

2.

CONCEITO AMPLIADO DE ARTE E ESCULTURA SOCIAL

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

A produção de Joseph Beuys não se limitou ao campo artístico, atingindo também o campo político e educacional, como já vimos. Ele não só ignorou fronteiras, como procurou aboli-las. A partir disso, começamos a nos aproximar do seu “conceito de arte ampliada”, que via a arte como parte integrante da vida e como parte fundamental no processo de formação e organização social.

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

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

Com isso, aproximava a arte da vida, exaltando o que há de criativo e provocador nos mais simples gestos humanos. A arte se ampliou, abarcando o trabalho humano em geral e com este pensamento criou o que chamou de conceito ampliado de arte. Segundo ele:

Esta concepção de arte não é nenhuma teoria, é uma configuração do pensamento; evidentemente que não se trata de uma figuração que se pode pendurar na parede

* BEUYS, Joseph *apud in* KLÜSER, Bernd. **Joseph Beuys** : ensayos y entrevistas.

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

(...) é uma maneira de proceder, onde se percebe que o olho interno é muito mais importante que as imagens externas.²

Através do conceito ampliado de arte, afastou-se de preconceitos e utilizou de toda uma variedade possível de materiais existentes no cotidiano para a “confeção” de suas idéias. Adotou uma postura extremada de códigos estéticos, utilizando materiais que se repetiam, fazendo parte de sua construção poética, como a gordura e o feltro. Buscava neles mais do que a sensação estética que eles poderiam despertar.

(...) ampliando este entendimento da arte, nós estamos no processo de totalização da arte. Nós percebemos que a totalização da arte já não está agora relacionada com as atividades dos artistas e em suas especialidades, isolados no denominado campo cultural livre.³

Em seu percurso, Beuys procurou explorar a idéia residual de arte como uma espécie de metáfora da experiência humana. O homem parecia deslocado da totalidade, não se reconhecendo mais como parte intrínseca da natureza e, portanto, era preciso reconhecer o caminho de volta. Este homem estava envolvido por uma experiência marcada pelas guerras, pelos destroços, por uma estrutura social que estaria doente e reclamava uma cura, para a qual a arte poderia ser um precioso remédio. Segundo Nancy Unger⁴, o mundo atravessava uma crise de caráter espiritual, onde eram questionados conceitos, valores e a própria existência humana na procura do seu “eu”. O ser humano necessitava encontrar suas próprias respostas, tomando consciência de sua “real” interação com a natureza.

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

² Beuys *apud* in MENNEKES, Friedhelm. **Joseph Beuys: Pensar Cristo**; p. 74.

³ BEUYS, Joseph *Apud*. **Joseph Beuys in America: energy plan for the western man**. Compilad by Carin Kuoni; p.56.

⁴ UNGER, N.M. “**Ecologia e Espiritualidade (o Re-encantamento do Mundo)**” *In*: O Encantamento do Humano: Ecologia e Espiritualidade. pp. 53-61.

materiais que pudessem promover, era a experiência e a reflexão que podiam provocar que interessavam ao artista.

As vanguardas vieram para romper com a arte feita no século XIX, “*o modernista tem que destruir, para criar.*”⁵ Uma sucessão de “ismos”, de manifestos ocuparam o cenário artístico das primeiras décadas do século XX, corrompendo conceitos, destronando materiais, subvertendo objetos de uso cotidiano em objetos de arte, recriando o juízo estético. Mas a arte moderna, segundo David Harvey⁶, se mantinha presa ao objeto, era formativista, por mais que subvertesse as formas artísticas. Ainda era, de um modo geral, uma arte pautada numa relação de observação distanciada entre o objeto e o espectador. Harvey aponta o final dos anos 60 como o berço da pós-modernidade, onde se pode notar uma variedade de mudanças de comportamento que refletiam sobre uma série de setores, assim como na arte. A pós-modernidade não teve o mesmo sentido de corte da modernidade, mas sim o sentido de continuação, desenvolvendo-se com bastante tranqüilidade entre o efêmero, o fragmentário, o caótico, o pluralismo e o descontínuo. A pós-modernidade é considerada por ele como sendo lúdica e participativa, ambas características presentes na obra do artista. “*Produtores e consumidores participam da produção de significados e sentidos. (...) A minimização da autoridade do produtor cultural cria a oportunidade de participação popular...*”⁷

Para Beuys, a produção de objetos era, muitas vezes, mais uma necessidade mercadológica do que uma preocupação sua. Para ele, um objeto ou resíduo de *ação* só tinha valor enquanto ainda carregava um sentido conceitual, enquanto ainda era entendido como objeto-testemunho da *ação*. A arte se ampliara para além do material, a arte se ampliara para a *ação*, fosse esta uma *ação* artística, fosse uma *ação* cotidiana. Segundo Ronaldo Brito⁸, o discurso de Beuys seria pós-modernista porque era performático, porque questionava a lógica da arte, porque estava impregnada de uma presença humana e animal, fazendo uma forte crítica ao destino experimental da arte contemporânea.

⁵ HARVEY, David. **A condição pós-moderna**; p. 26.

⁶ Ibid., p. 15-67.

⁷ Ibid., p.55.

⁸ BRITO, Ronaldo. Anotações de aula da disciplina História da Arte no mestrado da PUC/RJ, 2004.

Em 1965, o artista realizou uma de suas mais famosas *ações*: *como explicar quadros a uma lebre morta*⁹. Nesta *ação*, Beuys, entre outros aspectos, trabalhou sobre a “incompreensão” a que teria chegado a arte. Não que o artista



Fig. 13 – Como explicar quadros a uma lebre morta - 1965

buscasse uma compreensão por vias racionais, mas sim, que a arte pudesse suscitar pensamentos através de outros caminhos, como a intuição ou a inspiração. Com esta *ação*, o artista procurou trabalhar com a ausência de complexidades racionais, que exigissem conhecimentos de áreas específicas, tentando

trazer à tona a complexidade das áreas criativas. Isso também é uma técnica para levar à discussão da posição humana em uma época crítica, quando as idéias materialistas e racionais ainda estão em vigor, junto com a perda da imaginação, da inspiração e do entendimento de outras coisas.¹⁰

Explicar arte poderia ser simples, principalmente quando entendida como algo além de categorias, como algo que está na vida, no mundo. O conceito de arte ampliada desenvolvido por Beuys, compreendendo nisso a idéia de que tudo poderia ser transformado em arte, levou a outro conceito por ele desenvolvido, o da “escultura social”.

2.1 O PENSAMENTO COMO PRIMEIRA FORMA DE ESCULTURA

A arte deveria se expressar em todos os campos da vida humana e deveria, sobretudo, agir no interior de cada um, conscientizando a todos do seu potencial criativo e de mudança, da possibilidade de moldar a sociedade em que se encontravam. Seu conceito de escultura ia além do objeto físico, compreendia a política, a cultura, a educação, a organização social como um todo, porque a

⁹ Esta ação foi apresentada na galeria Schmela de Dusseldorf em 1965.

¹⁰ Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (1965), publicado em inglês como *Statement on how to explain pictures to a dead hare*, em: Caroline Tisdall, **Joseph Beuys**.

Escultura Social compreendia o próprio pensamento humano.

Meus objetos têm sido estimulados para a transformação da idéia de escultura ou da arte em geral. Eles devem provocar reflexões sobre o que a escultura pode ser e sobre como o conceito de escultura pode ser expandido para materiais invisíveis usados por todos. Como podemos moldar nossos pensamentos ou, como podemos formar nossos pensamentos em palavras ou, como nós moldamos e damos forma às palavras nas quais nós vivemos: a escultura como um processo evolucionário; todos como artistas. Isto porque a natureza da minha escultura não é fixa e nem finita. O processo continua na maioria delas: com reações químicas, fermentações, mudanças de cor, decadência, ressecamento. Tudo em estado de mudança.¹¹

Para o artista é exatamente no processo de organização do pensamento, bem como no processo de criação que está a base primeira da idéia de escultura. As idéias deveriam ser consideradas potencialmente pelas pessoas como forma, uma forma criada através do pensamento, que poderia ser direcionada para atitudes políticas e sociais. *“Para mim, a formação do pensamento já é escultura.”*¹² Assim, o artista tem no pensamento uma de suas matérias primas, até porque deste modo ele poderia trabalhar diretamente com o homem, reforçando a idéia de ampliação da arte proposta por ele.

Com o conceito de Escultura Social, Beuys pôs em xeque o conceito convencional da arte como sendo algo somente criado por um artista, estendendo-o a todos os homens. Segundo Gallwitz:

a escultura social é o resultado da atividade de um escultor incansável que aceita qualquer tipo de material e trabalha utilizando toda sorte de instrumentos e as mais variadas técnicas. Mas suas esculturas, assim como as suas actions, suas manifestações, suas teorias, seu engajamento político, enfim, tudo aquilo que a sua moral artística impunha como tarefa diária, também faz parte dessa escultura social.¹³

A criatividade era uma idéia para o artista ligada à liberdade e, por conseqüência, ligada à consciência de si mesmo. Somente no pensamento o homem era plenamente livre e era justamente no pensamento que começava

¹¹ **Joseph Beuys in America:** energy plan for the western man. Compilad by Carin Kuoni; p. 19.

¹² BEUYS, Joseph. **Joseph Beuys in America:** energy plan for the western man. Compilad by Carin Kuoni; p. 91.

qualquer escultura. Pensar é esculpir!

A idéia de escultura social estava impregnada muito mais de uma atitude política do que artística. A arte seria para ele o único caminho capaz de proporcionar uma mudança real na vida do homem. Ao artista cabia a função de oferecer instrumentos aos outros que levassem a um debate; por isso, sua obra muitas vezes acabava centrando-se no sujeito, na *ação*, e não necessariamente no objeto.

Com a escultura social seria possível moldar e burilar o mundo e por isso o artista preocupava-se tanto com questões educacionais. Para ele, era preciso desenvolver uma educação artística da humanidade, de modo que as transformações sociais pudessem ocorrer a contento. Foi justamente em suas atividades pedagógicas que Beuys melhor fez uso da escultura social. Ele acreditava que as futuras gerações já entenderiam e viveriam dentro desse conceito de arte.

A gordura era, dentre os seus materiais, o que melhor representava a sua teoria escultórica, porque ela é flexível, fluida e sua forma é sensível ao calor. Ela pode encontrar-se em estado sólido ou líquido, dependendo das circunstâncias que lhe forem dadas, podendo ser moldada e mudada com freqüência, se dilatando e contraindo, em constante transformação, uma boa metáfora de como deveria ser com o organismo social. Segundo Carmern Bernárdez:

na teoria escultórica do artista, este trânsito entre estados é a tradução física do movimento espiritual que se desliga pelos estados do ser humano: pensamento, sentimento e vontade. Essa idéia de transformação de um elemento disforme e versátil está na origem da eleição da gordura como um material beuysiano por excelência¹⁴

O artista que tanto privilegiou o ato da fala, sempre participou de inúmeros debates, conferências, entrevistas. A palavra era para ele um de seus meios artísticos utilizados, por exemplo, durante as *ações*. A palavra tornou-se para ele uma escultura imaterial. Através de discussões com variados grupos de pessoas de

¹³ GALLWITZ, Klaus. **Homem com esculturas de feltro**; p.12.

¹⁴ BERNÁRDEZ, Carmen. **Joseph Beuys**; p. 49.

todas as tendências, sobre temas ligados à definição da arte e da ciência, não só a definição de arte, mas também a própria prática artística em si, chega-se ao que Beuys chamou de escultura social. Essa teoria revela a idéia de obra enquanto processo, mutação, evolução, de como *esculpimos* e *moldamos* nosso modo de pensamento e o mundo em que vivemos.

*“Com a escultura social, Beuys foi além dos ready-mades de Duchamp. Seu interesse não era museológico, mas sim com o contexto antropológico da arte.”*¹⁵

Os ready-mades de Duchamp seriam objetos que iriam além dos domínios da arte, uma vez que estão além da representação, é o próprio objeto como objeto, deslocado de seu ambiente cotidiano para um institucionalizado¹⁶. Com isso, Duchamp acabou por chamar a atenção para os pré-conceitos que existem quanto ao que se esperava que fosse ou não arte. Beuys não desmereceu a criação dos ready-mades, mas sim a falta de uma formulação teórica, por parte de Duchamp, que completasse a prática dos mesmos.

Eu tenho uma grande admiração por Duchamp, mas não por seu silêncio, ou ao mesmo eu não o considero tão importante como outras pessoas o fazem. Em toda a nossa discussão está excluída a idéia de silêncio. Assim, temos que dizer que o silêncio de Marcel Duchamp é superestimado.(...) O fato é que Duchamp não estava interessado em consciência, em metodologia, em uma discussão histórica séria ou análises, o que me faz pensar que ele estava trabalhando no sentido oposto(..). Ele simplesmente reprimiu suas idéias. O silêncio de Duchamp deveria ser substituído pela idéia de uma ‘absoluta ausência de linguagem’.¹⁷

Em novembro de 1964, Beuys, juntamente com Wolf Vostell, Tomas Schmit e Bazon Broch realizou em Dusseldorf a ação “O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado”. Embora Beuys nutrisse uma admiração por Duchamp e não negasse que houve uma mudança a partir dele, não deixou de criticá-lo e nem ao silêncio em que teria caído. Se a intenção da obra de Duchamp era a provocação, sua intenção e seus objetos teriam se esvaziado, uma vez que agora haviam se tornado peças de colecionadores e de museus. No entanto, para Thierry De Duve, o dito “silêncio superestimado” de Duchamp não procederia, porque

¹⁵ STACHELHAUS, Heiner. **Joseph Beuys**; p. 64

¹⁶ Espaços de arte.

¹⁷ **Joseph Beuys in America**: energy plan for the western man. Compilad by Carin Kuoni; p. 169

para Duchamp a idéia de que todos poderiam ser artistas estaria ultrapassada, porque de fato todos de algum modo participariam da criação de uma obra sendo co-autor dela. Para ele, o trabalho só estava completo quando interpretado pelo olhar do outro, adicionando assim sua contribuição ao ato criador.¹⁸ O fato é que em ambos os artistas, o espectador deixou de ser um apreciador da obra, tornando-se também co-autor. Segundo Duchamp:

O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.¹⁹

Duchamp, de certo modo, chamou à atenção para o conceito de arte e sua circulação, pensando a anti-arte. Beuys foi além disso, para ele não havia anti-arte, com um *anti* referindo-se a um novo objeto de arte como nos ready-mades, mas sim, uma nova maneira de propor a arte, ampliando seus significados para além dos objetos artísticos, nutrindo-os também de ambições didáticas. Uma vez que todos são artistas para Beuys e que para Duchamp, não necessariamente, mas que sim, todos poderiam ser ‘co-autores’, chega-se a um ponto chave entre ambos, como colocou Alan Borer: “*quem está habilitado a criar? A resposta de Duchamp: ‘aquele que inventa um signo: portanto eu sou o único ou o maior ou o último artista’. A resposta de Beuys: ‘aqueles que conhecem a linguagem do mundo, ou seja, você e eu...’.*”²⁰

2.2 A CRISE DA HUMANIDADE EUROPÉIA

Entender as idéias do artista sobre arte implica em observar também o momento em que foram concebidas. O homem europeu do período entre guerras e

¹⁸ DUVE, Thierry De. **Kant depois de Duchamp**. In: Revista de Mestrado de História da Arte. nº 5, EBA/UFRJ, 1998. p. 128 “*Duchamp, ao contrário, nunca foi um utópico. Nada poderia estar mais afastado de seu modo de pensar do que a crença na criatividade universal. Seu tipo particular de arte, o readymade, não surgiu nem da crença, nem da esperança de que todos podem ou deveriam poder ser artistas. Em vez disso, reconheceu - e bem razoavelmente - o 'fato' de que todos já tinham se tornado artistas. Diante de um readymade, não existe mais qualquer diferença técnica entre fazer e apreciar arte.*”

¹⁹ DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. In: BATTCOCK, Gregory A nova arte; p. 74.

²⁰ BORER, Alan. **Joseph Beuys**; p. 17

pós-Segunda Guerra encontrava-se num momento de fragmentação, com uma contemporaneidade repleta de contradições. Este homem, de acordo com o filósofo alemão Edmund Husserl, parecia ter esquecido a tradição espiritual vinda desde a antigüidade grega. É como se o objetivismo científico moderno tivesse afastado o mundo da subjetividade, da espiritualidade. Tanto Husserl quanto Beuys parecem pedir por um certo resgate espiritual da humanidade, uma volta a conhecimentos elementares e universais, não separados pelas constantes especializações a que a ciência moderna chegou, uma vez que tantas ramificações do conhecimento levaram a ciência a deixar de lado o espírito humano. Husserl aponta que *“por causa de seu objetivismo, a psicologia não consegue incluir em seu tema de reflexão a alma, ou seja, o eu, que age e sofre, em seu sentido mais próprio e mais essencial.”*²¹ Ao compartimentar o mundo e a vida em tantos pedaços, perdeu-se em grande parte a idéia do todo, um ideal também perseguido por Beuys por conta de suas raízes românticas.

Segundo Luiz Camillo Osório, *“a modernidade surge com o processo de racionalização das visões de mundo tradicionais, que se justificavam pelos mitos e pela religião, e que passam a se reestruturar segundo normas deliberadas racionalmente.”*²² Em pensamento similar, Joseph Beuys afirmara que:

(...) o conceito atual de ciência tem uma validade extremamente parcial, que por certo não pode referir-se a todos os problemas do homem, porque está baseado preponderantemente nas leis da matéria. E aquilo que se refere à matéria não pode, necessariamente, referir-se à vida. (...) o pensamento científico ocidental despiu-se de todas as implicações de natureza mitológica até alcançar as formas mais concisas e sintéticas do “materialismo”.²³

Segundo Urbano Zilles²⁴, após 1930, Edmund Husserl começou a criticar o objetivismo científico. Para ele, tal objetivismo acabara por criar, de certo modo, uma natureza idealizada e o menosprezo à complexidade que envolve a vida e os problemas humanos. Propôs uma espécie de “volta às coisas mesmas”, tentando

²¹ HUSSERL, Edmund. **Edmundo Husserl: A crise da humanidade européia e a filosofia**; p. 91.

²² OSÓRIO, Luiz Camillo. **A estética Romântica e Joseph Beuys**; p. 5.

²³ BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós: um socialismo livre e democrático**. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60, 70**; p. 306-307.

²⁴ ZILLES, Urbano. Introdução In: **Edmundo Husserl: A crise da humanidade européia e a filosofia**.

entender o fenômeno como ele se dá na consciência, como ele é percebido no momento presente; despido de outras formulações prévias. Husserl acreditava ser possível deparar-se com uma realidade originária e não só com sua representação. As formulações deveriam partir do fenômeno e não da tradição filosófica. “*Não é das filosofias que deve partir o impulso de investigação, mas sim, das coisas e dos problemas*”.²⁵ Em 1979, Beuys afirmara, condizendo com a proposição de Husserl, que, para ele “*as pessoas no presente não são capazes de olhar o fenômeno. Elas vêem com suas idéias materialistas e as projetam sobre as coisas. E desse modo distorcem a realidade.*”²⁶

Quando Husserl nos aponta uma crise das ciências européias, enfatiza a crise das ciências fechadas numa série de *sistemas de proposições enunciáveis*, que não abarcavam mais “*questões decisivas para uma autêntica humanidade*”.²⁷

Numa proposta de “volta às coisas mesmas” está implícita uma volta à totalidade, ao momento em que as ciências eram uma só, sob o manto da filosofia. Husserl tenta mostrar de que modo a crise da ciência moderna levou também à crise da humanidade européia e, em última instância, do racionalismo. Aponta para a possibilidade da busca do homem pela razão ter se perdido durante o processo de ramificação da ciência. Seria preciso recuperar “o mundo da vida” (Lebenswelt) perdido na passagem das experiências *pré-científicas*²⁸ para a ciência, num “*mundo que precede toda conceitualização metafísica e científica.*”²⁹

O mundo da vida, segundo Husserl, apresenta-se como um mundo dotado de experiências subjetivas que o objetivismo científico, com sua formalização, acabava por não dar conta, uma vez que a visão de mundo pelo olhar científico era uma visão mutilada, fragmentada, criando um distanciamento entre ambos os mundos. Através dessa fragmentação do mundo da vida, a ciência acabara por deixar de lado o sujeito humano. “*À medida que se esquece, na temática científica*

²⁵ HUSSERL, Edmund. **A filosofia como ciência de rigor**; p. 72.

²⁶ BEUYS, J. **Joseph Beuys en conversación con entrevista Louwein Wijers** in KLÜSER, Bernd. **Joseph Beuys** : ensayos y entrevistas; p. 155.

²⁷ ZILLES, Urbano. In: **Edmundo Husserl: A crise da humanidade européia e a filosofia**; p. 45.

²⁸ Termo esse utilizado pelo filósofo ao longo do texto “A crise da humanidade européia e a filosofia”, como na página 74.

²⁹ ZILLES, Urbano. In: **Edmundo Husserl: A crise da humanidade européia e a filosofia**; p. 50.

do mundo circundante intuitivo, o fator meramente subjetivo, esquece também o próprio sujeito atuante, e o cientista não se torna tema de reflexão.”³⁰

Seria preciso agora fazer um retorno ao pré-científico, a uma experiência de mundo que já existia anteriormente à ciência, que seria para Husserl muito maior do que o mundo das ciências. Segundo o pensador, “*os progressos gigantescos, no conhecimento da natureza, agora devem ser estendidos ao conhecimento do espírito.*”³¹ A crise se daria, justamente, pelo fato da ciência ter conseguido, aos poucos, afastar o homem das suas questões primordiais, perdendo a idéia de sujeito e conseqüentemente de liberdade, entendida esta, como uma forma de viver em harmonia e obediência com a natureza. De acordo com Beuys:

Os problemas da vida , da alma, do espírito da humanidade, dos problemas da intuição, da imaginação, da inspiração, dos problemas do nascimento e da morte, dos problemas da sobrevivência em um âmbito mais amplo e de dar forma ao sentido do ser humano é algo que não pode ser resultado de uma compreensão materialista da ciência.³²

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

O conceito positivista de ciência não é mais revolucionário, hoje, na medida em que está voltado exclusivamente para o desenvolvimento da tecnologia e da revolução industrial. Para o futuro, prevê-se uma consolidação do conceito positivista, atomista e materialista, na qual não haverá mais espaço para implicações de natureza sociológica e psicológica, com um conseqüente aumento da alienação do homem, privado de sua espiritualidade e debilitado em sua vontade e em sua capacidade de autodeterminação.³³

³⁰ HUSSERL, Edmund. **Edmundo Husserl: A crise da humanidade européia e a filosofia**; p. 91.

³¹ Ibid., p. 88.

³² BEUYS, J. **Joseph Beuys en conversación con entrevista Louwein Wijers** in KLÜSER, Bernd. **Joseph Beuys** : ensayos y entrevistas; p. 146.

³³ BEUYS, Joseph. **A revolução somos nós**: um socialismo livre e democrático. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org). **Escritos De Artistas Anos 60, 70**; p. 315.

Beuys, bem como Husserl, percebeu que um possível retorno ao originário, que é a busca pela compreensão do espírito, poderia dar conta deste momento de crise, onde a modernidade tentava tratar dos assuntos espirituais com uma objetividade que terminaria por levá-los a uma banalização do espírito. “*Se esta noção restrita de ciência se aplica à cultura e se converte em padrão para toda a cultura, esse será o fim da cultura, porque é o princípio da morte.*”³⁴

Através de imagens míticas, o artista tentou uma volta ao pré-científico, ao originário. Separar as coisas metodicamente como pretendia a ciência, podia levar a uma impossibilidade de autocompreensão do espírito. “*Não tenho nada contra o método materialista de análises, mas acredito que temos que ampliá-lo para não ficarmos presos a uma uniteralidade muito reduzida de enxergar a vida.*”³⁵ Através de uma possível retomada de “*evidências pré-lógicas, de um mundo de valores, do sentido da existência pessoal e coletiva*”³⁶, Beuys clamava por um homem que pudesse manter a expressão e a criatividade humana, renovando, deste modo, o caminho trilhado pelo racionalismo, bem como o pretendido por Husserl:

A *ratio* de que agora se trata não é senão a compreensão realmente universal e realmente radical de si do espírito, na forma de uma ciência universal responsável, na qual se instaura um modo completamente novo de cientificidade, na qual têm seu lugar todas as questões do ser, as questões da norma, assim como, as questões do que se designa como existência.³⁷

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

³⁴ BEUYS, Joseph *Apud in* MENNEKES, Friedhelm. **Joseph Beuys: Pensar Cristo**; p. 174.

³⁵ BEUYS, J. **Joseph Beuys en conversación con entrevista Louwein Wijers** in KLÜSER, Bernd. **Joseph Beuys** : ensayos y entrevistas; p. 146.

³⁶ ZILLES, Urbano. *In: Edmundo Husserl: A crise da humanidade européia e a filosofia*; p. 45.

³⁷ HUSSERL, Edmund. **A crise da humanidade européia e a filosofia** / Edmund Husserl; introdução e tradução Urbano Zilles; p.95.

Com um olhar voltado para o século XX, encontramos nas palavras do historiador Eric Hobsbawm ecos do pensamento de ambos, quando afirma que “o século XX caracterizou-se por um deslocamento do prestígio da visão racional e científica para as considerações intuitivas, sobre os descaminhos do mundo, explicitando o permanente esforço sempre renovado de entendê-lo.”³⁸

Com os conceitos de escultura social e arte ampliada, Beuys pretendia também ultrapassar as barreiras de isolamento em que acreditava que a cultura se encontrava, isolada de outros campos da sociedade, como a política ou a economia. Segundo o artista, “*haveria uma determinação antropológica para que todo mundo fosse um artista na sociedade*”³⁹, todo ser humano possuiria em si a capacidade de mudar, de moldar, de esculpir o mundo através da sua criatividade e esta só se desenvolveria num ambiente de liberdade. Ampliando o conceito de arte, seria possível perceber que essa não estaria apenas relacionada às atividades dos artistas e às suas “especificidades”, pondo a arte num campo cultural isolado, dotada de uma dita liberdade, onde “*você poderia fazer o que quer sem regras e sem responsabilidades*”⁴⁰. A idéia de uma arte ampliada, que perpassasse as mais simples atividades da vida, melhoraria também o próprio campo da “arte institucional”, uma vez que estaria dotada de uma liberdade ainda maior.⁴¹

Para ele, o mundo se encontrava numa crise ocasionada pelo excessivo cientificismo, racionalismo e materialismo, que renegou as forças emotivas, instintivas e espirituais do homem. O excessivo materialismo fez com que o homem perdesse de vista o espiritual e a razão sobrepôs-se à emoção, tornando, aparentemente, o homem insensível à vida que está ao seu redor, afastando-o de suas questões primordiais, perdendo a idéia de sujeito. Um homem capaz de destruir o outro, bem como também, de se auto-destruir. Através de sua obra e sua fala, Beuys buscava uma volta da espiritualidade em lugar do materialismo dominante. Muitas capacidades humanas não estavam sendo desenvolvidas, mas

³⁸ HOBBSAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX**; p. 12.

³⁹ BEUYS, Joseph. **Speech upon receiving an honorary doctorate degree from the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax**. In: Joseph Beuys in America: energy plan for the western man. Compilad by Carin Kuoni; p. 55.

⁴⁰ Ibid., p. 56.

⁴¹ Estas idéias foram apresentadas pelo artista em seu discurso ao receber o título de Doutor Honorário da Faculdade de Artes e Desenho da Nova Escócia em 1976. Tal discurso encontra-se na íntegra em: BEUYS, Joseph. **Speech upon receiving an honorary doctorate degree from the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax**. In: Joseph Beuys in America: energy plan for the western man. Compilad by Carin Kuoni; p.53-57.

poderiam ser, era preciso apenas descobrir um modo de ativá-las. Beuys acreditava que somente através de uma consciência de si mesmo, da importância dada à espiritualidade, à emoção, o homem conseguiria um equilíbrio. Somente quando o homem tivesse consciência de si, ele poderia transformar a vida e a sua existência, e para ele, apenas através da arte isso seria possível. Era preciso *“destruir os limites da arte e ampliá-los em forma e conteúdo. Neste sentido, a introdução de novos materiais e o descobrimento de novas formas simbólicas, resultou decisiva.”*⁴²

⁴² MENNEKES, Friedhelm. **Joseph Beuys**: Pensar Cristo; p 99-100.