FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

João Alexandre Baeta Guerreiro Gomes

2º Ciclo de Estudos em Filosofia

Beuys – A revolução somos nós

Ano 2014

Orientador: Professora Doutora Eugénia Vilela
Coorientador: Professora Doutora Maria João Couto

Classificação: Ciclo de estudos:

Dissertação/relatório/Projeto/IPP:

Versão definitiva

A todos aqueles que procuram incessantemente e sem medo, a liberdade, o conhecimento e a poesia.

ÍNDICE

Resumo.....7

Abstract.....9

Introdução.....11

Capitulo 1. Da revolução.....18

1.1. A construção de si e «escultura social».....23

1.2. Na multidão de singularidades.....25

Capitulo 2. Beuys *persona*.....30

2.1. Corpo e assinatura.....32

2.2. Começo e ação.....41

2.3. Pensar é esculpir.....44

Capitulo 3. A Intuição e o texto poético.....46

3.1. *Constelação* Beuys.....47

3.2. O índice e a multiplicidade.....53

3.3. Gestos e movimento..... 56

3.4. Deslocamentos..... 60

Considerações finais.....76

Bibliografia.....81

Referências webgráficas..... 83

Anexos

Anexo I - *Gosto muito de Joseph Beuys. Carta a Coralie*…….84

Anexo II - Índice das figuras.....87

Resumo

Joseph Beuys, de nacionalidade alemã, é um artista incontornável e um dos mais influentes da segunda metade do século XX. O trabalho que desenvolveu durante a sua participação no grupo Fluxus indicia já uma praxis artística próxima da que podemos verificar na arte colaborativa e que se apresenta de forma mais evidente na década de 70 e 80.

A complexidade da vida e obra de Beuys permitiu o surgimento de comentadores críticos numa pluralidade de vozes, onde coexistem perspectivas opostas e divergentes. Permitindo ainda a existência de uma reverberação que contribui até aos dias de hoje para o surgimento de diversos artistas interessados na implicação social e política do seu trabalho ou de artistas que desenvolvem a sua prática artística centrada na sua própria biografia ou no resultado da sua transformação.

Partindo assim da sua afirmação - "A revolução somos nós" - pretendemos analisar e tentar perceber nesta dissertação, qual será a ideia de revolução e o seu peso no contexto da obra de Beuys, centrando-nos no valor da palavra e do seu significado na atualidade.

Iremos analisar ainda de que modo a *persona Beuys além de* contribuir para esbater a fronteira entre a sua vida e obra através da construção biográfica não aprisionou a sua obra a um código de leitura e interpretação.

Por fim, pretendemos perceber como é que no seu conceito de arte ampliada se articula a teoria de escultura social no interior do seu discurso poético, de forma a configurar a cartografia de uma «revolução sensível».

Palavras-chave: revolução, persona, multiplicidade, pluralidade, mitologia individual, inconsciente estético, construção de si, escultura social, arte ampliada, partilha do comum, emancipação, liberdade, intuição, objeto-índice, constelação, pensamento, matéria abstracta.

Abstract

The German Joseph Beuys is a major artist, and one of the most influential references in the second half of the twentieth century. The work he developed during his participation in the Fluxus movement, enunciates already an artistic praxis that is close to collaborative art, which presents itself more predominantly in the 1970s and 1980s.

The complexity of Beuys' life and oeuvre allowed a plurality of voices and critics where divergent and opposing perspectives coexist. It has also allowed the existence of a reverberation that contributes, until the present day, to the appearance of many artists who are interested in the social and political implications of their work, or artists who develop an artistic practice centered in their own biography or in the outcome of their transformation.

Stemming from the assertion - "We are the revolution" - we intend in this dissertation to analyze and understand what this idea of revolution is and its weight within the context of Beuys' body of work, focusing on the value of the Word and its significance nowadays.

We will examine as well the way that the *Beuys persona*, in addition to contributing to dissipate the frontier between his life and his work through biographical construction, did not imprison his oeuvre to a reading and interpretative code.

At last, we attempt to realize how in his concept of expanded art, the social sculpture theory articulates itself within his poetic discourse, in order to configure the cartography of a « sensible revolution».

Key-words: revolution, persona, multiplicity, plurality, individual mythology, aesthetic unconscious, construction of the self, social sculpture, expanded art, sharing of the common, emancipation, freedom, intuition, indexical-object, constellation, thought, abstract material

Introdução

Na contemporaneidade é evidente a multiplicidade de vozes que podemos encontrar na arte. Podemo-nos deparar com práticas artísticas assentes na tradição «clássica»[1] das ditas «belas-artes», nas suas normas de criação e apreciação, na sua hierarquia de saberes e «maneiras de bem fazer» ou confrontarmo-nos com a criação de obras que não obedecem a preocupações e objectivos próprios do mercado da arte, mas pelo contrário, surgem enquanto possibilidade de redistribuição de lugares, de forma igualitária e emancipadora, suprimindo definições *a priori*, entre artista, obra e espectador. Por outras palavras, podemos distinguir por um lado, práticas artísticas assentes no seu resultado - as obras de arte - apresentadas como mercadoria para ser contemplada ou consumida, portadoras de normas de apreciação e de uma narrativa que é necessário descodificar ou em vez disso, práticas que se apresentam como ponto de partida de uma construção sensível, onde se criam novas formas sensíveis que poderão introduzir modificações nas teias das relações existentes no interior de uma

[1] O adjectivo «clássico» tem diversas conotações, tanto no sentido proveniente do senso comum, quer das diversas interpretações possíveis, mas que aquela que nos interessa será a existência da possibilidade da sua acepção ser inicialmente "axiológica e normativa ('clássico' como 'superior', 'exemplar')" (Carchia & D'Angelo, 2009: 74-75).
Referimo-nos por isso às consequências fixadas por modelos, tais como os desenvolvidos na tratadística de inspiração aristotélica que estão na raiz teórica das Academias francesas ou italianas entre os séculos XVI e XVIII. Teorias que se distinguiram o artesão do artista, com base numa distinção entre ofício e arte, entre um objeto que possui um fim determinado e aquele que é objeto de culto. Não só o valor de uma tradição académica baseada no conhecimento afirma-se, mas distingue-se da pura perícia técnica. O artista distingue-se na hierarquia social, como génio é criador. As «belas–artes» apresentam-se impregnadas por valores normativos estéticos, que possuem um paralelo ao lugar social atribuído ao artista. A fixação de modelos, implica uma determinação numa hierarquia social vertical, pois a metáfora da criação, transpõe "a prerrogativa do Deus cristão para o plano da produção artística, confere ao manufacto uma aura de prestígio)" (Carchia & D'Angelo, 2009:42). Será esse prestígio e essa aura, explorada até á contemporaneidade, muitas vezes promovendo valores estéticos e políticos teleológicos e totalitários. Não será por acaso que na contemporaneidade, existe ao nível do senso comum, um certo afastamento da arte despreocupada com modelos «clássicos», baseada numa ficção: a «crítica desinformada». Desse modo plasma-se em todas as ações públicas formas de impedir as pretensões da obra de arte de se autonomizar das exigências de um «mercado». Nas diversas estruturas do poder político existe uma instrumentalização da arte para promover os seus «programas». Em muitos casos, a arte é encarada como tendo uma função social, ou de a remeter e neutralizar nos museus, servindo assim todo o dispositivo do «espectáculo» e não da ação, pois toda programação é regulada pelos grandes *pivots* do sistema de mercado.

comunidade ou ainda como processos que eventualmente e de forma mais radical, contribuam para a criação de novas formas de pensamento e, por isso, não conduzam a produção de qualquer objeto.

Curiosamente esta multiplicidade apenas se tornou evidente quando se começou a falar de arte no singular há apenas dois séculos, no momento em que surgiram novas possibilidades de produção e reprodução através de meios mecânicos. Meios que configuram uma revolução técnica que permitiu não só um desenvolvimento da reprodução e difusão da literatura e da gravura mas onde se banalizaram as obras de arte, transformando-as em objetos de consumo e onde simultaneamente se misturaram *as coisas da arte* com *as coisas do mundo*.

Esta possibilidade de mistura de meios e de discursos apenas tornou-se viável na arte, devido a um longo processo de ruptura com o sistema das belas-artes e de uma crescente dissolução de territórios. Esta «indefinição», como refere Rancière, criou a hipótese de criação de «outras formas de recorte do espaço sensível comum e de outras formas de subjetivação políticas»[2].

Será através desta interpenetração que nos é permitido encontrar na criação artística e no discurso de alguns criadores, ao longo do século XX, a presença de novas formas sensíveis onde é impossível esconder, ignorar ou disfarçar, não apenas uma atitude crítica, mas uma inquietude. A par da inquietude e das possibilidades criadas pelo dissenso artístico, as práticas da arte, apresentaram possibilidades de ruptura da relação causa/efeito e a reinterpretação dos modos de fazer da arte.

A inquietude a que nos referimos, salvaguardadas as devidas diferenças, comum nos período pós-revolucionários ou de pós-guerra em que a violência, a barbárie, é comum em ambos, a par de alterações profundas na teia das relações humanas, fazem-se sentir de forma intensa nos indivíduos e no seio das comunidades. O estertor dos processos de radical mudança ou violência, comuns

[2] "A arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível. Ela os produz não para a ação política, mas no seio de sua própria política, isto é, antes de mais nada no seio desse duplo movimento que, por um lado, a conduz para sua própria supressão, de outro, aprisiona a política da arte na sua solidão. Ela os produz ocupando essas formas de recorte do espaço sensível comum e de redistribuição das relações entre o ativo e o passivo, o singular e o comum, a aparência e a realidade, que são os espaços-tempos do teatro ou da projeção, do museu ou da página lida. Ela produz, assim, formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação políticas que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos." (Ranciére, 2005: 8)

nas revoluções e nas guerras, não desaparecem abruptamente logo que se verifica a existência de alguma estabilidade, pois o «estado de vigilância» permanente que se instaurou pode transformar-se em sentimento de expectativa, de abertura ou prosperidade. A possibilidade de ausência de uma resposta a esta expectativa poderá inaugurar um novo movimento social, uma nova viragem. Esta condição frágil e instável no seio de uma comunidade, reforçada pela frustração, pode constituir um novo movimento, um novo começo.

A criação artística ao longo do século passado afirmou-se na desestabilização das normas de criação e de apreciação das obras. Tornar-se-á visível na obra de muitos artistas a recusa de um modelo teleológico modernista e na «sua tentativa de circunscrever a obra a um puro domínio da arte». A criação revela-se em toda a sua contingência.

A prática artística torna-se crítica, questionando, transformando ou reinterpretando as regras impostas pelos modelos da tradição ocidental. O que será colocado em causa no final do século XIX, será a classificação «clássica» das maneiras de fazer, consideradas modelo, os seus modos de ver, de pensar e de julgar. Por outras palavras, aquilo que é colocado em causa será o que Rancière considera ser uma analogia com uma hierarquia global das ocupações políticas e sociais:

> "[...]o primado representativo da ação sobre os caracteres, ou o primado da narração sobre a descrição, a hierarquia dos géneros segundo a dignidade dos seus temas, e o próprio primado da arte da palavra, da palavra em acto, estabelecem uma analogia com toda uma visão hierárquica da comunidade" (Rancière, 2010a: 24).

Paralelamente a este questionamento surgem artistas que começam a incorporar nas obras elementos dos "espaços e os tempos da vida comum" (Rancière, 2010: 27) considerados até então como «não-arte», deslocando a sua maneira de ser, a sua existência singular, para aquilo que é considerado arte. Estes criadores consideram que a criação de novas formas sensíveis implica a existência da liberdade de criar sem regras ou normas, nos suportes e nas técnicas ao seu dispor . Uma liberdade que apenas se concretiza ao inaugurar novos começos, ao criar novas narrativas e novas ficções. A arte para estes artistas, surge como

possibilidade de começar algo de novo (Arendt, 2001: 225-226), de agir, de tomar iniciativa.

Na segunda metade do século XX, entre os anos 60 e 80, as fronteiras entre a pintura e a escultura, fotografia e vídeo, são dissolvidas. Os espectadores por seu lado, são convocados a intervir. A obra de arte amplia as suas possibilidades e poderá ter qualquer forma física ou ser criada utilizando os mais diversos materiais, técnicas ou meios, como será o caso mais evidente da performance[3].

Nesta época para Joseph Beuys[4], considerado por muitos críticos e autores e artistas, "como um dos artistas mais influentes deste período, a arte seria o que ele fez – a reunião de todos os aspetos da sua atividade, da sua vida, para chegar a um nível mais intenso, tal como o fazia quando apresentava os seus rituais a que deu o nome genérico de «ações» (Lucie-Smith, 1995: 10-11). Na praxis, como no discurso poético de Joseph Beuys, não existem dimensões incompatíveis entre natureza e a civilização, entre o passado, o presente e o futuro, a arte e a vida

[3] Ao longo do século XX, a performance apresenta-se a par de outras práticas artísticas, como prática que contribui para ampliar as possibilidade da arte e apontar para novas direções. Para Goldberg, a performance apresenta-se como "um catalisador da história da arte do século XX; sempre que determinada escola – quer se tratasse do cubismo, do minimalismo ou da arte conceptual – parecia ter chegado a um impasse, os artistas recorriam à performance para destruir categorias e apontar novas direcções. Além do mais, no âmbito da história da vanguarda – refiro-me aqui aos artistas que lideraram sucessivamente o processo de ruptura com as tradições -, a performance situou-se ao longo do século XX, no primeiro plano dessas actividades: uma vanguarda da vanguarda [...] A história da performance no século XX é a história de um meio indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas estabelecidas e decididos a pôr a sua arte em contacto directo com o público. Por esse motivo sempre teve uma base anárquica. Devido à sua natureza , a performance dificulta uma definição fácil ou exacta que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e meios como material –literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitectura e pintura, assim como o vídeo, película, slides e narrações -, utilizando-os nas mais diversas combinações. De facto, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adoptados (Goldberg, 2012: 8-10).

[4] Ferreira & Cotrim apresentam o seguinte perfil de Beuys no livro "*Escritos de Artistas - Anos 60/70*": "Joseph Beuys (Krefeld, 1921- Dusseldorf , 1986). Em 1936 Beuys ingressou na Hitlerjugend, em 1940 escreve em seu diário: "Bacharelado; torno-me soldado. " Após a guerra, estuda escultura com Ewald Mataré na Academia de Belas-Artes de Düsseldorf, formando-se em 1951. Em 1953 realiza a sua primeira exposição individual, em Kranenbourg. Oito anos mais tarde, ingressa como professor na mesma Academia de Düsseldorf, onde conhece Nam June Paik, com quem participar, ao lado de George Maciunas, da preparação dos primeiros Festivais Fluxus na Alemanha (por exemplo, Sinfonia Siberiana, Festum Fluxus Fluxorum, em Düsseldorf, 1963). O investimento estético de Beuys se dá em plena troca com sua biografia, da sua experiência na guerra e do acidente como piloto da Luftwafe à atuação politica que leva à criação do Movimento Verde e da Universidade Livre (1971), ligada à sua noção de escultura social" (Ferreira & Cotrim, 2006: 121).

(Honnef, 1994: 42), e da mesma forma, também não defende a definição de um «estilo em competição com outros estilos». Deste modo, este autor apresenta um conceito de arte alargado, onde inclui todas as atividades criadoras da existência humana, opondo-se à ideia de uma visão única do mundo, à leitura e criação de uma única cartografia sensível.

"Pensar é esculpir" (Denken ist Plastik), é uma das afirmações que representam e resumem a sua ideia transformadora de pensamento enquanto «corpo plástico». Será a partir desta ideia que gradualmente e até ao final da sua vida irá desenvolver a sua teoria, passando de uma ideia inicial que constituía a sua «teoria da escultura» para a sua teoria de «escultura social».

Na «escultura social», a criação da obra, não é um modo de criação de objetos, mas um modo de organização do pensamento que encontra o seu «corpo plástico» nas formas da «organização social». Será aqui que podemos inscrever o propósito do nosso trabalho: mostrar como a criação artística em Beuys, se apresenta no interior de uma praxis, em que o assunto, o tema, não obedece a determinações impostas por uma hierarquia de valores, mas onde tudo o que pertence ao «mundo da vida» é importante. Não existe nesta praxis uma divisão «entre as coisas do mundo e as coisas da arte». Por isso, a escolha das formas de realização, de criação, são relativamente de menor importância. O pensamento apresenta-se como "matéria invisível" que o ser humano produz, logo os materiais utilizados na criação das obras, não são matéria da representação, o *duplo* de alguma coisa, mas a realização de um dispositivo que possibilita novos pensamentos. Não existindo uma determinação imposta pela conveniência representativa, as imagens e a formas não são uma consequência determinada por um plano narrativo, porque possuem uma *pensatividade* que não é estabelecida pela adequação e determinação de formas. A definição de arte livre dessa normatividade permite que seja ampliada enquanto conceito e praxis livre, nas associações e escolha de meios. Uma revolução conceptual que através da praxis se apresenta como fenómeno sensível que poderá modificar consciências e transformar efetivamente a vida quotidiana das pessoas. A *escultura social* para Beuys, surge como um convite a uma «modelação contínua» que não termina com o término de uma exposição ou ação e não se circunscreve nos dispositivos de visibilidade do mercado da arte. É um princípio indeterminado, um movimento com contornos sociais que não pertence a uma atividade especializada.

No entanto Goldeberg considera existir nas suas ações a ativação de uma direção contrária ao afirmar: "Levada a cabo por artistas, a «escultura social» mobilizaria em cada individuo, a sua criatividade latente e contribuiria para moldar a sociedade do futuro" (Goldberg, 2012: 188). Consideramos no entanto, que esta direção apontaria para a enfatização do poder do artista. O autor[5] seria uma autoridade, o que colocaria o artista no mesmo pedestal do mestre socrático. Ou seja, no lugar da partilha, surge o artista enquanto ser que detém um conhecimento, uma verdade. O artista seria afinal um mestre, do qual seria necessário replicar o discurso. No lugar de um facilitador, de um orientador, o artista surge afinal enquanto figura de poder. Uma figura que definiria de forma totalitária configurações sensíveis. Desse modo, não estaríamos perante a revolução enquanto mudança radical mas apenas diante de uma mudança de modelo. Uma mudança individual dirigida por um modelo externo e não interno, careceria da liberdade, da possibilidade de composição de um caminho individual, o que inviabilizaria o inicío de qualquer fenómeno de emancipação e de criação da possibilidade múltipla da diversidade humana.

A revolução de Beuys, é antes de mais, individual e interna. Implica o mergulho nas diversas camadas, nas diversas velaturas, existentes na afirmação: *A revolução somos nós*. Um movimento onde se torna necessário escavar na existência de diversas e opostas perspectivas e interpretações individuais. Não reduzida apenas a uma intenção, possui esta afirmação possui direções várias, portanto, endereços diversos, múltiplo(s) sentido(s). Importa por isso, nesta dissertação, debruçarmo-nos sobre as noções de revolução e «escultura social», no(s) modo(s) que existem no pensamento e na obra de Beuys.

A primeira dessas direções pode constituir-se enquanto momento de crítica individual, como autorreflexão, como exercício estético, tal como afirma Deleuze citado por Vilela, "O pensamento pode ser um exercício extremo"[6] (Vilela, 2010: 238)". Um pensar que pode implicar outras atitudes, outros comportamentos. O pensamento apresenta-se enquanto instrumento primeiro de metamorfose do

[5] A palavra autor tem origem etimológica na palavra latina auctor, que significa «aquele que faz crescer; aquele que promove ou dá origem»; de auctus, particípio do passado da palavra verbo augere que significa «aumentar, desenvolver, fazer crescer, tornar mais forte alguém ou alguma coisa»

[6] "Nele, enfrenta-se uma linha onde se joga a vida e a morte, como um salto sem rede para a indefinição de um movimento violento entre o próximo e o longínquo, na morte ou na loucura" (Vilela, 2010: 238).

sujeito. O sujeito enquanto espaço de reflexão e de relação com os outros: o *eu*. Em constante alteração e actualização, o *eu*, no movimento reflexivo consigo mesmo, como afirma Vilela, não é uma substância, mas uma forma, passível de transformação, de *ser de outro modo*. O si mesmo, nesse movimento reflexivo, não procura criar uma delimitação de si próprio e apresentar-se numa identidade fechada sobre si mesma. O si mesmo, surge como abertura de sentido, como obra de arte a criar, como "exercício estético que dá forma à própria vida, independentemente de quaiquer determinações metafísicas ou normativas" (Vilela, 2010: 245).

Capítulo 1. Da Revolução

A revolução para a qual Beuys aponta, será o trabalho sobre um conceito do *eu,* de transformação do sujeito, e para tal o autor considera que essa capacidade de dar forma a si mesmo, de movimento interior dirigido para o exterio implica a necessária conexão dos princípios axiológicos norteadores da Revolução Francesa[7] mas segundo uma ordem de ideias que se conectem entre si, segundo uma ordem de prioridades: liberdade, igualdade, fraternidade. Uma ordem que se funda na liberdade e que para Beuys é específica do seu conceito de criatividade humana. Um exercício estético que tem as suas raízes nas possibilidades existentes a partir das diversas inter-relações sociais, existentes no âmbito da escola, da universidade e da cultura em geral. Uma ideia reforçada quando afirma:

> "De resto, aliás não seria verdade que quando um homem quer fazer uma revolução, ou melhor, quando decide mudar as condições do seu mal-estar, deve necessariamente dar início às mudanças na esfera cultural, operando nas escolas, nas universidades, na cultura, na arte e, em termos mais gerais, em tudo aquilo que diz respeito à sua criatividade? A mudança deve ter início no modo de pensar, e só a partir desse momento de liberdade, será possível mudar o resto. É no pensamento que reside o núcleo da mudança, a partir do qual pode brotar o eixo central da democracia e da constituição democrática" (Ferreira & Cotrim, 2006: 301)

Para podermos falar de revolução e da sua noção em Beuys, é necessária e inevitável uma revisão de possíveis direções e endereços que a palavra «revolução» nos poderá indicar ou conduzir. Torna-se pertinente e imprescindível, para perceber do que se fala quando se fala de revolução, entender qual será o tipo de relação entre o conceito de liberdade e a ideia de começo.

De acordo com Arendt, "só podemos falar de revolução quando ocorre mudança no sentido de um novo começo" (Arendt, 1971: 34), razão pela qual

[7] in Da conferência " La rivoluzione siamo noi" (A revolução somos nós), realizada no Palazzo Taverna em Roma, publicada em Incontri Internazionali d'Arte de 1972 (Ferreira & Cotrim, 2006: 301).

existem outros fenómenos que se poderão confundir com a revolução. Fenómenos relacionados com trocas de poder ou associados à mera necessidade de coisas novas[8]. Importa assim, descortinar quando é que a palavra apareceu pela primeira vez, associada ao exercício efetivo da liberdade e á construção de uma nova morada onde a liberdade logre habitar.

Se a nossa pesquisa correspondesse apenas a uma visão historicista confinada ao âmbito da teoria política poderíamos ser levados a pensar que poderíamos encontrar a palavra «revolução» no Renascimento Italiano. Aí, aquilo que podemos encontrar no entanto, são as diversas e inumeráveis «mutazioni e alterazioni» de que a obra de Maquiavel está repleta e para as quais Arendt (Arendt, 1971: 35) nos alerta que poderiam ser entendidas, por diversos intérpretes, como doutrinas que constituem uma «teoria da mudança política», quando afinal o que nos apresenta é a possibilidade de fundar um corpo político estável e que perdure. Isto é, Maquiavel poderá ter sido o primeiro a imaginar o domínio secular, separado e independente da autoridade eclesiástica, mas era-lhe estranha a ideia de acontecimento que fundasse o completamente novo, de um novo começo, de um novo corpo político, de um tempo que inicia a sua contagem a partir dessa nova raiz (Arendt, 1971: 36), que inaugura uma nova época histórica. Aquilo que é possível ser considerado coincidente, será aquilo que se poderá definir mais tarde, como o núcleo do «espírito revolucionário», o desejo de mudança, mas que no decurso das revoluções e no calor dos próprios acontecimentos, se transfigura, se revela, se apresenta como o desejo de um princípio totalmente novo. Por outro lado, existe no seu pensamento a presença e o elogio, do papel da violência como algo tolerável, o que será comum encontrar nas vozes e ações dos homens da Revolução Francesa. As palavras utilizadas até esse momento e com significados determinados e definidos de forma clara, associadas a momentos de grande instabilidade e de movimentação social, serão «rebelião» e «revolta». No entanto, estas palavras, tais como as ações com elas relacionadas, ainda não definem movimentos onde se identificam o desafio ou a desobediência, como formas imanentes de desafio à autoridade ou à ordem

[8] "E o facto é que apesar da história ter sempre conhecido aqueles que, como Alcibíades, queriam o poder para si próprios ou os que, como Catilina, eram *rerum novarum cupidi,* famintos de coisas novas, o espirito revolucionário dos últimos séculos, isto é, a ânsia de libertar e construir uma nova casa onde a liberdade possa morar, não tem precedentes nem semelhança em toda a história anterior" (Arendt, 1971: 34).

estabelecida. Para isso seria necessário existir a ideia de igualdade, tal como "nós a entendemos, ou seja , que todas as pessoas nasceram iguais só pelo facto de terem nascido e que a igualdade é um direito de nascimento, era completamente desconhecida antes da Idade Moderna" (Arendt, 1971: 39). Apenas nesse momento, e não antes, afirma-se a dúvida de que a distinção, pelas circunstâncias do nascimento, pela força ou pela fraude, seriam a única forma de fugir da ausência de direitos e privilégios, do domínio e da submissão, da pobreza que, por ser inerente à condição humana, seria inevitável e eterna.

A palavra revolução enquanto termo político, apresentava-se de forma clara, como uma metáfora próxima do seu significado original, um termo astronómico das ciências naturais. Uma palavra que na sua dimensão científica incluía o seu significado latino que designava o movimento regular, repetitivo e cíclico das estrelas. Aplicado à dimensão humana, surgia como uma possibilidade de explicar a vida do ser humano, enquanto existência votada a uma predeterminação inevitável das formas de governo que se conheciam e se substituíam num modo predeterminado e restrito. Logo, a palavra revolução, significava ainda como termo político, no século XVII, *restauração*, longe do significado oposto que lhe atribuímos nos dias de hoje. Efetivamente, segundo Arendt, " As revoluções do século dezassete e dezoito, que nos parecem mostrar com evidencia um novo espírito, o espírito da Idade Moderna, pretenderam ser restaurações" (Arendt, 1971: 42-43). Aqueles que iniciaram as Revoluções Francesa e Americana, afirmaram que estavam interessados num retorno a um passado em que a vida dos seres humanos, nas suas relações entre o poder e a vida, seria o que consideravam ideal. O que procuravam seria uma restauração, o retroceder a um momento indeterminado da história, considerado inicial. Um período onde a *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão*[9], poderia retroceder, mas que manifestamente não existia. O começo de algo novo, como possibilidade de um novo começo, que poderia configurar uma nova ordem de coisas, enquanto resultado da ação dos homens e não da divina providência, seria uma noção ausente do pensamento «comum dos homens». Encontrava-se isolada nas afirmações e pensamento dos filósofos e homens da ciência. Foi no decorrer das revoluções do século dezoito que as noções de começo associadas à violência,

[9] Esta designação incial é decorrente da Revolução Francesa. Posteriormente e apenas em 1948 é assinada a declaração que conhecemos como *Declaração Universal dos Direitos do Homem.*

começaram a transformar o conteúdo da metáfora e uso original da palavra. O seu significado deixa de estar ligado ao seu uso enquanto termo astronómico e a palavra «revolução» e passa a ser associada à irresistibilidade. Nessa deslocação, no caso especifico da Revolução Francesa, a palavra deixa de estar reservada apenas a uma minoria livre[10] e transforma-se num vocábulo novo, introduzido na linguagem e na ação enquanto direção política de movimento. Uma direção, para os atores da revolução, não planeável, surgia como «poderosa corrente», onde o movimento da força anónima das «massas» apresentava-se como um fenómeno em que nenhum dos intervenientes acreditava ter o poder de influenciar ou alterar no decurso dos acontecimentos. As mudanças fundamentais em oposição paradoxal com a revolução inglesa, a *Gloriosa Revolução*, que ocorreu em Inglaterra em 1688 e que restaurou a monarquia, são as mudanças fundamentais que constituíram a inicial força motriz das revoluções francesa e americana: o alcance da liberdade, o princípio de um mundo novo e a fundação de um novo regime. A revolução, enquanto modo de pensar novo, seria na prática, na sua aplicação, que poderia constituir-se como experiência radicalmente nova. Por outro lado, a necessidade "transformou-se na categoria principal do pensamento político e revolucionário" (Arendt, 1971: 51), o que fez que existisse no lugar de um movimento cíclico de eternos retornos, um movimento "essencialmente rectilíneo e, por isso, não voltava para trás no sentido daquilo que era anteriormente conhecido mas evoluía para um futuro desconhecido, tal facto, dizíamos, deve a sua existência, não a uma especulação teórica, mas a uma experiência política e ao curso dos acontecimentos reais" (Arendt, 1971: 54). Em oposição, a mudança decorria para Hegel de uma racionalização do «absoluto» determinista, i.e. de uma sequência construída através da compreensão dos acontecimentos, da verdade que revelar-se-ia no tempo e que deveria ser válida em todas as épocas. Uma validade que deveria ser comum a todos os homens.

Seria apenas o espectador, não o ator, não o agente, que poderia entender os acontecimentos e a sequência dos factos, aprender a lição da história. Mas a colocação da liberdade como uma consequência da necessidade, seria em si,

[10] "O que desde então se tornou irrevogável, e que os actores e espectadores da revolução imediatamente reconheceram como tal, foi que o domínio público – reservado, desde que há memória, àqueles que eram livres, isto é, livres de cuidados que estão ligados às necessidades da própria vida, às necessidade físicas – teria de oferecer o seu espaço e a sua luz a esta maioria que não era livre por estar impedida pelas necessidades do dia a dia." (Arendt, 1971: 47)

inevitavelmente, um paradoxo. A história, é assim pensada como uma narrativa linear onde "o princípio só é conhecido no fim. Mas o fim já se encontra contido no princípio" (Tunhas & Abranches, 2012: 247). Aquilo que Hegel diz por outras palavras é que existe uma necessidade interna a cada acontecimento e que nada podemos contra isso. Deste modo, a revolução francesa será considerada por Hegel, como o momento em que a terra e o céu se reconciliavam e ser pensada ainda:

> "[...] em termos de conteúdo metafórico original da palavra «revolução», como se no decurso da Revolução Francesa o movimento predeterminado e irresistível dos corpos celestes tivesse descido à terra e aos problemas dos homens, conferindo-lhes uma «necessidade» e regularidade que tinham parecido ser a qualidade proeminente da história e da vida do mundo" (Arendt, 1971: 53).

Ora, o que está presente neste modo do pensamento, será a abolição do que é contingente, ao considerar que todos "os acontecimentos, todas as instituições humanas, todas as formas do direito, de moralidade, todas as constituições políticas, todas as manifestações da arte, da religião e da filosofia, têm a sua razão de ser num plano da Providência que se serve das paixões humanas para chegar a um fim que os homens, até Hegel, desconhecem" (Tunhas & Abranches, 2012: 248). Logo, ignorar a contingência nas coisas do mundo, da teia das relações humanas, seria um modo de "ignorar a inevitabilidade com que os homens se revelam como sujeitos, como pessoas distintas e singulares" (Arendt, 2001: 232).

Será a revolução francesa, que marcará o presente uso da palavra «revolução» e o mundo enquanto acontecimento[11], experiência vivida e movimento irresistível que acabou trágicamente. A revolução, que tal como Cronos devorou os seus próprios filhos e a que inevitavelmente se seguiriam outras revoluções.

[11] "Foi a Revolução Francesa, e não a Americana, que pôs o mundo em fogo, e foi consequentemente, a partir da Revolução Francesa, e não do decorrer dos acontecimentos na América ou dos actos dos Fundadores, que o presente uso da palavra «revolução» obteve as suas conotações e matizes em toda a parte, inclusive neste país. "(Arendt, 1971: 54)

1.1. A construção de si e «escultura social»

Por esse motivo, *a lição a tirar*, não deverá ser encontrada na história, mas na ação. Será na ação, na experiência estética, que se situa o «centro da atenção» de Beuys. A ação enquanto arte, não se distinguindo das outras maneiras de fazer, de outros modos de estar no mundo. Onde o ato da criação deverá desencadear a autodeterminação do sujeito, libertando-o de vínculos, de jogos de dominação ou submissão, tal como acontece na arte.[12] Numa identificação própria de um regime da arte, o regime estético das artes que para Rancière é definido como um regime que identifica a arte no singular. Desse maneira, dissocia-a de qualquer regra específica, o que "estabelece a autonomia da arte, mas também a identidade entre as suas formas e as formas através das quais a vida se molda a si própria" (Rancière, 2010a: 25). O que se pode vislumbrar, neste regime, é uma "outra articulação entre práticas, formas de visibilidade e de modos de inteligibilidade" (Rancière, 2011: 103). A arte apresenta-se para Beuys "como construtora da "escultura social", tendo "o homem ao centro como pura realidade" (Ferreira & Cotrim, 2006: 27) e a criatividade como potência criadora. A criatividade apresenta-se assim, como fator de transformação *cine qua non* do pensamento. O pensamento como modo de realização e transformação radical, em suma a qualidade maior do ser humano[13], de se transformar, de mudar, de começar de novo. Em oposição à necessidade biológica e corpórea, tal como que acontece com outros seres, que para viverem e sua espécie ser bem sucedida, operam necessariamente uma mudança de aparência radical (Arendt, 2001: 225). Mas se qualquer mudança significativa no ser humano, começa no pensamento, no modo como pensa, na sua singularidade, na sua complexidade que partilha com tudo o que existe e vive, tal como a sua alteridade acarreta a decisão de uma vida repleta de atos e palavras, pois é com esses atos e palavras, que nos inserimos no mundo

[12] "Nós queremos um novo modo de intervir sobre o ambiente e modificá-lo, um modo no qual o homem possa valer-se, de forma plena e radical, de sua liberdade. Exatamente como acontece no campo da arte. E a este respeito gostaria de citar Shiller ainda uma vez, quando ele afirma: "Apenas o homem que joga, livre dos vínculos da lógica, sensível apenas às injunções do belo e da estética, apenas o homem que se autodetermina é um homem livre." Esta é, a meu ver, a liberdade absoluta". (Ferreira & Cotrim, 2006: 305)

[13] "É disso que se tratava aqui de maneira alusiva, do que a lebre torna visível para todos nós todos quando ela faz a toca. Ela se enterra. Assim temos novamente o movimento da encarnação. É isso que faz a lebre: encarnar-se fortemente dentro da terra, coisa que o homem só pode realizar radicalmente por meio do seu pensamento – esfregar, bater, cavar na matéria (terra); por fim penetra (a lebre) nas leis da terra. Nesse seu trabalho é aguçado e então transformado, tornando-se revolucionário". in Conversa entre Joseph Beuys e o Hagen Lieberknecht (Ferreira & Cotrim, 2006: 121)

humano[14]. Para Beuys, como para Arendt, o ser humano, enquanto indivíduo, apenas se revela no ato, mas quando pretende mostrar algo mais do que é visível, "a acção requer, para sua plena manifestação, a luz intensa que outrora tinha o nome de glória e que só é possível na esfera pública" (Arendt, 2001: 229). Será nesse movimento do interior para o exterior, do pensamento para o ato, da esfera privada para a esfera pública, que poderá acontecer o «nós» da «revolução» de Beuys. Um nós, que acarreta a existência de um comum, como define Rancière, um comum que não é um atributo partilhado de uma comunidade, mas algo que deve ser construído, "numa partilha de espaços, dos tempos e das formas de actividade que determinam o modo como um comum se presta a ser partilhado e a forma como uns e outros tomam parte nessa partilha" (Rancière, 2010a: 13). Beuys apela para um conhecimento mais profundo de nós mesmos, um modo de transformação do eu em si mesmo, o que implica desde logo, a partilha.

Como afirma Vilela, será necessário para que exista essa transformação, essa possibilidade de mudança, "que tenha existido, como seu suporte, um trabalho do pensamento sobre si mesmo, com o objectivo de modificar os modos de pensamento, ou seja, os modos de acção" (Vilela, 2010: 249).

Beuys ao declarar *A revolução somos nós*, convida-nos a recuar até um tempo antigo, de inocência, de espanto e devir, onde se reinicia o mundo na sua possibilidade de início plural, de inevitabilidade, em "que os homens se revelam como sujeitos, como pessoas distintas e singulares" (Arendt, 2001: 232). Este começo, exige que se parta duma lógica emancipadora, de um conceito de igualdade, que como Rancière propõe[15], necessita de uma igualdade que se configura não pelo que se sabe, mas que parte do que ignoramos . Impõe-se assim, uma ligação entre o que se sabe com o que se ignora. Um saber que não se constrói de um modo progressivo, mas na abolição da distância que separa o saber da ignorância e na descoberta da igualdade das inteligências. Uma igualdade que se faz de relações, observações, verificações, com o que tem cada um tem à sua frente, com o que cada um faz. Essa inteligência, comum a todos os seres

[14] "É com as palavras e actos que nos inserimos no mundo humano; e esta inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o facto original e singular do nosso aparecimento físico original [...] Pode ser estimulada, mas nunca condicionada, pela presença dos outros em cuja companhia desejamos estar; o seu ímpeto decorre do começo que vem do mundo quando nascemos, e ao qual respondemos começando algo de novo por nossa própria iniciativa" (Arendt, 2001: 225)

[15] O conceito de igualdade proposto por Rancière surge nas obras " O Mestre Ignorante" e "O Espectador Emancipado".

humanos, que permite reconhecer e definir caminhos de aprendizagem, experienciar, traduzir, interpretar, partilhar e ligar as «aventuras intelectuais», «receber e devolver» essas descobertas para uso de todos. Um ponto de partida que se delineia numa ética que se funda no modo como cada um dá forma a si mesmo e à sua vida (Vilela, 2010: 250-251).

1.2. Na multidão de singularidades

Pensar sobre si mesmo, sobre nós próprios, é uma forma nos esculpirmos, de nos transformarmos enquanto indivíduos, de ser de outro modo, de delinear novas formas de estar com os outros. Na partilha, o indivíduo apresenta-se mutável e encontra novas aberturas em si mesmo, para si mesmo e para o outro. Um movimento do pensamento, que para Beuys inaugura a sua «escultura social», ao partir do interior para o exterior, implica uma estética e uma ética, i.e. uma mudança das formas de atenção e de condução da própria vida. Considera ainda que é imprescindível o debate, a partilha, a troca de ideias sem um guião. A difusão e a descoberta de saberes, não deverá obedecer a modelos ou compromissos prévios e uma agenda reforçada pela ânsia de resultados. A construção de novas formas sensíveis implica, para este autor, uma atitude reflexiva e crítica perante modos de normalização. Considera portanto que para surgir novas formas de sensíveis que poderão desmantelar fronteiras entre maneiras de fazer e de ver, será necessário uma multiplicidade de práticas. A «escultura social» apresenta-se por isso, através da criatividade, da liberdade de pensamento, como um modo de extrapolar das formas das práticas artísticas, para outras práticas, para outros campos da sociedade «globalizada». A arte amplia-se na possibilidade de se tornar vida, ao tornar-se parte intrínseca da sua urdidura, da sua trama, da sua tessitura. Arte enquanto vida, apresenta-se como ausência de separação entre as suas coisas e as que não lhe pertencem[16].

[16] A esta possibilidade de entrelaçamento de «lógicas heterogêneas», Rancière considera ser a «política da arte» - " Há em primeiro lugar aquilo a que podemos chamar «a política do estético», ou seja, o feito no campo político das formas de estruturação do sensível próprias de um regime da arte. Tal significa, no regime estético da arte, a constituição de espaços neutralizados, a perda de distinção e a sua indisponibilidade indiferente, o encavalgamento das temporalidades heterogêneas, a igualdade dos sujeitos representados e o anonimato daqueles a quem as obras se dirigem. Todas estas propriedades definem o domínio da arte como uma forma de experiência própria, separada de outras formas de conexão da experiência sensível. Elas determinam o complexo paradoxal dessa separação estética, a ausência de critérios imanentes às próprias produções da arte, a ausência de separação entre as coisas que pertencem à arte e as que não pertencem a esse domínio. A relação destas duas propriedades define um certo democratismo

Portanto, a revolução para Beuys, depende de uma estratégia, com dois tempos de qualidade distinta, mas inseparáveis. O primeiro momento, será o moldar a forma de si mesmo, de modo incessante, de dar a ver aquilo que não era visto, em criar novas formas de pensamento. No segundo momento, deverá ser colocado em relação o que não surgia relacionado, e só depois, poderão apresentar-se múltiplas possibilidades de transformar os modos de enunciação coletiva.

As obras de arte nesta correlação, são encaradas como entes. Por vezes fazem parte de um dispositivo que se configura na articulação com outras práticas, não se apresentando como uma exceção[17]. Logo, esta configuração indeterminável, coloca-nos perante diversas possibilidades de questionamento social, de novas cartografias do possível. A igualdade entre práticas[18], traduz-se enquanto condição operativa e apresenta-se como condição necessária.

Deste modo, para Beuys, a obra de arte, seja qual for o género, reduz a distância entre o artista e o espectador. Enquanto terceira entidade, autónoma, que se revela entre ambos e da qual nenhum é proprietário ou possui o seu sentido[19]. Por isso todos os géneros poderão ser utilizados, a pintura, o desenho, escultura, da fotografia à performance, que Beuys denomina como *ação*.

As ações tinham por vezes a forma de sessões de perguntas e respostas, onde o artista perante o público, emergia como um interlocutor. Estas conferências e seminários, decorriam sob a forma de ensaio do *referendum,* que

---

estético que não depende das intenções dos artistas e que não tem um efeito determinável em termos de subjectivação política" (Rancière, 2010b: 96-97).

[17] "Les actions de l'homme, c'est-à-dire ses informations, son caractère d'empreinte – imprimer quelque chose à une forme – cette in-formation, doit-on les considérer comme un processus procédant d'une libre décision, de la liberte de ce être? Dans ce caractere d'empreinte, on arrive au point où il faut parler du processus sculptural: imprimer un acte dans la matiére. Par cet acte, le sculpteur ne se distingue guère de l'imprimeur. Dans ce caractère d'empreinte, le sculpteur ne'est pas non plus fondamentalement différent de l'ingénieur mécanicien qui par sa volonté de mise en forme, s'aplique à mettre son empreinte dans des tâches mécano-motrices. Ainsi, on vois dans cette action, dont le caractère d'empreinte est immédiatement discernable, que derrière ce processus plastique s'en trouve un autre (Beuys, 1988: 50-51).

[18] " La question, c'est la capacité de chacun sur son lieu de travail, ce qui compte c'est la capacité d'une infirmiére ou d'un agriculteur à devenir une puissance créative, et à la reconnaître comme une partie d'un devoir artistique à accomplir. Voilá la question" (Beuys, 1988: 30).

[19] A terceira entidade, a terceira coisa é a distância igualitária que deverá existir sempre entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado, na lógica emancipatória e que os remete, um para o outro. Esta entidade, nas palavras de Rancière, é "algo que é estranho tanto a um como o outro e a que ambos podem remeter-se para verificarem em comum aquilo que o aluno viu, aquilo que diz do que viu e o que pensa que viu (Rancière, 2010b: 24-25). Existindo uma relação semelhante entre artista e espectador , essa terceira entidade poderá ser qualquer texto escrito , acontecendo o mesmo com a *performance.*

prentediam ser uma forma de fender, a partir de dentro, pressupostos existentes no seio de uma comunidade. Todos os géneros da arte, todas as formas de criatividade, seriam resultado de formas ativas e vivas do pensamento. Todos, neste conceito alargado de arte, podem ser artistas. O sujeito que pensa, resiste. É um «revolucionário», o indivíduo que se desprende de si próprio, que questiona os seus modos de pensamento, seu modo de ser[20]. Um revolucionário interessado numa revolução que se inicia no interior de cada um, numa estética da existência que se inicia antes num momento ético individual[21].

O sujeito quando pensa, pode sofrer na sua verdade ontológica, metamorfoses que poderão contaminar o corpo coletivo. Ser revolucionário, implica antes de mais, encarar não uma necessidade histórica, mas uma verdade ontológica. A nossa existência é modelada numa alteração contínua, um processo dependente da nossa vontade. Mas a vontade não depende de um movimento circular tal como na metáfora astronómica, não nos situa no mesmo ponto inicial que definiria uma certa ideia de mudança de destino humano (Arendt, 1971: 59-60). A verdade biológica do ser humano não o permite mas cada momento biológico é outro momento diferente, irrepetível. Cada nascimento é um novo começo, o início de uma nova ação que pode ser iniciada por nós (por nós) mas *terminada* por outros (com outros). Existe neste processo, uma descontinuidade em vez de progresso (Bárcena, 2006: 248). O que implica, na contingência dos acontecimentos, a consciência e a criação de formas de partilha do sensível e consequentemente o pensar em novas formas de educação.

Assim para Beuys, a liberdade pode ser fundada pela força criativa e na vontade de aprender uns com os outros. Qualquer intenção de trabalho, sem constrangimentos ou medo, é o ponto de partida para uma obra de arte, porque todo o trabalho, como qualquer forma de pensamento ou produção, enquanto ação livre, está intrinsecamente marcada por aquilo que se define como arte. Por isso, o

[20] "Enquanto arte de viver, a ética centra-se no *êthos* – no modo de ser – que o individuo dá a si mesmo" (Vilela, 2010: 251).

[21] "A ética do individuo procura ser um acto de transformação do inadmissível. Ao confrontar uma moral orientada para a validade de uma normatividade universal do êthos e uma moral orientada para a ética (a qual aponta para a importância da atitude do indivíduo na condução da sua existência), Foucault pretende sublinhar a possibilidade de resistência do indivíduo perante as formas de dominação" (Vilela, 2010: 251).

conceito de arte alargada, afigura-se ao mesmo tempo como conceito económico[22].

O conceito alargado de arte de Beuys, situa-se numa "certa ideia de vanguarda que se enraíza, tal como o modelo schilleriano, na antecipação estética do futuro" (Ranciére, 2010a: 32) numa ideia de comunidade por vir, onde a diversidade dos indivíduos não se recusa a viver numa atualização contínua do coletivo. O que implica ainda, compreender a arte, da mesma forma que refere Vilela, ao referir-se à ideia de síntese da arte em Negri - "arte é, tal como o pensamento, o gesto de acolher aquilo que acontece a partir da sua singularidade, numa abertura ao devir. A arte é, então, criação e reprodução do singular absoluto, exactamente como o acto ético [...] não significa que a arte seja solidão: para *construir arte* é necessário *construir libertação na sua figura colectiva.* Por isso mesmo, o acto artístico – tal como o acto ético – pode definir-se, como *multidão: a multidão das singularidades"* (Vilela, 2010: 273-274). Um coletivo, que tal como em Deleuze & Guattari, existe apenas na multiplicidade de singularidades, e que na sua diferença constitutiva segue uma corda invisível, nas suas *vibrações*, nas ressonâncias recíprocas, que ligam os seus elementos, "apertando-se tão estreitamente, num corpo a corpo que não é mais do que «energias»" (Deleuze & Guattari, 1992: 148). O modo como cada pensa, determina o seu pulsar, as suas «vibrações», «as energias», mas é no modo como cada um coloca o seu corpo no espaço público, que se modula a ressonância nos outros, que se faz a *escultura social* de Joseph Beuys. Todos são importantes, todos são convocados. Tudo fala, tudo ressoa, vibra[23]. Tudo pode ou não acontecer, quando no lugar da procura de consenso, surge e se estabelece o dissentimento como modo de construção do comum.

[22] "S'il est vrai que le concept élargi de l'art ne se réfère plus à l'industrie culturelle restreinte propre au système capitaliste , mais à chaque homem considéré comme un artiste (<<toute homem est un artiste>>), alors se résoud dans le travail. Tout travail est marqué par le concept de l'art. Le concept élargi de l'art est en même temps concept d'économie. Oú encore : le concept d'économie , le travail, est aussi concept d'art, il est concrétement LE CAPITAL. Maintenant il n'y a qu'à trouver une réglementation juridique pour libérer l'argent de son caractere de marchandise et pour faire le régulater juridiue du travail. Le profit, la propriété ou la dèpendance salariale, idéologies du systéme capitaliste, vont disparaître. (Beuys, 1988: 59).

[23] "Vibrar a sensação – unir a sensação – abrir ou fender, escavar a sensação. A escultura apresenta estes tipos quase em estado puro, com as suas sensações de pedra, de mármore ou de metal que vibram conforme a ordem dos tempos fortes e dos tempos fracos, das saliências e das concavidades, com seus poderosos corpo a corpo que as entrelaçam, a sua ordenação de grandes vazios de um grupo para outro e no interior de um mesmo grupo em que se deixa saber se é a luz, se é o ar que esculpe ou que é esculpido" (Deleuze & Guattari,1992: 148-149).

Neste sentido, a revolução de Beuys parte da necessidade de mudança de procedimentos do indivíduo no seio de uma comunidade, de múltiplos rizomas[24], na teia das relações humanas que através de encontros inéditos, tal como sugere Rancière, poderão desmantelar "a velha partilha do visível, do pensável e do fazível" (Rancière, 2010b: 70). Aquilo que Beuys tenta identificar e estabelecer será uma prática, um modo de pensar, que do interior de nós mesmos, evite a criação de cartografias que mimetizem o exercício do poder ou a luta de poder. Pelo contrário, questionem as posições de dominação e submissão. O pensamento, apresenta-se como prática, e ação, que tenta romper a ordem «natural» "que destina os indivíduos ou os grupos às tarefas de comando ou obediência, à vida pública ou à vida privada, ao começar por atribuí-los a um outro tipo de espaço, a uma certa maneira de ser, de ver ou de dizer" (Rancière, 2010b: 90) redesenhando o espaço do comum. O que nos propõe, a sua «voz»[25] e a sua «obra», nas suas ações, nas sua apresentações, na pintura, na fotografia, no desenho, na escultura, nas instalações, nas suas aulas - sob a forma de convite que sofre transformações contínuas e que nas suas formas múltiplas, os diversos meios e suportes - é a criação de um novo corpo colectivo, enquanto construção estética intimamente ligada ao fazer poético.

[24] "Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas (...) Há ruptura no rizoma cada vez que linhas segmentadas, explodem numa linha de fuga, mas a linha de fuga parte do rizoma. Estas linhas não param de se remeter umas ás outras" (Deleuze & Guattari, 1995: 18-22)

[25] "De certa maneira, a "fala na primeira pessoa" adquire o estatuto de marca de uma autoria, cujo signo, a assinatura, não necessariamente, ou quase nunca está fisicamente ligado à materialidade da obra de arte. E, como qualquer texto ou transcrição jurídica, a assinatura é garantia e assim constitutiva dos projetos, proposições ou mesmo do texto como obra" (Ferreira & Cotrim, 2006: 23)

Capítulo 2. Beuys *persona*

Entre a obra e a vida de Joseph Beuys, há uma relação intima entre a sua biografia e a sua criação artística, na sua multiplicidade de meios, suportes e materiais. Esta relação é plasmada na *persona* Beuys. Para alguns comentadores da sua obra, como Honnef, a unidade entre a sua vida e a sua obra, manifesta uma correspondência entre homem, a natureza e a arte - " A natureza e a civilização, o homem e a técnica, o passado, o presente e o futuro, arte e a vida, não constituíam dimensões incompatíveis" (Honnef, 1994: 42). Ou tal como considera Lucie-Smith, a criação de obras, «objetos acabados»[26] são apenas parte do processo para ser artista. Um processo que enquanto experiência artística e estética apresenta novas formas artísticas que arriscam ser encaradas como novas formas de aprendizagem. O ponto de partida da experiência, ao situar-se no próprio individuo, no sujeito criador, transforma as obras de arte em dispositivos que poderão mudar as formas de percepcionar, sentir e interpretar. A obra enquanto ente ao existir autonomiza-se e torna-se um ser estranho para o seu criador. Por isso, a obra deixa de necessitar de estar vinculada a uma narrativa ou código que é necessário descodificar, é um ente que encerra uma pensatividade[27] autónoma e inédita.

Assim, os «objetos» de Beuys, nas exposições, nas galeria ou museus, nos seminários e palestras, nas suas «ações», surgem como «parceiros» igualitários. Elementos de um arquivo – Beuys, que durante a sua vida, atualizava-se permanentemente. Assim os objetos apresentam-se sem mediações, pois são interlocutores livres, que revelam a sua pensatividade nos materiais utilizados, «simples e insignificantes»; conferindo um novo estatuto ao que era rejeitado, ao que estava gasto. Será este o tipo de materiais e objetos que Rancière considera

[26] " When Beuys's carreer is surveyed as a whole, however, the making of artworks seems peripheral to his central activity. This central activity was not to create art but to be an artist" (Lucie-Smith, 1995: 141)

[27] "Supostamente uma imagem não pensa. Vulgarmente supomos que uma imagem é apenas objecto de pensamento. Sendo assim, uma imagem pensativa é uma imagem que contém pensamento não pensado, um pensamento que não é susceptível de ser atribuído à intenção daquele que a produz e que causa um efeito naquele que a vê, sem que este a ligue a um objecto determinado. Deste modo, a pensatividade designaria um estado indeterminado entre o activo e o passivo. Esta indeterminação põe em causa o afastamento que em circunstância diferente, procurei vincar entre duas ideias da imagem. Falar de imagem pensativa é, inversamente, assinalar a existência de uma zona de indeterminação entre estes dois tipos de imagens. É falar de uma zona de indeterminação entre pensamento e não-pensamento, entre actividade e passividade, mas também arte e não-arte" (Rancière, 2010b: 157-158).

"um testemunho inequívoco contra uma sociedade com o culto do rápido consumo" (Rancière, 1994:42). As obras encaradas ontologicamente como «parceiros» não necessitam do artista para impor uma atitude ativa e criadora ao espetador. Mas o artista nas suas ações é outro elemento que poderá reforçar os movimentos de mudança externos, a si próprio ou ao espectador. O que acontece, por um lado, em cada pormenor, em cada elemento das suas obras, contém na sua pensatividade um gesto suspendido que resiste "ao pensamento de quem a produziu e de quem procura identificá-la" (Rancière, 2010b: 189). Esta condição de liberdade da obra, de independência do espectador e do seu criador, possibilita uma multiplicidade de sentido que excluem qualquer interpretação exata, por isso são continuamente reajustáveis. A obra ao se revelar um ser estranho, revela o outro. Apenas desse modo, intermutam-se os papéis do ator e do espectador (Sousa, 1998: 62). Ambos são confrontados com o convite a uma revolução interior.

Poderemos ainda pensar que as obras de Beuys na sua autonomia, naquilo que conservam, um bloco de sensações, como afirmam Deleuze & Guattari acerca da obra de arte - "Ela é independente do criador, pela autoposição do criado que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, *é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e de afectos"* (Deleuze & Guattari, 1992: 144). Reforçando essa ideia, declaram ainda:

> Os perceptos não são já percepções, são independentes de um estado dos que as experimentam; os afectos não são já sentimentos ou afecções, excedem a força dos que passam por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si próprios e excedem todo o vivido. Estão na ausência do homem, podemos dizê-lo, porque o homem, tal como é fixado na pedra, na trela ou ao longo das palavras, é em si um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: existem em si. (Deleuze & Guattari, 1994: 144-145)

2.1. Corpo e assinatura

Através das ações (*aktionen),* consideradas por Uwe M. Schneede, o núcleo da obra[28] de Beuys, afirma-se a sua ideia de arte alargada. As ações, que associam palavras e atos, criam a sua possibilidade de criar a *persona* Beuys, enquanto novo começo, nova narrativa, novo nascimento. Pois, tal como considera Arendt, "é com palavras e actos que nos inserimos no mundo humano; e esta inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o facto original e singular do nosso aparecimento físico original. Não nos é imposta pela necessidade, como o labor, nem se rege pela utilidade, como o trabalho" Arendt (2001: 225-226). Também esta mistura, de diversos *medium*, ação e palavra, reforçam essa trama - arte = vida. Uma possibilidade que atualiza continuamente a sua configuração interna, quando os diversos *medium* se misturam uns com os outros e se refundem. Uma refundição altera a nossa percepção e entendimento dos outros e do mundo, pois revela-se como possibilidade de "refundição do quadro das nossas percepções e do dinamismo dos nossos afectos" (Rancière, 2010b: 122). Uma refundição que cria novas formas e novas figuras sensíveis, num «inacabamento» atualizado continuamente. Onde podemos reconhecer um entrelaçamento de várias politicas, onde se exploram tensões que deslocam o equilíbrio dos possíveis e a distribuição de capacidades (Rancière, 2010b: 122). Uma distribuição sem hierarquias que apresenta a arte como mecanismo produtivo democrático, que tal como define Negri[29] é um mecanismo de libertação e emancipação que permite ao artista apresentar-se como obra de arte.

O que nos aventa Beuys quando afirma – Cada Homem Um Artista (Beuys, 2011: 8) é que a criatividade e a autodeterminação não é exclusiva do trabalho artístico. E que todos, tal como ele, ao associar, a sua praxis, as suas palavras e atos, todos se podem apresentar como obra de arte. Uma obra que deriva da liberdade da força criativa, da vontade de mudança interior, de assombro

[28] "El núcleo de la obra de Beuys lo ocupan las Acciones. Estas englobam factores espaciales y escultóricos, linguísticos y sonoros, vinculándolos a la figura del propio artista, que los marcó com la impronta de su gestualidade corporal, de su carisma y de su consciência de «emissor»" (Schneede, 1994: 241)

[29] "El arte solo puede vivir dentro de un proceso de liberación. El arte es, por así decirlo, siempre democrático; su mecanismo productivo es democrático, en el sentido de que produce lenguaje, palabras, colores, sonidos que se arriman en comunidades, en nuevas comunidades. Para escapar de la ilusión estética, es preciso escapar de la soledad; para construir arte es preciso construir liberación en su figura colectiva" (Negri, 2000: 32)

e perplexidade. Esta consideração pode ser aplicada a todos os seres humanos, já que todos podem ser transformadores das condições de vida que devem ser transformadas. O que implica responsabilidade de si-mesmo e autonomia total (Beuys, 1988: 62).

A sua autobiografia é por isso, o seu segundo nascimento. Beuys enquanto *persona,* é ator[30], o agente da sua vida, que anuncia o que faz e pretende fazer. Afirma-se enquanto agente e criador da obra, que também é ele próprio. Impõe o seu discurso, como elemento artístico, como elemento vivo. Mas que apesar da sua morte resiste nos registos videográficos das suas ações. O que nos deixa, pode ser encontrado nos seus «parceiros», suas obras, no carácter livre desse seres. Neles podemos encontrar ligações e contaminações. Nelas, não existe como na arte «clássica», uma separação entre forma e matéria. São seres que se apresentam e que nos interpelam, nos obrigam a escutar o que a pensatividade pode criar[31].

Tudo, mas tudo, era utilizado para ampliar as leituras possíveis do «corpo» da sua obra, e tudo se insere no seu conceito de escultura social. A palavra e a as artes plásticas, a palavra e as imagens, a palavra e a poesia, deixam de se apresentar distantes. O que se constituiu em tal tessitura de *mediuns*, é aquilo que Jacques Rancière, na obra "O destino das imagens", considera constituir o principio de uma revolução estética antimimética[32]. As palavras e as formas, a

[30] " Se existe uma relação tão estreita entre acção e discurso é porque o acto primordial e especificamente humano deve, ao mesmo tempo, conter a resposta à pergunta que se faz a todo o recém-chegado: «Quem és?» Esta revelação de quem alguém é, está implícita tanto nas suas palavras como nos seus actos; contudo a afinidade é obviamente, muito maior do que entre e discurso e revelação, tal como a afinidade entre acção e início é maior que a afinidade entre discurso e início, embora grande parte, senão a maioria, dos actos assuma a forma de discurso. De qualquer modo, desacompanhada do discurso, a acção perderia não só o seu carácter revelador como, e pelo mesmo motivo, o seu sujeito, por assim dizer; em vez de homens que agem teríamos robôs mecânicos a realizar coisas que seriam humanamente incompreensíveis. Sem o discurso, a acção, deixaria de ser acção, pois não haveria actor; e o actor o agente do acto, só é possível se for, ao mesmo tempo o autor das palavras. A acção que ele inicia é humanamente revelada através de palavras; e, embora o acto possa ser percebido na sua manifestação física bruta , sem acompanhamento verbal, só se torna relevante através da palavra falada na qual o autor se identifica, anuncia o que fez, faz e pretende fazer." (Arendt, 2001: 227)

[31] Acerca das pedras de basalto de "O final do século XX" afirma Johannes Stüttgen "Estos seres de piedra primigenia – que en 7000 robles acompañabam al arból vivo – parecem aqui también vivos, como animales que saben. ¿Parecen saber o saben realmente ? El saber tiene que ver con la idea, el parecer con las fuerzas – ambos son aspectos essenciales de la <<teoría plástica>> de Beuys, y describen, reunidas en un plano, lo que definió como el <<processo paralelo>> - el paralelismo de las fuerzas que se apoderam de las matérias de los conceptos criados pelo pensamento [...] Las piedras marcan un campo e energias y de fuerzas, que se nos comunicam inmediatamente aunque no sepamos nada del contexto. El efecto de las fuerzas es directo. ¿Qué sabemos de ellas?" (Stüttgen, 1994: 182).

[32] "A ordem mimética estava fundada sobre a separação *e* a correspondência das artes. Pintura e poesia imitavam-se mutuamente, mantendo-se à distância. O princípio da revolução estética

teoria e a prática, ao se misturarem, constituem uma superfície comum. Uma superfície que é comum ao que é arte e não-arte (Rancière, 2011: 142). Uma revolução que apresenta um duplo princípio, por um lado, "a abolição do paralelismo que alinhava as hierarquias da arte pelas hierarquias sociais" (Rancière, 2011: 142), e por outro, "a abolição que separava as práticas da imitação das formas e dos objectos da vida comum" (Rancière, 2011: 142). Ora, também Joseph Beuys utiliza «tudo», todos os materiais, todos os *medium* "num plano de igualdade no qual tudo se presta à arte, onde as palavras, formas e as coisas permutam os seus papéis " (Rancière, 2011: 142-143), provocando-nos e convidando-nos, a olhar de perto o jogo dessas trocas.

Joseph Beuys, através das diversas vozes da *persona* apresenta-se como artista, como professor, como cidadão implicado politicamente, mas surge também, como obra de arte. A *persona*, permite encarar Beuys, no seu modo universal e público de revelar a conexão íntima entre pensamento e ação. No entanto é também através da sua aparência física, do seu corpo, do seu modo de vestir[33], que se reforça essa parte inseparável da sua criação artística, dessa construção que é também a sua vida.

Será através da *persona* nos seus diferentes papéis e do seu corpo que se coloca em relação com os outros. Será de referir por isso, que utiliza a *persona* associada à ideia de corpo como reduto simbólico, tal como afirma Vilela:

> "Ao ser constituído, enquanto fenómeno cultural e social, como reduto de criação e recepção de produção de sentido, o corpo insere o homem no *campo simbólico*, isto é, no espaço de relação. Com os outros" (Vilela, 1998: 100)

antimimética não consiste então num <<cada um no seu lugar>> que votaria cada arte ao seu próprio *medium*. É, pelo contrário, um principio baseado no <<cada um no lugar do outro>>. A poesia já não imite a pintura, a pintura já não imita a poesia. Isto não quer dizer: palavras de um lado, formas do outro. Isto quer dizer o oposto: a abolição do principio que repartia o lugar e os meios de cada um, separando a arte das palavras e das formas, as artes do tempo e as do espaço. Isto significa a constituição de uma superfície comum em lugar dos domínios de imitação separados" (Rancière, 2011: 140)

[33] O vestuário de Beuys, sempre vestido com calças de ganga, colete de pesca e um chapéu de feltro é mais um elemento que se junta a outros. É mais um efeito que se mistura com outros efeitos, outros *medium*.

O seu discurso, as suas ações, as suas obras (objetos e imagens), a sua atividade enquanto artista ou professor, ou como político[34], são as diferentes dimensões visíveis da sua obra, que ao se relacionarem de um modo conjuntivo (e, e, e,...), associam e reforçam o seu conceito de arte ampliada e escultura social.

Para existir a *persona*, Beuys criou uma nova narrativa biográfica, que estabelece um «mito» da sua própria existência. No lugar de um guião para qualquer espectador, o mito apresenta-se enquanto *liberdade biográfica.* Podemos assim, considerar não ser a biografia construída, a origem de uma estrutura ou um esqueleto interno do seu discurso artístico, mas é antes um que ponto de partida, é a fronteira, onde se ergueram as formas sensíveis da *«obra»* Beuys. Uma fronteira comunicativa entre a poesia e a vida que parece constituir um território onde as alterações da «biografia artística» se encontram com as experiências da educação[35].

A *persona* apresenta-se assim como dispositivo que o apresenta e «define» o seu modo de se relacionar com os outros no espaço público. Permitiu-lhe manifestar e desenvolver o seu discurso artístico e partilhar o seu conceito ampliado de arte.

É também a *persona*, na sua multiplicidade identitária, a facilitadora de um duplo movimento, do interior para o exterior e do exterior para o interior, portanto de afastamento e regresso a si-mesmo. Um movimento interno do pensamento, em que pensa no que faz, "um movimento que necessita de um deslocamento do «eu» em direção a uma alteridade" (Vilela, 2010: 244), de consciência de si, de pensar naquilo que funda a sua ação e o define como indivíduo e cidadão. Um deslocamento que se apresenta como faculdade revolucionária de transformação indefinida de si-mesmo. Uma transformação que define a forma do sujeito da experiência, um sujeito ético que se auto-constitui, nos mesmos termos que Vilela utiliza ao citar Foucault em *Silêncios Tangíveis*:

> "O si-mesmo delineia a sua origem indefinidamente, numa acção através do qual procura, não a sua identidade, mas o seu sentido: um

[34] Beuys fundou em 1967 o Partido Estudantil Alemão (Deutsche Studentenpartei) em 1971, a Organização para a Democracia Direta mediante Referendo Livre, a Universidade Livre Internacional – FIU (Free International University) em 1974. Foi também membro fundador do Partido Alemão, Os Verdes (Die Grünen).

[35] Apropriamo-nos e traduzimos livremente esta afirmação de Chevrier (2013: 27).

> sentido que não se define sob uma qualquer significação antecipativa, e rígida, mas que é abertura à possibilidade de transformação indefinida de si-mesmo. Múltiplo, o *si-mesmo* é a experiência do labirinto. *O si-mesmo* constitui-se nesse espaço de transformação que é um lugar em aberto onde se torna possível aceder ao outro e ao exterior. Nele, os seres têm a possibilidade de ser outros não deixando de ser os mesmos. Enquanto tal, o eu múltiplo é um acontecimento que se constitui incessantemente, através da experiência" (Vilela, 2010: 244).

A *persona* é o ponto de partida que lhe permitiu a circunscrição do espaço de si-mesmo. E é enquanto *persona,* que o seu discurso se torna visível, que pode ser «observado e inspeccionado».

No entanto para Benjamin Buchloh, no ensaio *Beuys: The Twilight of the Idol: Preliminary Notes for a Critique*[36] , a elaboração da sua biografia seria uma tendência, presente na Alemanha do pós-guerra "para evitar o confronto com um passado traumático e um subterfúgio para fugir ao envolvimento com o nazismo, o holocausto e as suas implicações"[37]. Seria uma ficção, que no lugar de se afirmar como livre expressão das possibilidades da criação artística, produziria no seu lugar, a impossibilidade de questionamento ou de colocação numa perspectiva histórica (Beuys, 2011: 16).

Para Buchloh a a-historicidade da biografia de Beuys seria uma impossibilidade histórica. Para este comentador, a sua biografia é construída de forma inverosímil, sem uma ligação direta a factos. O que revela que o seu ensaio estaria preso a uma narrativa histórica da arte, o que implica, inevitavelmente, uma certa adequação histórica. Mas este incompreensão revela não conhecer a forma biográfica enquanto construção poética e política. A sua argumentação detém meramente uma visão da história arte, enquanto narrativa linear e homogénea, enquanto cronologia que não aceita a existência e a possibilidade de recuos, cruzamentos, saltos ou falhas.

[36] O ensaio de Buchloh foi publicado pela primeira vez em Janeiro de 1980, na revista Arforum. Este texto, surgiu como resposta a uma exposição retrospectiva (1979- 1980) de Beuys, no Museu Solomon R. Gugenheim.

[37] in Introdução de Júlia do Carmo Gomes à 2ª edição portuguesa de "Cada Homem um artista" (Beuys, 2011: 16)

O que podemos encontrar na biografia reinventada de Beuys é o interesse na presença característica da novidade que a vincula à ideia de liberdade[38]. Ao invés de romper com o seu passado, de ocultar o facto de ter sido soldado nazi, assume-o e integra-o na sua obra. Mostrando desse modo, a "impossibilidade de reconhecer-se na insânia do Terceiro Reich" (Beuys, 2011: 17), mas também, construir uma nova narrativa, uma nova possibilidade de começo[39]. É de salientar o facto deste autor ser um dos primeiros artistas e intelectuais a falar abertamente sobre o nazismo, num contexto de recente pós-guerra na sociedade alemã, em que o passado recente, era tabu. Não será por mero acaso que diversos artistas não o assumiram, disso será o exemplo de Günter Grass, Nobel da Literatura em 1999, que assumiu apenas em 2006, no seu livro autobiográfico *Descascando uma cebola*, o seu passado na Waffen-SS.

A par da *persona*, as *ações* de Beuys são outro dos elementos de uma praxis artística que privilegiam o começo, um novo começo no pensamento e na ação. A sua praxis artística, ao engendrar um novo começo, apenas poderia ser para Buchloh incompreensível. Esta tarefa, este juízo, preso à necessidade de uma narrativa própria do historiador e não do criador da ficção, do artista ou poeta, estaria e estará sempre votada ao insucesso. Além de pretensiosa, é irrealizável prever o desenrolar de uma narrativa que nunca foi contada. Uma antecipação da narrativa ou da ação, efetuada por quem observa, apenas poderá retirar o direito de criação artística, a qualquer artista. Poderá ser um interlocutor ou alguém que assume um papel colaborativo, não obstante, pode também contribuir para a limitação da liberdade de criação e assim apresentar-se como figura da censura. Quem se situe no palco de qualquer fenómeno estético poderá ter uma perspectiva limitada pelas circunstâncias do momento mas a tomada de posição é inevitável.

[38] "Só podemos falar de revolução quando esta característica da novidade está presente e quando a novidade se liga à ideia de liberdade" (Arendt, 1971: 33-34)

[39] "Los escritores y artistas alemanes han creído trás la guerra <<que después de Auschwitz ya no podía escribirse poesía en Allemania>> y han integrado mentalmente esta convicción como uma metáfora de la imperfección del ser humano y como espantosa actitud falida. Sin embargo la terribla catástrofe siguió siendo lo que habia sido y con el paso del tiempo no quedó, si se excluye la poesía de Paul Celan, más que el horrorizado assombro, evanescente, y el olvido. Quizá Joseph Beuys cargó y suportó sobre sus hombros la capa helada y homogénia de nuestros purgatorios. El ha arrancado a este Auschwitz aléman su más íntimo mensaje, ese espejo de nuestra memoria que no puede velarse: la enlouquecedora perspectiva de que todo vuelva a sucedernos. Pocos artistas han llevado en su alma la dimensión de la culpa alemana como Beuys. La mortal graveda, que en sus vitrinas presenta las imágenes de nuestra existencia como viaje infernal, induce a pensar que aquí un hombre se siente responsable por todos y que este hombre nunca gozo de nuestra protección cuando representaba esas imàgenes como su propio sufrimiento" (Bastian, 1994: 16)

Qualquer espectador ao tomar uma posição, inscreve-se no momento desse presente, transforma-se em ator, em outro habitante que vive no interior da experiência que se apresenta na esfera pública.

Uma outra propriedade da *persona* no interior desta circunstância, da relação com os outros, é a de se apresentar como um recurso criativo a par da performance, esse novo modo de criação artística, que contribuiu para reinventar a própria ideia de obra de arte em si. Na década de 70 do século XX, a performance enquanto *medium* artístico independente, começa a ser reconhecido, enquanto tal. Um *medium,* tal como define Goldberg no livro *Arte da Performance*:

> "Devido à sua natureza, a performance dificulta uma definição fácil ou exacta que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitectura e pintura, assim como o vídeo, película, *slides* e narrações - , utilizando-os nas mais diversas combinações. De facto, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adoptados" (Goldberg, 2012: 10).

Portanto enquanto a *persona* se relaciona diretamente com a finitude do artista e cria uma narrativa que a ultrapassa, as *ações* (aktionen), são acontecimentos efémeros cuja existência como obra tem uma duração limitada, situda no espaço-tempo. Mas ambas, a *persona* e as *ações,* ao apresentarem-se como *não-objetos*, transcendem todas as formas das artes plásticas, bem como o comércio da arte e a praxis dos museus. A persona, enquanto resultado de uma construção da narrativa biográfica torna-se um dos *medium* do seu trabalho artístico, a par da performance, a par das imagens (do desenho, da escultura, da fotografia, do vídeo), apresenta-se como outro elemento da prática artística. Ambos, recorrem a um material comum, existente no espaço intímo, quer seja o individual ou coletivo, esse espaço que não está vazio, "entre a ciência positiva e a crença popular ou o acervo lendário" (Rancière, 2009: 44) de que nos fala Rancière, é do domínio do inconsciente estético. Um domínio que se estende entre

a ciência e a superstição que redefiniu as coisas da arte "como modos específicos de união entre o pensamento que pensa e o pensamento que não pensa. Ele é ocupado pela literatura da viagem pelas profundezas, da explicitação dos signos mudos e da transcrição das palavras surdas" (Rancière 2009: 44).

Na construção da *persona* Beuys, é evidente a utilização do acervo desse material comum existente no indivíduo e na sociedade alemã, no contexto de pós-guerra. Uma construção onde o artista transmuta-se em obra, quando o sujeito se torna objeto. E a subjectividade que justapõe o limite da *persona* e da pessoa, tornam indistintas as suas margens, a sua configuração, a profundidade da sua velatura, aproximam de modo ontológico as suas criações, as suas obras.

Por outro lado, o ficcionar de qualquer biografia, além de criar outras possibilidades narrativas de sentido, torna-se numa das possibilidade de criação de uma mitologia individual. O que comporta diversos riscos e implicações e pode colocar múltiplas questões e objecções. Se por um lado cria uma nova cartografia, por outro, pode fechar possibilidades da reflexão critica. Por isso, naquele contexto, criar uma biografia ficcionada[40] a partir da sua própria experiência real, não pode ser encarada como estranha, nem incompreensível a recusa inicial de Buchloh.

A sua biografia reinventada na *persona* Beuys, será um reforço do carácter ficcional *da persona,* enquanto núcleo e lugar de cruzamentos. No entanto, não pode ser foco da atenção e núcleo de partida para entender toda as dimensões da sua vasta obra, quer na variedade de meios e de suportes. Não pode ser a chave de qualquer interpretação, pois isso reduziria toda a possibilidade de sentido.

[40] " Had it not been the tartars i would not be alive today. They were de nomads of the Crimeia, in what was then no man's land between the Russian and the German fronts, and favoured neither side. I had already struck up a good relationship with them, and often wandered off to sit with them. 'Du nix njemcky' they would say, du 'Tartar', and try to persuade me to join their clan. Their nomadic ways attracted me (...). Yet it was they who discovered me in the snow after the crash, ehen the German serch parties had given up. I was still uncnscious then and only came round completely after twlwve days or so, and by then i was back in a German field hospital. So the memories i have of that timeare images than penetrated my consciousness. The last thing i remenber was that have beeen a couple of seconds before hitting the ground. Luckily i was strapped in (...) My friend was strapped in and he was atomized on the impact – there was almost nothing to be found of him afterwards. But i must have shot through the windscreen as it flew back at same speed as the plane hit the ground and that saved me, though i had bad skull and jaw injuries. Then the tail flipped over and i was completely buried in the snow. That's how the Tartars found me days later. I remembre voices saying 'Voda'(Water), then the felt of their tents, and the dense pungente smell of cheese, fat and milk. They covered my body in fat to help it regenerate warmth, and wrapped it in felt as an insulator to keep warmth in" in introdução de Júlia do Carmo Gomes á 2ª edição portuguesa de "Cada Homem um artista" (Beuys, 2011: 14-15)

Deste modo, a *persona* faz parte de uma «constelação artística», com múltiplas leituras, múltiplas interpretações. Quer a *persona*, quer a biografia apresentam-se como falsas evidências, ao pensamento e ao olhar crítico. Apenas nesse conjunto de elementos e condições, a *persona* existe enquanto dispositivo e apenas assim foi possível Beuys transformar-se em Beuys.

No lugar da fuga, do tabu, o dispositivo gerou novas possibilidades de se situar na esfera pública e de se relacionar com os outros. Portanto, a *persona* não oculta, mas amplia e reforça a sua dimensão poético-política. Esta nova identidade múltipla torna-se por isso mesmo numa ação política que está na origem de diversos paradoxos na esfera pública. Mas é ao apresentar-se através dessa identidade múltipla e inacabada que emerge a possibilidade sempre contingente de começar de novo. Beuys nesta sua forma de ação não esquece o passado, mas tenta compreendê-lo para aceitar o que aconteceu como afirma Fernando Bárcena (Bárcena, 2006: 247) ao citar Arendt:

> "Se a essência de toda a acção, e em particular da acção política, é engendrar um novo início, então a compreensão é a outra face da acção, isto é daquela forma de cognição, diferente de muitas outras, através da qual os homens agem [...] podem finalmente aceitar o que irrevogavelmente aconteceu e reconciliar com o que inevitavelmente existe"

Por conseguinte, como a *persona* Beuys é também a forma que se mostrou aos outros, afigura-se desse modo como o resultado de uma construção estética, onde a «ficcionalidade», de acordo com Rancière, permite ver "revogada a linha de partilha aristotélica entre duas «histórias» - a dos historiadores e a dos poetas -, linha essa que separava não apenas a realidade da ficção, mas também a sucessão empírica e a necessidade construída [...] o testemunho e a ficção pertencem agora a um mesmo regime de sentido" (Rancière, 2010a : 44). Deste modo, a *persona* é igualmente uma figura e forma plástica, que se desvela e sofre metamorfoses consoante a necessidade comunicativa e relacional de Beuys na esfera pública.

2.2. Começo e ação

Toda a sua ação é estética obstruindo qualquer determinação única da sua configuração. A eventualidade de tal acontecer impediria a existência das diferentes personae e consequentemente qualquer emprego comunicativo e criativo no tecido social. O que inviabilizaria a existência de qualquer revolução estética. Não existe qualquer oposição entre o testemunho e a ficção, pois "o real deve ser ficcionado para ser pensado" (Rancière, 2010 a: 45). A persona e a biografia ao serem fruto da ficção e do testemunho, tornam-se neste caso em construção ficcional, não de uma mentira ou estratégia, para esconder factos e as suas implicações, mas num modo de existência. Um modo de existência sem barreiras temporais, que resiste, habita o «contra-tempo»[41] e se coloca perante a perscrutação de todos no espaço público. No lugar da máscara, da aparência, revela-se um corpo "insubmisso e indócil" (Vilela, 2010: 203).

Assim, a persona é a liberdade ancorada na ação de um novo começo e na multiplicidade hermenêutica. Um começo que depende da consciência de si e que exige «um trabalho de si sobre si mesmo» (Vilela, 2010: 231), sempre imprevisível nos seus resultados. Por isso, a invenção de si-mesmo, é uma revolução, política, ontológica, ética e estética, que implica a noção de existência de montagem, de *agenciamento,* que tal como nos termos deleuzianos, remetem para a existência de certas polaridades. Polaridades que de dentro de uma perspectiva antropológica, são o resultado de uma construção inicialmente ética, só depois estética. Com diversas velaturas e camadas, que é preciso atravessar e escavar. A construção, enquanto potência narrativa, revaloriza a subjetividade do indivíduo, a sua singularidade e a pluralidade das experiências humanas diárias. Assim, a par do desejo de começar novo e criar uma nova narrativa individual, reconfigura-se a existência, num permanente questionamento. Uma

[41] "A resistência não é propriedade de um sujeito, mas o modo dinâmico de ser de uma existência de ser de uma existência. Daí se subentende que o *estar em pé* – próprio do ser humano – é, no limite, uma queda infinitamente contida. E, assim, a capacidade de imobilidade é um modo fundamental da instabilidade e do movimento.
Nesse sentido, a resistência é um acto que se inscreve na gramática da criação – política, ontológica, ética e estética – entre um *sim* e um *não.* Aquele que resiste habita o *contra-tempo*, num tempo simultâneo de coincidência e desencontro que constitui o presente; um tempo *vertical* que é a figura da *intempestividade* (a não conformidade a uma época, segundo Nietzsche). Entre o *poder* e a *vida,* a resistência supõe um corpo trágico. Tudo se passa num ponto sem lugar onde o *corpo político*, que exige a desistência da soberania individual, se desrealiza face a uma *política do corpo* onde, insubmisso e indócil, o corpo é o campo de batalha da paixão" (Vilela, 2010: 203).

reconfiguração, que sob a forma de crítica individual, indica a existência de uma dimensão agónica da ética, como afirma Vilela:

> "Neste contexto, a crítica individual surge como um acto possível de reconfiguração incessante das regras para a formação da normatividade, submetendo este a um contínuo questionamento através de um confronto com os problemas de uma sociedade concreta. O que aponta para a dimensão agónica essencial da ética, e, mais especificamente, da ética como política. Esta concepção da ética distancia-se de uma ideia de ética cuja fundamentação em instancias universais e absolutas tem como lastro o domínio de uma determinada figura da verdade, privilegiando um pensamento a-histórico onde o valor da experiência e a capacidade do individuo pensar e conduzir-se a si mesmo é aniquilado. Neste sentido, desde o âmago das correlações históricas e concretas, a ética constitui-se a partir de certas experiencias de revolta, de transgressão e de resistência contra o intolerável, que atravessam os corpos singulares, dando origem a uma *política da arte de viver*" (Vilela, 2010: 238).

A *persona* Beuys surge desligada dos critérios de representação mimética e suas formas normativas que se impunham desde o Renascimento. O que se verifica afinal, como afirma Rancière, é inexistência de uma separação clara "entre a ideia de ficção e a de mentira" (Rancière, 2010a: 41-42) própria do regime representativo das artes. Deixa de se verificar assim um encadeamento causal aristotélico das acções e no seu lugar surge uma identificação das formas de construção ficcional própria do regime estético da arte, onde "o real deve ser ficcionado para ser pensado" (Rancière, 2010a: 45).

A *persona* também não exige uma unicidade, para existir necessita de uma multiplicidade de vozes, de *personae.* Não é previsível e é instável. Enquanto construção simbólica, depende dessas personae, dessas vozes e papéis distintos, que Beuys adotou ao longo da sua vida - o professor, o artista, o cidadão. Essa instabilidade, essa imprevisibilidade, essa multiplicidade, é também abertura. Todas as suas atividades, as exposições em galerias ou museus, as suas ações, nas aulas, nas conversas e seminários públicos. Ao expor-se na esfera pública de forma tão intensa, transformou tudo aquilo que pertencia ao seu universo íntimo. Na aparência, esse processo desprivatiza e desindividualiza o seu universo

privado. O que nos termos arendtianos, pode apresentar *a persona* enquanto transposição artística da experiência individual e como uma adequação à aparição pública, e desse modo pode transfigurar a sua vida privada e torna-la parte do mundo[42]. O seu universo intimo deixa de o ser, deixa de ser apenas interior e torna-se exterior, transforma-se na esfera pública, expande-se e torna-se outro. Beuys é desse modo, o outro. Mas não um outro pré-concebido, mas um outro que nos surpreende, nos espanta, na sua diversidade e multiplicidade humana.

Assim, devemos considerar que a *persona* Beuys, enquanto obra, pode ainda ser encarado como um «mito individual» que na esfera pública, enquanto sujeito-autor se transforma em figura. O conceito de mitologia pessoal ou individual, está ligado de forma intrínseca à autobiografia e à ficção de si. Portanto, devemos referir que a noção de «mitologia individual» que utilizamos aqui, difundiu-se através do vocabulário utilizado na crítica da arte, ao ser utilizado em 1972 por Harald Szeemann[43] na Documenta 5 em Kassel, na qual Joseph Beuys participou nos 100 dias da sua duração com o seu *Gabinete para a Organização da Democracia Direta*.

A expressão «mitologia individual» já tinha sido utilizada por Szeemann, no catálogo de uma exposição de Étienne-Martin em 1963, na Kunsthalle de Berna. No entanto a ideia teria sido elaborada por Albert Béguin e introduzida no

[42] "Para nós, a aparência – aquilo que é visto e visto pelos outros e nós mesmos – constitui a realidade. Em comparação com a realidade que decorre do facto de que algo é visto e escutado, até mesmo as maiores forças da vida intima – as paixões do coração, os pensamentos da mente, os deleites dos sentidos vivem uma espécie de existência incerta e obscura, a não ser que, e até que, sejam transformadas, desprivatizadas e desindividualizadas, por assim dizer, de modo a tornarem-se adequadas à aparição pública. A mais comum dessas transformações ocorre na narração de histórias e, de modo geral, na transposição artística das experiências individuais" (Arendt, 2001: 64).

43 Harald Szeemann (Berna, 1933-2005), é um dos principais responsáveis pela mudança do papel curatorial na tradição europeia. Formado em história da arte, arqueologia e jornalismo. Foi diretor da Kunsthalle Bern entre 1961 e 1969. Em 1969 é considerado um dos curadores independentes internacionais mais ativos e com maior destaque. Organizou as exposições como "Quando atitudes tornam-se Forma" (1969), "Happening e Fluxus" (1970), Documenta 5 (1972), "Bachelor Machines" (1975), "Monte Verità: mountain of truth" (1978), "Charles Baudelaire" (1987), e "Austria in a Lacework of Roses" (1996). Co-organizou a Bienal de Veneza de 1980, onde criou "Aperto", uma exposição para os mais jovens artistas emergentes. Foi curador afiliado no Kunsthaus Zurich de 1981 a 2005. Foi Diretor da Bienal de Lyon e Comissário da Bienal Gwangju em 1997. Foi ainda diretor da Bienal de Veneza de 1999 a 2001. Foi curador da exposição no Pavilhão Italiano da Bienal "O Planalto da Humanidade" em 2001. Foi comissário da sua ultima exposição, 'Visionary Belgium' no Palais des Beaux-Arts de Bruxelas em 2005.

prefácio que escreveu na edição das obras de Nerval, na «Bibliothèque de Pléiade»[44]

A elaboração de um mito pessoal pressupõe uma ruptura da ordem cronológica, que segundo Chevrier, «permite a qualquer ser humano, se refazer, fugindo ao determinismo do relato biográfico, abrindo a invenção de novas formas de relato» (Chevrier, 2014: 47-49). Logo, a liberdade da autoconstrução, cria a tessitura onde se cruzam a *persona* e a biografia reinventada numa aparente incoerência cronológica que se impõe não apenas como uma memória intemporal, da eternidade do mito, mas é ruptura com um conjunto de relações previamente estabelecidas e o começo da procura não de identidade, mas de de sentido. A coerência encontra-se apenas nesse «campo alargado» que refere Rancière onde se une "o pensamento que pensa e o pensamento que não pensa" (Rancière, 2009: 44), que é do domínio do inconsciente estético.

2.3. Pensar é esculpir

Quando Beuys nos fala de revolução e afirma *A revolução somos nós*, aponta-nos para a vontade e para a criatividade como ponto de partida para efetuar uma mudança radical sociedade. *Pensar é esculpir* (denken is plastik), revela-nos uma ideia de escultura que não está meramente ligada a um *medium* que não depende da matéria, da sua volumetria e espaço que ocupa, mas a uma ideia de resistência que se articula com o acontecimento. Esculpir torna-se ato de acolhimento mas implica ao mesmo tempo uma transformação profunda do ser. O pensamento torna-se escultura e na sua alteridade torna-se estrangeiro a si próprio. Ao existir enquanto outro resiste e cria novos acontecimentos. Poderíamos dizer ainda que «os *processos de subjectivação* e novos tipos de acontecimentos», se podem equiparar, do forma que nos aponta Vilela ao citar Deleuze:

[44] "El presente volumen agrupa, junto com los poemas, colocados en cabeza como es lógico, todo lo que se relaciona con la *mitolología personal* [el subrayado es mio] de Nerval. Es el ciclo del Valois, cuya fecunda nostalgia crece con los años. El centro de gravedad se situa hacia el final de esa existencia vivida e reinventada, hay que situala en *Aurélia* y en *Las quimeras*"(Chevrier, 2014: 48*)* .

> " Criar é resistir; e essa é uma afirmação efectiva. Sem a arte ou a filosofia (que consite em criar conceitos) o mundo não seria aquilo que é, pois as pessoas não poderiam suportar nada mais" (Vilela, 2010: 291).

Deste modo, Beuys ao afirmar no plural *A revolução somos nós*, propõe-nos uma forma de conduta social e de resistência, como motor de criação e de mudança. Uma possibilidade *aberta a todos*, aos gestos de qualquer indivíduo, porque todas as situações e todas as relações, podem ser continuamente reconfiguradas, como Rancière defende em *O Espectador Emancipado*, "podem ser fendidas no seu interior, reconfiguradas sob um outro regime de percepção e significação" (Rancière, 2010b: 73).

Permitindo ainda a existência de uma reverberação que contribui até aos dias de hoje para o surgimento de diversos artistas[45] interessados na implicação social e política do seu trabalho ou de artistas que desenvolveram a sua prática artística centrada na sua própria biografia ou no resultado da sua transformação.

[45] Estamos a pensar no caso de artistas, de «universos» distintos, como será o de Matthew Barney (EUA, 1967) ou de Thomas Hirschhorn (Suiça, 1957) . Ver nos anexos a carta de Hirschhorn *Gosto Muito de Joseph Beuys - Carta de Thomas para Coralie*.

Capítulo 3. A intuição e o texto poético

Na contemporaneidade no lugar da autorreferência individualista, solipsista, encontra-se a autorreferencialidade como recurso «discursivo» da criação artística. Utilizada amiúde nos autorretratos, nas fotobiografias ou em vídeos autobiográficos, a sua possibilidade crítica autorreflexiva e confessional, é abertura e convite à participação do outro. A pensatividade que a obra ontologicamente «carrega» consigo mesma, torna os território identitário do eu e do outro, por vezes indistinta. A utilização da autorrepresentação e da confissão em forma de monólogo, reposiciona inevitavelmente os géneros e a iconografia na tradição da arte. Neste movimento de alteridade, as imagem e as palavras, tornam-se veículos não apenas de uma significação mas de emoções e de afectos. Mas é um movimento que se torna testemunho e apropriação. Isto é, a imagem, tal como a palavra, deixa de pertencer apenas a um criador. Autor e espectador tornam-se indistintos.

A ideia de autorreferência de que falamos, apresenta-se como um movimento excêntrico para fora de si, para lá de si próprio, é uma reflexão de si próprio e abertura ao outro. A única evidência que poderemos ter, se assim podemos afirmar, é que a obra torna-se em gatilho do pensamento e da metamorfose que transforma o espectador em autor. Assim, podemo-nos deparar na *persona* Beuys com um conector duplo, que por um lado é obra e por outro, construção flutuante que no mesmo espaço-tempo se apresenta como um recurso «discursivo» de todo o seu trabalho.

Encontramos ainda uma afirmação icónica da sua imagem e nas suas aktionem, colóquios e debates, nas conversas, onde recorrentemente utilizava um método de perguntas e respostas. Desse modo mantinha e orientava o diálogo com todos os que participavam e, para que surgissem as conclusões que desejava, utilizava por vezes raciocínios aparentemente inocentes ou absurdos, encarando estas discussões como parte da sua teoria de «escultura social». Para Beuys, o diálogo revela a potência do pensamento e a linguagem apresenta-se como forma de esculpir que implica a presença do outro. Todos são convocados a esculpir através das suas diferentes vozes, das suas diferentes *personae* - o charlatão, o professor ou xamã - a abandonar o silêncio e a criar novos modelos de presente.

3.1. *Constelação* Beuys

Quando falamos do trabalho de Beuys devemos considerar que tudo é considerado essencial e nada deve ser esquecido. Tudo o que criou, não pertence a um corpus que necessita de um «manual de instruções», mas a uma «constelação» onde tudo pode e deve ser perscrutado.

Referirmo-nos de forma global ao trabalho de Beuys, implica colocar lado a lado, de forma igualitária, apesar da sua diversidade, a persona Beuys, as suas ações (aktionen), os múltiplos, os desenhos, as esculturas, as instalações. Por conseguinte a «constelação»[46] será o termo que poderá designar a circunscrição dos diversos elementos que compõem a obra de Beuys numa igualdade heteróloga que permite desdobramentos. A sua praxis surge sob a forma de uma montagem provisória, serve para definir uma convergência focal que revela uma duplicidade que se desdobra. Simultaneamente, podemos encarar as suas obras como um produto da criação de um artista, mas no entanto são sincronicamente entidades autónomas. Cada obra, cada um dos «objetos», cada um dos elementos nessa analogia, corresponde metaforicamente a entidades que se que se encontraram dispostas numa determinada organização estelar, mas que se desvela enquanto configuração frágil e mutável, passível de uma atualização contínua. Uma configuração em que cada elemento, cada obra, apresenta-se na sua singularidade, como índice[47], numa cartografia sensível, onde cada unidade possui a sua luz[48], a

[46] Rose cita Beuys numa palestra intitulda *Zeichnungen 1946-1971* no Museu Haus Lange em Krefeld em 1972, na qual acerca da ideia de «constelação» afirma: "I will begin at the end: from the drawings. These drawings concepts have evolved, a plastic theory that returns to the drawings. These drawings show an infinite number of aspects of the world, they show a infinite number of aspects of topics, but i have tried to arrange them so that those concepts (that is, shamanistic concepts) that harken back, all these backward harkening constellations, are arranged so that formally they can awaken interest in the current consciousness of the viewer so that he becomes interested in a general view of man in time, not only presently, not only looking back historically, anthropologically, but also offering aspects for the future, offering solutions by the way of an opening of problems. Opened thus, that interest orients itself toward a central point: the organization of the human life evolving out of the future, hapenning through the presente, and formulating new creative models for the formation of the presente. Or, one could say, to sculpt new models for the entirety of life" (Temkin & Rose, 1993: 111)

[47] A noção de índice é aplicada às imagens de Beuys, no artigo de Jean-Philippe Antoine, *"Eu não trabalho com símbolos." Joseph Beuys, a experiência e a construção da lembrança*, na Revista Arte & Ensaios nº 19 em 2010 . Antoine é filósofo, artista, professor de estética em Paris VIII – Saint Denis, e autor de diversos livros e ensaios, entre os quais Six rhapisodies froides (2002) e Marcel Broodthaers -Moule, Muse, Méduse (2006).

[48] Aqui a ideia de luz, remete-nos para um conceito clássico do conhecimento, como sendo o conhecimento análogo à luz, que clarifica e ilumina.

sua «pensatividade»[49]; paralelamente é também uma cartografia social utópica, que por outras palavras, espelha o ideal de uma sociedade igualitária livre de qualquer hierarquia, que nos termos de Rancière (Rancière, 2010a: 47-48), é uma possibilidade própria das «ficções» da arte e da política, por isso, mais do que uma utopia, a *constelação* desvela a configuração possível de uma heterotropia.

O que nos interessa nesta configuração é o facto da própria utilização da metáfora apresentar-se como abertura infinita, de interpretação e de atualização, de uma obra que procurava superar a distinção entre vida e arte. A diversidade da sua praxis, da sua ação e da sua vida, não é compatível com uma cómoda e convencional divisão de meios e maneiras de fazer. Categorizar, seria despedaçar, dividir, fragmentar, a obra de Beuys[50]. A criação de grupos, em grupos de objectos, de ações, de instalações, de esculturas e desenhos, e a separação da *persona* das restantes obras, seria uma contradição e constituiria uma omissão da sua teoria plástica integradora do seu conceito de arte ampliada. Qualquer análise e interpretação que ignore o conceito de arte ampliado, será redutor e totalizador, porque o próprio conceito estabelece um alargamento de todos os domínios da vida do ser humano; todos os domínios deverão se relacionar, sem as compartimentações próprias dos jogos de poder e submissão. Uma aproximação categorizadora da sua obra, coloca-a numa perspectiva historicista que a poderia de forma antagónica, classificar como clássica ou ao invés atual. Qualquer uma destas posições, seria uma redução simplista e não abriria nenhum horizonte ao conhecimento da sua obra. A sua obra é uma trama que cruza e contém as possibilidades próprias do regime estético da arte, nos mesmos termos de Rancière ao referir-se á interpretação de Mendelson, da *Paixão segundo São Mateus:*

[49] "Tentei dar um conteúdo a esta noção de pensatividade que designa na imagem algo que resiste ao penamento de quem a produziu e de quem procura identificá-la. Explorando algumas formas desta resistência, quis mostrar que ela não é a propriedade constitutiva da natureza de certas imagens, mas um jogo de afastamentos entre várias funções-imagens presentes na mesma superfície. Compreende-se então por que motivo o mesmo jogo de afastamento se oferece tanto na arte como fora dela, e de que maneira as operações artísticas podem construir essas formas de pensatividade pelas quais a arte escapa a si própria" (Rancière, 2010b : 189).

[50] "Le concept élargi de l'art contredit la division conventionelle des formes artistiques suivant les genres. Certes, il est commode de se servir de ces catégories de la théorie de l'art, et de diviser l'ouvre de Beuys, par groupes d'objects, d'actions, d'environnements, de dessins, et de délimiter ainsi son language comme une théorie esthétique propre à l'artist. Mais c'est oublier que se faisant, on separe l'ouvre, la personne, la langue, et le concept élargi de l'art. De ctte maniére, on perd la dimension intégratice du plastique qui englobe tous les domaines, y compris ceux de la praxis, de l'action est de la vie. La conception de la dimension plastique ne se limitais pas, chez Beuys, aux seuls objects sculpturaux (scultures, objects, dessins, etc.)" (Beuys, 1988: 136).

> "Um regime da arte que constitui como princípio de artisticidade a própria expressão de um tempo e estado de civilização que, anteriormente era a parte «não-artística» das obras (a que se desculpava invocando os tempos rudes em que o autor tinha vivido). Este regime inventa as suas revoluções com base na mesma ideia que o leva a inventar o museu e a história da arte, a noção de classicismo e as novas formas de reprodução. Dedica-se igualmente à invenção de novas formas de vida com base numa ideia do que a arte *foi* ou *teria sido* [...] Convir-lhe-ia que houvesse um sentido único, mas a temporalidade própria do regime estético das artes é uma co-presença de temporalidades heterogéneas" (Rancière, 2010 a : 27-28)

Assim sendo, a configuração constelar da obra de Beuys, integra por um lado a ideia de uma revolução total do sensível que antecipa uma comunidade por vir. Ora, não devemos ignorar que a antecipação enquanto ideário de uma utopia coloca um problema, permanece relacionado com uma certa subjectividade política conectada a uma certa ideia de movimento o que poderia redundar em diversas hipóteses distópicas, mas veremos esta possibilidade mais adiante. Parece-nos que será nos anos 70 e na primeira metade dos anos 80, fase coincidente com o final da sua vida, que a sua obra, através da obra produzida, bem como através das suas palavras, tanto no conceito de arte alargada, como no seu dispositivo teórico: a «escultura social», podemos encontrar uma configuração mais determinada, mais evidente, modos de experiência sensível que poderão antecipar formas de uma comunidade por vir. Será de referir que consideramos por isso, que na sua praxis e no seu pensamento, existem diversas intersecções e interpretações, que da sua vasta influência se deve destacar o ideal estético de Friedrich Schiller e as teorias do antroposófico Rudolf Steiner[51]. Como ainda podemos entrever na sua noção de polaridade, quente-frio, a passagem do dionisíaco para o apolíneo de Nietzsche. Podemos identificar na existência da *persona* Beuys, a evidência de um vitalismo e considerar por esse motivo que no seu conceito de «escultura social», existe um paralelismo com mesmos termos de

[51] "Rudolf Steiner (1861-1925) teórico transdisciplinar austríaco referido por Joseph Beuys pelas teorias que desenvolveu na área da Filosofia Social e da Pedagogia e por ser o fundador das escolas Waldorf. Steiner foi ainda reconhecido por ser o criador da Sociedade Antroposófica, pelos estudos na área da medicina antroposófica e da agricultura biodinâmica e por ter impulsionado com Marie von Sivers o moviment artístico Eurythmics" (Beuys, 2011: 63, cf. nota 1).

Tunhas & Abranches (Tunhas & Abranches, 2012: 279) acerca de Nietzsche[52]. Como tal, existe uma fuga para fora do tempo e não existe um conceito do progresso, tal como nos ideais positivistas, mas de saída da história. Tal como no eterno retorno de Nietzsche, existe em Beuys no seu «pensamento-constelação» e conceito de arte ampliado, uma ideia de comunidade que não existe, mas que é necessário perseguir, construir. O «nós» que coloca na afirmação *A revolução somos nós*, apresenta um «nós» que se apresenta como possibilidade em devir, por isso potência apenas definível pela construção de um comum, que tal como considera Rancière na obra, *Estética e Política – A Partilha do Sensível*, o comum não é algo que nos é dado, mas que deve ser construído. Logo, não podemos falar num comum, num «nós» que ainda não existe e que precisa de ser construído, sem encarar que qualquer construção pressupõe a presença do risco, do conflito e a probabilidade de fracasso.

Para Beuys, o novo começo, o comum a construir depende de um conjunto de condicionantes contingentes por vezes em oposição. Portanto a integração enquanto forma de ampliar domínios faz desaparecer os limites, as fronteiras, do «fora – dentro», da arte e da vida. A polaridade[53] é imanente no seu conceito ampliado da arte, porque apesar de existirem aparentes oposições, ser arte ou ser vida já não obedece a uma exclusão, pois considera existir um espaço entre, em que arte e vida podem ser o mesmo. A produção de novas formas e o seu entrelaçamento com novos modelos de comunidade podem ser encontrados nos dispositivos da arte, ao apresentarem-se "directamente como proposições sociais" (Rancière, 2010b: 104) ou como considera ainda Nicolas Bouriaud na sua obra *Estética Relacional.*

---

[52] "(...) a filosofia nietzschiana não é uma filosofia do progresso. É antes uma filosofia da saída da história. O eterno retorno é exactamente isso: a experiência de uma saída para fora do tempo histórico, concebido como um tempo de uma longa decadência. E a filosofia nietzschiana é igualmente uma filosofia da vida e, nesse sentido, pertence à corrente vitalista que é influente em boa parte da filosofia e das ciências no século XIX" (Tunhas & Abranches, 2012: 279).

[53] "*Vous parlez du passage du chaos à la forme*, *cela me fait penser au passage de la phase apollinienne chez Nietzsche. La tâche du surhomme, c'est de maîtriser les forces brutes de la nature et de leur imprimer une forme. Pensez-vous qu'aujourd'hui, à une époque si différente, on puisse encore se référer à cela?*

Je crois que cette position vaut encore aujourd'hui, en ceci que Nietzsche révèle certaines polarités: la polarité entre le dionysiaque et l'apollinien. L'apollinien se rapporte nettement à la forme, tandis que le dionysiaque se rapporte à l'énergie: les forces creatrices issues de l'inconscient se trouvent dans une situation extreme, comme cela se produit dans un processus thermique. Chez Nietzsche le dinoysiaque est d'une nature thermique, voire magnétique, tandis que l'apollinien revêt manifestement le caractere de la forme." In *LA MORT ME TIENT EN EVEIL – Propos recueillis par Achille Bonita Oliva* (Beuys, 1988: 72).

Persiste assim, uma ideia de movimento de saída para fora de si em direção a um alter. Um movimento que se apresenta como oportunidade de qualquer individuo livre, definir a sua própria vida no equilíbrio dos possíveis. A «constelação Beuys» enquanto designação inclusiva de todos os aspectos e elementos da sua obra, mais do um conjunto de aparentes significações de uma cadeia narrativa, apresenta-nos "um pensamento que se descobre por caminhos paralelos"[54] (Beuys, 1988: 66). Como no interior de uma família, esses elementos relacionam-se enquanto unidades independentes, singulares e autónomas, é múltipla e infinita a possibilidade de criação de relações internas na sua configuração constelar. Podemos reconhecer diversas dobras que se projetam no seu interior e se desdobram no exterior. Podemos afirmar agora, que esta configuração integra inevitavelmente uma reflexão sobre o papel da arte e a sua relação com a vida, uma relação que redefine a essência da arte nos seus deslocamentos, tal como afirma Ferrari[55], na sua essência não determinada, que continuamente se transforma, até parecer que a própria palavra arte já não faz sentido. Podem existir movimentos ex-cêntricos, tal como do mesmo modo, podem ser retroativos. Todos os elementos da sua obra, são índices[56], unidade autonómas que podem se remeter umas às outras, mas não instauram qualquer narrativa linear.

---

[54] "Comme je l'ai dit, jaimerais mieux qu'on renonce aux interprétations. Je prefere ne pas donner la signification immédiate da la semelle en fer, j'aime miex parler de la pensée qu'on trouve par des chemins parallèles. Sino nil faudrait que je disse de nouveau ce que ceci ou cela veut dire, j'aurais à fournir une synthèse d'idées" (Beuys, 1988: 66).

[55] " Se este é o fim da arte, se esta reflexão sobre si própria, sobre o seu próprio inaugural e inesgotável gesto criativo, se configura como o seu fim ultimo e essencial, então descobrir-se-á também, porventura com espanto enorme e sempre novo, que este fim é também sempre ex-cêntrico, isto é, leva inevitavelmente também para fora de si, para lá de si próprio" (Ferrari, 2010: 107).

[56] " "Meio primitivo", o índice o é a diversos títulos. O primeiro é o caráter físico da conexão que ele mantém com seu objeto, que o distingue radicalmente dos outros dois modos de significação. Onde o estabelecimento de semelhança icônica ou do estatuto simbólico de um objeto é a marca de atividade prévia do espírito, a ligação física entre o índice e seu objeto precede necessariamente esta última: "Eles formam um par orgânico, mas o espírito que interpreta nada tem a fazer com esse vínculo, salvo constatá-lo depois que ele estiver estabelecido." A dimensão indicial produz portanto o aparente paradoxo de um signo nascido diretamente do e dentro do objeto, e esse signo resiste à interpretação, como o indicam claramente três "traços característicos" corolários – a) Os índices não possuem "nenhuma semelhança significante com seus objetos": a fumaça não se parece mais com o fogo que ela denota do que uma batida na porta se parece com a visita que ela sinaliza. b) "Eles remetem a indivíduos, unidades singulares, coleções singulares de unidades ou de contínuos singulares": é impossível abstrair um índice das circunstâncias que o rodeiam e levá-lo a significar ou a parecer em geral, como o faz o símbolo. c) "Eles dirigem a atenção sobre seus objetos por impulsão cega": discute-se a existência de alguma semelhança ou o valor de um símbolo, mas o índice impõe-se em bloco, sem necessitar – muito menos instaurar – o ponto de vista que implica uma atividade mental" (Antoine, 2010: 172)

Ao confrontarmo-nos com qualquer um dos elementos da obra de Beuys, somos compelidos a excluir qualquer dimensão interpretativa que não aceite as obras enquanto meio primitivo e a recusar qualquer distinção entre os objetos da arte e os objetos do dia a dia dos seres humanos. Deste modo podemos encontrar uma aproximação conceptual a teorias da «arte minimal», assumida pelos escultores norte-americanos herdeiros da teoria de Richard Wollheim[57], tais como Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre e Tony Smith. Ou de artistas da chamada «arte conceptual», como Marcel Broodthaers, Yves Klein, Joseph Kosuth, Richard Long and Piero Manzoni.

Beuys tal como estes artistas, utilizou materiais e objetos do quotidiano, considerados «pobres e vulgares, do considerado território da não-arte, procurando assim abrir e fender enquanto experiência sensível, qualquer distinção entre o «mundo da arte» e o «mundo dos objetos do quotidiano». Cada obra apresenta-se como estrutura aberta de sentido e revela uma propriedade inarticulada entre a existência em si dos materiais e objetos e o seu repetido uso. Esta possibilidade da obra enquanto ente não depende de uma fabricação, mas de um deslocamento da sua função e de um corte de significação. O isolamento efectuado pelo artista da matéria ou objeto do seu uso quotidiano, produz uma alteração do momento da sua compreensão e deixa de fazer depender a sua forma do seu uso, mas do seu sentido. Desaparece deste modo, todo um desdobramento ordenado de significações, que de algum modo no início do século XX, podemos antever com os readymade[58] de Marcel Duchamp.

Há uma aparente aleatoriedade e dramaticidade na obra de Beuys. A construção da imagem ao recusar uma conformidade na interpretação e na representação, não nos coloca perante um infinito de possibilidades, mas perante uma multiplicidade que em última instância nos situa perante aquilo que sabemos

[57] "In the caractherizing such work as "minimal art" Richard Wollheim had stated of these objects "that they have a minimal art content: in that either they are to an extreme degree undifferentiated in themselves and therefore possess very low content of any kind, or else the differentiation that they do exibit, which may in some cases be very considerable, comes not from the artist but from a non-artistic source, like nature or factory" (Krauss: 1996: 198).

[58] A propósito do readymade *A Fonte,* é apresentado um artigo em Maio de 1917, na revista nº2 *The Blind Man,* dirigida por Henri-Pierre Roché , Beatrice Wood e Marcel Duchamp, um artigo anónimo que se crê escrito pelo próprio Duchamp e que explica o seu conceito de readymade:
"Whether Mr Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, and placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object."

e não sabemos, ou seja aquilo que determina qualquer possibilidade dialética, qualquer momento de aprendizagem e nos pode colocar na rota do alter. Numa recusa sistemática do símbolo, o índice surge «do e de dentro dos próprios objetos» (Antoine, 2010: 172) que nos seus desenhos e nas ações, nas esculturas e nas instalações, tal como em determinados discursos in situ provocam um choque e uma surpresa inicial, uma resistência que se traduz segundo Antoine, na consciência da mobilização da vontade:

> "A prova da dimensão indicial é, portanto, a da resistência do objeto-índice, de um lado a significar segundo convier à pessoa cuja atenção ele despertou, de outro lado a abolir-se inteiramente no presente imediato de sua qualidade: o índice existe em oposição ou até mesmo em reação a seu objeto, ao qual ele remete como aquilo que ele não é ou não é mais. Surpresa ou choque possuem então dupla direção. São a constatação de que uma força outra se exerce sobre o espírito – força contra a qual lhe cabe, por sua vez, exercer-se. O índice é, nesse sentido, aquilo através do que a força advém ao pensamento. Por seu intermédio, a força penetra a dimensão do pensar, vinda do exterior e como sua alteridade. E igualmente o caráter forçado dessa prova institui a experiência enquanto tal. O pensar descobre-se aí como uma força (re)agindo no real, como uma existência, dessa vez pela ativação da vontade" (Antoine, 2010: 173).

3.2. O índice e a multiplicidade

No índice, o pensar descobre-se como força vinda do exterior e requer um esforço e de "um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma acção voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um logos e de um pathos" (Rancière, 2009: 30). O índice na sua multiplicidade não suporta qualquer âncora interpretativa, não possui qualquer semelhança significante com o objeto, mas identifica-se um jogo dinâmico que faz o pensamento descobrir-se como força, que através da experiencia sensível desoculta o pensamento que estava dissimulado no objeto. Esse pensamento vindo do exterior como alter, estabelece um novo estatuto da imagem. Este pensamento da imagem, que não tem uma forma análoga à imagem, não "é a aura ou o *punctum* do surgimento único" (Rancière, 2010b: 179). Da mesma forma na

obra de Beuys é esta pensatividade da imagem que permite no lugar do caos e numa aparente irracionalidade criar uma metodologia e um fio condutor da sua prática. No lugar do símbolo, o índice é o *medium* que exige os modos perceptivos e cognitivos para uma apreensão do mundo.

> "Esse meio permite às ações, instalações e desenhos constituírem-se como instrumentos potenciais de explicação de um propósito: convidam a formular pensamentos que serão necessariamente articulados, refletidos, objetos de discussão" (Antoine, 2010: 177)

No lugar de uma prática solitária do artista no atelier, Beuys surge com uma praxis integradora da arte na vida. Perante o conceito de arte ampliado é subsumido o conceito de arte tradicional. No lugar da imagem, impõe-se o processo criador que tece as conexões necessárias com a praxis social. Deste modo, a imagem opera numa dimensão plástica e artística, revela-se como processo energético que é simultaneamente ação e realização já que para Beuys «tudo, tal como o desenho um alargamento do campo da linguagem, toda a atividade criativa é indissociável de vestígios da linguagem, a atividade do qual advém o social e o mundo»[59]. O conceito alargado da arte integra todos os domínios, da praxis, da ação e da vida. Pensar e falar apresentam-se como formas plásticas que ao desenvolver-se tornam-se formas visíveis. No lugar de uma proclamação do fim da arte define-se uma metamorfose possível, não existindo uma circunscrição de um «domínio puro da arte» , nem um domínio próprio da arte, mas um novo ponto de partida de um novo processo. Em suma, aquilo que podemos antever na obra de Beuys, são modos de experiência inovadores, que tal como no modo shilleriano, apresentam-se como a antecipação estética de um futuro na invenção de novas formas sensíveis e das condições materiais de uma vida por vir. A configuração da sua obra incorpora uma dimensão poético-política. Apresenta diversas possibilidades que assentam nos modos de relação da vida, na ação que é iniciada por todos nós, por vezes começada por uns e

[59] Traduzimos de forma livre e parafraseamos o fragmento do texto. No entanto para melhor análise, inserimos o fragmento original do texto *Postace* de Max Reithman: "Le concept tradittionnel d'ouvre disparaît ici, car d'aprés Beuys, le procéssus créateur tisse um lien nécessaire avec la pratique Sociale. C'est pourquoi elle peut être considéré comme une activité de la langue, impliquant son propre élargissement à tous les domaines de la vie. Tout comme le dessin, qui est pour Beuys un élargissement du champ de la langue, toute activité faisant advenir le social et le monde" (Beuys, 1988: 155-156).

terminada muitas vezes por outros. A arte torna-se em algo mais do que a própria a arte, torna-se em «forma de vida», torna-se prática estética capaz de modelar o mundo, tal como afirma Friederich Schiller na obra *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*. Esta ideia subjacente na obra de Beuys é a base da ideia de modernidade, "como tempo votado à realização sensível da humanidade latente no homem" (Rancière, 2010a: 29). Podemos encontrar por isso, no seu conceito de arte ampliado e na sua «escultura social», na sua mistura de meios, suportes e materiais, uma reinterpretação do «programa estético» do idealismo alemão e do seu modelo teleológico da arte. No entanto, no lugar da "realização sensível de uma humanidade comum que só existia enquanto ideia" (Rancière, 2010a: 29) pretende ir mais além da ideia, e para isso incorpora-a na sua praxis artística misturando-a com a sua vida, tentando eliminar o desajuste entre a ideia e a sua presentificação sensível. Integra ainda, preocupações ecológicas e políticas que fazem emergir a ideia de que a relação entre ser humano e natureza não é imutável, pois são os seres humanos, os únicos que podem mudar a natureza. Existe assim o apelo a uma fusão entre sujeito e ação e por esse motivo existe um paralelismo com *O Príncipio da Responsabilidade* de Hans Jonas.

No final da última década de vida de Beuys torna-se clara a sua tentativa de articular sujeito e ação e «desenha» de certo modo uma revolução que incorpora uma mudança ética e estético-política: todos são importantes, todos são responsáveis, tudo, até mesmo os gestos e os detalhes mais pequenos querem dizer alguma coisa e estabelecem nós comunicativos. Em torno disto, não existe qualquer seleção erudita na sua configuração estético-política ou qualquer escala de grandezas da tradição representativa. Nos materiais ou nos «objet trouvé», os seus detalhes e a sua «vulgaridade» deixa de ser incómoda. No espanto ou na surpresa é convocada uma ruptura com um conjunto de relações estabelecidas que, ao evocar o «infans», viabiliza e permite que "a banalidade torna-se bela por ser um vestígio do verdadeiro" (Rancière, 2010a: 38). Portanto, o elemento indicial na obra de Beuys é vestígio do verdadeiro arrancado à sua evidência, talvez seja mesmo uma excedência de ser. Nesta dimensão indicial na obra de Beuys, os vários regimes[60] podem coexistir e confundir-se. Como o índice não

[60] Um regime da arte, articula as maneiras de fazer, as respectivas formas de visibilidade e a forma como ambas são conceptualizadas. Conforme a análise de Jacques Rancière, sempre que nos

representa diretamente aquilo que é, pois integra uma dupla capacidade e se apresenta como é, *resistência* e *acontecimento* do «objeto-índice» em que tudo participa, como afirma Antoine:

> "A prova da dimensão indicial é, portanto, a da resistência do objeto-índice, de um lado a significar segundo convier à pessoa cuja atenção ele despertou, de outro lado a abolir-se inteiramente no presente imediato de sua qualidade: o índice existe em oposição ou até mesmo em reação a seu objeto, ao qual ele remete como aquilo que ele não é ou não é mais" (Antoine, 2010: 173).

Tudo se relaciona, é em relação; logo, do mesmo modo, é nos atos de subjetivação que se configura a emancipação de um sujeito e a autonomia dum coletivo, onde que para tal suceda "é necessária uma dialética de independência e interdependência" (Lütticken, 2010: 141).

Podemos afirmar agora que é a «constelação Beuys» que apenas ao integrar uma obra viva, o próprio Beuys, na *constelação* das suas práticas estético-politicas, se torna possível não só uma construção subjetiva individual mas simultaneamente se criam condições para a construção de uma subjetividade coletiva. Uma construção que abre possibilidades de ser de outro modo, com os outros e nós mesmos e ocorre como uma ação que " implica um modo de experiência onde a relação de um individuo com o mundo pode ser continuamente transformada" (Vilela, 2010: 271).

3.3. Gestos e movimento

Na obra, no trabalho de Beuys, essencialmente a partir dos anos 70, as imagens-objeto ou as contra-imagens (Bezzola, 1994: 108)[61], não são apresentadas sempre da mesma forma. Mudam conforme o contexto em que são apresentadas e por isso, nos catálogos das exposições, a sua datação inclui duas datas, a primeira apresentação e a ultima. Servia-se assim, de diversos meios para ensaiar novas relações entre objetos de distintos períodos, para criar novas

---

referimo a três regimes da arte: o regime representativo, o regime ético das imagens e o regime estético da arte.

[61] "A la artesanía meticulosa de Duchamp Beuys opone una contraimagen miserable".

relações e «situações».

O caso mais evidente desta atualização dinâmica, pode ser observado essencialmente nas vitrinas[62] que criou a partir de 1971.

As vitrinas apresentam-se como recorte e enquadramento de um espaço, tornam-se território com uma escala reduzida, numa neutralidade que coloca os objetos-imagem isolados num contexto analítico semelhante ao de um laboratório. As vitrinas são deste modo dispositivos que isolam mas permitem explorar a sua configuração, como se os objetos se tratassem de "veículos que lançam âncora ou como estações e antenas emissoras" (Antoine, 2010: 171). Nada, a não ser uma afinidade estrutural neste «território neutro», une aparentemente estes objetos.

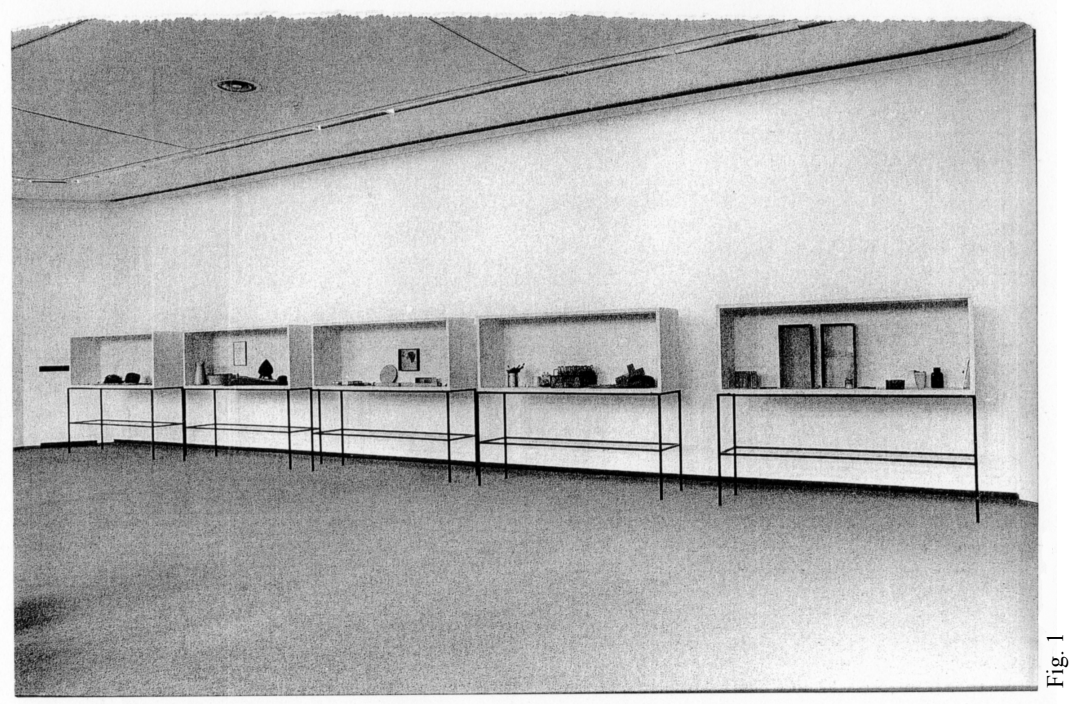

Fig. 1

[62] Referimo-nos para ilustração das nossas afirmações, ao conjunto de cinco vitrinas, *As Vitrinas Rinn,* apresentadas pela primeira vez em 1971 em Colónia, na Alemanha (ver figuras 1- 2).

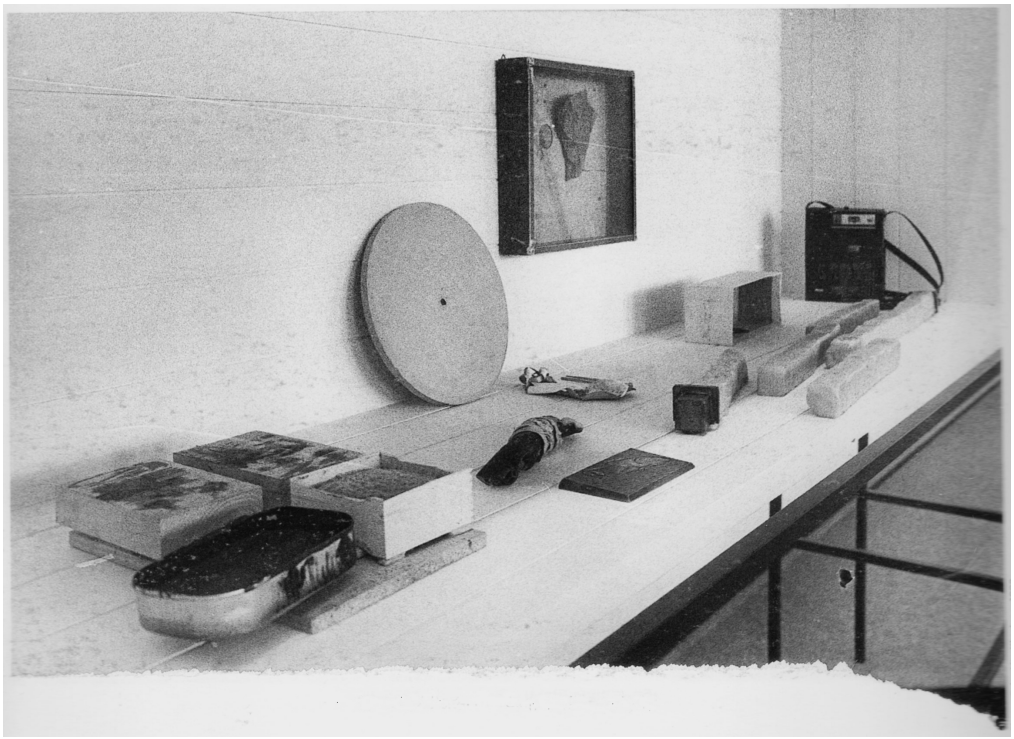

Fig. 2

Mas no entanto somos interpelados por algo familiar e estranho a que não podemos fugir (Szeemann & Theewen, 1994: 117), como se aos objetos tivesse sido concedida a possibilidade de se exporem. A sua unidade invisível é essa interpelação, que causa espanto e desperta em nós formas de pensatividade que viabilizam novas possibilidades sensíveis.

Tudo nas vitrinas, como em toda a obra de Beuys, todos os detalhes são importantes, porque tudo «fala». Todos os materiais, todas as imagens, todos os gestos, são importantes. Diz-nos Rancière, em *O Inconsciente Estético:*

> "Tudo Fala, isso quer dizer também que as hierarquias da ordem representativa foram abolidas. A grande regra freudiana de que não existem "detalhes" desprezíveis, de que, ao contrário são esses detalhes que nos colocam no caminho da verdade, se inscreve na continuidade da revolução estética. Não existem temas nobres e temas vulgares, muito menos episódios narrativos importantes e episódios descritivos acessórios. Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si

> a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo" (Ranciére, 2009: 36-37).

Somos confrontados com um silêncio que fala, com o pensamento como ação que se impõe sobre a passividade, torna-se construção, ato de resistência. Os objetos-imagem existentes nas vitrinas, mas também nas instalações, ações a partir da década de 70, obrigam-nos a falar em vez de balbuciar. Perante o excesso do ser dessa pensatividade, somos confrontados com uma certa eficácia irracional de uma linguagem das sensações. Essa linguagem será a que Deleuze & Guattari dizem ser a "língua desconhecida em toda a língua, aquela que solicita um povo por vir" (Deleuze & Guattari, 1992: 155). Somos assim confrontados com um ponto de partida comum, o poder de "que cada um ou cada uma tem de traduzir à sua maneira o que percebe" (Rancière, 2010b: 27). Uma capacidade comum que através das diferenças e singularidades, nos coloca de forma igual num jogo de associações e dissociações, que nas suas possibilidades infinitas inesperadas que se revelam no movimento da nossa vontade.

Perante a obra de Beuys recai sobre o espectador todo o esforço da capacidade criativa, todo um trabalho de reconciliação entre teoria e praxis. Cada obra-índice, articula uma dimensão interna e externa, que possibilita a criação de planos que se intersectam, e se revelam como interfaces de uma cartografia ou cartografias do sensível. Se nas vitrinas podemos reconhecer uma igualdade ontológica em todos esses seres ali colocados na mesma micro-constelação, e reparar numa espessura unitária que não se compadece com qualquer hierarquia, a vitrina torna-se um território da liberdade. Tal como as vitrinas, também nas instalações, as obras de Beuys, esses seres, esses interfaces, esses índices, em cada um desses territórios e micro-constelações, juntam-se em relações complexas que não são apenas espácio-temporais, mas qualitativas. Tudo pode ser desdobrado, tudo em termos funcionais, deixam de o ser e podem se transformar. Pode ser o contraponto de qualquer outra coisa e determinar devires, como afirma Deleuze & Guattari:

> "É neste sentido que Uexkühl, sob um primeiro aspecto, desenvolve uma concepção da Natureza simbólica, polifónica, contrapontista. Não

apenas o canto de um pássaro tem as suas relações de contraponto, como pode tê-las com o canto de outras espécies, e ele próprio pode imitar esses outros cantos como se tratasse de ocupar um máximo de frequências. A teia de aranha contém «um retrato muito subtil da mosca» que lhe serve de contraponto. A concha como casa do molusco torna-se, assim que ele morre, o contraponto do bernardo-eremita que faz dela o seu próprio *habitat*, graças à sua cauda que não é natatória, mas preênsil, e permite-lhe capturar a concha vazia.[...] Não é uma concepção finalista, mas melódica, em que já não se sabe o que diz respeito à arte ou à natureza («a técnica natural»): há contraponto sempre que um melodia intervém como «motivo» numa outra melodia, como nas núpcias do zangão e da boca-de-lobo. Essa relações de contraponto associam-se a planos, formam compostos de sensações, blocos, e determinam devires" (Deleuze & Guattari, 1992: 163).

3.4. Deslocamentos

Na instalação *Quero ver as minhas montanhas*[63], deparamo-nos com um título e somos confrontados com uma relação não evidente entre os objetos expostos num espaço delimitado por três zonas. Esta relação constitui por si, já uma ruptura[64].

[63] A instalação é exposta a 17 de Agosto de 1971 no Stedelijk van Abbemuseum de Endhoven, com o título em italiano *Voglio vedere le mie montagne* (ver figuras 3 - 4) Pode entender-se, tal como refere Leutgeb, como uma homenagem a Giovanni Segantini (Leutgeb, 1994: 142), já que utilização do titulo é uma referência direta a um pintor italiano, Giovanni Segantini (1858-1899). Cujo tema central , essencial e vital do seu trabalho e da sua vida, seria o de retratar uma relação ideal entre o ser humano e a natureza. A capa da primeira edição de Zaratustra de Nietsche é da sua autoria Ainda segundo Leutgeb, é de referir que Beuys considerava a sua pintura como um «contra-projeto» pictórico.

[64] "El inventário de los objetos visibles da, a primera y superficial vista, la impresión de una habitación abandonada. La ordenación del espacio en tres zonas es clara. La pared izquierda está limitada por un gran armário con un espejo oval. En frente vemos un cajón de madera vertical y abierto por un lado, así como un arca plana cerrada, que guarda un trozo de tela amrilla y un hueso; sobre la tapa descansa un madero. Un espejo redondo, enturbiado con grasa ocupa un trípode de escultor cubierto con material amarillo. Una cama con um somier de cobre se alínea paralelamente con la pared derecha . La división en tres zonas queda subrayada por planchas de cobre sobre las que están colocados los objectos enumerados. Unos pasillos de cobre unem las diversas zonas y crean una conexión estable entre ellas. Esta ordenación regula la medida exacta del espacio concreto que corresponde a cada cosa. Otros elementos del ambiente son: una lámpara que cuelga aproximadamente del centro de la sala y desciende hasta casi tocar un disco de fieltro, cuyo diâmetro es idéntico al de la pantalla; cuatro envases de vidrio llhenos de gelatina, colocados en la periferia del espacio central; y una escopeta colgada a la pared del frente, dirigida hasta la fotografia de un pájaro que revolotea en su jaula, a la derecha. Sobre los objetos hay escritas palabras em tiza blanca como«Vadrec (t)» sobre el armário, «Cime» y «Penim» al dorso del espejo, «Sciora» sobre el arca y «Walun», acompanhado de una flecha, en la cama. En el interior

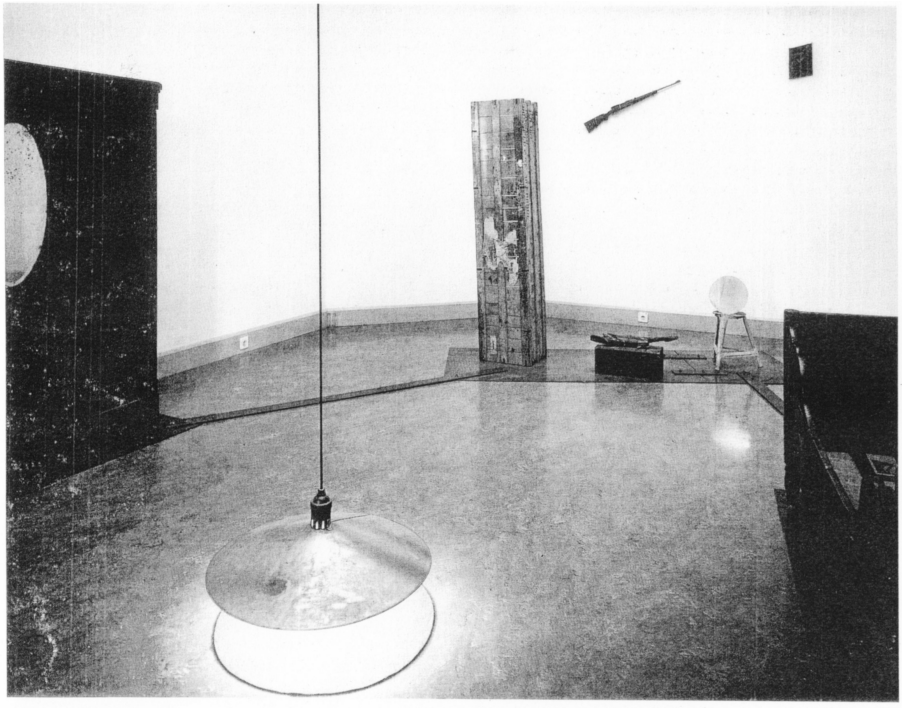

Fig. 3

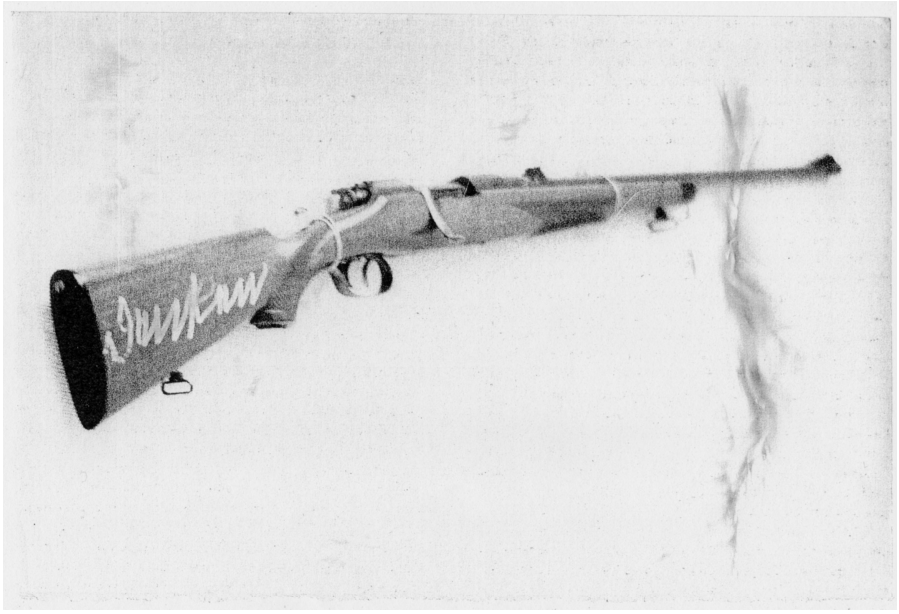

Fig. 4

del cajón de madera puede leerse en el suelo «Felsen» (rocas) y en la culatra dela escopeta «Denken» (pensar). La simple descripción termina allí donde la pergunta por la clave del enigma intuye dimensiones que se abrem allí mismo" (Leutgeb, 1994: 143).

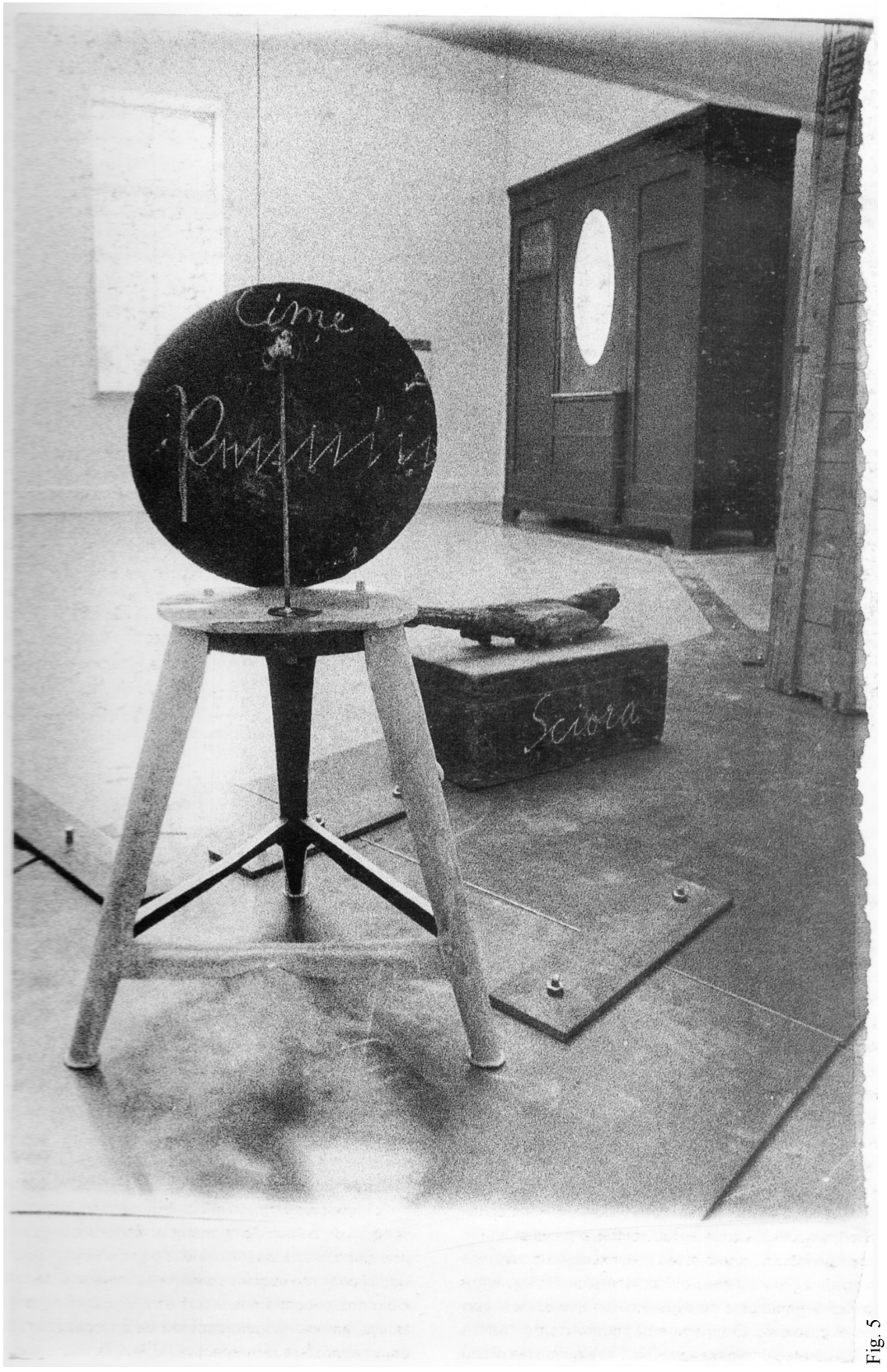

Fig. 5

O que nos surpreende, nos espanta, questiona-nos uma vez mais sobre aquilo que vemos. Mas o que vemos, não é apenas o resultado da percepção retiniana, mas é toda uma possibilidade de desencadeamento, de contraponto e de inicio de um novo processo do pensamento. Um acontecimento sem um modelo pré-determinado, fruto das relações do enquadramento dos objetos-índice, esses seres que são também relações de contraponto, cruzamento, onde começa um plano e onde termina outro, implicando um "plano de composição" (Deleuze & Guattari, 1992: 166) que se estende fundamentalmente no pensamento. Os objetos encarados como contrapontos, são gatilhos de uma ação, que fazem surgir no lugar do isolamento da contemplação, a reflexão no seu sentido mais amplo, se estende e pode «materializar» no compromisso social e político.

O próprio titulo da instalação, é a uma apropriação de coordenadas, as ultimas palavras e ultimo desejo de Segantini, que subverte a nostalgia e o desejo de estar nas montanhas, esse topos que permite o privilégio de ter um ponto de vista elevado e livre de qualquer constrangimento no seu horizonte humano. Esse lugar inalcançável onde habitavam os deuses da mitologia grega, agora que «Deus morreu», como afirma Nietzsche, conquistada pelo ser humano torna-se seu reduto. «As montanhas» nesta uma mutação, desvelam-se como tropos da liberdade e da autodeterminação.

Para Leugtgeb, existe um deslocamento na apropriação de Beuys ao reinterpretar e integrar a ideia do «sentimento do coração»[65] de Segantini. O que se transforma é a ideia de um sensível invisível, onde os «elementos espirituais», operam agora contaminações onde se apresentavam as "«imagens primigénias» cujo conteúdo interior se projeta na imagem visível"[66]. A imagem torna-se num dispositivo da consciência individual e do coletivo, nesse espaço carregado de qualidades onde se pode encontrar um acervo racional e intuitivo. A intuição apresenta-se em Beuys, como fonte decisiva de busca de valores estéticos fora dos conceitos definidos nas relações de poder e submissão, existentes no contexto de uma sociedade consumista. Como ainda redefine as condições da arte ao criar uma

[65] Leutgeb cita a ideia de «essência da arte» de Segantini :"el arte es uma reproducción de la naturaleza, pero cuanto más elementos espirituales contenga y transmita por la fuerza del sentimento y la forma noble, más se alejará del concepto habitual. Sólo los que han desrollado con constancia y paciência su espíritu pra comprender y assimilar esos elementos espirituales captáran su valor"(Leutgeb, 1994: 146).

[66] "Hablamos de ideas, de «imágenes primigenias», cuyo contenido interior se proyeta en la imagen visible" (Ibidem).

multiplicidade de induções, de aproximações e afastamentos, de novas formas da sensação.

As formas dos objetos, das imagens de Beuys, tem uma expressividade carregada de uma «memória» da sensação, retroativa e dinâmica, endógena e exógena. Na sua unidade heterogénea, de opostos que se cruzam, é unidade do percepto e da sensação, e é a reversibilidade "entre aquele que sente e o sentido, o seu intimo entrelaçamento, à semelhança das mãos que se apertam" (Deleuze & Guattari, 1992: 157). Uma heterogeneidade que no momento da sua apresentação, não exclui ninguém da necessidade de se converter em «criador».

Assim, os objetos retirados do quotidiano, tal como os materiais considerados menos nobres possuem deste modo uma voz muda que não cessa de carregar em si a potência da linguagem. Deixam de ser banais, porque a sua voz não se dirige a ninguém, mas pode ser reconhecida nas suas formas e detalhes a mesma "dupla potência poética e significante" (Rancière, 2009: 36) que podemos encontrar nos elementos de uma mitologia. Beuys reúne «em pé de igualdade», os materiais pobres[67] e os objetos do quotidiano usados e rejeitados na sociedade, já não correspondem a uma exclusividade «sagrada» e aurática, como «criação do nada», mas como resultado de um ato consciente de seleção, o objeto emancipa-se da sua função utilitária e da autoridade do seu criador. Torna-se deste modo clara a divisão entre o artista e aquele que «fabricou» a imagem, mas esta separação deixa de existir entre o artista e o espetador. A imagem, é o ser que em ambos cria um espaço mental que surge como heterotopia, onde emergem questões que provocam um efeito retroativo no pensamento. Mas para isso acontecer, para se dar a experiência, para que algo aconteça, é necessário que que exista abertura, tempo e persistência. Mas também atenção, lentidão, silêncio e profundidade e também risco. O risco de nos expormos, de nos dar-mos ao outro, de repensar a própria existência e de nada permanecer o mesmo, de nos transformar-mos.

A imagem já não depende de um material, mas de uma forma de pensar, implica relacionarmos com os outros. Os materiais utilizados por Beuys, tornam-

[67] Na tradição clássica mimética, apenas alguns materiais eram considerados nobres e estavam por isso diretamente relacionados com uma hierarquia de saberes e maneiras de fazer. De facto será com no Dadaísmo, no Surrealismo e nos ready-made de Marcel Duchamp que no lugar das técnicas e dos materiais, da exclusividade «sagrada», a criação torna-se num ato de seleção. Krauss a propósito deste assunto, na obra *Passages in Modern Sulpture*, afirma o seguinte :
"Clearly, onse answer suggested by the readymades is that a work might not be a physical object rather a question, and that the making of art might, therefore, be reconsidered as taking a perfectly legitimate form in the speculative act of posing questions" (Krauss, 1996: 73)

se elemento comum, nó de ligação entre a sua teoria e a praxis. Como tal, tornam-se em figuras de uma cartografia, que não representam, mas apresentam as suas ideias, têm a sua própria linguagem. Materiais como o feltro, a gordura, o mel, o cobre, a cera, surgem como elementos, que isolados ou a par da persona Beuys, i.e. nas exposições, nas instalações, nas ações, provocam, incitam, estimulam, o pensamento e, são ao mesmo tempo «agentes sociais». Não existem, se não criarem um rasto que conduza ao dissenso e ao encontro.

Por outro lado, os materiais e os objetos encontrados (objet trouvé), afiguram-se como seres, que contêm narrativas que desconhecemos, são seres anónimos que se revelam, sugerem sem mostrar, revelam sem deixar de esconder. Por isso, possibilitam a criação de «impressões interiores» de outras imagens do pensamento, como também permitem e podem desencadear a criação de uma infinidade ilimitada de narrativas. Neles, não parece existir qualquer enunciado, mas se existe não está cifrado na obra, encontra-se num tempo a-histórico, que antes da existência de qualquer narrativa, situa-se provavelmente num espaço indeterminado que nunca deixará de constituir um enigma, mas nos induz a experienciar. A sua linguagem comunica algo que não entendemos e desse modo que nos sentimos impelidos a pesquisar, a aventurarmo-nos para além das nossas certezas. Assim sendo, a pensatividade destes seres, articulam tudo, para nós, são «caminho que se faz caminhando», são "algo que resiste ao pensamento, ao pensamento de quem a produziu e de quem procura identificá-la" (Rancière, 2010b: 189).

No lugar da narrativa, apresentam-se como propostas abertas ao espetador, para que possa criar a sua própria narrativa. Como tal, a imagem apresenta-se como uma narrativa aberta que se relaciona com estruturas não perceptivas, que no lugar da duplicidade mimética de Platão, aproxima a arte às ciências[68], "ao desafiar as formas perceptivas, relacionando-as com estruturas não perceptivas" (Ricouer, 2009: 62). Aproxima-se e distancia-se, na multitude, nas imagens, nos objetos e gestos de Beuys que se apresentam no discurso poético, como o «silêncio e voz», numa polaridade que permite ao espetador entrelaçar, diferenças e conflitos, desejos e obsessões. Estes seres, existem, na sua concretude, sem

[68] "Com a arte abstracta, a pintura aproxima-se da ciência ao desafiar as formas perceptivas, relacionando-as com estruturas não perceptivas. A pintura parece apenas «produzir», e já não «reproduzir» (Ricouer, 2009: 62).

impor crenças ou impor verdades, existem apenas para que aqueles que com elas se deparam, possam se conhecer melhor. Portanto aquilo Beuys insinua e pretende deste modo, será a criação as condições que possam provocar mudanças no espectador e possibilitar «uma cura, um tratamento», opondo-se como Nietzsche á "renúncia shopenhaeuriana ao querer-viver, o abandono no mar original do não-querer" (Rancière, 2009: 69).

A inscrição é imaterial, existe apenas na exteriorização do pensamento e na «construção estrangeira». Numa linguagem que ninguém conhece, mas diz alguma coisa. De uma forma tão radical, como aquela que nos relata Primo Levy na obra *Se isto é um Homem*, acerca da invenção de novas formas de comunicar entre prisioneiros de diferentes nacionalidades e línguas, obrigados a uma vida infra-humana nos campos de concentração nazis. A «linguagem» talvez estivesse na vontade hospitaleira, na abertura para albergar o alter, que aqui nos objetos e coisas de Beuys, se desloca para o nós - espectadores.

A inscrição imaterial revela-se nessa superfície exterior e livre que é a de qualquer cartografia sensível que apela e não abdica de uma comunidade inexistente, uma comunidade de seres humanos livres e autónomos que não pertencem a qualquer comunidade. Por conseguinte, a obra de arte não surge como objeto, mas como provocação que espicaça e estimula, configura o acontecimento que inicia o processo «pensante» no contexto de um espaço-tempo. Nesse espaço indeterminado e «desarrumado», ganha espessura e volume, o "acontecimento não é apenas feito de variações inseparáveis, ele próprio é inseparável do estado de coisas, dos corpos e do vivido nos quais se atualiza ou se efectua" (Deleuze & Guattari, 1992: 140), tornando impossível a sua reprodução. Decretando deste modo um estado de carência, a necessidade, exige uma confrontação no experienciado, o que implica como afirma Deleuze e Guattari, "defrontrar sempre o caos, traçar um plano, estender um plano sobre o caos" (Deleuze & Guattari, 1992: 173).

Para Beuys, o irracional apresenta-se numa das suas formas, talvez primordial, o caos. Indispensável para o processo criativo, o caos, opõe-se ao excesso do pensamento linear da racionalidade positivista. O caos torna-se composição, como refere Deleuze e Guattari:

> "A arte não é o caos, mas uma composição do caos que dá a visão ou a sensação, ainda que constitua um caosmos, como diz Joyce, um caos composto – não previsto nem preconcebido" (Deleuze & Guattari, 1992: 179).

Por isso propõe-nos a intuição, contra todos os "«clichés» preexistentes, preestabelecidos"[69] (Deleuze & Guattari, 1992: 178), como potência criativa que pode fender do seu interior, nos seus territórios, as hierarquias e os lugares de poder e submissão. A intuição, na praxis artística de Beuys, apresenta-se simultaneamente como parte de um processo de subjetivação política, consistindo desta maneira, "na acção de capacidades não calculadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível par desenhar uma nova topografia do possível" (Rancière, 2010b: 73). Surge como ferramenta que faz surgir por instantes, mesmo que fugazes, em *sensação.*

Expor a sua obra, apresenta-se por si só, como forma de criação artística, e recorte sensível. O modo como são dispostos todos os elementos nas suas exposições, procuram alterar e configurar de novo o espaço onde são inseridos. No caso dos museus, Beuys apropria-se do seu espaço, e transforma-o em laboratório, assemelha o espaço ao estúdio do artista. Esta deslocação do estúdio para um espaço museológico, é a deslocação de um espaço experimental, privado e intimo, para um lugar público fechado, institucional e autoritário. Aquilo que acontece deste modo, através desta apropriação, é abertura do espaço privado e simultaneamente do espaço público. Aquilo que apenas poderia ser experienciado pelo artista e de alguns, fica ao dispor de todos. O espectador, é assim confrontado com os meios de produção do artista, ao deparar-se com um espaço transformado em espaço relacional e simultaneamente seu domínio operativo.

[69] "Significa dizer que o artista luta não tanto contra o caos (que ele convoca com todo o seu desejo, de uma certa maneira), mas mais contra os «clichés» da opinião. O pintor não pinta numa tela virgem, nem o escritor escreve numa página branca, mas a página ou a tela estão desde logo de tal modo cobertas por «clichés» preexistentes, preestabelecidos, que é necessário antes de mais apagar, limpar, laminar, ou até rasgar para fazer passar uma corrente de ar vinda do caos que nos traz a visão" (Deleuze & Guattari, 1992: 178).

Fig. 6

No caso da obra *Das Kapital Raum 1970-1977*[70]*,* a instalação aproxima os meios de produção do artista e ao mesmo tempo aproxima as imagens, reúne-as na sua pensatividade. A instalação enquanto ambiente, afigurar-se como campo operativo do espectador. No plano ontológico, a instalação apresenta-nos uma forma de comunidade, já que em cada ser, em cada imagem, a sua substância não possui qualquer correspondência com qualquer representação, pois dentro do espaço expositivo, encontram-se livres das funções, das rotinas e dos hábitos do quotidiano. O que por sua vez, convida e provoca o espectador, a encontrar infinitos paralelismos e analogias com a pluralidade humana, no seu duplo aspeto de igualdade e diferença, que se revela na alteridade, "comum com tudo o que existe"[71] (Arendt, 2001: 224).

[70] Verspohhl considera a instalação *Das Kapital Raum 1970-1977,* um «ambiente compósito» (environnement composite*).* Foi apresentada na Bienal de Veneza de em 1980 e em Zurique em 1981 e 1983. A instalação é composta por diversos objetos e imagens anteriormente apresentados em outras exposições e ações (aktionen) durante uma década. Poderia tratar-se de uma retrospectiva do seu trabalho, mas ao invés, ensaia novas relações e utiliza o próprio espaço, como arena, para integrar no tempo presente, o tempo passado numa nova configuração de forças e analogias indiciais. Foram necessários 10 anos para ser apresentada (ver figuras 6 - 7) .

[71] "A alteridade é, sem dúvida, um aspecto importante da pluralidade; é a razão pela qual todas as nossas as nossas definições são distinções e o motivo pelo qual não podemos dizer o que uma

A instalação enquanto «ambiente compósito», enquanto atmosfera, apresenta-se como experiência, e como estratégia para reativar os sentidos, remetendo para a necessidade de «pensar, sentir, agir»[72]. Os objetos possuem assim um carácter «transitório que nos introduz numa realidade que nos é estrangeira ou que assim se torna» (Verspohl, 1989: 58), de forma criar as condições que podem desencadear processos criativos.

As possibilidades analógicas advindas das relações possíveis entre os elementos da instalação - os objetos, as imagens, as palavra escritas, os odores, o equipamento sonoro, o instrumento musical, o próprio espaço – num labirinto de significações possíveis, confrontam-nos com as possibilidade lúdicas semelhantes às de um jogo. Um jogo que sofre múltiplas atualizações, de variações, e de verificações, de cada vez que se olha para os detalhes. Estas entidades, com as suas «pistas indiciais», fazem-nos aprender a pensar de outro modo e encarar a experiência como abertura de possibilidades "de transformação da relação que mantemos com o saber, com os outros e nós mesmos" (Vilela, 2010: 243). As deslocações que fazemos nesse jogo indefinido, são semelhantes ao movimento contínuo da vida, numa metamorfose que não é individualmente isolada e que nos faz cruzar com os outros[73] (Vilela, 2010: 243).

A instalação, no seu jogo, aponta não para uma interioridade mas a um exterior, para o si-mesmo, como nos diz Vilela, uma *obra de arte a criar* (Vilela, 2010: 245). Ora esse jogo, configura-se para Beuys dentro daquilo que considera *Escultura Social,* o que implica que o sujeito tal como pensamento, apresenta-se como forma passível de transformação interior e exterior, logo, implica uma ética, mas também uma estética de si-mesmo. Essa metamorfose, entrelaça em si, um

---

coisa é sem a distinguir de outra. Na sua forma mais abstracta, a alteridade está apenas presente na mera multiplicação de objectos inorgânicos, ao passo que toda a vida orgânica já exibe variações e diferenças, inclusive entre indivíduos da mesma espécie. Só o homem, porém, é capaz de se comunicar a si próprio e não apenas comunicar alguma coisa – como sede, fome, afecto, hostilidade ou medo. No homem, a alteridade, que ele tem em comum com tudo o que existe, e a distinção, que ele partilha com tudo o que vive, tornam-se singularidades e a pluralidade é paradoxal pluralidade dos seres singulares" (Arendt, 2001: 224).

[72] "[...] cette verité première qui postule l'unité des trois modes de l'être (penser, sentir, agir), et que les signes présents dans l'environnement s'entendent comme l'expression d'énergies, de substances et de symboles" (Verspohl, 1989: 52).

[73] "Abrindo o caminho a uma transformação possível – a uma metamorfose que não é individualmente isolada, mas que delineia um modo de pensar onde nos cruzamos com os outros-, a noção de experiência remete-nos para uma necessária relação com a alteridade. No ponto de intersecção dessa relação advém o nascimento de uma subjectividade que desenha a sua existência a partir de um tecido de relações. É nesse tecido que, a todo o instante, se cria a actualidade do eu – o *eu* é, precisamente, essa relação" (Vilela, 2010: 243).

movimento contínuo, individual e social – e por esse motivo é inseparável uma configuração da outra – justapõe-se para constituir afinal a ideia de revolução de Joseph Beuys.

Os elementos existentes nesse espaço-ambiente *Das Kapital*, parecem estar em conferência permanente, sobre a experiência sensível e a sua partilha. Os rascunhos existentes nos painéis de ardósia, são rastos do pensamento, indicações sobre a possibilidade «dialógica» da relação do ser humano com a natureza, numa relação igualitária, não simétrica, nem antropocêntrica, apontam para a necessidade do conhecimento do si-mesmo, procurando a revolução na diversificação das experiências de uns com os outros.

Fig.7

O seu discurso poético plasma uma preocupação estética, política e social e, por essa razão, grande parte das suas obras, neste período de 70 a 77, são o resultado de ações e interações entre diferentes indivíduos, grupos sociais e instituições. Os materiais aos quais recorre nas suas instalações constituem em si uma interrogação pertinente sobre os recursos do artista. Nos termos de Verpohl, as «composições» não são estáveis e podem ser facilmente modificadas, contudo como são «resistentes», podem ser utilizadas num grande número de «operações». Os materiais sólidos ou orgânicos e os objetos do quotidiano, mais do que recursos poéticos são também agentes que geram relações conotativas e são um meio de «reenvio» de ideias e questões acerca das ciências naturais, antropológicas, ou ainda para problemas de ordem económica e ecológica. De maneira que, não existe um modelo de interpretação para a sua obra, nem existe um guião que defina a criação de sentido. A construção do fazer poético nas suas

cartografias, opõe-se à lógica técnico-racional dos modos de produção e reprodução capitalista. É a intuição que permite a aprendizagem do si-mesmo enquanto racionalidade aberta (Vilela, 1998: 158) segundo os termos de Vilela[74] ao citar Morin, como também é através dessa «forma aberta» que se constrói o discurso poético na obra de Beuys. A intuição, como consciência antecipadora assemelha-se ao *sonho diurno* na obra de Bloch, *O Princípio Esperança*. Não «opõe a racionalidade à irracionalidade» (Vilela, 1998: 158), mas a uma certa relação "do pensamento com o não-pensamento" (Rancière, 2009: 10-11).

A intuição que refere Beuys, não se reduz à «fantasmagoria do verdadeiro, nem à sua redução nos conceitos sociológicos positivistas» (Rancière, 2010a: 38-39). O seu texto poético oferece-se como um novo recorte do sensível que possibilita uma nova configuração do si-mesmo e simultaneamente uma reconfiguração das formas perceptivas. O seu discurso revela-se numa igualdade convergente, entre o discurso poético e a praxis. Manifesta ainda um enunciado onde a intuição é a abertura ontológica - sempre presente nas utopias -, que não se separa de um movimento infinito, onde o sujeito e objeto se fundem e entendem, numa cumplicidade que revela o análogo e que no «mundo exterior» poderá constituir-se como processo de um contágio que tudo liga. Por outras palavras, não pensamos sem nos transformarmos noutra coisa, como defende Deleuze & Guattari em *O que é a filosofia?,* sem nos transformarmos em " qualquer coisa que não pensa, um animal, um vegetal, uma molécula, uma partícula, que regressam ao pensamento e o voltam a lançar" (Deleuze & Guattari, 1992: 42). O pensamento no movimento ilimitado para e no exterior, tal como no seu reverso, nas suas dobras, o pensamento é imagem e matéria da escultura do si-mesmo. Uma escultura sempre inacabada que não possui apenas o seu corpo como o ponto comum mas, afirma-se no movimento contínuo do pensamento que procura "libertar em cada homem o que o impede de ser ele mesmo e lhe permite realizar-se segundo o seu «génio» singular" (Reboul, 2000: 22). Uma libertação que se configura na «autoeducação», na procura incessante de autonomia, na

[74] Com Morin, consideramos que «a racionalidade não existe portanto apenas na coerência do edifício teórico, procurado ou encontrado. Reside na vontade aberta de diálogo com a experiência e, mais amplamente, com o mundo exterior. Digo *aberta* porque na verdadeira racionalidade supõe-se sempre que o nosso saber não está acabado e que algo de novo o modificará» (Vilela, 1998: 158).

responsabilidade e configura a construção de uma comunidade de todos aqueles que não pertencem a nenhuma comunidade.

A obra de Beuys, incorpora por isso uma dimensão poético-política. Nessa comunidade dos sem comunidade, enquanto comunidade por vir, as relações entre os seus elementos, não é pré-determinada pela irresistibilidade de qualquer fenómeno astronómico, rotativo e cíclico, ou pela necessidade histórica. Numa comunidade com esta configuração, tal como as obras de Beuys, em toda a complexidade da sua constelação, todos esses seres participam igualmente, sem distinções hierárquicas. Também os indivíduos dessa comunidade por vir, são chamados, na primeira pessoa, a participar e a decidir, a garantir a liberdade, sem a compulsão da ideologia, de qualquer visão economicista ou do peso de qualquer «manto de suspeição». A «constelação Beuys» pode por isso ser encarada enquanto cartografia sensível, como o «duplicado» de um ideal utópico comunitarista. Possui uma concepção dual, que a pesar de situar a liberdade como o liberalismo, na primazia da liberdade, esta liberdade é acompanhada da igualdade «radical» de todos os elementos de uma comunidade. Mas a liberdade e a igualdade "não podem ser dicotómicas, mas complementares" (Graber, 1994: 248), mesmo sendo diferentes, são necessárias para construir a unidade distintiva, da mesma liberdade individual para todos. As palavras e as ideias, são plásticas, podem modelar-se e possuem características físico-químicas. Podem se ampliar, dilatar ou contrair. Possuem "«energia não dirigida» (calor/caos) – movimento – forma (frio)" (Stüttgen, 1994: 249). Assim sendo, o seu conceito de *escultura social* apresenta "as ideias como nova forma de escultura" (Ferreira & Cotrim, 2006: 324), logo apresenta a possibilidade de efetuar mudanças no corpo social, enquanto «corpo plástico», tal como o pensamento. O contorno dessas formas, implicam formas de emoção e de afeto, que podem projetar outras ideias e induzir outras formas. Implicam comunicação, mesmo que improvável, tal como nos termos de Luhmann, na sua obra *Improbabilidade da Comunicação* ou como energia, sob a forma de calor ou frio. Essa forma energética que aproxima ou afasta, em permanente tensão, em permanente relação, pois não se pode "pensar um mundo sem relação porque pensar é relacionar" (Couto, 1998: 593). Implicam inquietude e desassossego, movimento.

Fig.8

Na imagem *La Rivoluzione Siamo Noi* (A Revolução Somos Nós)[75], deparamos-nos com um retrato de Beuys numa escala quase «real». A imagem, apesar da semelhança, não é um duplo de Beuys, mas quem ali inicia uma caminhada, fá-lo a passos largos na direção de quem observa a imagem. Dirige-se frontalmente na «nossa» direção e sem hesitar para fora de si mesma. Mas quem caminha não é a imagem, pois essa presença sensível não se desloca. Somos nós, ao não desviar o nosso olhar, que caminhamos na sua direcção. É o próprio plano em que nos encontramos, que nos faz deslizar para um ponto em que nos coloca face a face.

Se a imagem nos perturba, é porque pensatividade da imagem confronta-nos com o nosso próprio pensamento. Algo aqui é perturbado, algo é ativado através desta imagem-dispositivo, induzindo-nos a «olhar» primeiro para o mais intímo de nós e a resistir ao medo, ao terror e à morte, a experiênciar o mundo sem qualquer hesitação. Remete-nos para fora de nós, para aí de longe, no lugar das relações dom os outros, nos conhecermos um pouco mais. Afinal não deslizamos, mas somos atravessados pela imagem. Um atravessamento que resulta da nossa vontade, da construção do si-mesmo. Somos fendidos de dentro da imagem e os lugares do eu e do outro, desvelam-se como formas abertas nesta alteridade. Este acontecimento, torna-nos num possivel estético.

A revolução mais radical, partindo do interior para o exterior e vice-versa, não se apresenta sangrenta como a revolução francesa que devorou os seus próprios filhos. O seu movimento interno, se isso acontecesse, seria uma autofagia, o que anularia o seu próprio movimento ou faria escapar-se a si mesmo e assim perder-se-ia.

O pensamento, orgânico como o corpo, apenas é verdadeiramente livre,

[75] Como o próprio nome sugere, "múltiplos" são obras de arte das quais são produzidas muitas cópias Cada cópia é tipicamente idêntica e nenhuma considerada original. Daniel Spoerri (1930), é um artista suíço, considerado responsável pela introdução do termo e conceito no mundo da arte em 1959. Inicialmente o objetivo dos multiplos seria o de garantir a possibilidade de difusão da arte, tal como teria acontecido com a possibilidade técnica de reprodução na literature ou na gravura.
Esta imagem, este «retratado» Beuys (ver figura 8), é utilizada incialmente num cartaz criado para a primeira exposição de Beuys em Itália em 1971, na Agência de Arte Moderna de Lucio Amelio em Nápoles. Como muitas das obras de Beuys, resultou de uma colaboração com outro artista. Em 1972, cria o múltiplo com fotografia de Giancarlo Pancaldi, *La revoluzione siamo noi* (A revolução somos nós). Este múltiplo (ver figura 7) coincide ainda com a conferência com o mesmo nome proferida por Beuys, no Palazzo Taverna em Roma e publicada em 12 de abril de 1972 em *Incontri Internazionali D'arte*.

quando através da criatividade, se impõe através da construção de abstrações e de ficções e, em todo "o gesto de acolher aquilo que acontece a partir da sua singularidade, numa abertura ao devir" (Vilela, 2010: 273). A revolução de Beuys, não depende de um modelo, depende de nós, o sujeito em si mesmo e, da sua metamorfose em espaço de transformação e lugar aberto, onde "se torna possível aceder ao outro e ao exterior" (Vilela, 2010: 244). A palavra *nós*, refere-se a um nós interessado em empreender um caminho de transformação possível, que se cruza imperativamente com os outros, de forma tão assertiva como o faz a imagem que nos atravessa. *A revolução somos nós*, essa obra-múltiplo torna-se contraponto que na sua pensatividade nos provoca, nos leva a pendsar no desenho de novas possibilidades que apenas se cumprem no tecido das relações humanas.

Considerações finais

A revolução de que nos fala Beuys é gesto artístico que se inscreve na vida, intrínseco às possibilidades metamórficas do sujeito traçar a sua própria forma. Não se circunscreve a um puro domínio de objetos produzidos, portadores de um código e destinados a ser vistos. No seu lugar, o da mercadoria e do capital, surge na forma de diferentes dispositivos, *pensatividades* que transformam o material abstracto, o pensamento e as relações humanas, em diferentes formas da experiência e da construção coletiva.

A arte, tal como a vida, apesar de possuirem territórios com fronteiras, ampliam-se um no outro, quando traçam planos e se apropriam de ferramentas que criam novos começos. A arte deixa de ser um pressuposto, porque na liberdade do seu fazer poético cria ferramentas que também se vão metamorfoseando. Ferramentas poéticas e políticas, de transformação e construção do si-mesmo. Uma mudança radical onde impera a «contaminação» e mestiçagem, incorporação e entrelaçamento de mediuns, de discursos e de práticas. Onde se cruzam *as coisas do mundo e da arte* criando uma tessitura de «materiais» abstratos.

Nessa revolução, as fronteiras são atravessadas com esses materiais abstractos e criam outras dimensões onde – o pensamento e a relação com os outros - podem construir uma nova realidade. Apenas os sujeitos livres e emancipados poderão ser autores e contadores da história da sua construção.

A «escultura social» de Beuys é essa construção, esse «aperto de mãos e entrelaçamento de dedos», essa trama que não se encontra mas que se constrói e que permite tal como nos termos de Deleuze & Guattari, reconhecer um território e a arquitectura de planos que se se erguem e conjugam, "reabrindo o infinito a partir do finito" (Negri, 2000: 8). Uma trama em que o sujeito é um sujeito de experiências e nódulo de múltiplas relações, do pensamento, das sensações e dos afectos.

Enquanto experiência ontológica, como afirma Negri, a arte não precisa de uma definição ou configuração concreta[76], já que é fruto de uma permanente

[76] "El arte siempre se ha anticipado a las determinaciones de la valorización: así pues, se hizo abstracto recorriendo un desarrollo real, creando, a través de la abstracción, un nuevo mundo. Para ser una experiencia ontológica, el arte no necesita un ser concreto. Con la invención de lo

dialética construtiva. A arte para Beuys como para Negri, apresenta-se como fazedora de dispositivos que possam criar histórias:

> "«Pensar es acoger lo que acontece según SU singularidad. Es abrir al ad-venir. La obra de arte no hace sino esto. Cuando llega al mundo, hace presente un juego de colores - o de sonidos o palabras - que hasta entonces era inimaginable. Esto resulta especialmente cierto respecto del arte contemporáneo desde la invención de la abstracción...»" (Negri, 2000: 11).

A revolução da arte em Beuys, através da *escultura social*, surge afinal como produto do trabalho abstracto coletivo, como potência e possibilidade máxima de construir direções, de descobrir e redescobrir, de selecionar, comparar, aprender.

A «revolução sensível» necessita do coletivo, não das suas capacidade de produção, mas apenas da potência criativa que transforma o horizonte humano. É por isso acontecimento, onde irrompem germinações múltiplas de uma poética que não imita ou procura semelhanças, mas afirma-se na dimensão ética e política e na estética de um novo começo. Um princípio que na sua complexidade germinal se funda na reflexão critica sem autocensura, quer no pensamento ou no ato- já que a liberdade ou a opressão, o policiamento de nós mesmos, começa no pensar. O acontecimento revolucionário, surge no trabalho de si-mesmo que pode se traduzir na profunda alteração da composição da estrutura do ser e nas suas formas de exterioridade.

A praxis artística de Beuys foi se transformando e evoluindo, mas é nas década de 70 e 80, que apresenta a sua actividade artística, como possibilidade estética, coletiva e colaborativa, sempre na procura da intervenção social e política. A sua obra – como a de qualquer artista - como nos diz Hirschorn, não precisa de mediadores. Fala por si.

O que permanece após a sua morte, aquilo com o qual nos podemos relacionar concretamente, são as suas obras, os seus *índices*, a sua *constelação*. Afinal tudo aquilo que define o seu reposicionamento no mundo da arte. No

---

abstracto, la naturaleza, el mundo, se han visto substituidos completamente - por el arte-. La modernidad es esta abstracción, esta participación del trabajo de toda singularidad y su intercambiabilidad. Una comunidad abstracta" (Negri, 2000: 11).

entanto ecoam questões que advêm da sua praxis e que não param de nos interpelar.

Se a arte na contemporaneidade pode não derivar de nenhuma necessidade, nem a sua produção precisa de estar vinculada a qualquer tipo de modelo, de normas e hierarquias, não a poderemos considerar então uma forma de vida? Se assim é, o que é o artista e o que faz a arte? Se na arte, nas suas formas de visibilidade, se estabelecem relações invísiveis entre seres e, nessas relações se afirma a sua autonomia, será então aí que se pode afirmar o compromisso e a responsabilidade e paralelamente se criar condições de intervenção e mudança ? Ou tudo isto, todas as palavras, todas as respostas possíveis, todas as criações da arte não passarão de ficções que tornam a vida mais interessante?

Bibliografia

Arendt, Hannah. (1971). *Sobre a Revolução*. Lisboa: Moraes Editores.

- (2001). *A Condição Humana.* Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Bastian, Heiner. (1994). Em catálogo *Joseph Beuys.* González, M & Torra, C. (coord.) Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Bárcena, Fernando. (2006). *Natalidade*. Em Dicionário de Filosofia da Educação. Carvalho, Adalberto. (coord.). Porto: Porto Editora.

Beate Christoph Graber, Berna. (1994). Em catálogo *Joseph Beuys.* González, M & Torra, C. (coord.) Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Beuys, Joseph. (1988). *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art.* Paris: L'Arche.

- (2011). *Cada Homem um artista.* Porto: Editora 7 Nós.

Bezzola, Tobias. (1994). Em catálogo *Joseph Beuys.* González, M & Torra, C. (coord.) Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Carchia, Gianni & D'Angelo, Paolo. (2009). *Dicionário de Estética.* Lisboa: Edições 70.

Chevrier, Jean-François. (2013). *Formas Biográficas. Construcción Y Mitologia Individual.* Madrid: Ediciones Siruela & Museo Nacional de Arte Reina Sofía.

Couto, Maria João. (1998). *A comunicação como problema antropológico: O assumir da tensão relacional.* Em *Diversidade e Identidade - Actas da 1ª Conferência Internacional de Filosofia da Educação.* Porto: Instituto de Filosofia, Faculdade de Letras do Porto.

Ferrari, Frederico (2010). *Sobre a essência da arte e da política. Em catálogo Ás Artes, Cidadãos!* Porto: Museu de Serralves.

Ferreira, Glória. & Cotrim, Cecilia. (2006) *Escritos de artistas: Anos 60/70.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Deleuze, Gil & Guattari, Felix. (1992). *O que é a Filosofia?* Lisboa: Editorial Presença.

- (1995) *Mil Platôs. Vol.1.* São Paulo: Editora 34.

Larrosa, Jorge. (2009). *Nietzsche & a Educação.* Belo Horizonte: Autêntica Editora Graevenitz, Antje. (1994). Em catálogo *Joseph Beuys.* González, M & Torra, C. (coord.) Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Goldeberg, Roselee. (2012). *A arte da performance.* Lisboa: Orfeu Negro.

Honnef, Klaus. (1994). *Arte Contemporânea.* Colónia: Taschen.

Krauss, Rosalind. (1996). *Passages in Modern Sculpture. Cambridge: The Mit Press*

Leutgeb, Doris. (1994). Em catálogo *Joseph Beuys.* González, M & Torra, C. (coord.) Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Lucie-Smith, Edward. (1995). *Art Today.* Londres: Phaidon.

Lütticken, Sven. (2010) *Actuar nas fronteiras omnipresentes da autonomia. Em catálogo Ás Artes, Cidadãos!* Porto: Museu de Serralves.

Mesch, Claudia & Michely, Viola . (2007). *Joseph Beuys: The Reader.* Londres: I.B.Tauris Publishers

Negri, Toni. (2000) *Arte y multitudo. Ocho cartas.* Madrid: Editorial Trotta.

Ranciére, Jacques. (2009). *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34.

- (2010a). *Estética e política. A partilha do sensível.* Porto: Dafne Editor.

- (2010b). *O Espectador Emancipado.* Lisboa*:* Orfeu Negro.

- (2011). *O destino das imagens.* Lisboa: Orfeu Negro.

Reboul, Olivier. (2000). *A Filosofia da Educação.* Lisboa: Edições 70.

Ricouer, Paul. (2009). *Teoria da Interpretação.* Lisboa: Edições 70.

Tunhas, P. & Abranches, A. (2012). *As questões que se repetem.* Alfragide: Publicações D. Quixote.

Vilela, E. (1998). *Do corpo equívoco.* Braga: Angelus Novus.

- (2010). *Silêncios Tangíveis*. Porto: Edições Afrontamento.

Schneede, Uwe. (1994). Em catálogo *Joseph Beuys.* González, M & Torra, C. (coord.) Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Szeemann, Harald & Theewen, Gerhard. (1994). Em catálogo *Joseph Beuys.* González, M & Torra, C. (coord.) Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Stüttgen, Johannes. (1994). Em catálogo *Joseph Beuys.* González, M & Torra, C. (coord.) Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Sousa. Ernesto. (1998). *Ser Moderno... Em Portugal.* Lisboa: Assírio & Alvim

Temkim, Ann. & Rose, Bernice. (1993). *Thinking Is Form. The Drawings of Joseph Beuys.* Londres: Thames and Hudson

Verspohl, Franz-Joachim. (1989). *Beuys - Das Kapital Raum 1970-1977. Stratégie pour réactiver les sens.* Paris: Éditions Adam Biro.

Referências webgráficas

Antoine, Jean-Philippe. (2010). *"Eu não trabalho com símbolos." Joseph Beuys, a experiência e a construção da lembrança.* Revista Arte & Ensaios nº 19. Editora PPGAV-EBA/UFRJ. Rio de Janeiro, Brasil. Consultado a 11 de outubro de 2014. URL: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Jean Philippe_Antoine.pdf

Gaspar, C. *Revolução. Dicionário de Filosofia Moral e Política* |*em preparação*| Consultado a 10 de Janeiro de 2014.
URL:http://www.ifl.pt/private/admin/ficheiros/uploads/246147678e66dbfbec6c31000a09e989.pdf

URL: http://www.ipri.pt/investigadores/artigo.php?idi=3&ida=40

Hirschhorn, Thomas. *Gosto muito de Joseph Beuys*. Vector [e-zine].
Consultado a 9 de Outubro de 2014
http://www.virose.pt/vector/x_04/hirschhorn/cartas/1.html

Ranciére, J. (2005). *Política da arte.* Encontro Internacional Situação # 3 Estética e Política. SESC Belenzinho, São Paulo, Brasil. Consultado a 2 de Janeiro 2014
URL:http://ww2.sescsp.org.br/sesc/conferencias/subindex.cfm?Referencia=3562&ID=206&ParamEnd=6&autor=3806

- (2011). *O que significa <<Estética>>*. Projecto Ymago. Consultado a 20 de Janeiro de 2014.
URL: http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2

Reis, C. & Santos, P. & Friques, M. *Arte e Política em Joseph Beuys: o Homem como obra de arte.* REDIGE v. 4 (Edição Especial), jul. 2013. Consultado a 2 de Janeiro 2014
URL: http://www.cetiqt.senai.br/ead/redige/index.php/redige/article/view/219

Rosenthal, D. (2011). *Joseph Beuys: o elemento material como agente social.* Revista ARS, Ano 8. São Paulo: Editora 34. Consultado a 10 de outubro de 2013.
URL: http://www2.eca.usp.br/cap/ars18/v9n18a08.pdf

Anexos

Anexo I - *Gosto muito de Joseph Beuys. Carta a Coralie*

Cara Coralie:

Pediste-me no outro dia que te ajudasse a descobrir Joseph Beuys. Não creio que isso seja possível, pois a descoberta de um artista faz-se através da sua obra. Há aliás no Beaubourg uma ou duas obras dele que merecem ser vistas, sobretudo a peça Fond IV. Mas o que eu vou fazer é tentar explicar-te porque gosto dele. A verdade é que quando digo que gosto dele não me refiro apenas ao seu trabalho, ou à sua vida, ou ao que ele quis. Gosto dele por motivos pessoais, porque este artista permitiu-me fazer uma abordagem sem complexos, não elitista, da arte. A arte dele afecta-me, diz-me qualquer coisa, tem um significado especial para mim, ajuda-me. A obra dele ajuda-me, a mim, a viver e a trabalhar. Embora tenha decidido dizer-te tudo isto aqui, estou consciente da quase impossibilidade do que resolvi fazer; é muito subjectivo e até talvez ingénuo. Não há dúvida de que o que me impressiona em Joseph Beuys e o que eu sinto por ele é, em grande medida, demasiado parcial, compartimentado, talvez mesmo, quem sabe, redutor do seu percurso, mas é o que eu penso e portanto esta carta também é uma maneira de eu me aperceber um pouco melhor de como vejo Joseph Beuys. De uma maneira geral, as cartas que escrevo são sempre também cartas para mim mesmo. É sem dúvida egoísta, mas é a verdade. Pelo menos assim não preciso de me preocupar com respostas ou reacções negativas. Será talvez auto-análise primária, ou um recurso existencial. Não sei. Joseph Beuys realizou uma obra intitulada Das Kapital ou apenas Kapital; seja como for, essa obra, que está agora em Schaffhausen, na Suíça, é na minha opinião uma obra capital. Não apenas essa obra, mas tudo o que Beuys disse em volta desse termo: 'capital'. E para mim é absolutamente claro que foi a interpretação, sem dúvida muito pessoal, que Beuys faz do termo 'capital' que me ajudou a desenvolver o meu trabalho e a perseverar nele. Para começar, Beuys explica que, quando usa o termo 'capital' não está a falar do capital do capitalismo, nem do capital no sentido marxista, descrito em Das Kapital. Aliás, Beuys sempre proclamou o fracasso desses dois sistemas

redutores. Beuys afirma que é a arte o verdadeiro capital concreto. É muito importante salientar aqui que ele não estava a pensar em telas ou esculturas, ou noutras coisas passíveis de ser vendidas. Não, o processo criativo que conduz à realização de uma obra de arte, em que a arte consiste, esse é que é o capital. É, pois, evidente que capital nada tem a ver com dinheiro. O capital não é o dinheiro. Para mim, é tão importante entender isso de uma vez por todas que, no meu caso, depois de o ter percebido verdadeiramente tudo mudou. Muda tudo. Coralie, foi isso que aconteceu. Nunca ninguém mo tinha dito e um artista que consegue dizer isso e demonstrá-lo através da sua obra é de facto um artista fundamental. Porque, na minha opinião, a força da obra de Beuys reside precisamente no facto de mudar tudo na prática, tornar tudo diferente no dia-a-dia, e para mim a grande arte é a que consegue isso. E não a arte pela arte, de novo em voga neste fim de século, ou a arte para melhorar ou suportar o quotidiano. É a arte que muda o homem. Como compreender então a afirmação de Beuys de que todos os homens são artistas? Justamente à luz do termo 'capital' que é, portanto, a energia, a criatividade, a capacidade de cada um. Não é o talento. Não é a habilidade. Não é o dinheiro. Não é a educação. E não é o facto de se nascer em tal ou tal meio. Essa energia, essa criatividade, essas capacidades individuais que todos temos, não as temos talvez sempre em doses iguais, por certo uns têm mais disto ou daquilo, mais tarde ou mais cedo, em maior ou menor quantidade. Essas energias são o capital de cada um, mas é preciso perceber que esse é o verdadeiro capital e tomar consciência disso é um acto de tal modo criativo, artístico, que quem o faz tem de ser um artista. Esse indivíduo pode ser empregado de balcão, cientista, motorista, músico profissional, mas é um artista. Essa percepção de si mesmo como artista, com determinadas capacidades e consciente delas, e que por conseguinte sabe que dispõe de um capital que claramente não é o dinheiro que tem ou deixa de ter, essa consciência de que cada um tem o seu próprio capital é muito importante porque transforma as relações entre as pessoas. Deixa de ser possível uma exercer poder sobre outra por ter capital capitalista, capital institucional ou capital moral. O único capital que conta é o capital pessoal e a consciência que cada um tem dele. É evidente que isso coloca as pessoas em pé de igualdade. É assim que eu entendo a frase "cada pessoa é um artista". No meu caso, trabalho para tomar consciência do meu capital. Sabes, quando penso em todas as obras que fiz, as "fifty-fifty " e as outras, que estão guardadas aqui e ali, vejo que possuo um capital, mesmo que

tenha dívidas em dinheiro, percebes; investi a minha energia no meu trabalho, fui criativo, criei e agora esse é o meu capital, e é muito importante não pensar: "é um capital que pode ser vendido e portanto transformado em dinheiro"; não, fiz o meu trabalho, ele existe, é a minha riqueza. Outras pessoas terão outro tipo de capital. Pensar é riqueza. Fazer pão é riqueza. Etc... Gosto de, nos grandes cafés, observar os empregados atrás do balcão, estão sempre ocupados com qualquer coisa, sempre em movimento, têm sempre trabalho a fazer. Essas pessoas são artistas. Detesto as pessoas que não fazem nada alegando que não têm dinheiro para isto ou aquilo. É uma desculpa para não fazerem nada, ou pior ainda, a admissão de que o dinheiro é que é o verdadeiro capital. Isso é capitalismo. Mas há tantas provas no cinema, na pintura, até no mundo dos negócios, de que essa importância que se dá ao dinheiro não deve de facto ser levada a sério. Sempre me fascinaram as pessoas que não têm nada e fazem fortuna. É uma das coisas de que gosto nos Estados Unidos e acho que essas pessoas são artistas. Aliás, Andy Warhol dizia qualquer coisa parecida, que o artista do futuro é o empresário. Não se deve considerar isso cinismo. Seja como for, também gosto muito do Andy e de outros. Joseph Beuys permitiu-me viver sem me tornar cínico, permitiu-me trabalhar sem complexos, permitiu-me existir sem que as dúvidas que tenho, e que é bom termos em relação ao nosso trabalho, destruam a energia que me faz criar. Bem, isto agora tornou-se um pouco elogioso, mas tu sabes que é preciso, porque às vezes Beuys é atacado, relativizado pelos meus camaradas. Artistas ou não, e tenho este amor indiscutível por ele que durará para sempre. Tenho a certeza.

Thomas Hirschhorn[77]
Tradução do francês de Sofia Gomes

[77] Thomas Hirschhorn: (1957, Berna Suiça). A sua obra já foi apresentada em instituições como a Tate Modern, o Centro George Pompidou, o Art Institute of Chicago, o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, O Museu de Serralves e em eventos como a Bienal de Veneza (1999) e a Documenta de Kassel (2002). Vive e trabalha em Paris.

Anexo II - Indíce das figuras

Figura 1 – Ohne Titel I-V (Sem título I-V) 1948-82 **.** Foto © Ute Klophhaus 1993. Em catálogo *Joseph Beuys,* pag 121. González, M. & Torra, C. (coord.) Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Figura 2 – **Ohne Titel III** (Sem título III) 1948-81. Foto © Ute Klophhaus 1993. Em catálogo *Joseph Beuys,* pag 124. González, M. & Torra, C. (coord.) Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Figura 3 – **Voglio Vedere le mie montagne** (Quero ver as minhas montanhas) 1950-71. Em catálogo *Joseph Beuys,* pag 142. González, M. & Torra, C. (coord.) Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Figura 4 – **Voglio Vedere le mie montagne** (Quero ver as minhas montanhas) 1950-71. Em catálogo *Joseph Beuys,* pag 145. González, M. & Torra, C. (coord.) Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Figura 5 – **Voglio Vedere le mie montagne** (Quero ver as minhas montanhas) 1950-71. Em catálogo *Joseph Beuys,* pag 147. González, M. & Torra, C. (coord.) Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Figura 6 – Das Kapital Raum 1970-1977 (vista geral da instalação) imagem de arquivo de 1985. Fonte: Keystone

Figura 7 – Das Kapital Raum 1970-1977 (pormenor da instalação). Fonte: Keystone

Figura 8 – **La rivoluzione siamo noi** - cópia heliográfica. Ed 1/180. Assinada e numerada. Coleção Trisorio, Nápoles.