação para apontar caminhos da arte e da sociedade, quando Beuys demonstra sempre o paradoxo entre ciência e arte, racional e intuitivo, ocidente e oriente, capitalismo e comunismo, envolvendo a fundamentação teórica entre filosofia, psicanálise e biologia, em Hegel, Goethe, Freud, Lineu, Steiner, entre outros, realizando paralelos entre o mundo mítico primitivo, a sociedade capitalista e a comunista, a subjetividade e o racionalismo da cientificidade.

Visualizamos que, em Beuys, as mídias (em sua medida, levando em consideração o contexto histórico em que viveu) foram amplamente utilizadas, mas, para ele, no sentido de percepção da fragilidade e do poder que a comunicação promove nesse mundo das informações que vivenciamos. No conceito de Escultura Social, Beuys fala *como formamos e moldamos o mundo em que vivemos* (KUONI, 1993, p. 19) e, para isso, a comunicação, que ele propunha em suas performances, ações, objetos, desenhos, esculturas, cartões postais, possuía um teor teórico científico e empírico com ampla visão das possibilidades culturais vividas em seu contexto, pela sua vivência e aprendizado, quer na academia¹⁹ como fora dela. A diversidade de linguagens as quais Beuys se apropriava demonstra, para D´Avossa, que o artista *organizou uma máquina de propaganda que se materializou, antes de tudo, na enorme produção de múltiplos, cartazes e postais* (2010, p. 15). D´Avossa proclama que:

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

Vemos que Beuys utilizava todas as formas de comunicação, inclusive apropriando-se no mito, no xamã, que o proclamavam nas mídias para construir relações entre o mundo vivido e o mundo passado, buscando promover um choque na audiência, um estranhamento diante da arte que apresentava. As perdas culturais do homem frente à tecnologia, ao radicalismo intelectual e a atitudes que possam levar a uma alienação. Mas essa volta ao passado não significa *voltar ao que era antes*, mas sim potencializar o aprendizado cultural do ser humano, equilibrando racional, irracional, intuitivo e sensível.

¹⁹ Beuys estudou escultura e foi professor, durante 10 anos, na mesma Academia de Dusseldorf.



Desde que realizou sua opção pela arte, Beuys assimilou o conhecimento científico de sua trajetória pela ciência ainda quando criança e em sua juventude, bem como nos anos em que frequentou a academia de Düsseldorf²⁰, possuindo grande conhecimento teórico que o levou a criar a Teoria Escultórica, como um conceito de arte antropológica. Explicando ao crítico Bonito Oliva, em entrevista, Beuys diz que Lévi-Strauss e outros tinham uma visão diferenciada de antropologia e de ciência, dando atenção ao passado, ao mito, não de forma imersiva, mas narrando como é o homem em dados momentos, e que o conceito de ciência é setorizado, precisando ser vista a ciência de forma mais ampla, holística, o que ele chama de anticiência (KUONI, 1993, p. 173-174). Nessa Teoria Escultórica em que Beuys conceitua a Escultura Social, é expressiva sua preocupação com todo o envolvimento do homem na sociedade, baseado em outros conceitos, como criatividade, capital, economia e liberdade, para uma atuação contínua de transformação, pois o ser é, acima de tudo, um ser criativo, como Schiller apresentou – o homem da forma como ele é apresentado pela arte, *como um trabalho de arte, que é igual à criatividade* (KUONI, 1993, p. 166-167). Beuys, na entrevista com Bonito Oliva, declara que o homem é livre somente se a sua liberdade surgir da criatividade (KUONI, 1993, p. 178).

O corpo teórico, que aos poucos fomos inserindo para a formação total da pesquisa, pareceu-nos promover uma abertura em relação às ideias e realizações de Beuys para construirmos uma referência de que ele anuncia as reflexões que implicariam no olhar crítico-filosófico pós-moderno²¹ da sociedade, da arte e da comunicação, tanto pela percepção e reflexão sobre o homem e a sociedade como pela forma de fazer da arte uma Escultura Social e, finalmente, pela diversidade de meios ou linguagens que encontrou para realizar e concretizar suas produções e suas atitudes. Apontamos que a Escultura Social situa-se como potência para uma atualização para fazer pensar, agir, falar, como provocação e visualização de um mundo vivido para uma experiência estética. A complexidade de “ser” humano que vemos em Beuys acontece

²⁰ Ver Vicini (2006).

²¹ Compreendemos aqui pós-modernismo em Jameson (1996, p. 34), quando se refere a “uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na “teoria” contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem e do simulacro; um consequente enfraquecimento da historicidade, tanto em nossas relações com a história pública quanto em nossas novas formas de temporalidade privada, cuja estrutura “esquizofrênica” (segundo Lacan) vai determinar novos tipos de sintaxe e de relação sintagmática nas formas mais temporais de arte; um novo tipo de matiz emocional básico – a que denominarei “intensidades”, que pode ser mais bem entendido se nos voltarmos para as teorias mais antigas do sublime [...]”.



na rede de percepções que a arte promove a respeito do mundo nas diversas áreas de atuações humanas, nas quais *todos podem ser artistas* (KUONI, 1993, p. 19).

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

Descobrimos, ao longo da pesquisa para a Tese, que a Escultura Social “buscava um sentido ampliado da arte, podendo ser comunicada a todos, o maior número possível de pessoas, como se legitima qualquer sistema de governo e direitos sociais para o ser humano na sociedade em que vivemos”²². Visualizamos ser esse o sentido de tradução que pretendemos utilizar como Escultura Social, no sentido dos direitos sociais em nosso contexto, vivido em nossa cidade. Dessa análise, compreendemos a prática política de Beuys ao utilizar seu corpo, sua fala, provocando pensamentos e ações a partir da arte; como também na utilização das teorias ou grandes narrativas²³ de filósofos²⁴, sociólogos²⁵, psiquiatras²⁶, pedagogos²⁷, cientistas²⁸.

Como Harlan apresenta em seu livro *What is Art?* (2004), onde descreve e analisa a arte de Beuys e a relação estreita com a natureza, no sentido biológico de comunicação e transformação no crescimento e reprodução das plantas, como o processo necessário para conseguirmos construir novas formas de relações entre o ser humano e a natureza, propondo a antiarte, a anti-ciência, como Beuys fala: [...] *Na medida em que nós vivemos no não-material. Estamos tratando de anti-matemática, anti-física, química, etc.* (HARLAN, 2004, p. 80), porque a ciência é muito fragmentada, e seria necessário ter uma visão mais ampliada dos fatos que promovem o conhecimento. Acreditamos que a Teoria Escultórica é formada por concepções filosóficas, espirituais, econômicas, sociais, científicas e políticas que abrangem, dentro

²² Aspas nossas.

²³ Lyotard.

²⁴ Schiller, Hegel, Nietzsche, Goethe, Marx, Lênin.

²⁵ Max Weber.

²⁶ Jung, Freud.

²⁷ Steiner.

²⁸ Eisenstein, Einstein.



dos direitos sociais²⁹, a educação e a cultura. Direitos Sociais: [...] *tratam dos direitos trabalhistas, educação, saúde, assistência social, moradia e lazer, todos direitos voltados para combater a vulnerabilidade social* (RADAELLI, 2011). Vulnerabilidade que compreende pessoas sem acesso a seus direitos sociais. Essas concepções estão envolvidas e sistematizadas pela proposta da arte ampliada de Beuys, cuja ação transforma-se em Escultura Social, a partir do momento que realiza sua produção. Compreendemos que a Escultura Social, como nova disciplina na arte, como um meio de comunicação, e como sistema de governo, propõe a percepção dos processos da vida e da cultura que formam a sociedade na qual vivemos, e essa percepção somente se constrói ao provocarmos o pensamento, a fala e a forma que moldam o mundo em que vivemos.

Uma vez que criamos as possibilidades da tecnologia, Beuys, em sua arte, reclama a necessidade de compartilhamento, a democracia em suas Esculturas Sociais, o que significa também a cultura do amor (FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 300 a 324)³⁰.

[...] calor físico, como calor de um fogão, mas o calor social. Realmente é exatamente o mesmo que a real substância do amor. Ele tem caráter sacramental... a (ma substância real. “Mas para entender isso, o conceito de substância” tem de tornar-se “ética e moral”. Esta substância não simplesmente existe, ela “tem de ser gerada” e então pode ser trazida à existência. Devidamente compreendido e trabalhado com, dá origem ao “organismo social”, a “escultura social”. Isto está relacionado com “o que é contido neste conceito misterioso de Cristo”. (HARLAN, 2004, p. 89, grifos do autor)³¹

Essa fala de Beuys, que referencia também a “substância” do amor, intuímos se aproximar da substância em Hegel: *Essa substância é igualmente a obra universal que, mediante o agir de todos e de cada um, se engendra como sua unidade e igualdade, pois ela é o ser-para-si, o Si, o agir* (HEGEL, 2008, p. 305).

Beuys trata do invisível que existe em todas as instâncias de formação do ser humano e a sociedade, da ciência à política, da filosofia à arte, da sociologia à

²⁹ Radaelli, 2011. <http://grupogedis.blogspot.com/em/27/03/2011>, às 20:45.

³⁰ Neste livro, os autores transcrevem a obra “La rivoluzione siamo noi”, de Beuys, que ocorreu em Roma, em 12 de abril de 1972.

³¹ [...] physical heat such as from a stove, but social warmth. It is really exactly the same as the actual substance of love. It has sacramental character... it is real substance. Bunt in order to understand this, the ‘concept of substance’ has to become ethical and moral’. This substance does not simply exist, it ‘has to be generated’ and it can be brought into being. Property understood and worked with, it gives rise to the ‘social organism’, the ‘social sculpture’. This is connected with ‘what is contained in this mysterious Christ concept.’



tecnologia, da educação ao cotidiano; enfim, as bases de formação³², cuja comunicação instala-se como linguagem e processo no mundo.

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

[...] E desta maneira se consegue justamente ter, dentro do apiário inteiro, como substância, o que realmente só é vivido dentro de nós quando o nosso coração desenvolve amor. O apiário inteiro está verdadeiramente perpassado de vida amorosa. As abelhas abdicam individualmente de muitas formas do amor, dando mostras de amor em toda a colméia, de tal maneira que começamos a entender a vida delas quando nos damos conta de que a abelha vive em uma espécie de ar totalmente impregnado de amor. (STEINER, 2005, p. 30)

Beuys, na defesa de suas ideias, propunha uma interdisciplinaridade na vivência do homem como ser social, político, espiritual e criativo. Também afirmava que o

³² Gadamer (1999, p. 49), citando Humboldt, “Quando nós, porém, em nosso idioma, dizemos formação, estamos com isso nos referindo a algo ao mesmo tempo mais íntimo, ou seja, à índole que vem do conhecimento e do sentimento do conjunto do empenho espiritual e moral, a se derramar harmonicamente na sensibilidade e no caráter”.



conhecimento leva à liberdade, convergindo o ser humano em sua fisicalidade, mas, principalmente, em sua espiritualidade, adotando a antroposofia como força dessa espiritualidade, como forças invisíveis, no pensamento que provoca calor entre as pessoas e pode alterar a forma de viver, pensar e construir um mundo, como conceito ampliado de arte.

Em sua medida, Beuys apropriou-se das possibilidades midiáticas de seu tempo para comunicar-se, compreendendo a comunicação como arte, cultura e forma de expressão. O homem se constitui como espelho da vivência e possibilidade de transformação, questionando as tecnologias para que elas sirvam a essa transformação. Lembramos Flusser (2009, p. 67) e sua elegia à superficialidade que a sociedade produz, programa e utiliza nos meios tecnológicos disponíveis, sugerindo ser esta uma nova revolução técnica, que supematiza a imagem; que este mundo da imagem não deve ser simplesmente criticado, mas utilizado para incrementar a técnica, agregando os valores do conhecimento da tradição ao sujeito solitário, disperso e inconsciente que está sendo construído no final do século XX e início do século XXI. Beuys não utiliza os termos cultura de massa, mas utiliza o termo alienação para despertar o indivíduo sobre uma espécie de anestesia, uma doença provocada pela falta de reflexão e observação que o ser humano acredita ser *normal* em cada contexto em que ele vive. Para Flusser, seguindo o pensamento de Hegel, a *consciência infeliz* não tem hora e nem vez na contemporaneidade, mas sim a elegia à diversão, felicidade superficial, alegria; e o pensamento de profundidade, que promove a consciência, fica imerso nas imagens superficiais, que divertem, dispersam o indivíduo em busca de uma felicidade inconsciente (FLUSSER, 2009, p. 68-69). Acreditamos que Joseph Beuys se antecipou a essas críticas da comunicação apresentadas acima. Os materiais, cartazes, desenhos, aquarelas, ações, performances, vitrines, esculturas desse artista pretendem mostrar a crueza e o primitivo para despertar essa consciência e reflexões acerca da comunicação. Sua arte, como Escultura Social, tem por objetivo promover o pensamento, a fala, o raciocínio. É, assim, arte ampliada, como crítica à comunicação e à cultura.

BIBLIOGRAFIA

ADRIANI, Götz; KONNERTZ, Winfried; THOMAS, Karin. **Joseph Beuys: life and works**. New York: Barron's Educational Series, Inc., 1979.

BASTIAN, Heiner; SIMMEN, Jeannot. **ZEICHNUNGEN Tekeningen drawings – Joseph Beuys**. Ausstellung und Katalog; Nationalgalerie Berlin; Staatliche Museen PreuBischer



Kulturbesitz; Museum Boymans – van Beuningen Rotterdam Prestel. München: Prestel-Verlag, 1979/1980.

BUNGE, Matthias; GOLD, Helmut; STAECK, Klaus; NEUHAUS, Jörg. Wer Nicht Denken Will Fliegt Raus – **Joseph Beuys Postkarten**. Publikation der Museumsstiftung Post und Telekommunikation. Heidelberg: Editon Braus, 1998.

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

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1989.

D'AVOSSA, Antonio; HARLAN, Volker; RAPPMANN, Rainer. **Catálogo A Revolução somos nós – Joseph Beuys**. SESC Pompéia, Associação Cultural VideoBrasil, São Paulo: Ed. Sesc, 2010.

DURINI, Lucrezia de Domizio (Org.) **Joseph Beuys: the image of humanity**. Trento, Italy: Silvana Editoriale: Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 2001.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método – Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica**. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1999.

HARLAN, Volker. **What is Art?** Forest Row, England: Clairvewa, 2007.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A fenomenologia do espírito**. Tradução de Paulo Meneses; com colaboração de Karl-heinz Effen e José Nogueira Machado. São Paulo: Vozes, 2008.

KUONI, Carin. **Joseph Beuys in america**. New York, EUA: Ed. Four Walls Eight Windows, 1993.

MATURANA, Humberto R. & VARELLA, Francisco G. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas do entendimento humano. Trad. Jonas Pereira dos Santos. São Paulo: Editoria Psy II, 1995.

NEGRI, Antonio e HARDT, Michael. **Multidão**: guerra e democracia na era do império. São Paulo: Record, 2005.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

STEINER, Georg. **Depois de babel**: questões de linguagem e tradução. Tradução Carlos Alberto Faraco. Curitiba (PR): Editora UFBR, 2005.

TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys: we go this way**. London, England: Violette Editions, 1998.

_____. **Joseph Beuys: Coyote**. London, England: Thames & Hudson, 2008.

VICINI, Magda. **A arte de Joseph Beuys: pedagogia e hipermídia**. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2006.