

JOSEPH BEUYS
A REVOLUÇÃO SOMOS NÓS

DIREÇÃO E CURADORIA GERAL
Solange Oliveira Farkas

CURADOR CONVIDADO
Antonio d'Avossa

SESC POMPEIA
SÃO PAULO, SET. 15 - NOV. 28 2010

REALIZAÇÃO
ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL | SESC

JOSEPH BEUYS A REVOLUÇÃO SOMOS NÓS

Antonio d'Avossa

«Não tenho nada a ver com a política: conheço somente a arte.»
Joseph Beuys

EIS O HOMEM QUE QUER TRANSFORMAR A POLÍTICA EM ARTE

“Homem: VOCÊ tem força para a autodeterminação. Queremos mostrar caminhos e possibilidades para que VOCÊ exerça o seu poder. Um passo importante para vencer ou modificar o sistema ao qual VOCÊ está submetido é realizar seus direitos fundamentais, na Democracia Direta, sob forma de plebiscito popular, depois de receber uma informação livre e objetiva.” Esta declaração, extraída de uma partitura¹ do início dos anos 1970, explica a síntese política e programática de Joseph Beuys, o protagonista de uma arte, uma criação, que é, antes de tudo, palavra — palavra como articulação do pensamento.

Joseph Beuys ocupa um lugar completamente singular no panorama da história da arte contemporânea. Com um procedimento inédito, Beuys, antes de mais nada, expandiu os limites do tradicional conceito restrito de arte. Seu conceito ampliado de arte representa o ponto de partida e de chegada de uma concepção da criatividade humana que não pode mais ser circunscrita apenas à arte, mas que inclui dentro de si outras disciplinas, a começar da política e da economia; e, com estas, todas as problemáticas sociais que demandam uma transformação real e radical.

Transformar, mudar, melhorar, indicar, moldar, comunicar, por meio da intuição, da ação, da energia, do pensamento, da solidariedade, da criatividade. Para Joseph Beuys, essas palavras são ações do pensamento; concretizam a possibilidade mais alta e profunda de conceber a política como um procedimento criativo, que coloca em primeiro lugar — ou melhor, no centro de suas práticas — o próprio homem e sua liberdade.

A partir da segunda metade dos anos 1960, Joseph Beuys pontua sua prática como artista, professor e homem com a

realização de debates e a criação de organizações; sua procura contínua é no sentido de concretizar a comunicação com outros homens, os indivíduos privilegiados de um trabalho voltado para o desenvolvimento e para a construção da escultura social.

Em setembro de 1971, hóspede do galerista Lucio Amelio, na pequena ilha de Capri, Joseph Beuys formulou um dos princípios fundamentais da visão de uma nova arte e, sobretudo, de um conceito ampliado de arte, que abarca todo o gênero humano. Trata-se de um verdadeiro manifesto, que proclama a capacidade de autodeterminação do indivíduo e da coletividade para além de qualquer limite imposto pelos sistemas políticos e sociais.

O surgimento da partitura *Die Revolution sind wir* (A revolução somos nós), acompanhada da imagem em que ele aparece vindo em direção a nós, representa, a meu ver, um dos momentos mais significativos de seu posicionamento como homem e artista. A posição frontal de seu corpo é afirmativa da intuição, da vontade e do pensamento. O passo é decidido, a passada é ampla, o olhar é firme e está voltado para nós, como que confirmando a decisão voluntária de dar ao homem, à sua criatividade, um novo estatuto antropológico.

Para Beuys, as partituras representam um convite a uma ação. São instruções para o olhar. Seu sentido supera os limites da folha e da palavra; elas apontam direções para encontrar um caminho para a transformação.

A *revolução somos nós* representa a síntese política de uma utopia que se anuncia como caminho e percurso não apenas para Beuys, mas, antes de tudo, para nós.

1. O termo “partitura” (no alemão, *Partituren*) era usado por Joseph Beuys, nos anos 1960 e 70, para designar folhas com desenhos e anotações que fazia para traduzir seus pensamentos durante entrevistas ou enquanto projetava ações e intervenções. Para o artista, os projetos relacionados à escultura social eram regidos por um princípio similar ao da música; daí o uso do termo, que em alemão também designa notação musical.

É a partir desse primeiro esboço italiano que todo o trabalho de Beuys se direciona para um centro: o homem, e apenas o homem. Um homem não mais concebido como matéria passiva, mas como matéria ativa, entidade vital, criativa, eticamente empenhada na metamorfose e na transformação da estrutura social em um organismo gerador de criatividade libertadora.

Beuys diz com clareza que o indivíduo sozinho não pode avançar para um caminho de autodeterminação. Escreve claramente: somente *nós* podemos alcançar um percurso que se anuncia como libertador.

Esse *nós* juntamente com o *você* e o *eu* já estão inscrevendo esse percurso no registro da Utopia, a tríplice condição que determina qualquer transformação social. O percurso está indicado, mas cabe a *nós* colocá-lo em prática — antes de tudo, com os recursos de nossa criatividade, aquela que todo homem possui: “Todo homem é um artista”.

Todo homem possui um capital de criatividade, em todos os campos. Este é o único capital humano verdadeiro. *Kunst = Kapital*.

A revolução que Beuys anuncia na arte não tem o caráter violento das revoluções históricas. Certamente ele tem como referência a tríplice fórmula da Revolução Francesa (*liberté, égalité, fraternité*); no entanto, afasta-se dela, em uma visão política que se funda no potencial de criatividade do gênero humano. Exatamente como havia declarado Anacharsis Cloots à Assembleia Geral, quando, em seu último discurso, falou em nome de toda a humanidade.²

Em uma entrevista concedida em julho de 1972, Joseph Beuys não hesitou em esclarecer o conceito de revolução que tinha em mente.

À pergunta feita por Giancarlo Politi, diretor da revista *FlashArt* (n. 168), respondeu: “G.P.: Em seu Büro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (Escritório da Organização pela Democracia Direta por Plebiscito), aqui na Documenta 5, há uma faixa que diz: *A revolução somos nós*. O que você quer dizer exatamente?” J.B.:

“Quero dizer que as pessoas poderiam fazer a revolução se usassem seu próprio poder. Mas elas não estão conscientes do enorme poder que têm, e é por isso que não se faz nenhuma revolução. É isto que quero dizer com este slogan. Mais uma vez as pes-

soas têm o poder de mudar a situação, mas não têm consciência disso. Por isso reputo como meu dever informá-las do enorme poder que possuem, e vou trabalhar cada vez mais por essa causa.” Trata-se, como se pode ver, de pensar em uma direção que restitui ao homem a capacidade criativa da transformação, por meio da informação e da comunicação, pedras fundamentais da prática artística de Beuys. A escultura social é antes de tudo pensamento, e o pensamento é escultura social.

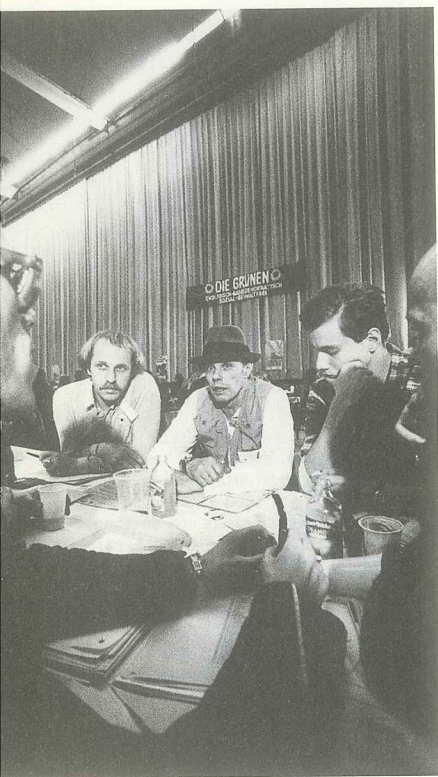
Beuys tem naqueles anos, portanto, um interesse capital: superar o conceito tradicional de arte. Tudo converge para essa superação: suas performances, debates, organizações, entrevistas e exposições são feitas para construir o Palácio do Homem, o Palácio Real que todo homem pode habitar. Pois todo homem é um rei, e toda mulher, uma rainha, como ele declarou em sua última entrevista.

E a arte, a produção de objetos? Onde e como se coloca nesse universo político no qual tanta importância é confiada à palavra? O próprio Beuys esclarece isso em uma afirmação feita nos mesmos dias do surgimento da partitura *A revolução somos nós*: “Para se comunicar, o homem se serve da linguagem, usa gestos, a escrita, picha um muro, pega a máquina de escrever e extrai letras dela. Em resumo, usa meios. Quais meios usar para uma ação política? Eu escolhi a arte. Fazer arte é, portanto, um meio de trabalhar para o homem, no campo do pensamento. Este é o lado mais importante do meu trabalho. O resto, objetos, desenhos, performances, vem em segundo lugar. No fundo, não tenho muito a ver com a arte. A arte me interessa apenas enquanto me dá a possibilidade de dialogar com o homem.”

Mas Joseph Beuys está consciente de que o processo de transformação da política em arte não pode passar apenas e tão somente pelo seu exercício de artista. Deve envolver, também, seu exercício como professor na Academia de Düsseldorf. Para concretizar esse processo de transformação em todos os setores da vida social, são necessárias organizações e pessoas — alunos, galeristas, editores.

Em 1967, Beuys funda, com Johannes Stüttgen e Bazon Brock, o Deutsche Studentenpartei (Partido dos Estudantes Alemães). Poucos anos depois, em 2 de março de 1970, cria a Organisation der Nicht Wähler, Freie Volksabstimmung (Organização dos Não Votantes — Plebiscito Livre). Em 1º de junho de 1971, lança a sua Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung (Organização pela Democracia Direta por Plebiscito), que redesenha os fundamentos da Revolução Francesa a partir dos princípios interpretativos de Rudolf Steiner, o criador da antroposofia: liberdade do espírito, igualdade perante a lei e fraternidade na economia.

2. Revolucionário prussiano eleito para a Convenção Nacional em 1792, no período jacobino da Revolução Francesa, defendia a ideia de uma república universal que reunisse todas as nações. Foi guilhotinado em 1794 a mando de Robespierre, então presidente da Convenção Nacional.



Reunião do partido Verde, Saarbrücken, 1980

Mais do que qualquer outra, a organização que concretiza o espírito do pensamento de Beuys é certamente a F.I.U. Conhecida como Freie Internationale Universität (Universidade Livre Internacional), ela foi criada entre 1973 e 1974, e lançada oficialmente em 1974, em Düsseldorf. A iniciativa reunia Beuys, Klaus Staeck e o escritor Heinrich Böll, que ganhara um prêmio Nobel em 1972. Outras sedes internacionais seriam abertas em seguida na Irlanda, Inglaterra, Itália e Holanda.

A F.I.U. logo passou a ser parte orgânica de obras e operações históricas. Entre elas, destaca-se a participação de Beuys na Documenta 6 de Kassel, onde apresentou a obra *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (Bomba de mel no local de trabalho). A F.I.U. participou ativamente dos debates durante os cem dias da exposição. Outra performance espetacular de Beuys coordenada pela F.I.U. aconteceu durante a Documenta 7: o plantio, na cidade, dos famosos *7000 Eichen* (7000 carvalhos). O projeto, que funde questões políticas e ambientais, resulta em um dos exemplos mais acabados da ideia de escultura social; e é, ao mesmo tempo, uma obra escultórica viva, destinada a durar. Uma obra que, superando a visão tradicional de arte, anunciava-se ao futuro como a mais grandiosa escultura social já vista na história da arte contemporânea, da política, da cultura.

Em um famoso discurso pronunciado em 1985 no teatro Münchner Kammerspiele, em Munique, Joseph Beuys fala da F.I.U. e de sua adesão ao partido Verde, ao percorrer as fases de sua intensa obra de transformação da política em arte. “Quando digo que todo homem é um artista, não estou querendo que acreditem nisso. Relato, simplesmente, o resultado do meu trabalho. Seguindo a lógica, deduzi que, depois da nossa época, deverá acontecer uma mudança fundamental na consciência humana. Foi o que me levou a fazer experimentos sobre isso e a passar à ação. Quando já estava na plenitude de minha atividade profissional — e aqui deixo de lado, de propósito, tudo o que se refere à política, tanto no plano teórico quanto prático, já que estou cada vez mais convencido de que ela é algo fatal e inútil —, fundei uma sociedade que propunha a democracia direta, levando em conta vida e morte, vitórias e derrotas, quedas e renascimentos em nosso país. O vínculo com a democracia, ou seja, com os direitos do homem, parecia-me demasiadamente unilateral. E, já que o ponto orgânico de partida, isto é, a nascente à qual me referi ao falar da língua — aquela onde podemos nos refrescar e da qual jorra a consciência de nosso eu —, constitui, junto com o pensamento e o conhecimento, o elemento mais importante que existe, achei necessário identificar o polo da liberdade, que deriva da crescente autoconsciência, em um experimento chamado Universidade Livre Internacional. Mais tarde, como membro dela, fui um dos fundadores do Die Grünen (Os Verdes), isto é, do partido dos ecologistas-pacifistas. Esse movimento já mostra que as coisas muitas vezes têm caráter experimental — como, aliás, devem ter.

“Não quero de forma alguma falar dos Verdes ou do que estão fazendo. Repito, apenas, que o conceito de política torna-se, para mim, cada vez mais impossível. Quanto mais considero a coisa em sua peculiaridade, mais me convengo de que o homem é o ser criativo por excelência. Assim, estou trabalhando com o soberano, sobretudo no âmbito de um sistema democrático. O homem precisa saber que, em sua liberdade e na ação exercida conscientemente, o eu se reconhece como soberano, como aquele que determina. Assim, o caráter da autodeterminação faz-se fundamental. Apenas esse impulso é capaz de reestruturar a sociedade.”

A F.I.U. ainda está ativa em suas diversas sedes internacionais.

CARTAZES E MÚLTIPLOS

Em 1964, o sociólogo canadense Marshall McLuhan publicou o livro *Understanding Media (Os meios de comunicação como extensões do homem)*, dando início a uma revolução total em nossa forma de conceber os meios de comunicação. Dos jornais ao rádio, da publicidade à fotografia, da palavra falada e escrita à televisão, do telefone à máquina de escrever, o universo da comunicação, chamado por McLuhan de Galáxia Gutenberg, era alvo de uma reflexão destinada a mudar para sempre nossa maneira de nos comunicar — e, ao mesmo tempo, nossos sentidos.

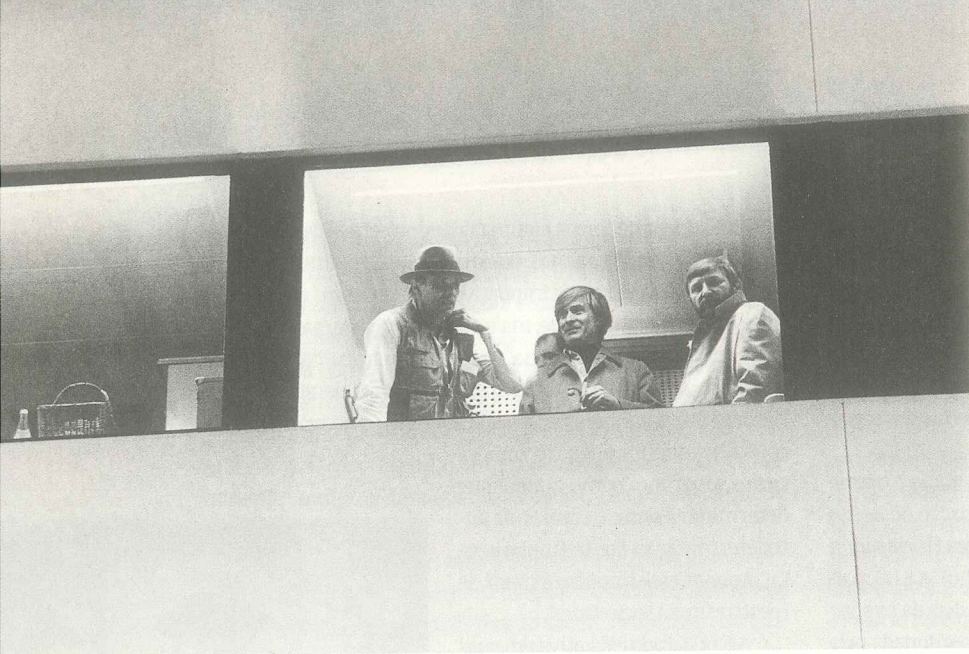
Na noite de 11 de dezembro de 1964, Joseph Beuys apresentou uma performance intitulada *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* (O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado). A performance foi transmitida ao vivo pela emissora regional do segundo maior canal de televisão alemã. Beuys utilizou gordura e feltro diante dos telespectadores, introduzindo, assim, o uso da palavra como prática criativa e o uso de materiais que comunicam a essência como substância.

O ruído da palavra foi uma escolha precisa para Joseph Beuys. Aliás, foi a escolha que antecipou todo seu trabalho futuro. Trata-se de opor a comunicação à anticomunicação; trata-se, sobretudo, de “abrir bem a boca” para comunicar o conceito ampliado de arte. Surgido justamente naqueles anos,



JOSEPH BEUYS

Cartaz de exposição na Modern Art Agency, Nápoles, 1971. Foto de Giancarlo Pancaldi. Offset, 195 x 101 cm, assinado



Reunião do partido Verde, Saarbrücken, 1980

é o conceito que define a posição de Beuys como uma posição única no panorama das neovanguardas e a mais revolucionária da história da arte contemporânea.

O próprio uso do meio televisivo sugere que a prática incentivada por Beuys subvertia as regras estáticas das vanguardas. Para superá-las, ele usava um meio humano; mas também se servia do que era, até ali, o mais avançado meio tecnológico de comunicação entre os homens.

Esse pensamento assume, em suas palavras, um significado sobretudo escultórico: a escultura social, da qual se declara intérprete, ganha forma e corpo, e se instala na mídia como ideia superior a qualquer linguagem midiática, para afirmar um conceito de arte totalmente relacionado com o homem.

“Meu caminho passava pela palavra; por mais que pareça estranho, não provinha do chamado talento artístico. Quando percebi que a palavra seria também uma via única, então decidi-me pela arte (...). A arte me levou ao conceito de uma escultura que começa na palavra e no pensamento; que aprende a construir ideias com a palavra, e a transferir, para as formas, o sentir e o querer. Se o pensamento não falhar nessa tarefa, se prosseguir inabalável, aparecerão as imagens que espelham o futuro. As ideias tomarão forma.” Estas palavras, pronunciadas em Munique um ano antes da morte de Beuys, revelam o projeto de comunicação que era fundamental em sua obra. Mas também nos revelam que é por meio das palavras que as ideias tomarão forma, serão transmitidas; e que delas, enfim, “surgirão as imagens”.

Aqui nasce a escultura social, que questiona, de forma radical, o conceito tradicional da arte. Mas que também coloca como tarefa principal não recorrer unicamente ao emprego de materiais físicos.

Para Joseph Beuys, o ruído da palavra protagoniza o primeiro meio de comunicação entre os homens. O ruído não será mais secreto (como também havia sugerido Marcel Duchamp);

virá a público, será exposto, publicado, divulgado. Por meio dele, as ideias tomarão forma, e as imagens surgirão.

A arte é multiplicada pelas multidões que a recebem. Ela é um *veículo* que carrega um diálogo ininterrupto de ideias e de pensamentos transformadores. Quando Beuys fala da arte como “a possibilidade de um diálogo com o homem”, em *A revolução somos nós*, mostra-nos o ponto ao qual seu percurso consciente havia chegado. Trata-se, na verdade, de superar o modernismo para alcançar o campo da informação, por meio da palavra e da linguagem.

Algumas vezes, a troca de informação e o diálogo que ativam a máquina da trans-

missão e da recepção precisam apenas de meios simples, tradicionais, para se realizar.

Múltiplos, cartazes e cartões-postais tornam-se, a partir da segunda metade dos anos 1960, um verdadeiro arsenal de propaganda para a escultura social e o conceito ampliado de arte de Joseph Beuys. Esse arsenal — pacífico — provou-se o maior que um artista já criou.

Todas essas formas de arte são *veículos* que irão criar um “movimento de informação”, destinado a transmitir ideias e transportar o pensamento. O arsenal de Beuys é também a maior metáfora da linguagem, da palavra e da troca que sua obra oferece. A palavra “metáfora” deriva do grego *metaphéreîn*, que significa *transportar*. “Nenhum meio de comunicação se limita a carregar a mensagem. Eles também traduzem e *transformam* a mensagem, o emissor e o receptor. O uso de qualquer meio, de qualquer extensão do homem, altera os esquemas de interdependência entre as pessoas, e as relações entre os sentidos.” É essa capacidade e possibilidade da transformação na relação entre emissor e receptor que interessa a Joseph Beuys e ocupa grande parte de sua obra.

Na verdade, a citação reproduzida acima, por mais que pareça pertencer ao mestre alemão, é de Marshall McLuhan. Mas, a meu ver, adapta-se bem ao pensamento por trás da *vehicle art* que Joseph Beuys põe em ação com seus editores, galeristas, colaboradores, alunos na Academia de Belas-Artes de Düsseldorf, intelectuais e fotógrafos. Mas, sobretudo, por meio da F.I.U.

É excepcional o material de propaganda que ele usa para veicular suas ideias. E veiculação significa circulação, como a circulação do sangue nos organismos vivos; significa transporte e, como todo movimento, gera pontos de vista diferentes; significa transformação, ou seja, provoca alterações nas substâncias e nos seres, melhoras. Sobretudo, significa distribuição, o que tem como consequência uma verdadeira revolução na arte: ela se torna, enfim, democrática e direta.

Foi fazendo uso desses meios simples que Joseph Beuys veiculou e transmitiu seu conceito ampliado de arte e nos deu a possibilidade de construir a escultura social. O conteúdo de seu *arsenal* é enorme; eu diria mesmo monumental. É uma forma nova e grandiosa de escultura, feita de palavras, imagens, símbolos, materiais, substâncias, cores, objetos e metáforas. Ela nos remete ao futuro da arte, e não apenas da arte; sobretudo, nos conduz a uma nova sensibilidade.

“Se a publicidade é uma arte ou não, isso depende do que você está anunciando”, declarou o artista no início dos anos 1970.

Entre 1965 e 1986, Beuys produziu 557 múltiplos. Muitos, em tiragens altíssimas, às vezes de mil, 5 mil, 10 mil, 12 mil exemplares, e outros em tiragens ilimitadas. É uma fórmula única no mercado de arte, que é submetido a uma verdadeira avalanche de objetos, fotografias, imagens, ideias e pensamentos.

Os postais somam cerca de setenta, mais de vinte deles produzidos pela F.I.U.; todos têm tiragem ilimitada. Como viajam e transportam a ideia do conceito ampliado de arte, são verdadeiros veículos de propaganda, a menor fórmula — em dimensões e custo — de uma obra que demanda o intercâmbio entre as pessoas, entre emissor e receptor. Em última análise, são uma fórmula da comunicação ativa e poderosa.

Por fim, são quase trezentos os cartazes que Beuys produz ao longo de sua incansável atividade. A maior parte anuncia exposições ou performances. Juntos, eles registram todo o percurso do artista. Uma grande parte é puro material de propaganda; o texto, em forma de declaração ou manifesto, ocupa todo o espaço. A quantidade excepcional desse material deixa clara a grande tarefa que o artista confiava à distribuição de veículos de seu pensamento e ideias.

O cartaz representa certamente uma mídia essencial na nossa cultura visual. É uma forma de comunicação que atravessa séculos e, no entanto, não dá sinais de desaparecer. Mesmo já modificado — nos materiais que lhe servem de suporte, nas técnicas de exposição e reprodução, nas dimensões — e apesar dos novos e poderosos instrumentos de propaganda que surgiram.

Sua evolução foi notável, sobretudo nos estilos pictóricos e de ilustração que se alternam desde o início do século passado, ao sabor das mudanças do gosto e de novas condições sociológicas e técnicas, que aumentam suas dimensões e tornam a imagem fotográfica cada vez mais importante.

Joseph Beuys não perdeu nenhuma oportunidade de usar esse meio de comunicação de massa para promover suas ideias e dar forma visual ao seu pensamento. Qualquer ocasião



Reunião do partido Verde, Saarbrücken, 1980

especial lhe servia: exposições em galerias e museus, debates, performances, projeções, denúncias, eventos.

Dessa maneira, e de forma continuada, mais intensamente a partir da segunda metade dos anos 1960, Beuys traçou uma estratégia paralela a sua obra e integrada a ela. Organizou uma máquina de propaganda que se materializou, antes de tudo, na enorme produção de múltiplos, cartazes e postais.

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

Nesse sentido e nessa direção, sua frenética máquina da comunicação encontra nas artes gráficas dos cartazes um motor único, que distribui e veicula, semeia e difunde a demanda básica dos homens por comunicação.

Os cartazes de Joseph Beuys são, portanto, o motor ativo de sua máquina; há muitos anos, atraem atenção, análise e colecionadores. Eles representam visualmente o seu conceito ampliado de arte; e demonstram suas potencialidades, antes de tudo, no envolvimento das pessoas que colaboraram com o artista na sua feitura.

É por isso que, ainda que nem todos os seus cartazes tenham sido feitos diretamente por ele, mas sim a seu pedido, todos devem ser considerados parte integrante, autônoma e importante de sua obra. Na verdade, uma parte essencial dessa obra, que traz o aspecto da comunicação pela propaganda ao primeiro plano, e produz atenção multiplicada, ampliada.

Dois catálogos documentam a importância dessa produção, iniciando um levantamento definitivo da propaganda pela arte. O primeiro se refere à exposição *Joseph Beuys. Plakate* (Joseph Beuys. Cartazes), apresentada na Bayerische Staatsbibliothek de Munique em abril de 1991, com curadoria de Peter Weiss e

Florian Britsch. Editado pela Schneider-Henn,³ traz breves textos dos curadores e tenta organizar esse grande, surpreendente e subestimado empreendimento do artista. Mas, ainda que as breves legendas que os apresentam forneçam preciosas informações sobre sua origem, cobre apenas cerca da metade dos cartazes produzidos por Beuys.

O segundo catálogo foi editado para a exposição *Beuys. Posters*, com curadoria de Isabel Siben, que também mostrou ao público internacional a importância teórica e prática atribuída ao meio pelo artista alemão. O livro cataloga 288 cartazes. A exposição, que viajou entre museus de Munique, Hamburgo e Heidenheim de setembro de 2004 a abril de 2005, foi acompanhada por um catálogo bilíngue que reúne as atentas reflexões da curadora e uma excelente entrevista com Klaus Staeck, o primeiro e mais importante editor dos múltiplos, cartazes e postais de Beuys.

Na entrevista, Staeck declara: “Para Beuys, postais e cartazes não eram, de forma alguma, subprodutos de seu trabalho artístico; ele os levava tão a sério quanto qualquer outra obra. Foi a ideia do múltiplo, sobretudo, que nos uniu. Ambos estávamos muito interessados na democratização do mercado da arte. Fizemos mais de duzentas edições; ou, se incluirmos os postais, quase trezentos. Em uma entrevista, ele declarou que seu interesse na edição de múltiplos, cartazes e postais era disseminar ideias”.

“Não consigo criar múltiplos sozinho.” Estas palavras dão a entender que, para Joseph Beuys, a criação de obras multiplicadas implica necessariamente o envolvimento de outros. Esse princípio, que ele perseguia de forma tão intensa e coerente, está na base do conceito ampliado de arte e da ideia de escultura social.

Em *Beuysnobiscum*,⁴ Harald Szeemann, curador da maior retrospectiva de obras de Joseph Beuys, realizada em Zurique e Madri entre 1993 e 1994, escreve, sobre a *vehicle art*: “Um veículo é um veículo. Ajuda a chegar a algum lugar”. Beuys aplica a expressão *vehicle art* a sua obra desde o início dos anos 1960. Ela assinala seu distanciamento do movimento Fluxus. Para falar dos múltiplos, sempre usou a definição *vehicle*.

No cenário internacional da arte, os múltiplos tornaram-se moda no início dos anos 1960, como uma nova forma de produção artística, possibilitada pelas técnicas de reprodução. De fato, para editores e artistas, o aspecto democrático dessa produção era importante. O próprio Beuys declarou que o interessava alcançar com ela “o maior número de pessoas possível”.

Além disso, para Beuys, os múltiplos significavam, também, uma possibilidade de colocar em discussão a obra de arte

como fetiche — uma discussão não por acaso promovida por Marcel Duchamp com os seus *readymade*.

Nos anos 1960, o mestre francês declarou-se abertamente contra a prática da reprodução artística, por considerá-la vulgar. O múltiplo com maior tiragem produzido por Joseph Beuys é a caixinha de madeira que carrega a inscrição *Intuition* (Intuição), e que chegou a 12 mil exemplares.

Para Beuys, esses veículos multiplicados eram ideias e memórias permanentes, pontos de referência, monumentos transportáveis. Suas concepções transformavam-se em múltiplos, chegavam às casas, à vida, à consciência das pessoas, e isso de forma simples, não dogmática, como em “um jogo”, como “constelações onde muitas coisas podem ser encontradas”.

Realmente, nos múltiplos Beuys parafraseia todos os conteúdos e formas de suas obras maiores — das performances à atividade política.

“Cria-se uma afinidade direta com as pessoas que possuem esses veículos. Eles são como uma antena que está em todos os lugares, permitindo a comunicação”, declarou, em uma entrevista. Sem dúvida, para Beuys, não se tratava de vender obras de arte em maior quantidade, mas, muito mais, de dar impulso a uma transformação na arte e na sociedade que, em última instância, se revela política. Não por acaso, os múltiplos tornaram-se os veículos de propaganda da Organização pela Democracia Direta por Plebiscito e da F.I.U.; apenas na vinculação com a práxis espiritual e política eles adquirem sua verdadeira importância, algo que hoje emerge em sua totalidade.

“Interessa-me difundir veículos físicos, em forma de edições, porque me interessa difundir ideias. Esses objetos só podem ser compreendidos na relação com as minhas ideias.” Há um pensamento central a ser espalhado. Ele se materializa em objetos e reproduções; é ele que o artista e seus editores escolhem compartilhar com aqueles que os possuem. Essa é a importância dessa produção e de mostrá-la. Esse é, enfim, o motivo principal de uma exposição na qual um material de propaganda por excelência se reativa no contato e na comunicação com o público. Na qual múltiplos como o vaso *Rose für Direkte Demokratie* (Rosa pela democracia direta), os quadros-negros *Kunst = Kapital*, a caixinha *Intuition* (Intuição), o *Telefon S_3* (Telefone S_3) composto por duas latas e um barbante, a *Capri-Batterie* (Bateria Capri), que sugere a energia da natureza, as garrafas de *Vino F.I.U.* (Vinho F.I.U.) e os *Ampolia d'oli* (Vidros de azeite) com o rótulo do movimento *Difesa della Natura* (Defesa da natureza) estão presentes ao lado dos cartazes e postais. A soma desses múltiplos, escolhidos também por sua significação política, é, a meu ver, a forma mais correta de ativar as ideias de Joseph Beuys.

A coleção de cartazes que compõem a exposição *A revolução somos nós*, no SESC Pompeia e no Museu de Arte Moderna da Bahia, é a maior da Europa e talvez, também, do mundo.

3. Editora com sede em Munique.
4. Apêndice enciclopédico sobre a obra de Beuys organizado pelo crítico suíço Harald Szeemann (1933-2005) e publicado no catálogo da exposição *Joseph Beuys* (Kunsthaus, Zurique, 1993-1994; Museo Nacional Reina Sofia, Madri, 1994). Reúne textos assinados por críticos de arte, como o suíço Tobia Bezzola, autor do trecho sobre *vehicle art*. A maioria dos textos são do próprio Szeemann, curador da exposição. Responsável pela Documenta 5 (Kassel, 1972) e pelas Bienais de Veneza de 1999 e 2001, o suíço é considerado o primeiro curador na acepção contemporânea do termo.

Ela reúne mais de duzentos deles, a maior parte assinada por Joseph Beuys. Uma pesquisa longa e paciente, conduzida por Luigi Bonotto antes e depois de 1986 — ano da morte do artista alemão —, permite-nos apresentar um panorama amplo de sua importante obra gráfica.

Bonotto criou uma coleção única, que convida a ver a obra de Beuys como um verdadeiro processo de comunicação, de diálogo com os outros, dentro dos limites do sistema da arte e para além dele. Grande parte dessa coleção foi apresentada em uma projeção virtual na 52ª Bienal de Veneza, em 2007; e também está em um catálogo editado por mim. Nos últimos três anos, a coleção de cartazes de Beuys foi notavelmente ampliada por Luigi Bonotto. Hoje, apresenta-se ao público brasileiro e internacional em sua real dimensão pela primeira vez.

A coleção nasceu do interesse particular de Bonotto pelos artistas do movimento Fluxus. Colecionador extremamente atento e de enorme sensibilidade, o empresário de Bassano del Grappa reuniu obras e documentos dos protagonistas desse momento extraordinário da cultura contemporânea. A enorme contribuição do Fluxus para o desenvolvimento das neovanguardas do pós-guerra já foi reconhecida, ainda que com atraso, pelos maiores museus do mundo. O grupo encontrou um papel de relevo na história da arte contemporânea.

A paixão pelo *espírito Fluxus* levou Luigi Bonotto, em quase trinta anos, a desenvolver uma coleção de concepção completamente singular, que passa, antes de tudo, pela relação com os artistas. Em sua casa hospedaram-se e trabalharam Ben Patterson, Dick Higgins, Alison Knowles, Philip Corner, Eric Andersen, Milan Knizak, Takako Saito, Gianni Emilio Simonetti e outros. Além disso, a afinidade com o radicalismo propositivo do Fluxus levou-o a criar amizades especiais com artistas como Ben Vautier, Nam June Paik, George Brecht, Daniel Spoerri, Robert Filliou, Giuseppe Chiari, Yoko Ono (de quem produziu a grande mostra *Sonhar* no Museu de Santa Caterina, em Treviso, em 2007) e Emmett Williams, de quem colecionou obras e documentos extremamente raros e de notável importância histórica. De George Maciunas, artista, teórico e fundador do Fluxus, encontram-se na Coleção Bonotto as mais raras obras, testemunhos e documentos. A exposição *Fluxus*, realizada na Le Passage de Retz, em Paris, com curadoria de Bernard Blistene, em 2009, foi testemunho dessa apaixonada admiração.

Era inevitável que o percurso desse colecionador de extraordinária coerência passasse pela produção fundamental do mestre alemão. O próprio Luigi Bonotto confirma os motivos dessa escolha. Em entrevista recente, disse: “Com Beuys, comecei a entender e apreciar o ato da comunicação. A obra mais importante de sua vida foi a comunicação. Por isso me apaixonei por colecionar seus cartazes, que são, para mim, a documentação dessa comunicação, desses atos que resumem o trabalho de sua vida”.

A estratégia de propaganda que Joseph Beuys aciona com essa produção tem caráter político. Não se trata apenas de anunciar exposições ou debates, mas, sobretudo, de despertar a consciência de quem olha e lê esses cartazes.

Para isso, ele usa elementos gráficos variados. Em primeiro lugar, sua própria imagem. Às vezes, ela invade todo o cartaz, com o rosto do artista, ou seu corpo inteiro, em primeiro plano. No cartaz editado pelo galerista italiano Lucio Amelio em novembro de 1971, para anunciar a primeira exposição italiana de Beuys, ele aparece avançando para frente; o título *A revolução somos nós* está escrito à mão. No cartaz criado pelo galerista nova-iorquino Ronald Feldman para anunciar um encontro-debate na New School, em janeiro de 1974, Beuys surge em um retrato de Gianfranco Gorgoni.

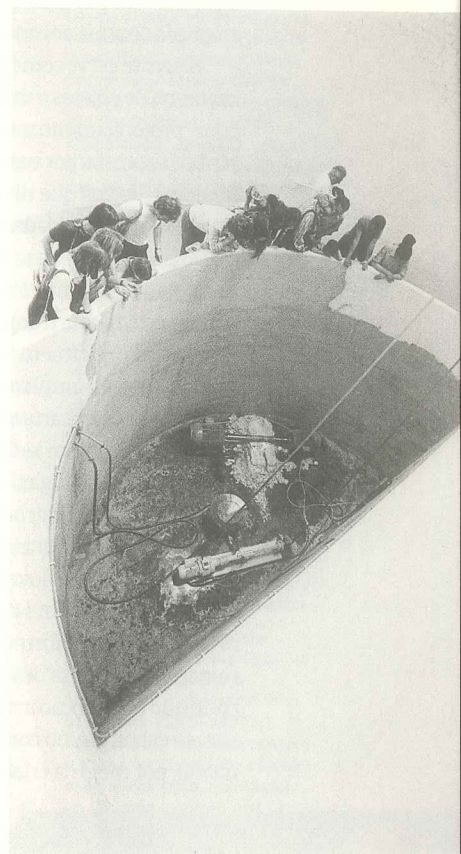
Em outras ocasiões, apenas partes significativas de seu corpo estão em evidência. Em especial as mãos, que fazem ou seguram objetos; e as pernas, pés e joelhos, que se movem, caminham, trabalham.

A relação de equilíbrio entre texto e imagem — tão mencionada pelas teorias contemporâneas sobre artes gráficas — é muitas vezes questionada por variantes extremas. Em alguns casos há só a imagem e um texto mínimo, ou assinatura. Em outros, não há imagem: o cartaz é devolvido a sua função original de anúncio e reduzido ao texto, com frequência a reprodução de palavras escritas à mão pelo próprio artista, em seu estilo característico.

Seu nome também é uma presença gráfica forte, nas variantes JOSEPH BEUYS ou, simplesmente, BEUYS. Às vezes, invade a metade do espaço do cartaz.

Esses aspectos estão conjugados em uma “estética do cartaz” que avança na mesma linha das escolhas e realizações que preenchem a existência de Beuys como homem e artista. Como acontece em sua obra plástica, o branco e o preto, os cinzas e o marrom preponderam, na contramão da invasão de cor exaltada pela publicidade da época.

Outro aspecto relevante dessa produção é a escolha das imagens, que muitas vezes são consideradas mais pelas ideias que expressam do que pela perfeição formal.



A instalação *Bomba de mel* no local de trabalho, *Documenta 6*, Kassel, 1977

Por fim, nota-se a presença frequente de outras pessoas nas imagens, fato que as eleva à condição de colaboradores ou, pelo menos, solidárias às ideias e ao pensamento que a arte de Beuys quer expressar. Sua produção de *vehicle art* está repleta desses casos. Galeristas, artistas, alunos, colaboradores, fotógrafos e, principalmente, a Universidade Livre Internacional aparecem como protagonistas ao lado do artista — que, ao incluí-los, dá destaque a sua preciosa colaboração.

No corpo central dos cartazes, há reproduções de desenhos, obras, cenários e objetos. Eles aproximam essa produção do percurso artístico de Beuys, mas sem distanciá-la do propósito de também — se não principalmente — dar visibilidade ao conceito ampliado de arte e ao conceito de escultura social.

Beuys se serve com frequência de imagens de obras importantes ou de objetos e múltiplos de grande impacto visual para criar “prolongamentos visuais” nos cartazes. A beleza dos desenhos se presta, por sua vez, ao uso frequente, nos cartazes, de imagens-textos que divulgam a Democracia Direta, o partido Verde e as atividades da Universidade Livre Internacional.

Alguns cartazes são especialmente significativos, não apenas pelas razões mencionadas, mas sobretudo, a meu ver, porque criam uma frente comum entre a obra e o pensamento. Com isso, restituem ao cartaz a dignidade de obra única; ao mesmo tempo, ampliam seu sentido rumo a uma comunicação total. Esses cartazes já fazem parte da rica iconografia de Beuys; eles nos levam à ideia de uma palavra que se torna imagem.

Em primeiro lugar, e até por suas dimensões (190 x 100 cm), *A revolução somos nós*, que usa uma fotografia de Giancarlo Pancaldi para anunciar a primeira mostra de Beuys na Itália, aberta em 13 de novembro de 1971, na Modern Art Agency, de Lucio Amelio, em Nápoles. Em imagem frontal, o artista avança em seu uniforme, como se declarasse que a autodeterminação não é feita de revoluções violentas, mas de trabalho contínuo em direção a uma democracia direta — que, por sua vez, se estrutura no corpo social, entendido aqui como organismo, por meio da criatividade. É o manifesto do mestre que

alcançou uma clareza a respeito de seu compromisso como artista e homem.

Em 1978, um par de cartazes anuncia a criação da Fundação pelo Renascimento da Agricultura e o debate que aconteceria em Pescara, em 12 de fevereiro de 1978, no contexto da apresentação oficial da F.I.U. na Itália e do lançamento da edição italiana do livreto *Ação terceiro caminho*. O debate aconteceu na sala da Bolsa de Mercadorias da Câmara de Comércio da cidade. Os agricultores da região encontram-se todas as segundas-feiras nesse local para vender seus produtos. A difusão dos conceitos de arte ampliada e de escultura social se utilizaria desse mesmo lugar de intercâmbio econômico e cultural.

As imagens remetem aos *Cem dias de discussão de Kassel* (Documenta 6), dos quais a Fundação pelo Renascimento da Agricultura é a projeção e o prolongamento organizacional. Elas retomam dois momentos da participação de Beuys na Documenta: um espaço interno ocupado pela instalação *Bomba de mel no local de trabalho*; e o gramado dianteiro do Museu Fredericianum, onde o debate continuava, em forma de socialização, nos momentos de pausa, e onde o próprio círculo humano parece corresponder a uma autêntica escultura social.

O cartaz da campanha eleitoral dos Verdes, *Die Grünen*, de 1979, ilustrado por uma pequena escultura de 1963, intitulada *Der Unbesiegbare* (O invencível), é emblemático do compromisso político do artista e de sua posição diante das questões ambientais. Uma pequena lebre é ameaçada por um soldadinho armado e corajosamente o enfrenta, certa da vitória. O cartaz, produzido pela F.I.U. a partir de uma fotografia de Ute Klopheus, mostra como o uso que Beuys faz do meio, sempre de forma consciente, oscila continuamente entre a política e a estética. Pode servir tanto para estetizar a política quanto para politizar a estética. O cartaz tornou-se o símbolo da campanha eleitoral; mas sua carga propositiva escapou à maior parte dos ambientalistas.

Entre os cartazes nos quais o texto é preponderante, três, a meu ver, são particularmente relevantes, pelo conteúdo que expressam e, sobretudo, porque lembram a função original do meio como veículo de propaganda.

O primeiro denuncia a demissão de Joseph Beuys da Academia de Belas-Artes de Düsseldorf, onde ocupava a cadeira de escultura monumental, por haver admitido em seus cursos 142 estudantes excluídos da seleção. Produzido por Klaus Staeck em 1972, o cartaz revela o quanto o aspecto pedagógico, o ensino e a prática da escultura social — mesmo dentro da Academia — eram parte integrante de sua obra.



Em debate no Frankfurter Kunstverein, 1976

O segundo exemplo é o *Manifest*, de 1979, igualmente produzido por Staeck e também assinado por Beuys, e que retoma a ata da fundação da F.I.U.

O terceiro cartaz, na realidade composto por três páginas, foi produzido pela F.I.U. em 1979. Traz a íntegra da *Aufruf zur Alternative* (Conclamação à alternativa), reproduzida das páginas do jornal *Frankfurter Rundschau* de 23 de dezembro de 1978.⁵ No texto, Beuys conclama à adoção de uma alternativa aos sistemas sociais do capitalismo privado e do capitalismo de Estado, depois de declarar o fim iminente de ambos os sistemas. A *Aktion Dritter Weg* (Ação terceiro caminho) seria a possibilidade de saída.

Consciente da importância desta *Conclamação*, manifesto político e estético da escultura social, Beuys não perde nenhuma oportunidade para publicá-la, nas mais diversas línguas: italiano, francês, inglês, português. No Brasil, a ocasião histórica surge na 15ª Bienal de São Paulo, em 1979, quando expõe *Brazilian Fond* (Fundo Brasileiro). No cartaz que integra sua participação, o texto ganha título reatualizado: *Conclamação para uma alternativa global*. Beuys tinha consciência das contradições sociais, econômicas e ambientais que o maior país sul-americano vivia, naqueles anos 1970. O acréscimo do termo *global* faz do cartaz uma prova de que o conceito de escultura social não se deve limitar às fronteiras do mundo europeu, mas, inevitavelmente, levar em conta as condições políticas e sociais de todos os homens do mundo. A *Conclamação* deve ser global, porque os motivos da crise política, econômica, ambiental e social, assim como as soluções, não têm fronteiras políticas ou geográficas.

Ao olharmos para a totalidade da obra desenhada pelos cartazes, não podemos deixar de lado imagens antológicas que, por meio deles, incorporaram-se aos livros de história da arte — ou à grande, quase infinita, bibliografia que os livros e catálogos sobre Joseph Beuys compõem.

Alguns exemplos são *We Won't Do it without the Rose* (Não conseguiremos sem a rosa), que usa uma fotografia realizada no Escritório da Organização pela Democracia Direta em 1972, e foi apresentado na Documenta 5 no mesmo ano. Ou o cartaz *Demokratie ist lustig* (A democracia é engraçada), de 1973, que ilustra o conflito entre democracia direta e burocracia institucional do qual Beuys foi protagonista, ao lado de seus alunos, nas salas da Academia de Düsseldorf. Na fotografia excepcional de Bernd Nanninga, o artista aparece sorridente e divertido, atravessando as duas filas de policiais que foram chamados a intervir depois que ocupou a secretaria da instituição.⁶ Em uma das imagens mais emblemáticas de sua carreira de professor, artista e político, Beuys é o mestre que ri, com seus alunos-discípulos, da intervenção policial determinada por uma “democracia” atraída por burocracias e modelos políticos há muito em declínio.

O cartaz que anuncia o livro *Incontro con Beuys* (Encontro com Beuys), lançado em 13 de maio de 1984 em Bolognano, na abertura do célebre último debate da série *Defesa da Natu-*

reza,⁷ traz outra imagem emblemática. Sentado no selim de uma bicicleta — veículo humano mecânico e que demanda equilíbrio — em sua casa-estúdio em Düsseldorf, ele se apoia em caixas de *Vinho F.I.U.*, como que acariciando a substância energética. Por fim, há os cartazes americanos *Dillinger*,⁸ nos quais buracos de bala furam sua imagem, uma fotografia feita por Ute Klophaus de *I Like America and America Likes Me* (Eu gosto da América e a América gosta de mim), histórica e famosa performance que Beuys realizou com um coite na galeria de René Block, em Nova York, em 1974.

Em 1983, uma associação de artistas nova-iorquinos organiza a exposição *Subculture* e oferece a Beuys a possibilidade de criar um cartaz para expor entre os anúncios veiculados nos trens do metrô. O artista usa o quadro-negro de suas explanações sobre criatividade; ao branco do giz e ao preto da lousa, acrescenta, em vermelho, e em inglês, CREATIVITY = CAPITAL, seu slogan sobre a criatividade como verdadeiro capital humano. Ao intervir no contexto de um meio de transporte popular da metrópole americana, ele multiplica suas possibilidades de veiculação; o cartaz é um veículo de comunicação que atravessa o espaço subterrâneo da cidade. Com dimensões adaptadas para exibição em espaços públicos — tem 28 x 70 centímetros —, demonstra a pertinência de retomar o tema da escultura social, representado pelos quadros-negros, desenhos e sobretudo pela frase-fórmula, que sintetiza a totalidade do conceito ampliado de arte.

Ainda na frente da dupla veiculação estão, a meu ver, os cinco cartazes que trazem o retrato de Beuys realizado por Andy Warhol em 1980. Beuys usa essa imagem, que mostra seu rosto em primeiro plano, para subverter seu significado. Para multiplicá-lo, o pai da *pop art* usou pó de diamante. Beuys reutiliza o retrato para difundir sua mitologia pessoal, tornando a sua presença real por meio dos traços estilísticos de Warhol, que é apenas o executor. As variantes e repetições determinam uma multiplicação infinita de sua imagem; o artista, aqui, resolve o problema da comunicação por meio de seu irmão americano, assim como faz em um cartaz para a campanha eleitoral do partido Verde da Alemanha.

5. A tradução da íntegra do manifesto *Conclamação à Alternativa* está na pág. 49 desse catálogo.

6. De 1961 a 1972, Beuys esteve à frente da cadeira de escultura monumental da Academia de Belas-Artes de Düsseldorf; entre outros, foram seus alunos Anselm Kiefer, Katarina Sieverding, Blinky Palermo, Martin Kippenberg. Em 1972, ocupou a secretaria da Universidade com um grupo de estudantes recusados, para exigir sua admissão. Por causa do ato, foi demitido do cargo, que só reaveria em 1978, após longa disputa judicial.

7. *Defesa della Natura*, ou Defesa da Natureza, é um slogan que contém a ideia da arte como interação criativa entre homem e natureza, além do nome de um projeto realizado por Beuys no fim da década de 1970 na vila italiana de Bolognano, região de Abruzzo, consistindo de esculturas, plantações, múltiplos e debates em defesa da agricultura biodinâmica.

8. Em 1974, durante sua primeira visita aos Estados Unidos, Joseph Beuys homenageou o gângster John Dillinger (1903-1934), reencenando seu assassinato a tiros em frente ao cinema onde a execução aconteceu, em Chicago. Ladrão com princípios, Dillinger só roubava dos bancos e não molestava inocentes, o que fez dele, para a opinião pública, uma espécie de Robin Hood. A ação ficou registrada no vídeo *Dillinger* (1974).

Nesse aspecto, a estratégia de comunicação de Beuys — ao reutilizar imagens que haviam tomado de assalto o cenário da arte, numa consagração multiplicada — mostra-se extremamente arguta. Em sua perfeição, agora também formal, Beuys está seguro de que um rosto, igual ao de qualquer homem, é suficiente para criar comunicação, seja multiplicado, seja sozinho. Nessas imagens, ele é mito e homem, é ícone e palavra, é presente e futuro. É, enfim, um artista entre os artistas, e um homem entre os homens.

Os dois últimos cartazes que menciono aqui, ambos italianos, projetam-se como antecipação de um futuro iminente na

vida de Beuys. O primeiro anuncia sua última grande exposição em vida, *Palazzo Regale* (Palácio Real), aberta exatamente um mês antes da morte do artista, em Düsseldorf. A mostra, promovida pelo galerista Lucio Amelio, abriu dia 23 de dezembro de 1985 no Museu de Capodimonte, Nápoles. Vida e morte se entrelaçam nas duas vitrines que compõem a mostra-testamento, e nos objetos dispostos nelas. Tudo parece estar consumado na instalação, que transmite um silêncio-barulho sem palavras e sem corpo.

O cartaz parece muito distante da sacralidade da instalação. A imagem vem de uma fotografia de Jochen Schmidt, então jovem fotógrafo berlinense; ela mostra uma Casa de Manutenção da ANAS, órgão estatal italiano que, a partir dos anos 1930, ocupa-se da manutenção das estradas do país. A cor dessas casas, espalhadas por todo o território italiano, é um vermelho-tijolo muito semelhante ao do *Braunkreutz*, mistura de sangue de lebre e ferrugem que

Joseph Beuys usou com frequência em suas obras. Trata-se de um vermelho escuro que tem a mesma cor do sangue coagulado.

“O sangue é um líquido especial”, escrevia Rudolf Steiner, retomando Goethe, ao tratar da ideia de reduzir toda a gama de cores à essência substancial. E o próprio Beuys declarara, em 1979: “O vermelho é uma cor natural, uma força primordial que se sobrepõe a qualquer materialidade possível; a ponto de constituir, para mim, baseando-me nesse pressuposto, não tanto uma cor, mas uma verdadeira substância plástica. Utilizo também o marrom com esse sentido, de expressar tudo o que tem a ver com formas substanciais”.

A edificação que aparece no cartaz é a casa onde se alojam os trabalhadores que cuidam da manutenção da estrada local, para que seus usuários não tenham problemas ou se percam. Somos nós que estamos percorrendo essa estrada. O trabalhador que cuida da manutenção da estrada é também seu sinalizador; ele trabalha para nós, que somos a revolução em curso, e nos indica um percurso, um caminho. Esta casa vermelho-substância é a casa comum aos homens que tomaram esse caminho. A via da utopia concreta, pela transformação e pela mudança.

Finalmente, no cartaz editado pelo Museu Cívico de Gibellina, cidadezinha da Sicília que em 1968 havia sido destruída por um terrível terremoto, uma têmpera marrom e vermelha de 1962 representa uma figura petrificada pela dor, que retoma traços das esculturas de Wilhelm Lehmbruck — escultor que foi uma das primeiras e mais marcantes influências na vida e na obra de Joseph Beuys. Pelo motivo trágico que está em sua origem e pelo trabalho esplêndido de Beuys, o cartaz é até hoje considerado uma das mídias mais contundentes já devotadas à construção de uma sociedade melhor.

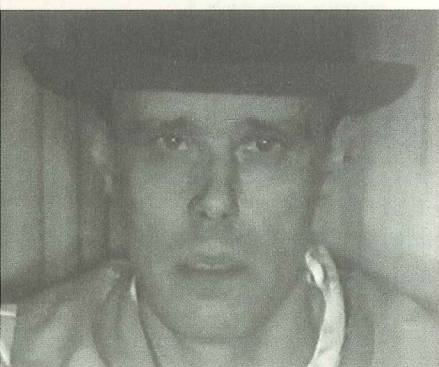
As enormes potencialidades latentes nos cartazes sugerem que uma imagem multiplicada pode, sim, servir de ponto de partida para a construção de um mundo livre. A essa prática de comunicação, Beuys acrescenta um elemento que atesta sua identidade e promove a difusão de suas ideias. Sua assinatura funciona como prolongamento do conceito ampliado de arte. “Quando escrevo meu nome, estou desenhando”, diz. Mas seu desenho é, aqui, um projeto de comunicação entre os homens e com os homens. É dessa consciência que é feito o grande ensinamento de Joseph Beuys.

FILMES E VÍDEOS

Com seus filmes e vídeos, o conceito ampliado de arte de Beuys ganha luz própria. Desde o início dos anos 1960, essa produção, em todas as suas variantes, já não pode ser separada das performances, esculturas, instalações, desenhos, aquarelas, debates, quadros-negros, múltiplos, cartazes e postais do artista.

São os filmes que resgatam a maior parte de suas performances históricas; e isso graças ao trabalho dos muitos cinegrafistas que as registraram e souberam recriá-las na montagem. O caráter de presença, entendida como irradiação do ser, tende a desaparecer com o tempo e com a compactação de performances mais longas, como *Celtic +* (Celta +, 1971) ou *Eu gosto da América e a América gosta de mim* (1974). Mas em outros registros, em filme ou vídeo, esse caráter de presença ressurgiu na totalidade e de forma literal.

É o caso de *Soziale Plastik* (Escultura social, 1967) e *Filz TV* (TV feltro, 1970). Nessas ações, a presença do artista é total. Elas são a transmissão de um ato que envolve seu rosto e seu corpo reais; o resultado de uma comunicação que vai à essên-



Joseph Beuys no vídeo *Soziale Plastik* (Escultura social), de 1967: colaboração com Lutz Mommartz

cia do meio utilizado, a TV ou o cinema. Beuys trata as novas mídias como formas de escultura, integrando suas possibilidades para criar uma obra que não é apenas visual, mas também auditiva e plástica.

Beuys cobre a tela da TV *feltro* com feltro para ressaltar a dimensão plástica do veículo. De forma análoga, envolve seu corpo em feltro em *Eu gosto da América e a América gosta de mim*; e, em *Eurasienstab* (Bastão Eurásia) aplica o material às vigas de madeira.

A margarina, a gelatina, as bengalas, o cobre, o óleo, a gordura, os alimentos, os animais — a lebre, o coiote — pontuam um percurso que utiliza as novas mídias, filme e vídeo, como estratégia real para reativar os sentidos e levar nossa visão a unificá-los. Por meio desses materiais, alcançamos a essência; por meio das imagens, a escultura.

Beuys nunca faz seus filmes e vídeos ele mesmo; sempre confia a outros a grande responsabilidade da visão e da memória. Tudo nessas obras concorre para criar uma estratégia de comunicação com o espectador, transformando-as em propulsores, em um novo impulso para a escultura social.

Ao registrar suas ações em filmes e vídeo, Joseph Beuys define a escultura social no presente e a ativa, como a um organismo vivo. Suas criações são marcadas pela

monumentalidade; frequentemente, essa monumentalidade está ligada à ideia da permanência do passado no presente.

O mesmo se dá com o uso da palavra. Joseph Beuys é um grande comunicador.

A palavra, material invisível, é o elemento decisivo em seus vídeos; neles, ela assume o papel de eixo principal do processo de edificação da escultura social. A palavra precisa de *Public Dialogue* (Diálogo público); a palavra cantada, em *Sonne statt Reagan* (Sol em vez de Reagan)^{NT}; a voz de um animal, em *Coyote III* (Coiote III); a palavra musical, como no concerto *In Memoriam George Maciunas* (Em memória de George Maciunas) ou na ação *Celtic +* (Céltico +).

“A escultura deve ser ouvida, mais do que vista”, Beuys dizia. Essa primazia da palavra, que cria a comunicação no caminho entre o emissor e o receptor, está na essência de todos os vídeos em que o artista discute com o público, dá entrevistas. Com Nam June Paik, o grande mestre do vídeo, Beuys usa duas vezes o som e a voz. Nenhuma palavra é ouvida ou pronunciada durante o concerto *Em memória de George Maciunas*, e nem em *Coyote III*. No primeiro, os gestos dão monumentalidade à improvisação musical. No segundo, o microfone amplifica os sons que ele produz ao imitar o animal e tentar exprimir sua alma; assim, Beuys torna visível o diálogo entre homem e bicho. Essa comunicação não se esgota em maio de 1974, quando o artista interage com o coiote, animal que os povos nativos da América consideram sagrado, na galeria de René Block, em Nova York.

Em *Coyote III*, Beuys nos faz escutar, por meio do som do animal, o som de todos os animais e plantas que habitam o planeta. Ele nos faz ouvir a grande escultura social, num processo auditivo que se transforma em imagem em nossa consciência. Ele nos apresenta a escultura da qual todos os seres do mundo podem participar. E o faz por meio do fluxo do som, da linguagem, que abre para nós um espaço de relação equilibrado, justo. Fica feliz de nos comunicar que essa terapia do equilíbrio, essa utopia da terra, é praticável em termos concretos. Todo animal, todo vegetal e todo humano é capaz, com sua criatividade, de contribuir para criar a escultura social.

“Para a comunicação realizar-se, é preciso passar do pensamento à matéria, ou seja, à plasticidade.” O vídeo e o filme, para Beuys, são concebidos a partir da ideia de mobilidade, de circulação de ideias, de plasticidade em movimento. E, finalmente, como a superação da própria imagem, para construir um pensamento para o homem e com o homem.

FOTOGRAFIAS

“Fotografar é uma ação no tempo na qual alguma coisa é arrancada de seu momento e transferida para uma forma diferente de continuidade”, escreve o diretor alemão Wim Wenders. Como se quisesse dar tempo ao momento e continuidade à forma, a imagem torna-se forma, e a palavra, escultura — que, por sua vez, supera a passagem do tempo.

Ao longo de seus anos de trabalho, Joseph Beuys confia à imagem fotográfica um papel importante: de dar prosseguimento ao conceito ampliado de arte. A escolha da arte como território privilegiado para a difusão de seu pensamento inclui todos os meios: performances, esculturas, instalações, objetos, desenhos, vídeo, múltiplos e fotografias.

A reprodução de sua imagem, através desses meios, excede e supera a de qualquer outro artista. Isso sugere uma necessidade, uma urgência, de perdurar para além de sua presença e dos limites temporais da existência. De prosseguir no tempo e no espaço, e continuar se desenvolvendo.

Para difundir sua imagem, suas ideias e sua atividade nos últimos vinte anos, Joseph Beuys serviu-se de duas armas de propaganda: a voz e a imagem fotográfica. Muitas vezes elas se

NT O título brinca com a sonoridade do nome *Reagan* (alusão ao presidente norte-americano Ronald Reagan) e da palavra *Regen* (chuva, em alemão).



Cartaz *Cupertino Incontro con Beuys* (*Encontro com Beuys*), 1984. Foto de Buby Durini. Offset, 71,3 x 50 cm

entrelaçam numa linha estratégica que visa um mesmo e único resultado: usar um material humano para melhorar a vida do homem e da natureza no planeta Terra.

A forma como Beuys usa a imagem fotográfica se define na ideia da suspensão da morte para além dos limites da vida. Ele não fotografa; nunca está atrás da câmera. Mas posa para fotografias com frequência, sempre no intuito de criar uma imagem para anunciar seu pensamento. Ele quer aliar, à grandeza da imagem, materiais embebidos no ouro de uma ideia.

“A imagem fotográfica é, em essência, uma informação de caráter visual que provém de um tempo passado”, escreve Jean Keim. Por outro lado, é graças a ela que um fato pode ser contemplado por muito tempo, mesmo muito depois de ter acontecido. Esse tempo prolongado nos permite explorar uma imagem visualmente de forma meticulosa e profunda. Para Beuys, porém, a imagem deve, antes de mais nada, projetar uma *contraimagem*; ou seja, deve provocar reflexão e pensamento, estimular-nos para além da capacidade dos órgãos da visão.

Nesse sentido, a representação fotográfica de sua presença, seja nos múltiplos, cartazes, vídeos ou filmes, nunca é casual. Ela assinala, acima de tudo, a grande capacidade do artista de se identificar com o outro, com aquele que olha e pensa, que cria uma *contraimagem*. Para Joseph Beuys, sua imagem fotográfica não deve evocar apenas o passado de uma presença, um fato, uma ação, uma ideia; ela deve ressaltar sua ausência, levando quem olha para ela a criar uma *contraimagem*, ou seja, um desejo de presença e de identificação.

Joseph Beuys deixou vários exemplos dessa sua ideia de usar a imagem para explorar e prolongar uma identidade — com humanos, animais e vegetais. Basta pensar em sua identificação, pelas imagens, com o revolucionário Anacharsis Cloots, nativo de Kleve (1755-1794), o general da Companhia de Jesus Inácio de Loyola (1491-1555) ou o imperador mongol Gengis Khan. Em resumo, elas correspondem ao seu sentir-se céltico, euro-asiático e mediterrâneo ao mesmo tempo.

Da mesma forma acontece o diálogo — entendido como prolongamento de identidade — com a lebre, o coioote, o alce, o cervo, o cisne, assim como com os carvalhos, as oliveiras, as palmeiras.

Deste ponto de vista, a imagem que Beuys oferece continuamente de si mesmo, de seu rosto, de seu corpo, de seus gestos, assinala a superação da lógica da imagem fotográfica apenas como representação do passado. No território inédito de uma imagem que representa outras identidades do mundo animal, vegetal e mineral, o artista produz uma *contraimagem* que se relaciona ao presente e ao futuro da humanidade.

Joseph Beuys faz-se fotografar na relação com o mundo, identificando-se e se deixando identificar por meio do olhar do outro, com a extraordinária consciência de que a imagem fotográfica de uma pessoa é sempre portadora de seus valores, e que eles se difundem junto com ela.

Sob esse aspecto, é possível afirmar que Joseph Beuys é o artista que, mais do que qualquer outro, usou sua imagem para se identificar com o gênero humano, como artista e como homem. Ao mesmo tempo, é o artista que, mais do que qualquer outro, deixou-se fotografar, em situações públicas ou privadas, sempre representando e dando corpo ao ícone do homem capaz de melhorar o presente para determinar o futuro. Mas, ao se deixar fotografar, Beuys não olha a objetiva; ele suspende o olhar e, atravessando o diafragma, fotografa o outro, aquele que olha. Assim, revela a urgência de comunicar-se também através da imagem, além da palavra.

Muitos foram os que contribuíram para criar e divulgar as imagens que dão corpo a essa ideia: as organizações fundadas por Beuys, seus editores, galeristas, estudantes, voluntários e, sobretudo, fotógrafos. Como Ute Klophaus, Gianfranco Gorgoni, Hilla Becher, Digne M. Marcovicz, Lorraine Senna, Richard Demarco, Buby Durini, Mimmo Jodice, Bernd Nanninga, Jochen Schmindt, Gerhard Steidl, Caroline Tisdall, Klaus Staeck, Reiner Ruthenbeck, Andy Warhol, Walter Klein, Isi Sissmann, Claudio Abate, Bruno Del Monaco e muitos outros.

Para disseminar seus conceitos, Beuys serviu-se de todo o imenso patrimônio de imagens que é gerado em torno de uma pessoa. Não por acaso, em seus últimos vinte anos de atividade, multiplicaram-se as peças gráficas baseadas em imagens do artista — postais, cartazes e fotografias, muitas vezes assinadas e com dedicatória.

Essa forma de usar retratos para divulgar uma ideia é análoga ao uso que Albrecht Dürer fazia da própria imagem e do próprio trabalho; as poses hieráticas, as fotos de seus vários estágios de vida e, principalmente, a divulgação de seu nome por meio de gravuras de tiragens altíssimas. São ideias que também compõem as estratégias de difusão da imagem fotográfica de Beuys por seus editores, galeristas e colaboradores.

É por meio de recursos semelhantes que Joseph Beuys consegue tornar lendária sua imagem. O próprio uniforme, do chapéu de feltro à jaqueta de pescador, dos jeans aos sapatos pesados, são sua contribuição inicial para a criação de uma imagem identificável. Nas imagens do artista, não há variantes estéticas que nos distraiam. Visualmente, elas não variam, a não ser pelo conteúdo das ações, materiais e gestos, um vocabulário simbólico que reflete todo o seu pensamento.

A imagem fotográfica, ao lado da prática do debate, ilumina o pensamento de Joseph Beuys com sua presença. Juntos, eles criam uma *contraimagem* grandiosa. Como na acepção de fotografia como uma escrita feita de luz, Beuys joga luz sobre a escuridão e a sombra que caracterizam grande parte do pensamento presente na arte. Mas não é só. Em algumas obras, a imagem fotográfica assegura uma condição que supera a ausência, colocando em relação visual a imagem fotográfica e a presença do artista.

Bons exemplos são *Unterwasserbuch* (Livro subaquático), de 1972, e a instalação *Voglio vedere i miei montagne* (Quero ver minhas montanhas), datada de 1950 a 1971. No primeiro caso, a obra consiste em um livro aberto com fotografias impressas em plástico, dispostas dentro de uma caixa de ferro parcialmente recoberta de água; uma lanterna subaquática ilumina todo o conjunto. Beuys resgata aqui um momento do qual foi protagonista: sua exposição individual no Moderna Museet de Estocolmo, em 1971. O artista deixou que o fotógrafo Lothar Wolter instalasse duas câmeras que o retratavam a intervalos regulares, captando seus movimentos enquanto montava obras importantes como *Das Rudel* (A manada), *O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado*, *Filzanzug* (Roupa de feltro) e outras.

Essas fotografias foram impressas em ambos os lados de 4800 folhas de PVC, e editadas por Klaus Staeck, entre 1973 e 1985, no livro *3 Tonnen Edition* (Edição 3 toneladas), com um peso total de três toneladas.

Dessa publicação depreende-se a função singular que Beuys empresta a sua própria imagem fotografada e multiplicada. Trata-se, de fato, de remontar sequências inteiras de seu trabalho no museu sueco; mas também, e sobretudo, de redistribuir, no tempo, seu trabalho de criar a instalação.

Em *Quero ver minhas montanhas*, a imagem fotográfica que se integra à instalação apresenta-se como uma verdadeira superação das dicotomias presença/ausência, dia/noite, vida/morte. A alternância desses elementos é contínua na eterna lei do que está por vir. A instalação tem como título as últimas palavras pronunciadas pelo pintor italiano Giovanni Segantini em seu leito de morte, em Maloja, na Suíça.

Em sua complexidade, ela reúne uma série de móveis e objetos, além da imagem de um pássaro que voa para longe de um fuzil. Em um leito, disposto à direita, há uma fotografia de Beuys vestido e deitado, de olhos fechados, ao lado de um cajado de pastor. A imagem não apenas lembra a posição do sono e da morte; ela também expressa, com extraordinária sabedoria, a identificação que Beuys vê entre a imagem fotográfica de seu corpo e a linguagem desse corpo.

Diferentemente do armário, que de fato provinha do quarto de infância do artista em Kleve, a cama é idêntica à que está ainda hoje na casa de Segantini. Graças a uma passagem que só a imagem fotográfica consegue garantir, há uma identificação por substituição. Joseph Beuys identifica-se com Giovanni Segantini para que as forças físicas da natureza se abram — pelo sonho e pelo sono eterno —, à vista do poderoso sistema da vida. Sua presença, mais uma vez, passa pela imagem, por



O fórum da Universidade Livre Internacional (F.I.U.), Documenta 6, Kassel, 1977

uma pose que ressalta a passagem e a alternância natural entre presença e ausência, vida e morte.

Assim, a imagem fotográfica torna-se, para Beuys, muito mais presença e continuidade do que recordação e ausência, papéis que ela normalmente desempenha. Como em outros momentos de sua obra — ao escolher com atenção escrupulosa imagens para peças gráficas, obras ou livros — ele põe em primeiro plano seu conteúdo e seu poder de comunicação. Não no sentido estético, mas por sua essência.

O sentido que ele confere à própria imagem está mais próximo da espiritualidade dos ícones do que da memória fotográfica. As poses escolhidas são simbólicas e não estéticas. Elas devem dar conteúdo e sustentar a grande *contraimagem* que sua arte nos deixou: a de um homem em equilíbrio com a natureza das coisas e com a força das ideias. Ao nos entregar imagens de um pensamento, Beuys oferece-nos o sentido da visão como recuperação sinestética da memória e, por isso, de uma presença.

Em *Arena — Where Would I Have Got If I Had Been Intelligent!* (Arena — Aonde eu teria chegado se fosse inteligente!), mostra que realizou na galeria Modern Art Agency, de Nápoles, em junho de 1972, Beuys usou exclusivamente fotografias, que documentavam ações, performances, obras, debates e encontros marcantes em sua trajetória artística pregressa.

A obra é composta por mais de quatrocentas imagens, contidas em cem caixas de alumínio pintado de cinza. *Arena* não é uma simples documentação. As fotografias são tratadas pelo artista com as substâncias energéticas características de sua obra: cera, gordura, enxofre, mel, gelatina, prata. As substâncias como que inoculam esses documentos fotográficos do passado, para representar uma constante geração de energia criativa.

O surpreendente em *Arena* é, sobretudo, a capacidade do artista de, ao dispor as imagens dentro das caixas de alumínio, criar relações imperceptíveis a um olhar distraído; relações que demandam a atenção do outro, aquele que olha, para gerar a *contraimagem* que o artista deseja. Essa é a atitude da *dispo-*

sição, tal como descrita por Martin Heidegger em *Die Kunst und der Raum* (A arte e o espaço), e à qual Joseph Beuys confere importância máxima no âmbito da criação. Especialmente em suas vitrines, invólucros espaciais onde dispõe com grande cuidado substâncias e objetos, esculturas e materiais e, sobretudo, as relações entre todos esses elementos, que se evidenciam em um contínuo diálogo entre substâncias.

A ideia de Joseph Beuys de transformar seu pensamento em imagem — criando, assim, uma espécie de escultura de imagens — demanda uma colaboração ativa entre o artista e os fotógrafos que o cercam. As imagens de Ute Klophaus, Klaus Staack e Caroline Tisdall são o exemplo mais claro dessa prática. Em alguns pontos desse longo itinerário, Beuys cria recursos para divulgar essa colaboração como *utopia concreta*, realizada nas práticas da arte. Em um grande número de trabalhos, os fotógrafos participam e colaboram ativamente, produzindo partes integrantes da obra. Esse é o dado fundamental a ser compreendido: temos aqui um material extraordinário, entregue à arte como fruto de uma colaboração humana continuada e exemplar, e do uso da energia da imagem como autêntica escultura social.

Na pose peculiar de Beuys na fotografia de *Tram Stop* (Parada de bonde), obra apresentada na Bienal de Veneza de 1976 e transformada em cartaz em 1978, ele está coberto, em sua verticalidade humana, pela verticalidade da estátua-coluna-árvore-homem-boca de canhão. A verticalidade é indicativa da condição antropológica atribuída à terra e ao céu, ao baixo e ao alto, ao terrestre e ao cósmico. A posição do homem Beuys retratado por Buby Durini mostra sua necessidade de identificação com a escultura.

Todas as imagens fotográficas de Beuys são dedicadas ao hálito da terra, que passa pelo homem e sua criatividade. Nas fotografias, ele demonstra uma atividade contínua; nunca está parado. Faz-se fotografar sempre em um gesto, um sinal, uma ação que vai da palavra às mãos, ao corpo, ao rosto; tudo nele está em atividade. Nunca se vê o artista em um momento que não seja de energia transformadora. É essa sua capacidade que faz dele um transformador visual por excelência. Mãos, pés, joelhos, boca, olhar, recebendo ou emitindo; suas energias atravessam continuamente o seu corpo e o nosso olhar.

Na imagem frontal de *A revolução somos nós*, extraordinária fotografia de Gianni Pancaldi de 1971, o ruidoso movimento do artista para a frente se transforma em uma palavra não pronunciada. O corpo avança movido pela necessidade de distribuir pelo caminho o segredo da produtividade de uma sociedade livre e democrática. O avanço do indivíduo, juntamente com os outros. *A revolução somos nós*: a mudança, a transformação, a evolução do homem só podem ser garantidas pelo próprio homem, em conjunto com os outros homens.

Aqui, torna-se invisível um material primordial nas discussões: a voz. Como se sabe, ela não pode ser vista na imagem

fotográfica. Mas está na substância das imagens de debates. Essas imagens, apesar de silenciosas, são como que atravessadas por aquele fluxo energético que a comunicação institui quando se estabelece a relação emissão/recepção.

Muitas imagens fotográficas permanecem como um registro eloquente do fluxo energético que a prática da discussão e do debate estabelece. As imagens dessas discussões são extremamente significativas: os olhos veem o público, cujos ouvidos estão atentos; até as narinas parecem sentir os odores da sala. As bocas, abertas, em plena emissão, assumem a forma de megafones. Com frequência, a tensão dos lábios revela o momento em que a voz chega à intensidade máxima de emissão. E há o movimento das mãos, os gestos, que enfatizam, apontam, indicam.

As imagens desses debates tornam visível o material invisível que são as palavras. O que podemos escutar e ver através daqueles lábios abertos não é uma palavra, uma frase ou um discurso; é todo o percurso de um pensamento, que se prolonga, na visibilidade da imagem, para um presente de recepção e um futuro de emissão. *Abra bem a boca*, Beuys, para falar da terra e de seus frutos, para dizer que terra, homem e céu são uma coisa só, uma só palavra, que parte, forte, da boca e retorna, forte, aos ouvidos — para sempre.

São imagens ruidosas, nas quais o silêncio está distante e o som é amplificado pela tensão luminosa da própria imagem. São imagens-obras; o verbo de Beuys revela-se para quem as vê. Mais uma vez, então, por meio de uma produção visual, ele faz barulho; sua mensagem chega aos receptores do presente.

Muitos fotógrafos retrataram Beuys enquanto ele debatava ou falava, movendo as mãos e os braços para energizar visualmente suas palavras. As mãos, sobretudo, realizam essa energização. Algumas fotografias congelam sua mão direita no momento em que o dedo indicador se volta para cima. É um sinal para chamar atenção, uma indicação, um aviso. Também lembra muito a forma como a iconografia clássica representa São João Batista, o santo dos cavaleiros que, ao voltar das Cruzadas, traziam como lembrança e objeto de devoção uma ampola de água do rio Jordão, lugar das pregações do Batista. Podemos fazer uma analogia entre o gesto tão repetido nos debates por Beuys e o gesto que o santo exibe na célebre pintura de Leonardo da Vinci, de 1513, exposta no Louvre. A própria identificação com Cloots, cujo verdadeiro nome era Johannes Baptist, passa pela figura do santo que Leonardo (e Caravaggio, Piazzetta e outros) representou com o dedo indicador levantado para o céu. Mesmo as iniciais do nome de Beuys, J.B., reforçam essa identificação, além de remeter aos lendários arquitetos do templo do rei Salomão, Joachim e Boaz.

No gesto de indicar, o dedo direciona o olhar e o pensamento; ele mostra, aponta, diz. O indicador, nessas ocasiões, eleva-se, para melhor identificar a direção para onde aponta. Entretanto, indicar — que em língua alemã é sinônimo de “dar

a conhecer” — exige a referência de uma alteridade, ou seja, um ouvinte visual. Mostrar com palavras, gestos e imagens, sugerir o caminho a seguir, significar e revelar os segredos de um conhecimento é a expressão mais elevada da *contraimagem* que Joseph Beuys tenta criar por meio da linguagem de seu corpo. Os gestos do mestre alemão são material de propaganda de seu pensamento central.

A indicação, para Beuys, reativa e recupera sentidos, criando uma condição que transcende a matéria da própria imagem, ou a recoloca em jogo no seu significado de transformação espiritual, apontando para uma evolução que passa pelas alturas cósmicas sugeridas pelo indicador. Sua escrita da luz assinala, significa, testemunha e revela que a imagem de todo homem é arte.

As imagens fotográficas realizadas por Digne M. Marcovicz (Berlim, 1934) testemunham a atividade política e ecológica de Joseph Beuys entre 1968 a 1982, ano de sua participação na Documenta 7 de Kassel, com o grandioso projeto *7000 carvalhos*.

O que parece evidente nas extraordinárias imagens da repórter, jornalista e escritora berlinense, editadas ao longo destas páginas, é a capacidade de realização do artista; e, ao mesmo tempo, a forma emocional como ele abraça e defende suas práticas e o projeto de tornar a política estética, ou, melhor, de transformar a política em arte.

Nessas imagens, captadas por Digne M. Marcovicz com notável conhecimento técnico, Beuys discute com um público que é, também ele, protagonista no trajeto do artista. Muito frequentemente, seu círculo de alunos e colaboradores — alguns já então artistas famosos, como Blinky Palermo ou Waldo Bien —, e seus companheiros de jornada Wolf Vostell, Klaus Staeck, Johannes Stüttgen e Caroline Tisdall. Os gestos e a comunicação são registrados na totalidade em um debate antológico no centro de arte contemporânea Frankfurter Kunstverein, de 1976, e nas discussões da Documenta 6, de 1977. Esse aspecto histórico que as imagens de Marcovicz deixam transparecer é fundamental.

A escolha dessas fotografias, portanto, não é casual. Sobre tudo na série em que Joseph Beuys aparece empenhado pessoalmente na constituição do partido Verde e em sua candidatura ao Parlamento alemão, em 1980. Nessas imagens, ele surge atento e ativo, entre intelectuais e políticos como Alexander Kluge, Carl Amery, Herbert Gruhl, Holger Strohm. Nelas, ele discursa no palanque, como um político, ou melhor, como um artista que usa a política para avançar em um projeto que nos confiou: a revolução somos nós.

PROTEJA A CHAMA

“Um dia me aconteceu, por acaso, ter nas mãos uma publicação que estava com outras em cima de uma mesa, todas elas em mau estado. Abri e vi uma escultura de Wilhelm Lehmbruck. Imediatamente me passou pela cabeça uma ideia, ou melhor, uma intuição. A escultura — é possível fazer algo com

a escultura. Tudo é escultura, parecia gritar aquela figura. Foi então que vi uma luz, uma chama, e ouvi uma voz que me dizia: *Proteja a chama!*” Com estas palavras, em 12 de janeiro de 1986, dez dias antes de morrer, Joseph Beuys inicia seu agradecimento a Wilhelm Lehmbruck por ocasião da entrega do Prêmio que leva o nome do escultor.⁹ As esculturas de Lehmbruck (1881-1919), que também frequentou a Academia de Düsseldorf, influenciaram profundamente Joseph Beuys, que as conheceu quando era estudante, aos dezessete anos. Representando problemáticas sociais, o escultor de Duisburg desenvolve um trabalho que supera até mesmo a tradição clássica, cujo ápice é a obra de Auguste Rodin. Do ponto de vista formal, Lehmbruck tende às formas cúbicas; em sua escultura, reduz os volumes e elimina a base ou o pedestal.

Profundo conhecedor de sua obra, Beuys percebe e declara no discurso que o exemplo de Lehmbruck, que o acompanhou por toda a vida, o levou a superar, afinal, a escultura tradicional — e a direcionar-se para o conceito ampliado de arte, para o que chamou de escultura social.

Esse aspecto intuitivo permanece dominante na opção de Beuys pela escultura. Tudo é escultura. A escultura entendida como prática plástica e social, que pode invadir todos os campos. Todos os setores da vida social são moldáveis. Esta é a percepção fundamental de Beuys.

Quando encontra a assinatura de Lehmbruck em *Aufruf an deutsche Volk* (Conclamação ao povo alemão), redigido e publicado por Rudolf Steiner em 1919 — e que o escultor firmou como membro da Organização de uma Tríplice Estrutura do Organismo Social¹⁰ — Beuys percebe

e sente o impulso para criar uma escultura que seja também, se não sobretudo, parte da transformação social. Sua percepção torna-se certeza. Tudo é escultura e, por meio dela, é possível modificar nossa visão de futuro para chegar a uma real renovação das estruturas sociais, de todo o complexo social.

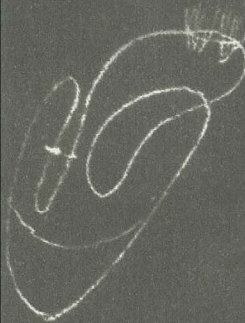
Em seu último discurso, dedicado ao mestre, Beuys diz ter visto no gesto de passar adiante a chama “a expressão de um movimento com tal intensidade de significado que seria necessário senti-lo já, hoje”. Hoje é também amanhã, como um futuro social que está em nossas mãos.

E, por fim, Beuys se declara. Declara sua posição, em derradeira mensagem, referindo-se exatamente à última mensagem de Lehmbruck a cada um de nós: “Proteja a chama, porque se não a protegermos, antes de nos darmos conta, o vento a apagará, o mesmo vento que a acendeu. Então, pobre, pobre coração, será o fim para você, petrificado pela dor.”

Protejamos a chama: a revolução somos nós.

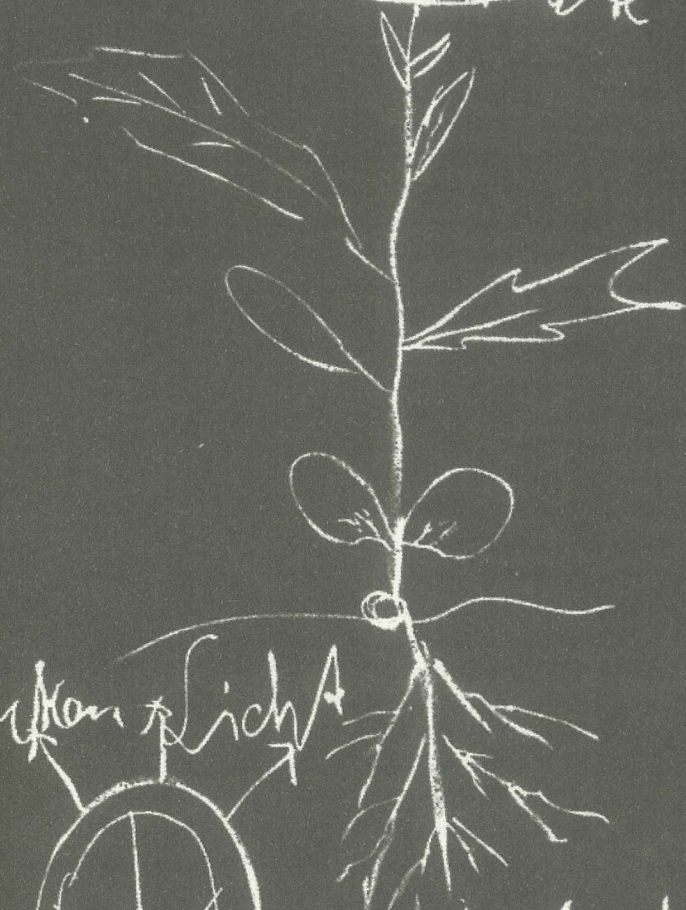
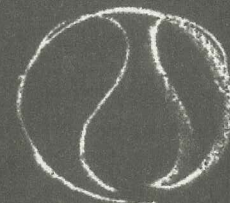
9. O Prêmio Wilhelm Lehmbruck é concedido anualmente pelo museu Lehmbruck, em Duisburg, a um artista alemão. Beuys considerava Lehmbruck seu verdadeiro mestre.

10. Escrito por Rudolf Steiner, pai e criador da Sociedade Antroposófica, e publicado em jornais e panfletos, a *Conclamação ao povo alemão* exortava o mundo das artes a iniciar mudanças no organismo social. Ao lado de Steiner, assinavam o documento o escultor Wilhelm Lehmbruck, o escritor Hermann Hesse e outros.

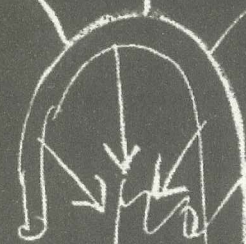


lemniskalisch

~~Lemniskate~~



senkenlicht



Stärke-Verdickung

fühlen

~~Rumpfdruck~~

senkenwille

senkenwille



A PLANTA COMO ARQUÉTIPO DA TEORIA DA PLASTICIDADE

E A FLORESTA COMO ARQUÉTIPO DA ESCULTURA SOCIAL

Volker Harlan

Beuys aponta para uma caixa:

"Esta é uma obra de arte criada pelo homem".

E, em seguida, apontando para uma caveira de macaco:

"E esta obra de arte não foi criada pelo homem, mas é uma obra de arte. Quem criou esta obra de arte, então?"¹

Joseph Beuys resume seu pensamento pictórico em sua teoria da plasticidade. Ele a expressa visualmente em um diagrama e a aplica a tudo o que se apresenta no espaço e no tempo. É nesse contexto que fala de um conceito ampliado da arte. Para ele, a forma de um todo escultural é constituída por três princípios derivados da alquimia: *enxofre*, *mercúrio* e *sal*. Resumidamente, *enxofre* é o indeterminado, o caos, a energia pura; *mercúrio*, o movimento mediador, o processo de formação; *sal*, a rigidez e a forma. Isto vale, da mesma maneira, para os processos naturais, anímicos e sociais. Beuys também associa um aspecto terapêutico a sua ideia de escultura; torna isso visível ao aplicar, no canto de um espaço retangular, um material maleável, como a gordura.

Beuys desenvolveu suas ideias sobre a teoria da plasticidade ao contemplar uma planta, epítome de uma forma plástica harmoniosa e tripartida. A principal preocupação do seu trabalho artístico é a reformulação do campo social. Ele chama o organismo social de escultura social.² A planta individual torna-se o protótipo para o diagrama da teoria da plasticidade.

Uma floresta lhe serve de pretexto para a reformulação da escultura social. Em 1982, criou para a Documenta 7, em Kassel, o que se tornaria sua maior escultura. Plantou em toda a cidade, e para além dela, 7 mil carvalhos. Nessa ocasião, falou de substituir "a administração urbana" pela "arborização urbana".^{NT} Ou seja, ele pensava na cidade transformada em um

organismo vivo, no qual os cidadãos administram seus próprios assuntos de forma solidária e sustentável.

Em 1977, na Documenta 6, sua maior escultura criada para um espaço fechado, a *Honigpumpe am Arbeitsplatz*

(Bomba de mel no local de trabalho), representava o arquétipo da formação dos processos sociais. Grupos da chamada Universidade Livre Internacional (F.I.U.) de todo o mundo se reuniram durante os cem dias da exposição para discutir os graves problemas do organismo social.

Com essa introdução, apresentamos dois aspectos do trabalho de Joseph Beuys. Na sequência, trataremos com mais detalhes da criação da teoria e do diagrama do plástico, a partir da observação da planta; e da ideia de um organismo solidário social, a partir da observação da floresta.

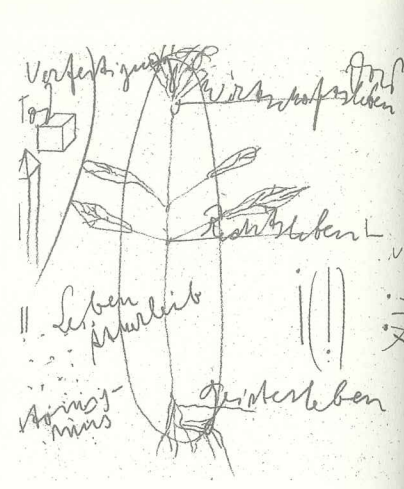
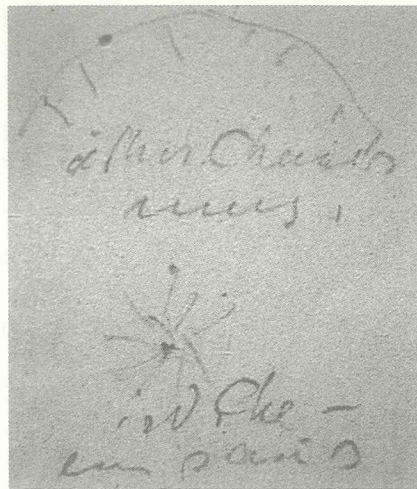
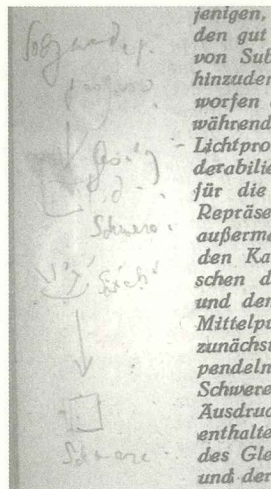
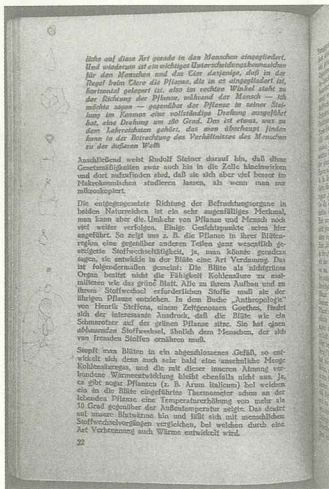
A PLANTA COMO PROTÓTIPO GRÁFICO DA TEORIA DA PLASTICIDADE

A relação de Beuys com as plantas é complexa. É possível distinguir nela duas dimensões em particular, que se fundem naturalmente: a planta como objeto natural e a planta como imagem ou símbolo — como *obra de arte*.

1. Cf. V. Harlan, *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys* (O que é arte? Conversa no ateliê com Beuys). Stuttgart: Verlag Urachhaus, 1986, p. 81.

2. Harlan; Rappmann; Schata, *Soziale Plastik - Materialien zu Joseph Beuys* (Escultura social - Materiais sobre Joseph Beuys). Achberg: Achberger Verlagsanstalt, 1976, p. 29.

NT Jogo de palavras: *Stadtverwaltung* (administração urbana) e *Stadtverwaldung* (arborização urbana).



1

2

3

4

A relação do artista com as plantas está profundamente arraigada em seu interior. O ambiente rural de sua infância e juventude, e, finalmente, da época do serviço militar, favoreceram sua inclinação, sua curiosidade, seu interesse pela natureza e, em especial, pelas plantas.

“Comecei cedo a me interessar pelas plantas, pela botânica”, conta Beuys a seu biógrafo.³ “Conhecia — já que havia feito muitas anotações — quase tudo sobre essa área. Verdadeiras excursões eram organizadas com as crianças. Criamos coleções que expusemos ao público.” Na autobiografia cronológica *Lebenslauf = Werklauf* (Currículo de vida = Currículo de obras), de 1964, Beuys escreve: “1930, Donsbrüggen, exposição de ervas e plantas medicinais”.⁴

As sessões de jardinagem com seu colega de escola Günther Mancke e, mais tarde, em seu próprio jardim, assim como o trabalho agrícola ocasional em Kranenburg (“em 1956-1957 Beuys trabalha no campo”⁵) ajudaram a familiarizá-lo com o ciclo anual de crescimento e transformação das plantas. Uma foto mostra Beuys colhendo batatas em um jardim; outra, as cenouras que cultivara nas areias de uma duna. No pátio de seu ateliê há sempre vasos grandes com plantas. Logo aprende seus nomes, incluindo os latinos, e salva de uma queima de livros promovida por nazistas em uma escola a obra *Systema naturae*,⁶ de Lineu^{NT}. Também cria listas nas quais cataloga os nomes alemães e latinos das plantas; ou os sublinha no *BLV Buch der Heilkräuter* (Livro das ervas medicinais BLV).^{NT} Em uma folha de papel, registra

o nome de um grande número de plantas, acompanhadas por pequenos desenhos.

Na região de Abruzos, Itália, na propriedade de Buby Durini, que vivia em um castelo e não só colecionava arte, mas também era ativo no movimento verde, Beuys dá início ao projeto *Difesa della Natura*, que prevê o plantio de 7 mil espécies distintas de plantas. Ele queria criar, no ermo das montanhas, um jardim paradisíaco, usando exclusivamente recursos orgânicos.

No momento em que Beuys cultiva, cuida, colhe e seca as plantas, em que aprende seus nomes, em que faz listas delas, elas já são, para ele, um objeto. “Quando se lida com flores, elas tornam-se um interlocutor. Provavelmente se sentiriam melhor se as tratássemos como um experimento.” Do lidar carinhoso com a planta nasce um sentimento em relação a ela. “Isso provavelmente vem das próprias flores”.⁷

O estudo contínuo e as experiências de Beuys com o mundo das plantas são enriquecidos de modo essencial pelos livros de Rudolf Steiner e de seus seguidores. Isso se dá, por exemplo, na leitura da obra-chave de G. Grohmann, *Botanische Beiträge und Erläuterungen zum Verständnis der Vorträge Dr. Rudolf Steiners “Geisteswissenschaft und Medizin”, ein Versuch* [Contribuições botânicas e comentários para a compreensão das palestras sobre “Ciências do espírito e Medicina” do Dr. Rudolf Steiner, uma abordagem].⁸ É após a leitura deste livro, aos 26 anos, em 1947, que Beuys define e constrói a base da sua teoria da plasticidade. Fica evidente a intensidade com que ele lê e relê os textos agrupados no livro, traduzindo o que percebe neles como conceito e linguagem em pequenos desenhos a lápis que insere nas margens da publicação (figuras 1, 2 e 3).

Na sucessão de pequenas anotações, vemos como Beuys vai, passo a passo, transformando o que lê em diagramas. Essas figuras se agrupam em uma imagem que pode ser lida como o arquétipo dos futuros diagramas da teoria da plasticidade. Nasce aqui os diagramas que Beuys mais tarde desenharia em

3. Götz Adriani; Winfried Konnertz; Karin Thomas, Joseph Beuys. Colônia: Dumont Buchverlag, 1994, p. 12 s.

4. Id. ib., p. 8.

5. Id. ib., p. 9.

6. Veja nota 1, p. 13 s.

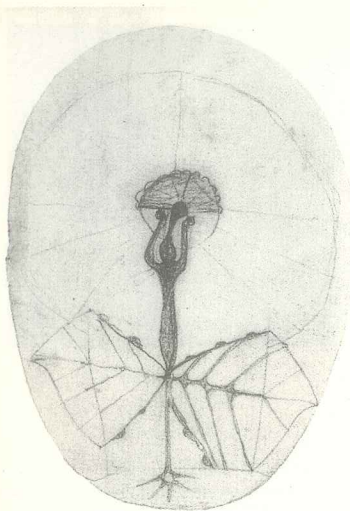
NT A obra *Systema Naturae per regna tria naturae, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus differentiis, synonymis, locis* (1735), de Carl von Linné, foi publicada em 1735.

Nela, o autor sistematiza a divisão entre os três reinos da natureza — mineral, vegetal e animal.

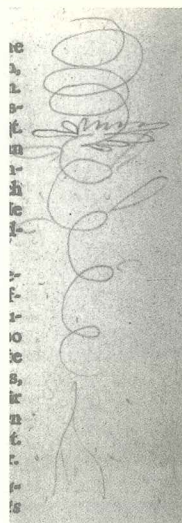
NT A abreviatura indica a editora Bayerischer Landwirtschaftsverlag.

7. Cf. *Was ist Kunst?*, op. cit., p. 42.

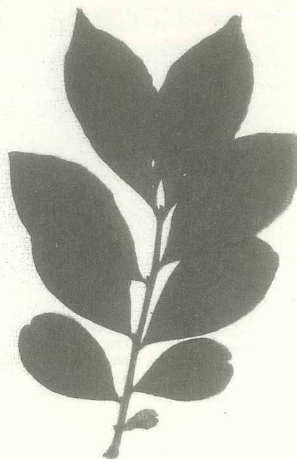
8. Publicado pela Novalis-Verlag, Freiburg 1945. Para o texto de Steiner cf. Rudolf Steiner, *Gesamtausgabe* (a seguir, citada como “GA”) 312, 5ª ed., Dornach: Rudolf-Steiner Verlag, 1976.



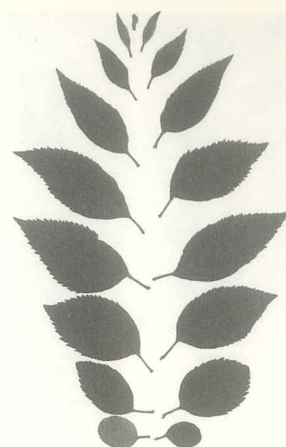
5



6



7



8

quadros-negros, em suas palestras, e pedaços de papel, durante entrevistas. Só vinte anos após essa leitura, Beuys começaria a desenvolver e expor sua teoria da plasticidade.

Beuys vê a planta, tal como Rudolf Steiner a apresenta, como algo que está entre o céu e a terra, o sol e a terra, a luz e a gravidade, aos *imponderabilien* e aos *ponderabilien*.^{NT} Ele ilustra o processo de formação do *sal* com uma seta que aponta para baixo, seguindo a lei da gravidade. Na figura 2 vê-se, acima, no ponto para onde a seta aponta, um quadrado que representa a estrutura de cristalização do *sal*. No desenho inferior, a seta parte de um vaso aberto

na parte superior, na direção para onde apontam pequenos raios. Cria-se, assim, uma imagem que lembra flores. Lê-se, no cristal de sal, a palavra *gravidade*.

Em outro desenho (figura 3), há dois polos aos quais Beuys atribui os termos *químismo*^{NT} *etéreo* e *químismo terreno*. Aqui, a polaridade está no fato de a estrutura superior ser constituída por um grande semicírculo que envia massivamente raios para o interior. A figura inferior, por sua vez, tem um ponto no centro que irradia traços por todas as direções. O adjetivo “etéreo” aponta para um campo de “forças constitutivas”

no qual um organismo assume uma forma. A formação de uma planta corresponde, por um lado, ao que é possível e necessário do ponto de vista do *químismo* terrestre; por outro, representa aquilo que seu *Ätherleib* (corpo etéreo) ou seu *Bildekräfteleib* (corpo de forças constitutivas) permite. Essa polaridade gera uma determinada configuração, que detalharemos mais adiante.

No diagrama da evolução (figura 4), Beuys escreve “corpo etéreo” à esquerda da planta e circunda a expressão com um rabisco oval, dentro do qual também escreve a palavra “vida”. *Pflanze* (Planta), de 1947 (figura 5), ocupa uma área oval. A figu-

ra superior do desenho se irradia da periferia para o centro; a figura inferior, do centro para fora, como um cristal que se expande a partir de um núcleo de cristalização para formar uma nova substância, segundo o mesmo princípio constitutivo. Também feita à margem do livro de Grohmann, a figura 6 mostra raízes que crescem de forma linear no espaço, enquanto um broto se desdobra em uma espiral. Cada nova folha cresce a partir desse broto, de acordo com a sucessão dos números de Fibonacci.^{NT} A espiral se repete de baixo para cima. No ponto em que as duas espirais se encontram, insinua-se a figura de uma flor.

O TIPO DE FORMAÇÃO TRIPARTIDA DA PLANTA

Na margem de outra página, Beuys desenhou uma série de figuras muito pequenas, agrupadas de três em três. A cada grupo relacionam-se os três conceitos destacados no texto, por sua vez relativos aos princípios constitutivos que a alquimia de Paracelso denomina *enxofre*, *mercúrio* e *sal*. Steiner aplicou esses princípios ao processo de formação das plantas. Antes de explicarmos os pequenos desenhos de Beuys, vamos apresentar a formação do tipo planta.

METAMORFOSE DAS FOLHAS: MERCÚRIO

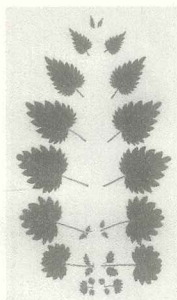
Em 1969, Beuys cola um raminho com algumas folhas (figura 7) em um grande papel branco. Basta olhar atentamente para estas folhas para constatar que elas diferem umas das outras. Isso se torna ainda mais evidente quando comparamos as folhas inferiores e as superiores. As inferiores são ovais e encolhem-se ligeiramente nas pontas. As superiores são alongadas e têm pontas bem delineadas.

Na figura 8, vemos a haste de outra planta. Suas folhas ilustram de forma ainda mais clara o princípio exposto aqui. Quando as folhas do ramo de uma planta originam-se de uma semente

NT Os conceitos vêm da física e significam, respectivamente “aquilo que se pode influenciar” e “aquilo que não se pode influenciar”.

NT Em alemão, usado no sentido de metabolismo (de animais e plantas) ou de estrutura química.

NT Os números de Fibonacci são uma sequência descoberta pelo matemático italiano Leonardo Fibonacci, na qual cada novo número corresponde à soma dos dois anteriores: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8 etc.



Blattreihe der Brennnessel.
Vom Doppelwirbel zur
Flammenform



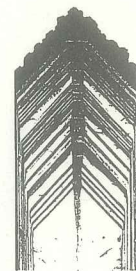
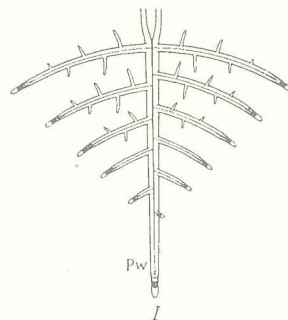
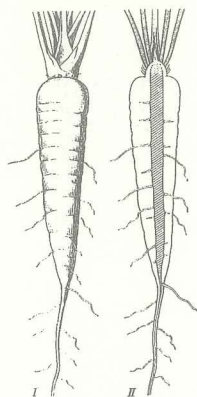
Strömungsformen:
Flammenform
(Hochblätter),
2 Wasser-Doppelwirbel
(Grundblätter)



Wirbelstraße:
Schmale und
breite Wasser-
Wirbelform-
metamorphosen



Alternierende
Blätter:
Blattmeta-
morphosen der
Knoblauchrauke



ou botão, elas tendem a apresentar uma forma arredondada ao brotar. Por causa dessa tendência, as folhas chegam a ficar mais largas do que longas; em algumas, forma-se uma cavidade em seu dorso, e elas tomam a forma de um redemoinho na água. Na extremidade do ramo em crescimento, as folhas verdes tornam-se estreitas e pontiagudas, lembrando muito a forma de uma chama criada por uma súbita corrente que agita o ar. Este processo revela-se claramente na chama de uma vela; o gás que é gerado pelo calor brilha ao esvair-se.

A figura 9 compara esses processos e evidencia as semelhanças entre eles. Vemos, em outra planta, como as primeiras folhas, simples e arredondadas, vão gradualmente assumindo a forma específica da espécie para, em seguida, voltarem a se encolher, tornando-se cada vez menores e mais finas, até que só reste delas as pontinhas. Johann Wolfgang von Goethe descobriu esse princípio de formação em 1787, durante sua estadia na Itália. Chamou-o de *planta-arquétipo*, uma vez que todas as plantas se formam, em princípio, assim. Ao descobrir a formação e a transformação da natureza orgânica de plantas e animais, Goethe criou o método biológico da morfologia comparativa dinâmica.

Em suas palestras, Steiner chama esse princípio de transformação e metamorfose de *mercúrio*. No nível físico, ele se situa entre a cristalização, a solidificação, a petrificação e a dissolução, a evaporação, a combustão, a produção do caos. A ele, se seguem o princípio *sal* e, por último, o princípio *enxofre*.

FORMAÇÃO DE RAÍZES: SAL

Na planta, o princípio *sal* revela-se na formação da raiz (figura 10), no momento em que ela começa a penetrar o solo e tem de se adaptar, gradualmente, a suas condições. A raiz cresce na vertical, na direção da gravidade, para dentro da terra. Raízes laterais se projetam para fora, a partir da principal, sempre no mesmo ângulo em relação a ela. Não há metamorfose, não se formam espirais. As raízes laterais ficam exatamente uma embaixo da

outra. Esse processo assemelha-se à formação dos cristais; quando se proliferam, eles formam sempre o mesmo ângulo.

O PROCESSO DE FLORESCIMENTO: ENXOFRE

Nas plantas, o processo que leva à floração obedece a um princípio de formação completamente distinto. Primeiro, ele transforma as folhas de determinada espécie em um broto, na medida em que as contrai, reduz e lhes dá uma forma de chama. Acima do broto forma-se o botão de flor. Ao se abrir, no calor do verão e à luz do sol, o botão cria um cálice no qual estão os estames, geralmente numerosos.

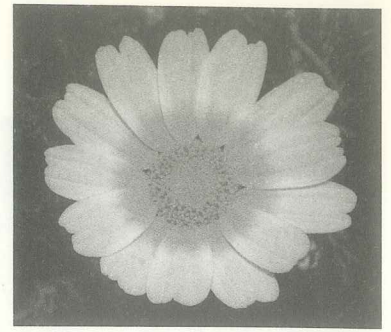
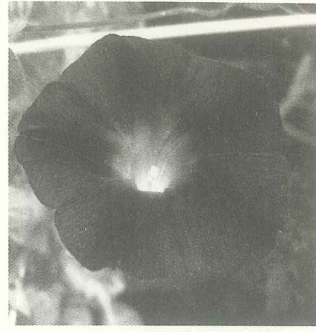
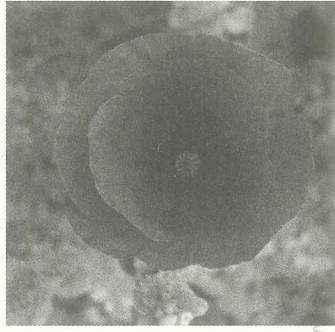
Enquanto as raízes são resistentes, pois formam tubérculos ou são tuberosas, a porção da planta que fica acima do solo morre no inverno. E as frágeis pétalas da flor têm vida ainda mais curta, pois murcham e caem, muitas vezes no mesmo dia em que a planta floresce. Essas pétalas frequentemente são vermelho-amareladas, como chamuscas.

O processo *enxofre* interfere ainda mais radicalmente na formação dos estames, ao fazer com que eles irrompam no ponto previsto. O que foi gerado como substância no interior da folha vem para fora (figura 11) e é levado por insetos e pássaros ou transportado pelo vento.

Nesse processo, a planta doa sua própria – e preciosa – substância, tornando-a disponível para outras plantas da mesma espécie. A autopolinização é quase sempre desnecessária; em seu lugar, há a polinização mútua.

Enquanto a raiz preserva o passado, o pólen garante o futuro da espécie, mantendo-a fértil. No pólen, cujos grânulos são tão pequenos que não podemos vê-los a olho nu, o aspecto físico de uma planta desaparece totalmente, ainda que perdue como potencialidade futura.

A evolução tornou-se possível graças ao princípio da polinização cruzada. A cada polinização, há uma ligeira alteração no material genético, causada pela caotização que ocorre dentro do ovário. Isso possibilita o surgimento de novas formas.



11

12

13

14

Geralmente produzido em profusão, o pólen também é útil para muitas espécies de insetos, que alimentam suas crias com ele. Para as abelhas, é a base da produção de cera, que Beuys usa com frequência como material moldável: até o mais leve aquecimento é capaz de alterar o estado físico da cera.

Ainda que o amadurecimento das sementes ocorra ao longo do processo *enxofre*, a planta continua produzindo pólen em profusão. Apenas em poucos casos ele será usado para a preservação da espécie; servirá sobretudo como alimento para outros organismos, como roedores e aves.

Na formação da flor (figuras 12-14), as pétalas não surgem como formas distintas. Assemelham-se entre elas e formam conjuntamente um novo corpo superior. Muitas vezes, elas mal são visíveis individualmente; outras vezes, se fundem, como acontece com as convulvuláceas.

Quem sabe quantas pétalas compõem uma tulipa ou papoula?! O importante, aqui, não é a figura individual, mas o conjunto, o órgão que pode se desenvolver quando os indivíduos se contêm em benefício do todo.

Flores compostas, como a margarida, são constituídas por uma grande quantidade de flores individuais. O que parece ser uma pétala é, na verdade, uma flor que abdicou de sua fertilidade em favor do todo; os pontos amarelos no interior são as frutificações que dão origem às sementes.

Assim, as flores tornam-se uma imagem simbólica da sociedade, um exemplo de escultura social. A dispersão do pólen e das sementes é, desse ponto de vista, a imagem de um processo social no qual um indivíduo contribui para o crescimento e o desenvolvimento de outros.

Esse mecanismo, aplicado à ação humana, foi formulado por Rudolf Steiner, há cem anos, da seguinte maneira:

“O bem-estar de um grupo de pessoas que trabalham juntas cresce na medida em que o indivíduo reivindica menos os méritos do seu desempenho para si, ou seja, quanto mais ele transfere o lucro a seus colaboradores e quanto mais suas necessidades satisfeitas não por seu próprio desem-

penho, mas pelo desempenho dos outros. Dentro de um conjunto de pessoas, todo arranjo que é contrário a essa lei irá, mais cedo ou mais tarde, gerar pobreza e infelicidade. Essa lei básica aplica-se à vida social com o mesmo radicalismo e infalibilidade de qualquer lei natural que rege determinado espectro de acontecimentos orgânicos.

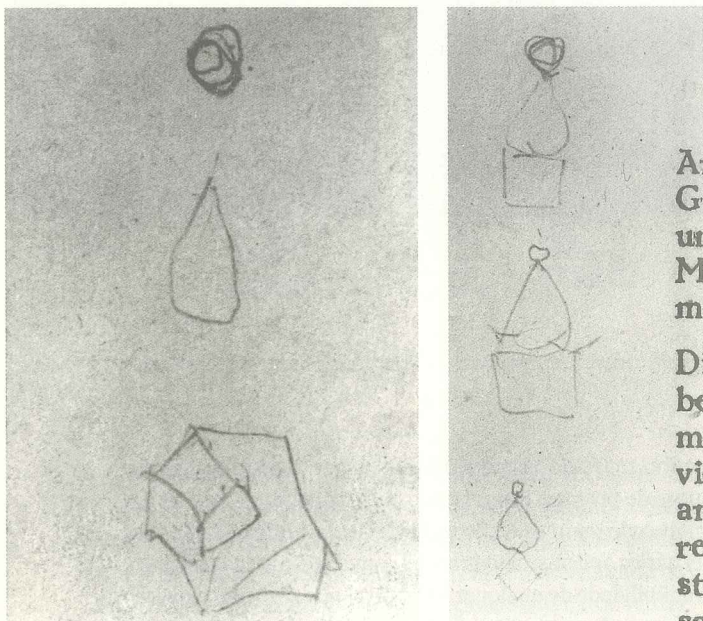
Mas não se deve pensar que é suficiente aplicá-la como uma lei moral geral, ou traduzi-la na crença de que todos devem trabalhar para o bem dos demais. Não. Na realidade, a lei só se impõe da forma certa quando um grupo de pessoas consegue criar organizações nas quais ninguém jamais poderia reclamar os frutos do seu trabalho apenas para si; e, preferencialmente, quando a totalidade desses frutos é transferida para o grupo inteiro. E cada um deve, por sua vez, ser sustentado pelo trabalho dos outros. O que importa é saber que trabalhar em prol dos outros e obter uma determinada renda são coisas completamente diferentes.”⁹

O DIAGRAMA DA TEORIA DA PLASTICIDADE

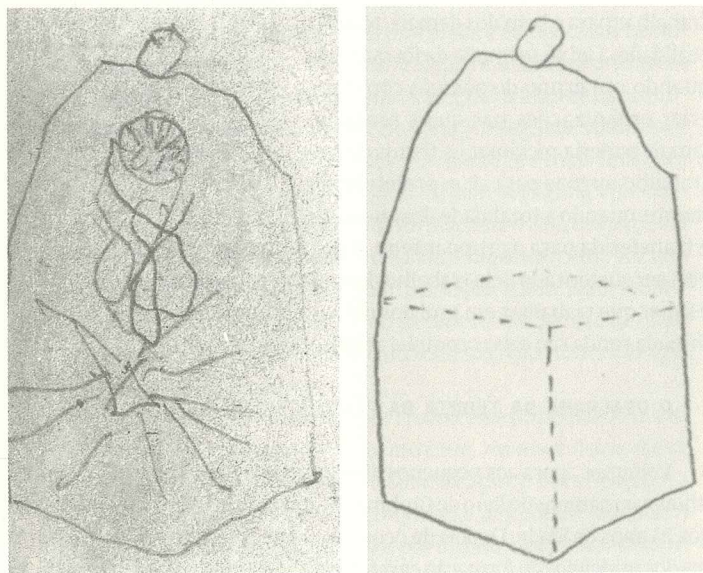
Voltemos agora aos pequenos diagramas que Beuys desenhou nas margens do livro de Grohmann, enquanto o lia e relia, aos 23 anos de idade. Depois de ocupar-se com as forças polares dos princípios de formação *enxofre* e *sal* — de cuja atuação conjunta, de caráter mercurial, depende o aparecimento da imagem da planta —, o artista passou a relacionar esses três princípios constitutivos entre eles.

Na figura 15, vemos três formas independentes sobrepostas. No alto, há uma forma circular, que volteia várias vezes em torno dela mesma. No centro, uma figura em forma de gota ou chama, arredondada na base e pontiaguda em cima. Abaixo, uma forma dura, angulosa, que lembra as colunas de basalto colocadas ao lado das últimas mudas dos 7

9. A “lei básica social” foi formulada por Steiner em outubro de 1905, no texto *Geisteswissenschaft und soziale Frage* (Ciência do espírito e questão social), publicado na revista *Luzifer-Gnosis*, n. 30 e 32, de 1906, e em 1960, em GA 31, pp. 191-221, especialmente p. 213. Beuys tinha uma edição de 1968.



15 ————— 16



17 ————— 18

mil carvalhos plantados por Beuys em Kassel. Até em relação aos volumes, as três formações organizam-se de cima para baixo, da mais leve até a mais pesada.

Na figura 16, os três elementos que estavam desenhados separadamente no esquema anterior condensam-se em uma única forma, que é repetida três vezes. Duas delas são quase idênticas. Na forma do alto, o elemento superior e o intermediário permaneceram formalmente iguais; foram, apenas, aproximados. Já o elemento inferior reduziu-se a um quadrado. A forma inferior varia em relação às duas quando o quadrado que serve de base passa a apoiar-se sobre uma de suas pontas, assumindo a forma de losango.

A PRIMEIRA FIGURA TRIPARTIDA – PROCESSO BOTÂNICO-ALQUÍMICO

No último desenho da série que cobre as margens do texto de Grohmann (figura 17), há duas formas justapostas. Na parte interna, surge o mesmo círculo presente nas figuras 15 e 16. Abaixo dele, há uma figura em forma de gota, que se abre e se fecha sem fechar-se nela mesma. Em vez disso, assume uma estrutura cúbica, cujos contornos sugerem a forma de um dado inclinado para a frente (figura 18). Essa frente não é um plano, mas uma ponta.

A estrutura interna nos é familiar porque remete aos primeiros desenhos que vimos. No alto, um círculo de tamanho médio irradia para dentro; abaixo, uma estrutura menor com linhas levemente radiais. Entre elas, há uma imagem de puro movimento, em forma de gotas e fagulhas. Aqui, portanto, os três elementos — *enxofre, mercúrio e sal* — aparecem empilhados um sobre o outro. Como raiz, folha e flor, não pensados como substâncias, mas apenas enquanto processos.

Conhecemos dois desenhos de plantas feitos por Beuys e datados do mesmo ano em que tomou contato com Grohmann — e talvez, também, com as palestras de Steiner. Eles estão diretamente relacionados ao que vimos nos desenhos esquemáticos feitos na margem do livro.

Ligeiramente diferente, o desenho da coleção Vegesack (figura 5) guarda uma correspondência, ao aludir à formação da raiz e das flores, com os desenhos à margem do texto; no centro, duas folhas representam a zona *mercúrio*. É uma planta tripartida altamente esquemática, no invólucro oval do seu *Ätherleib* (corpo etéreo), termo que Beuys escreve no desenho.

É somente em seus últimos anos que o artista volta a tocar no tema das plantas sob o prisma da tripartição. Um desenho de 1967, intitulado *Ein Berglattich* (Uma cicorbita, figura 19), reproduz de forma bastante fiel uma planta com raízes, folhas e flores. Apenas as palavras “azul”, “verde” e “amarelo”, escritas ao lado da raiz, das folhas e das flores, respectivamente, enfatizam a ideia da tripartição. Amarelo e azul, que compõem a polarida-

de básica da teoria das cores de Goethe, unem-se e fundem-se no centro do desenho, na cor verde. Poderíamos conjecturar por que Beuys associa o azul ao polo da raiz. As demais atribuições não causam estranheza, já que o polo das flores é, também na natureza, muitas vezes amarelo, enquanto as folhas, em sua maioria, são verdes.

Uma planta que Beuys desenhou com giz num quadro-negro, ao explicar sua *Bomba de mel no local de trabalho* (figura 20), mostra claramente o que está apenas implícito em *Uma cicerbita*: a metamorfose das folhas acontecendo no centro da planta, na região compreendida entre a zona do *sal* e a do *enxofre*, isto é, na zona *mercúrio*. A apresentação da raiz, ainda que apenas sugerida no desenho, caracteriza o princípio *sal*. E o broto é representado, desenhado mesmo, como se oscilasse em movimento lemniscático,^{NT} desenhando a forma típica da flor que se implanta horizontalmente sobre a haste vertical.

Vamos comparar o que Beuys representa de forma abstrata nesse estudo para *Bomba de mel no local de trabalho* com o que desenha em outros momentos. Juntemos aqui, ao lado da figura 20, um desenho esquemático e morfológico de uma planta (figura 22) e a parte direita (figura 21) de um desenho de 1970.

Fica imediatamente claro que Beuys está criando uma abstração gráfica da planta também na instalação; de um lado, essa abstração corresponde aos três princípios descritos anteriormente; de outro, representa o princípio planta em si.

Na base, a figura 21 mostra uma estrutura simples e que evidentemente lembra a geometria da raiz. Dessa estrutura parte, da esquerda e para cima, uma linha circular curta que gira em torno dela mesma. Essa linha está associada à formação dos cotilédones^{NT} na planta (Beuys a representou tanto nesse primeiro rascunho da bomba de mel quanto no desenho da cicerbita, figura 19). A forma central, que lembra uma chama, relaciona-se às brácteas; a figura do alto, em rotação visível, corresponde ao broto. O desenho de Beuys espelha a formação planta em seus detalhes essenciais, ao mesmo tempo em que a esquematiza.

Também aí se reconhece que a intenção do artista é representar a formação tipo planta; quando a planta floresce, os cotilédones caíram, secos, há muito tempo. Girando em forma de espiral e balançando levemente, sobe pelo meio do desenho uma linha que se expande e, em seguida, contrai-se numa pequena estrutura, antes de continuar a subir e de partir, em linhas circulares, rumo ao centro.

OS PRINCÍPIOS DO DIAGRAMA DA TEORIA DA PLASTICIDADE

Na figura 23, temos um desenho em forma de diagrama que explica a teoria da plasticidade. Beuys desenhou o diagrama da esquerda de maneira muito mais solta, livre, indiferente às formas da natureza; foi fiel, apenas, aos três princípios

alquímicos de formação. Por meio de traços duplos verticais, separou os três (*enxofre, mercúrio e sal*), para ressaltá-los. O artista assinala a progressão do desenrolar desses princípios, que estrutura o processo, assim como a planta faz ao produzir cada uma de suas folhas.

Em suas falas, Beuys enfatizava¹⁰ o fato de que cada processo criativo da natureza ou da vida em sociedade pode estar mais concentrado em uma ou outra etapa evolutiva. Isso pode originar um desequilíbrio e, conseqüentemente, uma necessidade de adaptação ou de tratamento.

O díptico da figura 23 talvez seja a mais bela representação gráfica relacionada à teoria da plasticidade. O que podemos observar na planta, e que nos leva à plena compreensão de sua natureza tripartida, pode agora ser visto em tudo, em qualquer organismo com o qual estejamos lidando.

No meio de um diagrama simples e claro, que está em uma coleção suíça (figura 24), há um gráfico que, quando desenhado de maneira isolada, apresenta o polo do caos do lado esquerdo e o polo da forma do lado direito. Esquerda e direita são, portanto, os lugares opostos do indefinido e do definido, da forma e da energia, mas também da vontade e do pensamento, ou dos membros e do crânio. Entre eles estão o movimento e a alma/sentimento, ou coração.

O complexo desenho a lápis da figura 25 resume muito do que Beuys mostra em quadros-negros em suas palestras. Na parte inferior, à esquerda, encontramos o gráfico básico da teoria da plasticidade. Embaixo dele, Beuys escreveu os termos alquímicos *enxofre, mercúrio, sal*. Acima, escreve *Saturno, Sol e Lua*, os três níveis de desenvolvimento terreno relacionados a esses três processos constitutivos, como Steiner descreve em sua *Geheimwissenschaft im Umriss*.¹¹

Na parte superior do desenho, à direita, a planta aparece invertida ao lado do homem. Desse modo, suas raízes, que se encravam na matéria — assim como a razão na tecnologia — ficam paralelas à cabeça do homem. Beuys designa, no desenho, os sistemas nervoso e sensível de ambos.

Os órgãos respiratórios e o centro do aparelho circulatório do homem, chamados por Beuys de sistema rítmico, pulsam. Estão cercados por uma sequência de costelas, ao lado das folhas da planta, ritmicamente organizadas.^{NT} O desenho relaciona também os órgãos reprodutivos da planta e do homem.

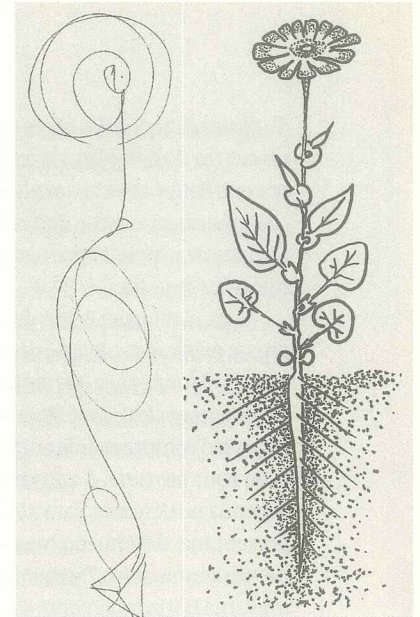
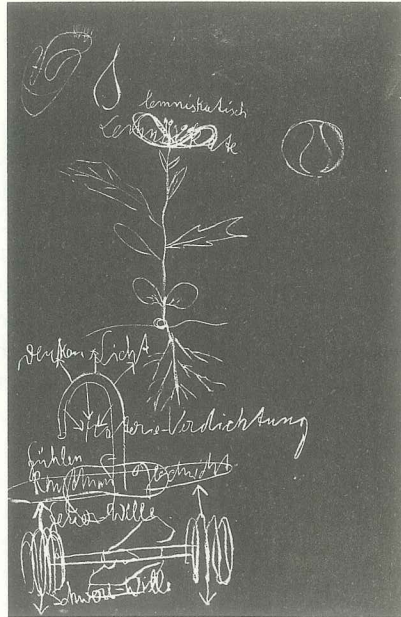
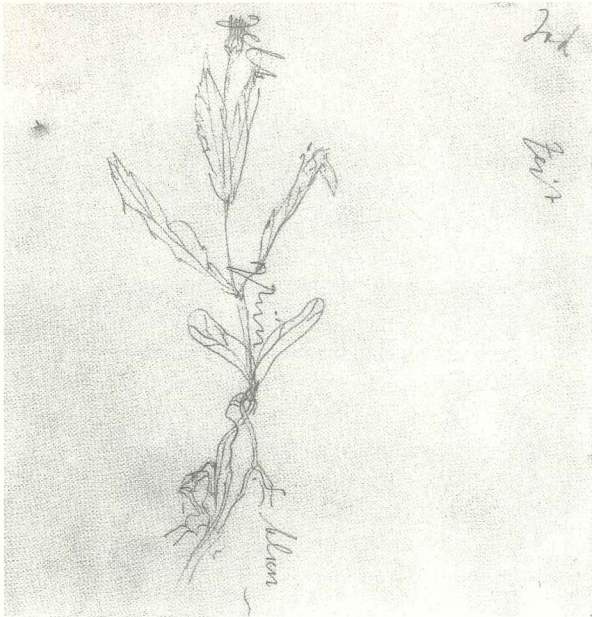
NT Derivado de "lemniscata": figura geométrica em forma de hélice que é o sinal matemático do infinito. De acordo com o autor, o termo aparece aqui no sentido de "segundo o princípio da eternidade, em forma de oito deitado". Na antroposofia, usa-se o vocábulo para descrever o movimento da Terra.

NT Representados por Beuys também no desenho *A cicerbita*, cotilédones são as primeiras folhas que surgem dos embriões das plantas que produzem sementes. Estruturalmente diferentes das outras folhas, contribuem com suas reservas de nutrientes para alimentar a plântula em desenvolvimento, enquanto esta não pode ainda produzi-los por fotossíntese.

10. Cf. *Was ist Kunst?*, op. cit., p. 23.

11. *A Ciência oculta - Esboço de uma cosmovisão supra-sensorial*. 4ª. ed. São Paulo: Antroposófica, 1998.

NT Diz-se das folhas que crescem lado a lado numa haste.



À esquerda e acima, no desenho, ao lado dos três sistemas de órgãos da planta, o artista designa três conceitos que se referem ao organismo social e a sua figura idealizada e tripartida: *vida econômica, vida jurídica, vida espiritual*. Voltaremos a esse assunto quando falarmos da floresta.

EM PRIMEIRO LUGAR: POR QUE GORDURA?

Em suas obras, Beuys usava quase que exclusivamente gordura vegetal; às vezes, cera de abelha. De onde vem a gordura vegetal? A reserva de gordura nas raízes ou nos brotos, quando existe, é insignificante. Em toda e *qualquer* planta, a matéria gordurosa forma-se na semente que germina. "A gordura já é, em si, um padrão de qualidade térmica, pois surgiu a partir de um processo térmico inerente ao crescimento orgânico na planta, na formação das sementes. A gordura é massa moldável, ainda muito próxima do estado líquido; pois tão logo se aproxime dela algum calor externo, como o da mão ou o do sangue, torna-se óleo outra vez."¹²

Assim como a matéria presente no botão se retrai completamente para que a força criativa orientada para o futuro, a força da germinação, torne-se preponderante, também a gordura presente numa semente que está por germinar desempenha um papel fundamental para torná-la resistente ao inverno e dar ao rebento a energia da qual ele necessitará nos primeiros dias de vida. Até que suas raízes consigam extrair da terra uma quantidade suficiente de água e até que as primeiras folhas tenham se desenvolvido o suficiente para que possam alimentar-se por assimilação, a planta depende de suas reservas de energia. O

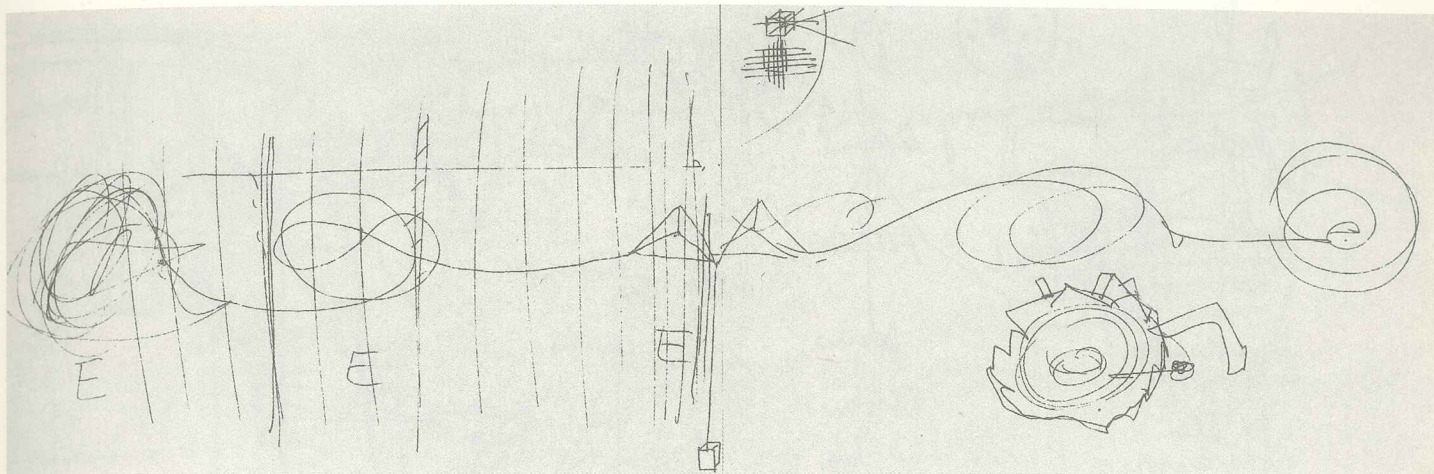
trigo ou o milho contém em seus brotos minúsculos tal quantidade de gordura que se torna viável e possível prensá-los para produzir óleo de uso doméstico.

O produto obtido a partir da gordura vegetal, e que chega às lojas como margarina, é a substância que Beuys usava quando montava seus "cantos de gordura". Essa gordura era ideal para tornar aparente o aspecto transitório da obra, porque seu ponto de fusão é tão baixo que o mínimo aquecimento faz com que ela derreta e escorra, e o menor resfriamento a endurece. Assim, parecia adequado ao artista aplicar gordura entre polos de calor e frio; mesmo sem forma, esse material revela imediatamente a ambivalência da plasticidade.

Beuys se interessava também pelo que a gordura contém de energia, sua neguentropia,^{NT} sua potencialidade, seu calor e sua luz (um litro de óleo pode aquecer 9 mil litros de água a um grau!). A gordura vegetal é obtida por energia solar (*quimismo etéreo*). O oposto dessa energia, que deriva de sementes do futuro, é o mundo morto, mineral (figuras 26 e 27). Em seus gráficos, Beuys usa, para caracterizá-lo, o desenho de uma pequena grade, que lembra a estrutura de cristalização de sais minerais, visível através de raios-X. Podemos encontrar essa grade no diagrama duplo da figura 23, na folha da direita, no alto. Na folha da esquerda, embaixo, ele desenhou um cubinho, como os que vimos nos desenhos no livro de Grohmann. Ao lado do diagrama *Evolução* (figura 25), escreve: *Anstalt* (instituição). Beuys refere-se a todo tipo de organização no qual as leis, os regulamentos, as fórmulas, as regras e os comportamentos

12. Cf. *Was ist Kunst?*, op. cit., p. 57.

NT Função que representa o grau de ordem e de previsibilidade existente num sistema; entropia negativa.



são definidos e gerenciados. Este é o ponto em que toda e qualquer vida é paralisada, morta, e todo futuro, enterrado.

A MENSAGEM BÁSICA DO GRÁFICO TRIPARTIDO

O esquema tripartido que Beuys desenvolveu segundo uma concepção de processo baseada na alquimia — e a partir da contemplação das plantas — serve como síntese da formação do mundo em geral. Encontramos diferentes conceitos anotados em seus quadros-negros e partituras, acima e abaixo dos diagramas, alguns dos quais já citamos aqui. Mas é preciso um alto grau de abstração para entender a forma como Beuys liga diferentes realidades ao processo tripartido, quando o diagrama é aplicado ao mundo. Quando fala do conceito ampliado de arte, Beuys exige de seu público esta força dinâmica de pensamento.

Compreender a metamorfose das folhas no broto de uma planta já requer uma imaginação capaz de abstrair os fatos isolados que temos diante dos olhos. Comparando as formas isoladas em sua sequência, essa imaginação descobre um todo dinâmico. Esse todo só se revela, na formação da planta, no seu trecho central, ou seja, entre a raiz e a flor.

Sempre que um princípio de movimento prevalece — levando à formação e à transformação das formas e processos —, Beuys o coloca na parte central do diagrama da teoria da plasticidade. Na discussão com o padre jesuíta Mennekes, este princípio de movimento torna-se um *princípio de evolução*.¹³ Beuys não pensa nele de modo abstrato — por exemplo, no sentido kantiano, como um esquema que pode ser usado para ordenar os elementos do mundo. Não pensa nele apenas como um princípio de

atuação geral. Nesse diálogo sobre religião, ele chama o princípio *mercúrio* de “princípio Cristo” e designa o próprio Cristo um “princípio de evolução”. E acrescenta: “Este princípio de evolução pode partir do homem, pois a antiga evolução já foi concluída. Tudo de novo que acontece sobre a Terra é necessariamente resultado da ação do homem.”¹⁴

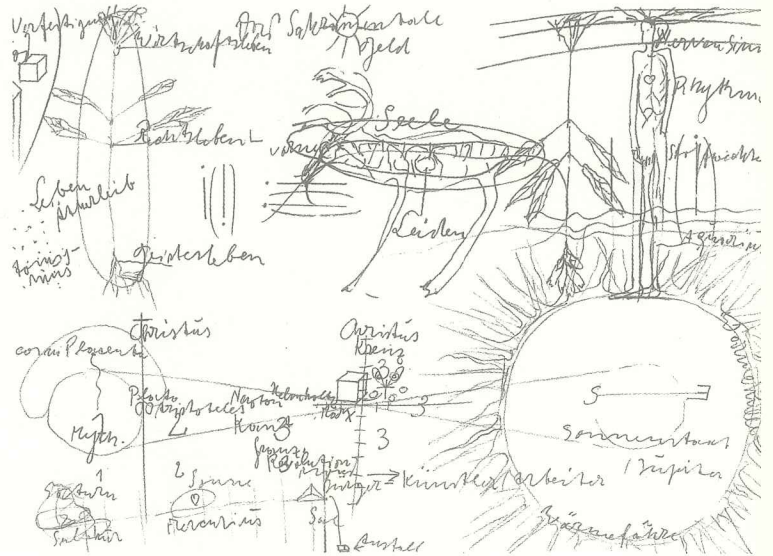
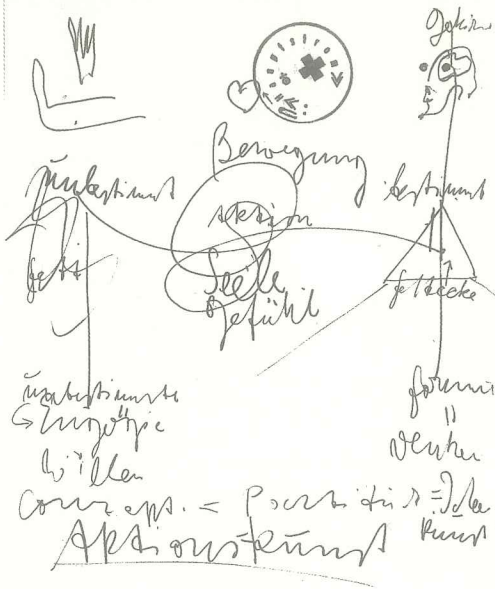
No que diz respeito ao homem, e considerando o plano orgânico, o princípio mediador é o “sistema rítmico” que atua como intermediário, na respiração, entre o exterior e o interior e, na corrente sanguínea, entre o que está embaixo e o que está no alto. Enquanto o cérebro está protegido pelo crânio fechado (princípio *sal*), o coração e os pulmões estão cercados pelo peito, estruturado de maneira rítmica, com costelas superiores fechadas, e inferiores, abertas.

Do ponto de vista do sistema ósseo, o corpo humano se expande (princípio *enxofre*) para baixo e para fora: *um osso na coxa, dois ossos na perna, muitos ossos no pé*; o que é o oposto do que acontece na formação da cabeça. No peito, no coração, experimentamos as emoções de maneira mais intensa; a vontade emerge do corpo e se realiza através dos seus membros; o pensamento está ligado ao cérebro. Todos estes aspectos são encontrados nos diagramas de Beuys. Esse também é o motivo pelo qual ele define como obra de arte tanto algo que resulta da ação do homem quanto uma obra da natureza, concebida por uma força criadora.¹⁵

13. Friedhelm Mennekes, *Joseph Beuys: Christus "DENKEN" – THINKING Christ* (Joseph Beuys: “PENSAR” Deus). Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk, 1996, pp. 73-75.

14. Id. ib.

15. Ele define a obra de arte como *uma expressão de muitas forças, [...] um rastro*. Ou fala provocantemente e ao mesmo tempo com cautela: *Havia então outros colaboradores, [...] trabalhadores diligentes. [...] Não importa que atores, [...] verdadeiros representantes*. Cf. *Was ist Kunst?*, op. cit., p. 82 s.



O CONCEITO TERAPÊUTICO DE BEUYS

Na década de 1970, contemplando os processos unilaterais que haviam se desenvolvido na sociedade, Beuys chamou as pessoas que eram guiadas por desejos surdos de *roqueiros*; as que desfrutavam das belezas do mundo, de *hippies*; e de *teóricos*¹⁶ os que criavam abstrações científicas. O homem saudável, acreditava, pode combinar harmonicamente querer, sentir e pensar.

Em geral, Beuys vê o homem moderno preso ao materialismo, com seu pensamento matemático, abstrato. Seus apartamentos sóbrios, construídos em ângulos retos, isolam-no da natureza. A cruz, sinal da morte — também presente na mira do fuzil e no eixo do sistema cartesiano de medição — marca o

homem moderno, segundo ele. Beuys quer combater essa unilateralidade, trazendo ao homem suavidade e calor. Assim surge a ideia de *Fettecke* (Canto de gordura): quando aplica gordura nos ângulos de uma sala, o artista transporta calor para um espaço que é frio (figura 28). “Este é o processo terapêutico [...]. Isso é o primordial na arte.”¹⁷

Em ações concretas, Beuys traz para o espaço retangular de uma galeria vários pacotes de gordura. Abre-os, empilha-os e amassa tudo, de modo que o material se torne plasticamente maleável. Então ele aplica essa gordura a um ou mais cantos, alisando-a ao máximo. Depois contempla, analisa o todo por algum tempo e, a seguir, deixa a sala (figura 29). Assim como se aplica óleo na cabeça do moribundo no sacramento da extrema-unção,

o espaço humano, marcado pelo ângulo reto, é unguído nas ações do artista, para que possa estar à altura do futuro orgânico, das leis de vida e crescimento da natureza.

Em inúmeros pronunciamentos, Beuys fala de como o materialismo que marca a visão moderna de mundo pode ser superado. E de como é possível gerar no organismo social um tipo de pensamento capaz de organizar a atividade econômica humana de forma mais fraterna. São muitos os meios que emprega para tornar claro o caminho que enxerga para a superação das condições vigentes. Não usa só gordura ao trabalhar com os cantos, mas também açúcar, que não é tão rico em energia; um fio cheio de pequenas lâmpadas; ou argila moldável.

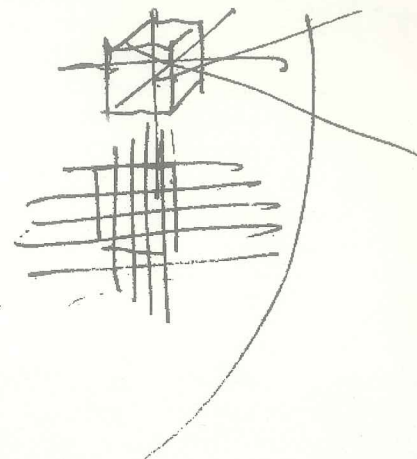
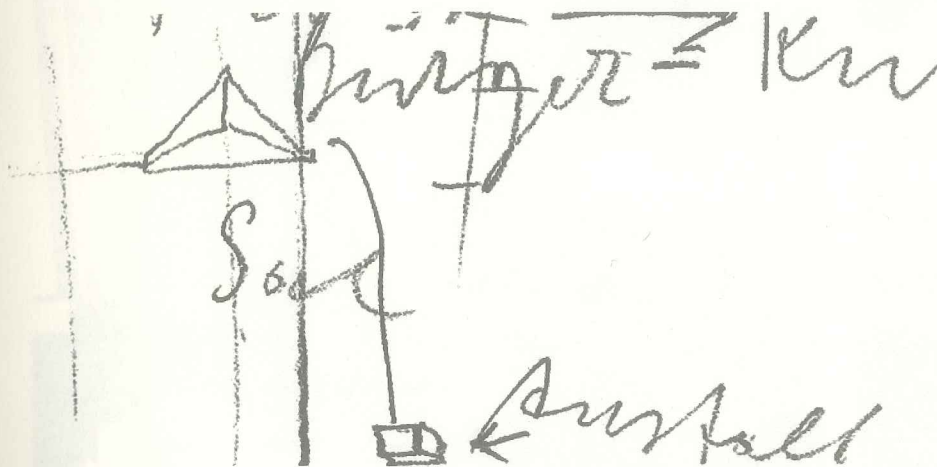
Outras vezes, ele cobre o ângulo duro de um canto com feltro, sobre o qual dispõe, ocasionalmente, um triângulo de gaze. Uma vez, ele disparou chamas desde um bueiro quadrado e fez subir, de um porão de paredes escuras, frias e espessas, uma nuvem de vapor pequena e difusa (figura 30).

Além das palestras e desenhos em quadros-negros que Beuys usou para expor sua teoria da plasticidade, seu interesse especial era a criação da escultura social, da plasticidade social. A partir daí também surgiram quadros-negros, mas principalmente palestras.

Assim como vimos a maneira pela qual o gráfico da teoria da plasticidade se desenvolveu, a partir da própria obra de Beuys, considerando a formação planta, veremos agora onde a escultura social se insere no processo evolutivo da natureza e da cultura. Depois da Terra como um todo, a floresta é a maior escultura social. Entre as florestas, a floresta tropical da Amazônia é a maior delas. A ela dedicamos a última seção da nossa abordagem.

16. No seu livro *Der ganze Riemen* (O cinturão inteiro), Colônia, 2009, pp. 284-288, Johannes Stüttgen descreve detalhadamente como Beuys cria os conceitos relacionados aos seus diagramas.

17. Cf. *Was ist Kunst?*, op. cit., p. 21 ss.



A ESCULTURA SOCIAL SEU SURGIMENTO NA EVOLUÇÃO

A teoria sintética do neodarwinismo, desenvolvida a partir das ideias de Darwin, continua a ver a evolução como resultado da luta pela existência e do processo de seleção natural. Os seres que estão mais bem adaptados a um determinado meio, graças a seus genes, teriam maior chance de sobreviver e de transmitir seu material genético à geração seguinte. O conceito de gene de outros tempos — *um gene produz uma característica* — está, no entanto, ultrapassado. Como é possível que os 22 mil genes humanos sejam capazes de produzir cerca de 36 mil proteínas? Toda uma cascata de processos epigenéticos^{NT} está por trás dos processos fisiológicos e de crescimento de um organismo. Essa cascata está, por assim dizer, aberta em cima.

Se os processos fisiológicos que ocorrem dentro de uma célula são ativados pelos chamados processos epigenéticos, então temos imediatamente de nos perguntar quem opera o interruptor; e, logo em seguida, quem ativou o processo que operou o interruptor, e como ele será desligado. Ou seja: como foi que esse processo se tornou dinâmico.

Isto não se aplica apenas à célula individual, mas também ao conjunto de células, ao órgão no qual ele se encontra e, finalmente, ao organismo como um todo. (Exemplos simples: Como se estabelecem o tamanho e a proporção de uma banana ou das espirogiras^{NT} de uma lagoa? O que inibe ou estimula o crescimento das células envolvidas na formação das folhas dentadas^{NT} ou no surgimento de folhas duplas? Quem

atribui uma tarefa a cada indivíduo de uma comunidade de insetos sociais? Quem, em caso de transtorno, as redistribui?)

Tanto o surgimento de aminoácidos e proteínas férteis nos genes como a formação de organismos unicelulares são completos enigmas da evolução. Como se deu o processo em que algas azuis e arqueias, ao penetrar em uma célula eucariota^{NT} (ou ao serem assimiladas por ela), não foram digeridas, mas se transformaram em micro-organismos capazes, por sua vez, de assimilar e digerir?

Esse tipo primitivo de célula, que atua em toda a evolução — agindo como um fundamento na construção de organismos multicelulares — surgiu da simbiose. Embalados e protegidos por uma membrana comum, organismos que originalmente viviam isolados passam a viver juntos. Graças à cooperação que estabeleceram uns com os outros, aumentaram tanto a sua independência, sua autonomia em relação ao ambiente, quanto sua capacidade de sobreviver. (Isso é comparável ao surgimento de cidades medievais, nas quais os diversos artesãos se reuniram e se organizaram, criando uma administração eficiente. O povoado é protegido por um muro, cujos portões controlam o que pode ou não entrar.) Ao longo de toda evolução, o ganho de autonomia revela-se como o progresso em si.

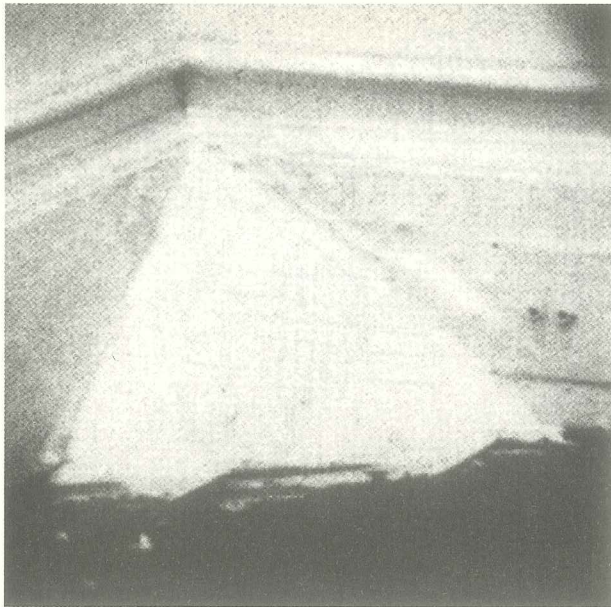
O nível máximo de autonomia é alcançado, sem dúvida, na fase final da evolução, com o aparecimento do homem. Se o que

NT A epigenética enfoca as interações de todos os insumos que afetam o processo de desenvolvimento do indivíduo, do nível molecular em diante.

NT Designação dada às algas clorofíceas do gênero *Spirogyra*. São algas de água doce, com ampla distribuição geográfica.

NT Diz-se das folhas cuja margem lembra uma fileira de dentes.

NT Que ou o que possui núcleo definido por membrana; eucarionte, eucariota. Fala-se de célula e também de organismo eucariota.



chamamos de vida não é uma “eclosão” de processos químicos — pois não há, na física ou na química, nada que torne plausíveis os conceitos vida e autonomia —, tampouco há nos processos vitais algo que possa fazer emergir aquilo que chamamos de alma. No entanto, se uma forma particular de complexidade e autonomia é alcançada, isso resulta, obviamente, na materialização de um novo princípio de eficiência.

Um novo princípio de organização atua sobre os membros de um organismo pré-humano e modifica a forma das suas pernas traseiras, possibilitando a esse ser erguer-se. Os membros anteriores, liberados do peso do corpo, tornam-se livres; e as mãos, sem função técnica específica, podem servir a todo impulso técnico que se lhes ofereça.

Na evolução posterior, sobretudo desde a Idade da Pedra, o desenvolvimento do sistema nervoso do homem andou em ritmo cem vezes mais acelerado do que a evolução em geral. Em consequência, o desempenho cultural do homem tornou-se cada vez mais significativo, fazendo surgir o desejo de liberdade. Essa liberdade não se baseia apenas na emancipação do homem em relação ao meio. É também o desejo de autonomia, autodeterminação, de não depender de organizações sociais e de suas estruturas.¹⁸ Esta é a tarefa evolutiva da cultura humana.

Como as individualidades podem contribuir para estimular o grau de liberdade de outras? Como o potencial criativo do indivíduo pode levar à escultura social e como ela se apresenta?

Falando sobre arte, Beuys disse: “[O homem] é o criador do mundo [futuro]. Isso não é pretensão; é o que se exige dele. Houve tempos em que, por meio de líderes e de guias espirituais, muito foi dado aos seres humanos; havia normas sociais válidas para o coletivo, e regulamentos relacionados a ele. Era

preciso observá-las rigorosamente. Tudo tinha um significado então. Uma vez que o homem se emancipou de tudo isso, não tem mais essa obrigação. Ao longo do desenvolvimento, começou a produzir suas referências sozinho, e passa a dispor livremente delas. Isso pode e deve, conseqüentemente, ser esperado dele. [...] Há muita miséria no mundo porque essa coisa — como é que vamos chamá-la? — foi perturbada e revestida por forças negativas e também por forças bem-intencionadas; mas, em princípio, o homem pode [usar livremente estas forças]; basta se voltar para o que está diante dele, em vez de partir de preconceitos, ou de algo de que o convenceram, ou daquilo que a propaganda fez dele”.¹⁹

Beuys considera a “divisão tripartida do organismo social”²⁰ a forma mais sensata de organização da escultura social como formação social para o futuro: “A estrutura tripartida surge no momento em que, no processo de desenvolvimento do pensamento jurídico romano, o princípio dualista é superado. A estrutura tripartida surge como ideia básica justamente no momento em que toda a compreensão cultural está sob o primado da vida econômica. [...] Voltando ao momento que antecede Platão e Aristóteles, chegamos a uma espiritualidade mais antiga, que poderíamos chamar de popular e mitológica; e vemos que a compreensão da cultura é uniforme, isto é, está sob a liderança da vida espiritual. Arte, ciência e religião eram uma coisa uniforme. Havia uma autoridade, o sumo sacerdote,

18. Cf. desenho *Evolução*, fig. 25, na parte superior, da esquerda para a direita, as designações “atomismo” e “morte”; “vida” e “corpo etéreo”; “alma” e “sofrimento”; vimos então, à direita, um indivíduo ereto, na sua representação como ser livre.

19. Cf. *Was ist Kunst?*, op. cit., p. 30.

20. Desenvolvida por Rudolf Steiner. Cf. *Die Kernpunkte der sozialen Frage in den Lebensnotwendigkeiten der Gegenwart und Zukunft* (O cerne da questão social nas necessidades vitais do presente e do futuro), GA 23. Dornach: Rudolf-Steiner Verlag, 1976.

o rei ou sei lá quem, que representava a cultura sob o princípio da unidade, e o termo usado era vida espiritual.

“Posteriormente, o conceito básico tornou-se a vida jurídica. Então, em certo ponto do desenvolvimento, a vida econômica passa a determinar a cultura; e aí aparece a tríade.”

Rudolf Steiner foi um observador muito atento de todos esses processos. Ele não inventou nada, só observou. A partir da percepção, limitou-se a anotar os resultados, um na sequência do outro. E os resultados de sua observação mostram que o organismo social é tripartido, mas de forma distorcida, ou seja, em constelação patológica, ulcerada, emaranhada.

Seria um completo mal-entendido tentar compreender os pontos-chave de Steiner como uma tentativa de dividir o organismo social em três partes. Não é essa sua intenção. Ele apenas constata e indica as medidas terapêuticas que devem surgir na consciência das pessoas para que elas possam regular os princípios corretamente e com mais atenção; e para que o organismo social não permaneça despercebido em sua forma tripartida, já que essa inconsciência gera todos os emaranhamentos, nós e deformidades. O aspecto terapêutico está, portanto, presente em Steiner, e é da maior importância.²¹

Nesse sentido, podemos dizer que os três campos da vida social referidos por Steiner e Beuys existiam também na Antiguidade, mas eram dominados, por exemplo, pelo faraó, que não só era responsável pela organização da expressão religiosa, mas também era a autoridade final em assuntos jurídicos e conduzia a vida econômica — ao determinar, por meio de um ritual, quando, depois da enchente do Nilo, a sementeira e a colheita deveriam começar. A vida espiritual, a jurídica e a econômica estavam, assim, em uma única mão, com predomínio da espiritualidade.

Com a criação do direito romano, surge, ao lado do pontífice máximo, uma entidade jurídica independente dele. Modifica-se, assim, a constituição política do Império Romano.

A Revolução Francesa é, também, o início da Era Industrial, do *Gründerzeit*,^{NT} pela primeira vez, a começar pela Europa Ocidental e Central, a vida econômica se destaca tanto que domina o Estado. Nos últimos anos e décadas, viu-se como o capitalismo emergente é capaz de arruinar toda uma estrutura estatal.

A exigência da Revolução Francesa por liberdade, igualdade e fraternidade ainda é um desafio para o futuro. No chamado mundo livre, “liberdade intelectual” parece ser algo indiscutível. Mesmo assim, é claro que o Estado, ou seja, as estruturas jurídicas, dominam principalmente o sistema escolar, universitário e o da formação em geral, mas também o sistema de saúde, embora a instância jurídica não devesse ter nada a opinar sobre a vida do espírito. Pois o que é bom e verdadeiro não pode ser decidido democraticamente. A vida jurídica, por sua vez, deveria se limitar a garantir a preservação da liberdade individual, enquanto o papel da vida econômica deveria ser satisfazer as

necessidades básicas dos homens que vivem em sociedade. Qualquer forma de serviço em benefício próprio ou de autoenriquecimento, assim como o acúmulo de capital privado, ocorre às custas de outrem. Sempre que alguém guarda algo para si mesmo, outra pessoa é privada desse algo. Isso é evidente para qualquer ser pensante. Falamos disso quando abordamos a polinização no reino vegetal, partindo da lei básica social de Rudolf Steiner: “Dentro de um conjunto de pessoas, todo arranjo que é contrário a essa lei irá, mais cedo ou mais tarde, gerar miséria e infelicidade”.

Num dístico, o poeta alemão Schiller fala do ensinamento que podemos extrair do ato de olhar para uma planta:

*Se buscas o supremo, o maior, a planta pode ensinar-te;
sê ativamente aquilo que ela é passivamente; é tudo.*

A evolução não tem sequência, portanto, quando a particularidade do indivíduo é exaltada, mas sim quando ele promove o bem comum, partindo de sua capacidade de ser livre e de sua criatividade. O homem só se engrandece na medida em que esse engrandecimento lhe possibilita oferecer uma contribuição maior à coletividade.

Observemos mais uma vez a figura 25, na qual Beuys caracteriza os quatro estágios de evolução — pedra, planta, animal e homem — e também descreve, na parte inferior, o processo de desenvolvimento cultural que acabamos de comentar.

Tomando toda a largura da página, há uma figura que conecta uma estrutura circular (à esquerda) a outra (à direita). À esquerda, Beuys desenha o mundo terreno abobadado, protegido pela placenta cósmica; a humanidade ainda está ligada a ela por um cordão umbilical. Sua cosmovisão é formulada nos mitos. É o momento em que os líderes espirituais dominam a vida em sociedade. O artista insere nesse círculo o algarismo 1 e, sobre ele, a palavra *myth* (mito). Referindo-se ao desenvolvimento da humanidade ocidental, ele representa à direita a passagem do mito ao *logos*, o conhecimento, escrevendo os nomes *Platão* e *Aristóteles*.

Começa o período em que a vida jurídica se coloca lado a lado com a vida espiritual. Beuys insere um 2 nessa parte. Ele também desenha, à direita do círculo cultural chamado de mítico, uma tangente vertical, no alto da qual escreve a palavra *Cristo* e insere uma pequena cruz.

Quando o cordão umbilical que nos ligava aos deuses antigos foi cortado, e Platão e Aristóteles desenvolveram um tipo de pensamento que transformou o que era espiritualidade em ideias racionais, tornou-se plausível a concepção de um ser humano que tinha em si todo o cosmos — o que até então era associado apenas a deuses ou a um único deus. Assim começa uma nova era mundial.

21. Cf. *Was ist Kunst?*, op. cit., p. 13 s.

NT O termo refere-se ao período de crescimento econômico vivido pela Alemanha e Áustria antes da Grande Depressão de 1873.

O desenvolvimento posterior expulsa o divino da nossa visão de mundo; e está expresso no pensamento de homens como Newton, Kant, Helmholtz, Marx — ou seja, no desenvolvimento de uma imagem e de uma compreensão de mundo baseada na física, e de um materialismo fisiológico e sociológico. Estas são as precondições externas para aquele grau de autoconfiança e egoísmo que fundamentam a sensação de liberdade do homem atual.

“Como o homem, no decorrer da evolução, chega ao materialismo? Como as pessoas são levadas ao ponto em que, por assim dizer, chocam-se duramente no chão, na matéria? É um processo de materialização. O materialismo é um método cristão. Sem Cristo não há materialismo. Mas não podemos

parar por aí. Isso é apenas um processo de emancipação para se chegar à individualização e não ficarmos presos ao velho coletivo... O materialismo é uma técnica para se livrar do velho coletivo; em seguida, o homem acordou e pôs-se de pé como indivíduo, e como indivíduo egoísta, que pensa, em primeiro lugar, em si mesmo.

“Agora tudo é uma questão de como o homem conseguirá sair de novo do isolamento que lhe foi imposto sistematicamente, com o desenrolar do materialismo no Ocidente. ... [O materialismo] é um termo científico que surgiu pelo desenvolvimento geral do reducionismo.^{NT} Evitou-se tudo o que é de natureza espiritual, que se refere à consciência, à alma, ao emocional, até ao princípio vital. Reduziu-se tudo às leis da matéria. Assim, o materialismo dá certo. Assim, ele é um método genial... Mas se esse limitado conceito de ciência transforma-se num conceito válido para toda a cultura, então a cultura é extinta, porque ele é o princípio da morte. O materialismo elaborou o

princípio da morte. Se você o vê como um mistério, então ele nada mais é do que a repetição do mistério do Calvário. Aqui, neste ponto, é que o homem encarnou mesmo.”²²

Por isso Beuys reinsere, no limiar para o presente, exatamente no centro do desenho *Evolução*, a palavra Cristo, seguida da palavra cruz. Se Jesus era o Cristo, ele deve ter sido o ser mais solitário que o mundo já viu sobre a Terra: um homem-eu com plena consciência do mundo sobrenatural, cercado por seres humanos para quem o mundo espiritual era inacessível. Tendo chegado, por meio da história cultural da modernidade, à liberdade pessoal, o homem também pode se sentir completamente isolado e infinitamente solitário. Por outro lado, tem a chance de se emancipar das condições herdadas e criar outras

novas, aceitas por todos. “Como consequência disso, o homem pode criar até mesmo o seu planeta, [o planeta] do qual precisa para seu desenvolvimento futuro. Isso seria um aspecto Júpiter.²³ Se levarmos em consideração a evolução das condições no planeta, é óbvio que o homem não viverá para sempre na Terra. Mas, após a era do materialismo, ele se tornará gradualmente capaz de criar seu próprio planeta futuro, já que tem suas possibilidades individuais, suas próprias forças. E ele deve mesmo fazê-lo.”²⁴ E Beuys acrescenta a pergunta: “Como cada um, cada pessoa que vive na Terra, pode se tornar um criador de formas, um escultor, um desenhista do organismo social?”

“Nessa hora, chegamos a um estágio de desenvolvimento da arte muito mais espiritual do que toda a evolução anterior. Trabalharíamos, então, com um material realmente vivo. [...] Aí, todos serão capazes de criar formas numa matéria viva, isto é, de realmente criar algo vivo. [...] Para chegar até lá, é preciso primeiro reaver a substância geral, aberta, viva, fluida, cuja característica maior é o fato de possuir calor. Não se trata, claro, de calor físico, como o calor do fogão, mas de um calor social. É provável que ele seja exatamente igual à substância real do amor. Ela tem um caráter sagrado. Mas é uma substância [...] real. Portanto, é uma forma superior de calor, que chamo de calor evoluído. [...] O calor interpessoal precisa ser gerado. Isso é o amor. É o que está contido neste conceito misterioso de Cristo.”²⁵

Beuys identifica o ponto culminante do desenvolvimento desta percepção do próprio eu no presente; para caracterizá-lo, deixa que as linhas evolutivas [figura 25] confluem para um ponto e atravessa esse ponto com uma linha vertical e uma linha horizontal, em forma de cruz. À esquerda e na parte inferior da margem, ele desenha um cubo, como um sinal do princípio *sal*. No princípio *sal*, uma unidade cristalina, estruturada a partir do caos e isolada do seu meio, exhibe sua particularidade.

Em uma perspectiva cultural, isso corresponde ao homem livre, capaz de tomar decisões; o homem criativo. Sua tarefa é, como já foi salientado, moldar a escultura social por meio do calor interpessoal ou da substância do amor. Se esse calor interpessoal é tomado, conscientemente, como material moldável, então é possível ampliar o conceito de arte como “arte social”: “Então, naturalmente, falamos da vida econômica”,²⁶ pois é na vida econômica que o egoísmo, surgido com a liberdade, é mais difícil de ser superado.

DOCUMENTA 7 – 7 MIL CARVALHOS

Como apelar para um comportamento moral não dá muito resultado, Beuys tenta trabalhar com grandes imagens, que coloca no espaço cultural da arte. Em 1982, na Documenta 7, ele faz transportar 7 mil colunas de basalto para a frente do Fridericianum, o salão de exposição central do evento. Os blocos foram reunidos, e a pilha que formavam terminava um pouco antes

NT Este conceito é oriundo da teoria da ciência. Designa a tendência a descrever qualquer processo biológico com as mesmas explicações (por exemplo, as leis da física e da química). Reducionista é um procedimento ou uma teoria que decompõe (reduz) todo dado ou fenômeno complexo a seus termos mais simples e considera-os mais fundamentais do que o próprio fenômeno.

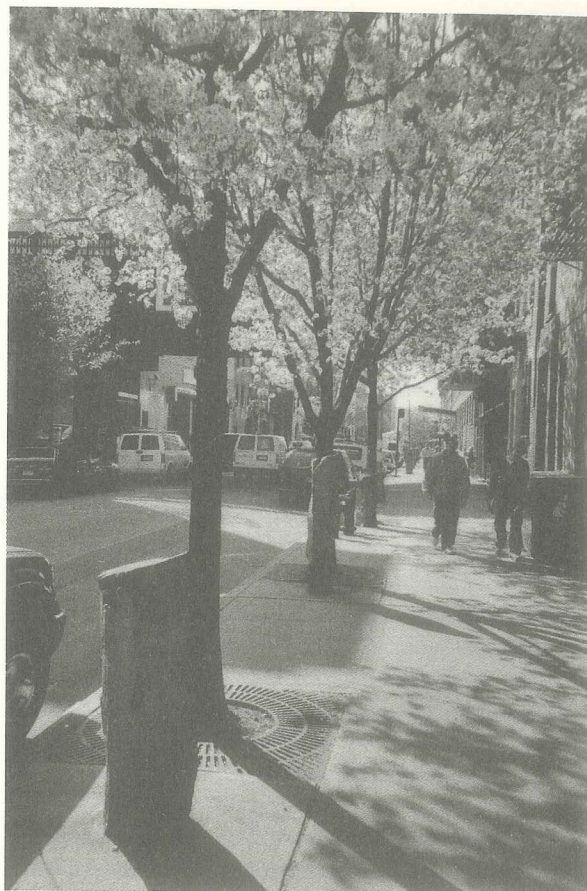
22. Cf. *Was ist Kunst?*, op. cit., p. 16 s.

23. A palavra foi colocada no desenho à direita, ao pé da folha, dentro do círculo de fogo.

24. Cf. *Was ist Kunst?*, op. cit., p. 20.

25. Id. ib.

26. Joseph Beuys; Bernhard Blume; Rainer Rappmann. *Zwei Gespräche über Bäume* (Dois diálogos sobre árvores). Wangen: F.I.U. Verlag, 1987, p. 49.



do meio do gramado, em frente à entrada da exposição. Nesse ponto, ele planta a primeira das 7 mil árvores previstas para serem plantadas até o início da Documenta 8. Beuys diz: “O início simbólico da rearborização vital da Terra deve acontecer em Kassel. [...] Trata-se de uma ação de caráter racional; neste caso,

do plantio de árvores. [...] Deve-se criar primeiramente um entendimento global para — onde quer que isso seja possível — tornar sustentáveis tais processos. Pode ser que amanhã eu comece o trabalho pela Argentina, enchendo as Ilhas Malvinas de árvores [Beuys dá sua risadinha típica...]. Isso seria a solução para o problema”.²⁷ Ao trabalhar com árvores, Beuys escolhe “uma coisa muito simples ... a imagem mais básica”.²⁸

Em 1972, ele levou sua Organização pela Democracia Direta por Plebiscito^{NT} para a Documenta; em 1977, expôs na mesma mostra em Kassel a *Bomba de mel no local de trabalho*, símbolo da Universidade Livre Internacional. [...] “Grupos que trabalhavam à época de forma mais ou menos organiza-

da junto à Universidade Livre Internacional em todo o mundo apresentaram-se para explicar o conceito de arte ampliada, o conceito da escultura social. Um conceito de arte [...] que considera o homem como um ser criativo por excelência, sob a tese ‘Todo homem é um artista’. Um conceito de arte que se concentra na capacidade do ser humano e que supõe um novo conceito também de capital. O dinheiro, segundo esse conceito, não é o capital: o verdadeiro capital do homem é sua capacidade, suas capacidades. Logo, o que se conclui é que é preciso criar um novo sistema econômico a partir daí. Com um novo conceito de democracia, com uma nova compreensão da liberdade humana como ponto de partida, tudo seria recriado. Ou seja, trata-se de transformar toda a existência do homem aqui sobre a Terra.”

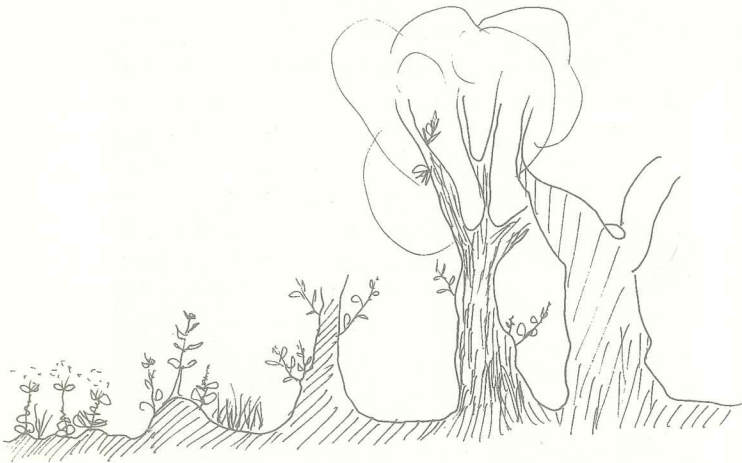
No encontro de pessoas que têm os mesmos direitos e definem livremente suas formas de convívio, em todos os níveis da sociedade, numa conversa democrática, pode surgir e crescer aquela escultura social à qual Beuys, no seu desenho sobre a evolução, dá o nome de *Sonnenstaat* (Estado do Sol) ou, de acordo com Steiner, *Jupiter* (Júpiter).

Em 1982 acontece — não no Fridericianum, mas em toda a cidade de Kassel e além dela, até Nova York — a ação do plantio de árvores batizada *7000 carvalhos* (figura 31).

27. Referência à Guerra das Malvinas, no final de abril de 1982, entre a Inglaterra e a Argentina. Cit. em id. ib., p. 28 s.

28. Entrevista em vídeo “Theo Altenberg – Joseph Beuys, Documenta 7, 1982”. In: *Joseph Beuys Documenta-Arbeit*. Stuttgart: Edição Cantz, 1993, p. 253.

NT Segundo esclarecimento do autor, iniciativa de cunho político, visando buscar uma nova alternativa de governo para a Alemanha, longe da política partidária e mais próxima da votação direta. Uma vez que Beuys considera a atuação política como uma atividade criativa, transferiu para Kassel seu escritório de Düsseldorf por cem dias.



A FLORESTA VIRGEM

As florestas da região central da Europa, com exceção de algumas reservas naturais, foram reflorestadas segundo um uso comercial e, portanto, apenas parcialmente adequadas para ser descritas como organismo social autônomo. A maior e mais importante floresta da Terra, aquela que podemos chamar de organismo independente, é a floresta tropical da região amazônica, no Brasil. Antes de concluir este artigo, dirigimos o olhar para esse imenso organismo social, protótipo natural de cooperação e interação na fraternidade: a floresta virgem, as florestas tropicais da bacia amazônica — “uma obra de arte que não foi feita pelo homem, mas que é uma obra de arte”.

No pior solo possível — lixiviado^{NT} por chuvas diárias há milhões de anos e exaurido em seus minerais hidrossolúveis —, cresce uma comunidade vegetal de biodiversidade excepcional. Ela é constituída fundamentalmente por árvores de até quarenta metros de altura, nas quais outras plantas se instalam. Onde há várzeas, crescem herbáceas anuais. Elas criam raízes, fazem brotar uma haste com folhas e morrem ao florescer. O que é uma árvore em comparação a elas? Na figura 32, vemos a árvore como uma montanha orgânica, sobre a qual as plantas crescem como se estivessem em uma campina.

Uma árvore é uma protuberância da terra, que pode chegar a altura e peso impressionantes. Uma árvore expande substancialmente a superfície da terra da qual brotou. Sobre toda a sua superfície crescem plantinhas (os seus próprios brotos naturais), que em parte carregam folhas e em parte florescem. Ainda que uma árvore tenha sido formada por um

processo de crescimento orgânico, apenas uma fina camada (situada entre a casca e o tronco) continua viva. A madeira do tronco, com seus condutos de água, morre, mas permanece estável por um longo tempo, sustentando a copa. Ano após ano, os canais nas hastes e ramos que conduzem a seiva formam uma nova camada externa que pressiona as camadas antigas, agora como casca ou cortiça, para fora (o mesmo acontece com os canais que conduzem a água, que formam uma nova camada interna). Quanto mais úmido é o clima no qual uma árvore cresce, mais depressa sua casca se desfará, podendo transformar-se em húmus.

Sobre essa fina camada de húmus que está sempre se renovando crescem — como numa campina sobre a árvore — as mais diversas espécies de plantas, sobretudo orquídeas, bromélias e samambaias. Estas plantas, por sua vez, oferecem hábitat a uma variedade de espécies animais.

As folhas das árvores seguem o ritmo anual: começam a murchar na árvore, e quando morrem, caem e são comidas imediatamente, no calor úmido da floresta tropical, por pequenos artrópodes e micro-organismos, decompostas por bactérias e atravessadas por hifas de fungos que encontram sua alimentação no substrato que se formou. Na floresta úmida, esse processo de transformação é voraz; cerca de 80% da matéria orgânica que cai ao solo volta para o ciclo de nutrientes. Os 20% que se perdem são lavados pela chuva antes que as plantas consigam reabsorvê-los. As árvores da floresta úmida e as plantas que crescem sobre elas não perdem sua folhagem na mesma época, como o que acontece nas zonas temperadas.

NT Isto é: que se lixiviou, algo cujos elementos constituintes foram dissolvidos e removidos (diz-se de rocha ou solo); que sofreu processo de lixiviação química.

Elas crescem de tal modo que, em alguma parte da floresta, sempre é "outono".

Também há uma fonte regular de material orgânico: o húmus da árvore, constantemente criado, assim como os elementos que libera, são imediatamente assimilados pelas hifas e pela raiz, e reconduzidos ao ciclo de nutrientes.

Podemos distinguir macronutrientes (nitrogênio, fósforo, potássio, cálcio e magnésio) e micronutrientes (oligoelementos como boro, cobalto e molibdênio).²⁹ A maioria dos solos tropicais carece de alguns nutrientes, em especial fósforo. Os minerais que não existem no solo da floresta, vêm com os ventos alísios, carregados sobre o Oceano Atlântico na forma da poeira fina do deserto norte-africano. Isso revela um contexto organicístico^{NT} ainda mais amplo, que ultrapassa continentes.

Como pudemos verificar com precisão cada vez maior nas últimas décadas, os organismos que estão na camada de húmus formam uma espécie de sistema digestivo. A matéria orgânica alimenta os organismos que a decompõem; as substâncias que são liberadas nesse processo servem, no nível elementar, aos cogumelos e às árvores, que as utilizam na síntese de seus próprios organismos. Nesse contexto, os cogumelos assimilam os

minerais dissolvidos na água; não apenas os usam para construir suas hifas e frutificações, como os transportam para o sistema das raízes das árvores, cujas ramificações mais finas eles entrelaçam ou penetram. Na figura 33, fungos frutificam em um toco de árvore em deterioração.

Essa ligação de fungos e árvores também permite que os primeiros integrem a sua alimentação as substâncias assimiláveis que as árvores levaram para as pontas de suas raízes. Quase todas as árvores de uma floresta e numerosas espécies de fungos participam desse intercâmbio de substâncias. A troca pode ir tão longe que os fungos, em vez de absorverem eles mesmos os carboidratos das árvores, passam-nos adiante para as árvores que estão, por assim dizer, "famintas". Assim, a floresta se apresenta como uma comunidade de proporções sem precedentes: ela é um organismo cujos órgãos individuais proliferaram de forma independente como espécies, mas que só podem viver no contexto da comunidade, ou graças a ela. Quando a floresta é destruída, a fauna e a flora do solo perdem sua base vital, o ciclo não mais pode ser reconstruído, e os minerais ainda existentes são completamente lavados em pouco tempo. No lugar onde essa imensa riqueza biológica vivia, sob a atmosfera de estufa da Terra, instala-se em muito pouco tempo um deserto, cultivável apenas por uns poucos anos, e apenas mediante o uso de uma quantidade cada vez maior (e mais cara) de adubo artificial.

Mesmo a água da floresta amazônica tem características organicísticas. Da água da chuva que cai diariamente sobre a

floresta, 74% vem da evaporação da grande área de vegetação, 26% é trazida pelos ventos alísios do Oceano Atlântico e 26% regressa, através do sistema fluvial, ao mar (o que é visível nos nevoeiros que surgem após uma tempestade na floresta).

O espaço vital da floresta tem no solo seu sistema de alimentação mineral; na folhagem, seu metabolismo; e, nas copas das árvores, seu sistema reprodutivo. A fecundação se dá graças ao pólen, carregado entre as espécies pelo vento ou por insetos, pássaros, morcegos. Não teria fundamento ver este intenso sistema de vida sob o prisma da eliminação e da seleção. É evidente que, aqui, as simbioses entre comunidades de inegável abundância permitem a pluralidade de formações organicísticas.

Esse ecossistema, delineado apenas com traços grosseiros, é um protótipo magnífico de uma escultura social na qual os membros de um organismo sustentam uns aos outros. Num contínuo processo *sal*, minerais são liberados no solo, onde estão as raízes; eles saem da matéria orgânica em decomposição, são dissolvidos na água e então assimilados pelas hifas de fungos e pelas pontas de raízes.

Fraternalmente distribuídos, como numa vida econômica socializada, são então conduzidos à copa das árvores. No processo *mercúrio*, a zona da folhagem desenvolve folhas e ramificações entre o solo sombreado e as copas translúcidas, em intermináveis metamorfoses do tipo planta, dando a cada um dos elementos envolvidos — como numa forma de vida jurídica altamente desenvolvida — um hábitat adequado e conveniente.

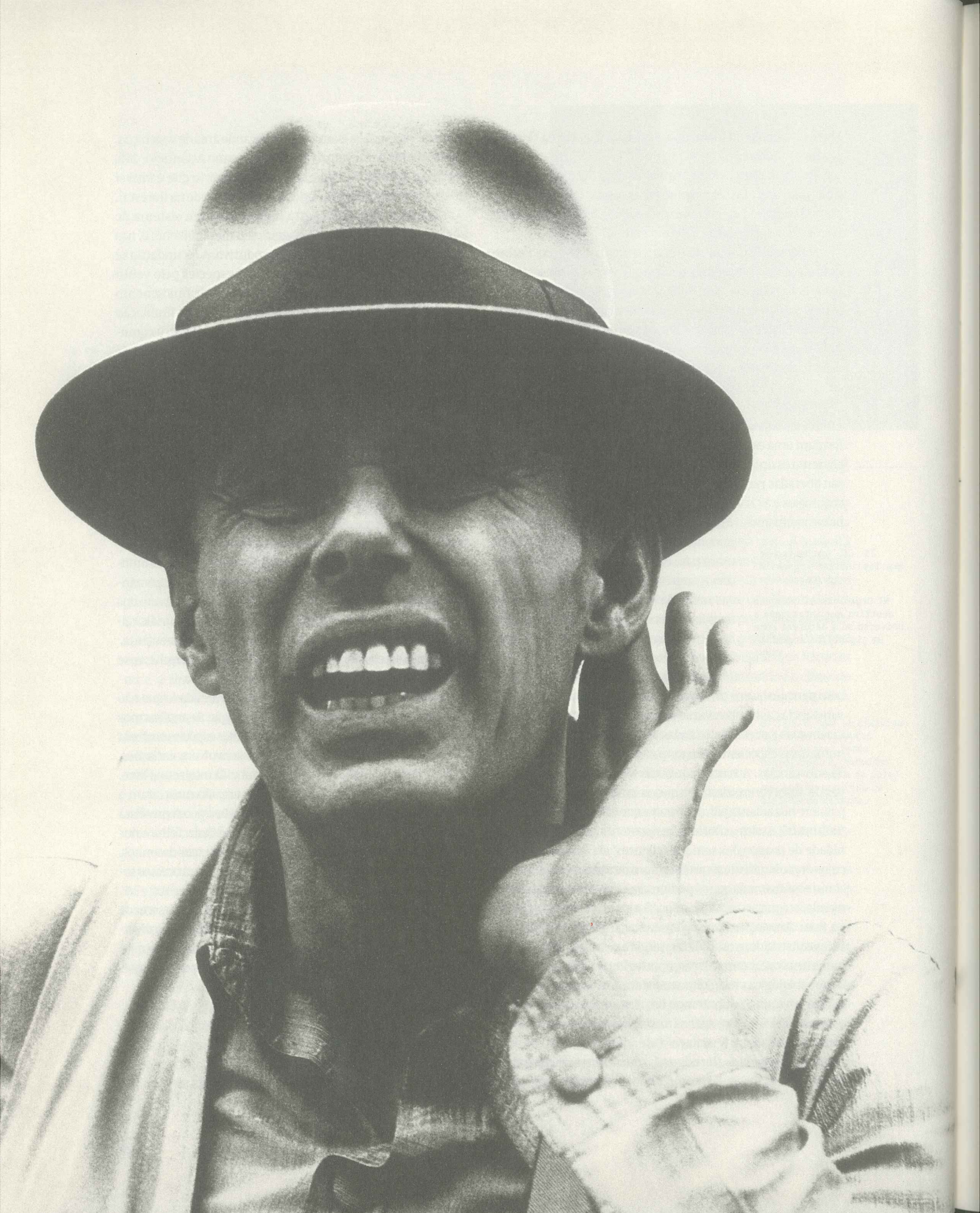
No processo *enxofre*, sementes do futuro desenvolvem-se na copa.

A floresta dá espaço, assim, a uma biodiversidade que não pode ser encontrada em nenhum outro lugar. Se analisarmos um de seus hectares, constatamos que muitas espécies ocorrem nele apenas uma vez. Os indivíduos desenvolvem variações, como os seres humanos fariam em uma vida intelectual livre. As herbáceas que florescem apenas por um ano mostraram o protótipo natural da plasticidade tal como Beuys o representa nos diagramas da sua teoria da plasticidade. Raiz, folha e flor ilustram os processos *sal*, *mercúrio* e *enxofre*. Em seus desenhos, flores e o florescimento tornam-se equivalentes a processos sociais transformadores.

Arquetipicamente, a floresta tropical mostra como seres de natureza distinta e em patamares de desenvolvimento diversos podem formar uma comunidade na qual estabelecem uma unidade coesa, como células e órgãos de um único organismo.

29. Cf. Tom Deuschle:
www.faszination-regenwald.
de/oekosystem.

NT Organicismo: qualquer
doutrina que interpreta o
universo ou a natureza como
um gigantesco organismo
vivo.



UNIVERSIDADE LIVRE INTERNACIONAL

FUNDAÇÃO, CONCEITO E RESULTADO*

Rainer Rappmann

«A Universidade Livre Internacional é uma comunidade internacional de pesquisa. Seu círculo de colaboradores é relativamente pequeno. Não é possível frequentar a F.I.U. Trata-se, simplesmente, do projeto de uma nova sociedade, para além do capitalismo e do comunismo. Para realizar essa tarefa, cada um tem de encontrar apoio em si mesmo.»

Joseph Beuys, em 10 de março de 1985, para Dominique Quintin, no catálogo Brennpunkt Düsseldorf: 1962-87, Düsseldorf, 1987, p. 99.

A Universidade Livre Internacional foi fundada por Joseph Beuys, em 1971, na Academia de Belas-Artes de Düsseldorf. No estágio inicial, o objetivo era que fosse uma instituição onde os estudantes — mas não exclusivamente eles — pudessem desenvolver sua criatividade de uma forma mais ampla. A justificativa era a aguda falta de espaço na Academia. O desejo de liberdade de Beuys — e sua noção de que toda formação, todo treinamento, toda vida intelectual só podia se desenvolver sob o princípio da autodeterminação e da autonomia — fez com que explodisse os limites da autoritária instituição estatal.

Uma mantenedora fundada em 1973, a Universidade Livre Internacional para a Criatividade e a Pesquisa Interdisciplinar, queria incluir no programa as chamadas matérias não artísticas, como teoria do conhecimento, ciências sociais, economia, ecologia e ciência da evolução, além de etiqueta e letras; o membro-fundador Heinrich Böll ocupou-se especialmente delas. Além do ensino — que, aliás, devia se processar de maneira pendular, ou seja, recíproca —, tinham sido pensados um palco para apresentações, diversos institutos, jardins de infância, atividades para incentivar a criatividade de pessoas da terceira idade e até uma televisão por satélite. Beuys, entretanto, estava inclinado a só assumir o trabalho se a escola recebesse dinheiro público, ou seja, se estivesse, do ponto de vista financeiro, no mesmo nível das instituições oficiais. “Se na vida universitária como um todo não for instituído o modelo de uma escola livre,

que se alimente da mais-valia de um povo, da riqueza do povo, então esse modelo não me interessa.”¹ Afinal, não se tratava, para ele, de uma escola particular de Joseph Beuys. Mas quando os políticos locais e o então ministro da ciência Johannes Rau perceberam que havia ali uma ideia também política, eles se opuseram ao projeto. A aprovação inicial revelou-se uma manobra de propaganda política.²

Beuys trouxe à F.I.U., de forma substancial, tudo o que desenvolveu — muitas vezes, de maneira dolorosa — nos anos 1950 e 1960. E quanto menos a F.I.U. tornava-se realidade como instituição, no início e em meados dos anos 1970, mais claramente seu conceito inicial se transformava, no âmbito interno.

Algumas vezes, porém, ela mostrou-se ao mundo de forma evidente. A contribuição de Beuys à Documenta 6, em 1977, foi a obra *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (Bomba de mel no local de trabalho).³ Esse local de trabalho era uma sala da F.I.U., na qual Beuys e seus colaboradores passaram cem dias discutindo os problemas e os princípios de um novo modelo de sociedade, a escultura social. Àquela altura, criavam-se grupos que operavam como filiais da F.I.U. em todos

* Este texto é a nova versão de um ensaio escrito em 1994 para o catálogo da exposição de Joseph Beuys no Centre Pompidou – Musée National d'Art Moderne, em Paris.

1. Joseph Beuys, *Kunst = Kapital*. Achberger Vorträge. Wangen, 1992, p. 19.

2. Harlan; Rappmann; Schata, *Soziale Plastik – Materialien zu Joseph Beuys*. Achberg 1994 (3), p. 40.

3. Cf. Explicações sobre a contribuição de Beuys à Documenta (1977) in: Loers/Witzmann, *Joseph Beuys – documenta-Arbeit*. Stuttgart, 1993, p. 145 ss.

os lugares: Irlanda do Norte, Inglaterra, África do Sul, Itália e Holanda e, nas mais variadas configurações, por toda a Alemanha.

A partir de Kassel, também tornou-se visível — pelo menos na Alemanha — que esse grupo determinado de pessoas se ocupava, cada vez mais, com a política. Em 1978, a edição de Natal do jornal *Frankfurter Rundschau* publicou a *Aufruf zur Alternative* (Conclamação à alternativa),⁴ que Beuys havia redigido junto com os funcionários do Centro Cultural Internacional Achenberg (INKA). O texto não apenas registrava uma nova ideia de sociedade, mas também proclamava a união de correntes políticas alternativas. Em 1979, a F.I.U., enquanto organização e grupo de pessoas, foi um dos cinco fundadores do partido Die Grünen (Os Verdes).⁵ De 1980 a 1986, o Partido manteve, sob a

direção de Johann Stüttgen, um escritório de coordenação na sala 3 da Academia de Düsseldorf, a antiga sala de Beuys.

Diversos projetos vinculados à F.I.U. foram continuados depois da morte de Beuys. Poderíamos mencionar, primeiramente, *7000 Eichen* (7000 carvalhos),⁶ que foi iniciado por Beuys e consistia na plantação de 7 mil árvores junto a 7 mil pedras basálticas, em Kassel. Ou o *Omnibus für Direkte Demokratie in Deutschland* (Ônibus pela democracia direta na Alemanha), que percorreu os estados alemães durante sete anos para discutir com moradores de lugares diversos sua soberania, ou seja, sua possibilidade de participar da organização social.⁷ Em setembro de 1994, a última viagem terminou em uma exposição de Beuys, em Paris⁸; a ideia era apresentar o plebiscito, como símbolo, também na Europa.

Outro prolongamento da F.I.U., criado em 1992, é a *Wirtschaft und Kunst — erweitert* (Ação economia e arte — ampliada), que tem por objetivo reviver o antigo conceito de alamedas, que ainda existe nos novos estados alemães, e com ele trazer à baila as concepções da F.I.U., atualizadas na antiga “faixa da morte”, entre a República Federativa Alemã e a República Democrática Alemã.⁹ O ponto de partida da ação foi a escultura *Baumkreuz* (Cruz de árvores), uma fileira dupla de carvalhos e tílias plantados em forma de cruz, em Iftha, no coração da Turíngia.

Além disso, funcionavam como postos de trabalho da F.I.U. a *Freie Kunstschule* (Escola Livre de Artes), em Ham-

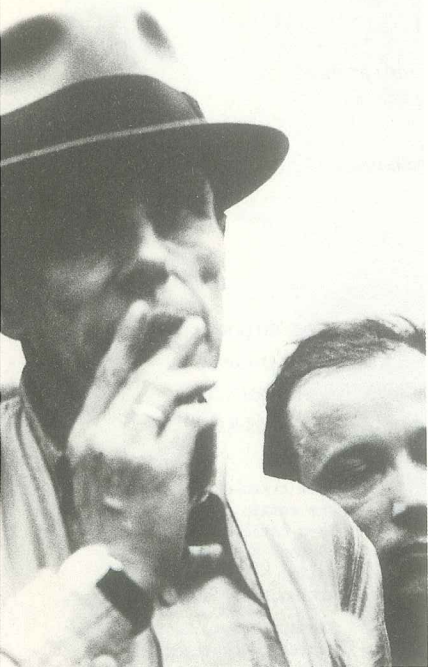
burgo, e a editora e a distribuidora F.I.U., que disponibilizam o conjunto desse pensamento na forma de textos, livros, mídias audiovisuais etc.

Como desdobramento mais novo e atual da F.I.U., num sentido abrangente — ou, pelo menos, germinado e inspirado por ela —, podemos citar o projeto *Mehr Demokratie in Bayern* (Mais democracia na Baviera), que foi intensamente apoiado, entre outros, pelo *Ônibus pela democracia direta*. Por meio de um pedido apoiado nas repartições públicas locais por 13,7% dos cidadãos aptos a votar, num período de catorze dias no outono de 1995, em 1º de outubro daquele ano decidiu-se pela introdução do plebiscito na Baviera. Essa iniciativa obteve uma vitória expressiva (57,8%) em relação à proposta do partido conservador CSU (União Social-Cristã da Baviera), majoritário no estado, que previa o impedimento de qualquer ação do gênero (38,7%).¹⁰

Antes de tudo, porém, a F.I.U. é uma ideia e uma substância invisível, criada por Joseph Beuys com a ajuda de seus colaboradores — em determinadas propostas e projetos — e a partir de seu conceito ampliado de arte. Essa ideia contém a semente espiritual da criação de uma nova cultura humana. A F.I.U. é a imagem de um núcleo livre, internacional e universal de informação, formação e comunicação, que realiza a conexão espiritual entre pessoas que pensam, sentem e têm iniciativa, e aquelas que sofrem com as relações que dominam a Terra hoje.¹¹

A ideia aposta no ser humano livre, autônomo e que pode determinar o futuro. É certo que ele tem essa capacidade básica, essa possibilidade. A potência do ser humano — em princípio, intelectual — é compreendida como um capital que ele pode aumentar, aperfeiçoar, desenvolver e ensinar (aqui na Terra, e apenas aqui!). Ele aplica seu capital intelectual ao trabalhar com a matéria e com as forças da natureza, para satisfazer, com o produto que gera, as necessidades dos outros homens. Em nenhum momento o dinheiro aparece como valor econômico, como acontece hoje, de maneira tão prejudicial. Beuys conclui: *Arte = Capital*.¹²

O conceito da F.I.U. contempla a diferenciação entre capital e dinheiro, entre trabalho e ganho financeiro. Tudo isso



Joseph Beuys fala no museu Kunstverein, Frankfurt, 1976

4. Publicado, entre outros, em *Soziale Plastik — Materialien zu Joseph Beuys*. Achberg 1994 (3).

5. Cf., entre outros, Petra Kelly, *Joseph Beuys: Diese Nacht, in die die Menschen...* Wangan, 1994.

6. Cf. *7000 Eichen — Joseph Beuys* (org. Groener; Kandler). Colônia, 1987. Além de: Beuys; Blume; Rappmann, *Gespräche über Bäume*. Wangan, 1994.

7. Sobre o *Ônibus pela democracia direta na Alemanha*, cf. Kronkers, Stüttgen, *Aktion Ost/West*. Wangan, 1991. Sobre a participação de Beuys pelo plebiscito, cf. *documenta-Arbeit* (veja nota 3), p. 7 ss.

8. Cf. Gauss; Krenkers, *Von der documenta zum Centre Pompidou*, 14.9.87-14.9.94. Aachen/Paris, 1994.

9. Cf. Schmidt; Wolbert, *Idee Unternehmen Wirtschaft und Kunst — erweitert*. Wangan, 1994. Sobre os três projetos citados, cf. o texto Junge; Krämer; Krenkers, *Projekte erweiterte Kunst — von Beuys aus*. Wangan, 1993.

10. Desde 1996, a iniciativa, agora identificada como *Mais democracia na Alemanha*, transferiu sua ênfase novamente para o nível nacional.

11. Johannes Stüttgen, *F.I.U. — Organ des Erweiterten Kunstbegriffs*. Wangan, 1987.

12. Cf. as palestras de mesmo nome de Joseph Beuys: *Kunst = Kapital*. Achberger Vorträge. Wangan, 1992.

tem consequências amplas, que não podem ser explicitadas aqui. De todo modo, é lógico que esse tipo de princípio não pode ser aplicado individualmente, de maneira isolada ou ditatorial. É preciso que a sociedade como um todo chegue a um consenso, sempre que o soberano, ou seja, cada cidadão e cada cidadã, considerar necessário. Beuys via na participação democrática direta do ser humano nas leis às quais está submetido, por meio do plebiscito, a melhor forma de concretizar esse conceito, pelo qual ele até participou de uma luta de boxe.¹³

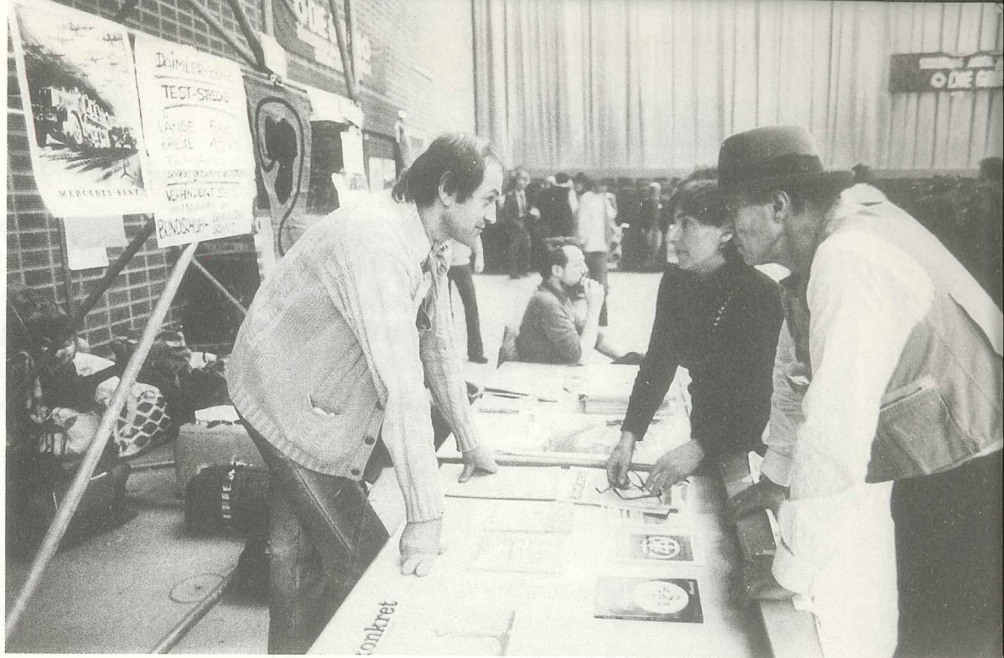
Beuys atrela seu trabalho conceitual, realizado ao mesmo tempo no terreno da arte, a um fio condutor que já tinha sido trabalhado antes na Revolução Francesa e em Friedrich Schiller. No

século 20, ele encontra nas pesquisas de Rudolf Steiner uma precisão maior em relação à questão social, que, de maneira explícita, é sempre seu assunto: “Nós trabalhamos também segundo o modelo tripartido de Rudolf Steiner”.

O conceito que Steiner chamava de “tripartição do organismo social” havia sido apresentado — e também propagado — no final da Primeira Guerra Mundial. O ponto mais significativo para a sua compreensão são as diferenciações dentro do organismo social, bem como a descoberta de que suas três grandes esferas de força — a vida intelectual-cultural, a vida jurídica e a vida do trabalho conjunto, ou a vida econômica — são organizadas de acordo com

princípios muito distintos: liberdade, igualdade, fraternidade. A Revolução Francesa já havia proclamado esses princípios; mas não se sabia, então, como lidar com eles. Steiner sabia quais elementos sociais deveriam ser organizados segundo cada tendência estrutural, e como cada um deveria ser estimulado a se expandir.

Wilhelm Schmundt era discípulo de Steiner e, ao mesmo tempo, contemporâneo de Beuys. Aplicando o método de conhecimento de Steiner, ele examinou os conceitos básicos da sociedade como unidade orgânica, como ela aparece hoje no primado da economia da divisão do trabalho. Concluiu que o dinheiro não é um valor econômico e que, na realidade, devia ser reconhecido como um elemento da vida jurídica. Esse raciocínio tem como consequência libertar o trabalho das garras do poder do dinheiro, que hoje domina tudo. Beuys tinha um apreço excepcional por Schmundt; certa vez, chamou-o



Beuys com Holger Strohm em reunião do partido Verde, Saarbrücken, 1980

de “nosso grande professor”. Podemos dizer mesmo que, sem Schmundt, Beuys não teria conseguido desenvolver o conceito da escultura social.¹⁴

O conceito da F.I.U. foi continuamente transformado e desenvolvido. Ele não é um livro de receitas fechado. Graças a Deus! Se fosse, estaria morto. Mas ele coloca alguns desafios ao pensamento: “Na arte social, é preciso entender algo, isto é, os conceitos têm de ser formulados”.¹⁵ Na reflexão e na caminhada conjunta, em princípio, com todos (palavra-chave: conferência permanente), deveria surgir a clareza e o adensamento de ideais para uma determinada tarefa. Essa era a intenção de Beuys.

O ser humano está desafiado a encontrar a forma adequada de realizar suas tarefas neste mundo. Há, de um lado, uma tarefa de compreensão, para a qual conta com a ferramenta do pensamento. Por outro, há uma tarefa de criação, de usar a capacidade humana para intervir nas matérias e nas forças da natureza, e também, ou principalmente, nas condições que regem a vida e o trabalho em conjunto. Ou seja, uma tarefa artística.

Potência de criação e busca da forma são ambos aspectos da arte que devem ser aplicados aos campos da vida comunitária e da sociedade. Apenas por meio do método da arte, assim entendido, os problemas podem ser resolvidos. A F.I.U. era, e é, uma ferramenta e uma oferta nesse sentido.

13. A luta aconteceu durante a Documenta 5, em Kassel (1972). Foi uma espécie de performance: Beuys lutou com outro artista, Abraham David Christian, no escritório do partido político que fundara, a Organização pela Democracia Direta por Plebiscito.

14. Cf. Rainer Rappmann, *Die Kunst des sozialen Bauens – Beiträge zu Wilhelm Schmundt*. Wangen, 1993, p. 13 ss e p. 46, bem como, sobre a tripartição: *Auf den Schultern von Riesen*.

15. Joseph Beuys; Michael Ende, *Kunst und Politik*. Wangen, 1989, p. 84.

CONCLAMAÇÃO À ALTERNATIVA¹

Joseph Beuys

Esta Conclamação se dirige a todas as pessoas da esfera da cultura e da civilização europeias. TRATA-SE DA ARRANCADA RUMO A UM NOVO FUTURO SOCIAL. Como é possível atingir esse objetivo? É preciso surgir, na Europa, um movimento que, com seu ímpeto renovador, remova os muros entre Oriente e Ocidente, e supere o abismo entre Norte e Sul.

Já seria um começo se, digamos, as pessoas da Europa Central se decidissem a agir na linha de pensamento desta Conclamação. Se começássemos ainda hoje, na EUROPA CENTRAL, a palmilhar em cada um de nossos países e sociedades um caminho de convivência e cooperação à altura das exigências do nosso tempo, isso teria forte repercussão em todos os outros lugares do mundo.

Mas é preciso alertar contra uma mudança irrefletida. Diante da questão: O QUE PODEMOS FAZER?, temos de nos perguntar COMO DEVEMOS PENSAR?, a fim de evitar que o discurso dos mais altos ideais da humanidade, proclamado atualmente por todos os programas partidários, continue a se reproduzir como expressão do contraste crasso com a vida prática da realidade econômica, política e cultural em todo o mundo.

Começemos pela REFLEXÃO DE CADA UM SOBRE SI MESMO. Perguntemo-nos sobre as razões que nos dão ensejo de abandonar o que seguimos até agora. Procuremos as ideias que nos indicam a direção a tomar nessa mudança de rumo.

Repassemos a evolução da vida social e política no século 20.

Reexaminemos os conceitos segundo os quais se estabeleceram as condições reais no Oriente e no Ocidente.

Refletamos sobre o efeito desses conceitos: terão eles incentivado nosso organismo social e seu relacionamento

com as bases naturais, propiciando o surgimento de uma existência saudável — ou, pelo contrário, não terão tornado a humanidade doente, não lhe terão aberto feridas, não lhe terão trazido desgraças, colocando em questão sua própria sobrevivência, hoje? Aprofundemos nossa reflexão observando cuidadosamente nossas próprias necessidades: estarão os princípios do capitalismo ocidental e do comunismo oriental abertos para receber o que vai se revelando cada vez mais claramente, a partir da evolução dos últimos tempos, como o impulso central na alma da humanidade, ou seja, a vontade de autorresponsabilidade concreta? Em outros termos, trata-se de um impulso que leva o ser humano a emancipar-se das relações sociais pautadas unicamente por mando e submissão, poder e privilégio.

Durante muitos anos, dedicamo-nos pacientemente a essas questões. Sem a ajuda de muitas outras pessoas que encontramos durante nossas pesquisas e experiências, certamente não teríamos chegado às respostas expressas nesta Conclamação. Portanto, não comunicamos apenas “nossa opinião”, mas algo que também é reconhecido por muitos.

Entretanto, para conseguirmos fazer a reversão necessária, é preciso ampliar o número de pessoas que compreendem estas ideias. Esta Conclamação terá atingido sua finalidade

1. Publicado originalmente no jornal diário *Frankfurter Rundschau*, em 23 de dezembro de 1978, e reimpresso em junho de 1979, na primeira eleição para o Parlamento Europeu, ao qual Beuys se candidatou pela Outra Associação Política Os Verdes (*Sonstige Politische Vereinigung Die Grünen*). Traduzido pela primeira vez para o português em 1979, para cartaz que integrava a participação de Beuys na 15ª Bienal de São Paulo, com o título *Conclamação para uma alternativa global*. A tradução desta versão é de Gilberto Calcagnotto.

quando tivermos conseguido condensar o que está proposto aqui em termos políticos e organizacionais, para finalmente colocá-la em prática, por meio de AÇÕES PARLAMENTARES E EXTRAPARLAMENTARES COORDENADAS.

Portanto: REVOLUÇÃO NÃO VIOLENTA POR UMA ALTERNATIVA EVOLUCIONÁRIA ORIENTADA PARA UMA ABERTURA AO FUTURO.

SINTOMAS DA CRISE

Pode-se dar por conhecidos os problemas que, por muitas razões, levam-nos a rejeitar as estruturas estabelecidas. É suficiente recapitular os fatores mais graves do problema em seu conjunto.

A AMEAÇA MILITAR

Mesmo que não haja intenção de conflito por parte das superpotências, persiste o perigo da aniquilação total do mundo pela energia atômica. A tecnologia bélica e a natureza dos arsenais acumulados em volumes absurdos já não permitem um controle seguro do aparato total, atualmente impossível de ser totalmente contabilizado. Por trás dos bastidores das assim chamadas negociações de desarmamento, a encarniçada corrida armamentista torna-se cada vez mais acirrada, muito embora o arsenal acumulado já seja suficiente para exterminar a Terra cem vezes.

Essa loucura coletiva tem por consequência um gigantesco desgaste de energia e de matérias-primas, assim como um enorme desperdício das aptidões criativas de milhões de pessoas.

A CRISE ECOLÓGICA

Nosso relacionamento com a natureza está marcado por um profundo transtorno. Existe a ameaça da destruição total da base natural sobre a qual repousa nossa existência. Estamos no melhor caminho rumo à aniquilação desta base, ao seguirmos um sistema econômico baseado na exploração desenfreada dessa base natural. É preciso dizer claramente que, nesse ponto, o sistema econômico capitalista privado que reina no Ocidente não se distingue fundamentalmente do sistema de capitalismo estatal instalado no Oriente. A aniquilação está acontecendo no mundo inteiro. A via de mão única da civilização industrial moderna estende-se desde o polo da mineração até o dos depósitos de lixo. Cada vez mais, os ciclos de vida do sistema ecológico são sacrificados em nome do seu crescimento e expansão.

A CRISE ECONÔMICA

Esta crise se revela em toda uma série de sintomas que a cada dia enchem as páginas dos jornais e alimentam os programas de notícias. Greves de empregados e greves patronais, desempregados aos milhões em todo o mundo impedidos de aplicarem suas aptidões em benefício da comunidade. A fim de evitar o abate da vaca sagrada — leia-se, as “leis do mercado” —, aniquilam-se, sem pestanejar, volumes gigantescos de alimentos preciosos, acumulados em decorrência de uma superprodução subvencionada, enquanto milhares de pessoas morrem de fome diariamente em outras partes do mundo.

Não se trata de produzir para as necessidades do consumidor. Trata-se, isto sim, de uma maneira habilmente disfarçada de exaurir os bens.

Este modo de lidar com a economia entrega a humanidade, de maneira cada vez sistemática, ao poder de uma súcia de grandes conglomerados multinacionais que, juntamente com os funcionários de ponta dos monopólios estatais comunistas, decidem o destino de todos nós na mesa de conferências.

Deixemos de lado uma caracterização mais completa do que nos é contínua e livremente entregue em domicílio sob a denominação de “crise monetária”, “crise da democracia”, “crise da educação”, “crise energética”, “crise de legitimação estatal” etc. Vamos concluir com uma apresentação sucinta sobre a:

CRISE DA CONSCIÊNCIA E DO SENTIDO DA VIDA

A maioria das pessoas sente-se entregue, sem proteção alguma, à força das circunstâncias. Esse sentimento as leva à perda de sua interioridade. Em meio a esses processos destrutivos aos quais estão sujeitas, em meio a esse novelo inescrutável que é o poder estatal e econômico, e ante as manobras diversionistas de uma indústria banal do prazer, elas já não conseguem ver sentido na vida.

São principalmente os jovens que caem no alcoolismo e na dependência das drogas, que cometem suicídio. Centenas de milhares de pessoas tornam-se vítimas de fanáticos camuflados de religiosos. A fuga da realidade está em voga. O outro lado da moeda desta perda de identidade pessoal é o lema “Depois de mim — o dilúvio”. Ou seja: vive-se o princípio do prazer puro e simples, sem considerar os prejuízos. Trata-se de conformar-se, pura e simplesmente, apenas para buscar, pelo menos para si mesmo, o máximo possível enquanto a vida durar — sem se dar conta do nome contra o qual o título da dívida foi emitido.

São títulos emitidos contra o meio ambiente, contra o nosso meio social e contra a nossa posteridade. Eles é que terão de pagar a conta. Está na hora de substituir os sistemas de “irresponsabilidade organizada” (Bahro)² por uma alternativa de conciliação e de solidariedade.

CAUSA DA CRISE

Em seu cerne, toda esta miséria tem como causa propriamente dita dois elementos estruturais das ordens societais que vieram a dominar o século 20: O DINHEIRO E O ESTADO, ou os papéis atribuídos ao dinheiro e ao Estado nesses sistemas. Ambos tornaram-se instrumentos de poder decisivos. AQUELE QUE TEM NAS MÃOS O DINHEIRO E/OU O ESTADO DETÉM O PODER. O fundamento desse sistema, no capitalismo, é o conceito de dinheiro; e, no comunismo, tal como o conhecemos até o momento, é o conceito totalitarista de Estado.

Nesse meio tempo, ocorreu uma assimilação recíproca de ambos os conceitos nos eventos concretos das realidades estabelecidas, tanto no lado ocidental como no oriental. No lado ocidental, avança a tendência expansionista da função estatal, enquanto no oriental foram introduzidos fatores ligados ao mecanismo do dinheiro tal como desenvolvido pelo capitalismo. Embora existam diferenças claras — no que se refere aos direitos humanos, por exemplo — entre o capitalismo ocidental e o oriental, não deixa de ser verdade que ambos os sistemas, em medida crescente, tendem à destrutividade e, com sua posição de poder em contradição recíproca, representam uma ameaça extrema ao futuro da humanidade. Eis por que é hora de “serem substituídos por um novo princípio”, já que ambos estão “no fim” (Gruhl).³

Também em nosso país isso não será possível sem uma mudança constitucional.

Entrementes, o testemunho de fidelidade à Lei Fundamental da República Federal da Alemanha adquiriu uma feição verdadeiramente neurótica, tornando-nos cegos à necessidade de prosseguir desenvolvendo seus princípios e incapazes de fazê-lo.

Por que motivo uma sociedade que já atingiu certo nível de desenvolvimento democrático não pode debater da maneira mais franca possível o seu necessário desenvolvimento ulterior? Muitos já sentem medo de cair na suspeita de serem inimigos da Constituição. Com isso, negam a si mesmos pensamentos criativos para ampliar o alcance de conceitos de direito já estabelecidos, quando o progresso da consciência o exige. E ele exige isso. Conclusão: O CAPITALISMO E O COMUNISMO LEVARAM A HUMANIDADE A UM BECO SEM SAÍDA. Apesar de irrefutável, e apesar de sua crescente difusão, esta constatação permanece inútil enquanto não forem elaborados modelos racionais de solução, isto é, ideias capazes de gerar perspectivas livres, democráticas, solidárias em relação às pessoas e à natureza, e sustentadas por uma visão responsável em relação ao futuro global. Estes modelos já estão elaborados. A seguir, iremos expor um deles.

A SAÍDA

Wilhelm Schmudt reivindica, como condição central para uma alternativa bem argumentada, que os conceitos sejam pensados “na direção certa”. Eugen Löbl, teórico da economia da Primavera de Praga, é da mesma opinião quando fala de uma inadiável “REVOLUÇÃO DOS CONCEITOS”. Schmudt intitulou um de seus livros *Revolução e evolução*. O que ele quer dizer com isso é o seguinte: somente depois de termos revisto as conexões fundamentais do organismo social e, com isso, realizado a “revolução dos conceitos”, é que o caminho para uma *evolução sem coerção e sem arbitrariedades* estará livre. Infelizmente, porém, persiste, de várias maneiras, e justamente nos meios de orientação política alternativa, a opinião de que os conceitos não são decisivos. Se desejamos realmente que o novo movimento social seja difundido e tenha força política, precisamos superar esse preconceito infundado. Pois os conceitos sempre se ligam a uma prática relevante; e o modo de pensar um tema é decisivo na maneira como lidamos com ele. Antes de tudo, vem a compreensão de uma matéria; se ela é entendida e como. Ao projetarmos uma alternativa, isto é, a alternativa de um TERCEIRO CAMINHO — à qual o Partido Comunista Italiano se referiu, de forma positiva, antes de todos os outros —, tomamos como ponto de partida a pessoa humana. O ser humano é o escultor da PLÁSTICA SOCIAL; é segundo sua medida e sua vontade que o organismo social deve ser moldado.

Em consonância com o sentimento da dignidade humana, a humanidade hoje reconhece três necessidades fundamentais como prioritárias:

1. O ser humano quer desenvolver LIVREMENTE suas aptidões e sua personalidade, e quer poder aplicá-las LIVREMENTE, em conjunto com as aptidões de outras pessoas, para alcançar um objetivo reconhecidamente DOTADO DE SENTIDO.
2. O ser humano considera qualquer espécie de privilégio como uma violação insuportável da igualdade democrática de direitos. Ele tem necessidade de ser considerado IGUAL ENTRE IGUAIS no que toca a todos os direitos e deveres — seja no contexto econômico, social, político ou cultural —, e a poder participar de decisões em negociações democráticas de todos os níveis, em todos os âmbitos da sociedade.
3. Ele deseja OFERECER SOLIDARIEDADE E REIVINDICAR SOLIDARIEDADE. É possível que alguém duvide de que isso se trata de uma necessidade fundamental do ser humano atual, pois o egoísmo é fator largamente dominante no comportamento dos indivíduos.

2. Rudolf Bahro: teórico alemão oriental da Alternativa e dos Verdes.

3. Herbert Gruhl, membro do grupo democrata-cristão e dos Verdes, publicou o best-seller *Ein Planet wird geplündert* (A pilhagem de um planeta) em 1975.

Um exame consciencioso, entretanto, revela algo diferente. É bem possível que o egoísmo ainda esteja em primeiro plano e determine o comportamento. Mas ele não constitui uma necessidade, um ideal almejado. É um instinto que reina e domina. O que se deseja, na verdade, é a AJUDA MÚTUA, PRESTADA DE MANEIRA ESPONTÂNEA.

Se este impulso solidário é tomado como o ideal humano e humanitário, a tarefa que se impõe é a de remodelar as estruturas sociais que hoje ativam o instinto egoísta, de tal modo que elas parem de se opor às ambições interiores da pessoa. [O primeiro a tentar mobilizar a opinião pública sobre a necessidade de uma remodelagem nesse sentido foi Rudolf Steiner, no período de 1917 a 1922. "Liberdade na vida espiritual, igualdade na vida legal e fraternidade na vida econômica" era seu lema na época, para tentar deter a divisão da Europa nos blocos capitalista e comunista. Quais não foram as consequências do insucesso dessa tentativa! Se hoje se reivindica com crescente premência a adoção de uma alternativa nesse sentido, as afirmações que se seguem representam um fundamento sólido para essa mudança social necessária.]⁴

4. Trecho inserido na reimpressão do documento original, em 1979.

I. O "SISTEMA INTEGRAL", NOVO CONCEITO DE TRABALHO, NOVO CONCEITO DE RENDA

Na sociedade industrial baseada na divisão do trabalho, segundo Eugen Löbl, a VIDA ECONÔMICA evoluiu a ponto de transformar-se num "SISTEMA INTEGRAL". Isto significa que, para poder trabalhar, as pessoas deixam a esfera privada, seus domicílios, e acorrem aos locais associados à produção. Os produtos do trabalho já não são levados ao mercado por indivíduos ou corporações para ser negociados numa economia de trocas; essas trocas dependem do funcionamento conjunto de procedimentos complexos. No âmbito da ECONOMIA MUNDIAL, o produto final de cada um é resultado da atividade comum de todos. Todas as atividades, inclusive da educação, da ciência, dos bancos, da administração pública, dos parlamentos, da mídia etc., estão integradas neste todo.

Dois processos formam a estrutura básica desse tipo de economia: o fluxo dos VALORES DAS APTIDÕES aplicadas ao trabalho; e o fluxo dos VALORES DE CONSUMO, espirituais ou físicos. Nesse sentido, os meios técnicos de produção devem ser considerados como os recursos mais altamente desenvolvidos.

No sistema integral, todo trabalho é, por princípio, TRABALHO PARA O OUTRO. Ou seja: cada pessoa que está em atividade em determinado local dá sua contribuição para produzir um valor que, no final, será consumido por alguns de seus pares. O trabalho de uma pessoa não está mais ligado ao *seu próprio* consumo. E há outro aspecto de grande importância e longo al-

cance: o caráter de sistema integral já não permite considerar a renda das pessoas economicamente ativas como valor de troca para as contribuições que prestam. Aqui já não pode haver um padrão objetivo para aferir a parte de contribuição que cabe a cada indivíduo na produção de determinado valor de consumo. Tampouco é possível medir a participação objetiva de uma empresa no produto total.

Se tomarmos conhecimento dessa realidade, em vez de a ignorarmos por este ou aquele interesse ou desinteresse, poderemos constatar que, com a transição da economia de trocas (e também da economia de trocas em dinheiro) para a ECONOMIA INTEGRAL, há uma mudança fundamental na relação entre trabalho e renda.

Se usássemos apenas essas constatações para inferir as consequências que se oferecem, o resultado seria uma transformação radical da situação econômica atual. A renda que as pessoas necessitam para seu sustento e desenvolvimento deixaria de ser um valor derivado para se tornar um direito originário, um direito humano, que deverá ser garantido para que se criem as condições necessárias à atuação responsável de cada um, autocomprometida e comprometida com seu círculo de colaboradores.

O acordo democrático, com padrões pautados pelo princípio da necessidade, é a diretriz estruturante adequada dessa concepção de renda como direito humano elementar. A medida e o tipo de trabalho também são questões a serem tratadas e reguladas pela comunidade democrática em geral, e pelos coletivos de trabalho em particular, segundo a natureza de suas formas de autogestão.

Todos os constrangimentos, injustiças e frustrações atuais decorrentes do anacronismo que é o pagamento do trabalho em forma de salário estariam assim superados, tornando supérflua a existência de sindicatos tanto de trabalhadores como de empregadores. Havendo diferenças de renda, elas seriam transparentes e desejadas conscientemente. Igualmente positivas também seriam as consequências sociopsicológicas advindas da superação da dependência salarial.

Ninguém vende ou compra aptidão e trabalho. No que diz respeito à renda, *todas* as pessoas economicamente ativas pertencem à comunidade democrática de cidadãos, com direitos iguais.

II. A MUDANÇA FUNCIONAL DO DINHEIRO

Da mesma forma como a transição para a economia integral trouxe uma profunda mudança à essência do trabalho, também os processos referentes ao dinheiro passaram por uma metamorfose. Entretanto, assim como os conceitos da economia de troca permaneceram inalterados, no que toca à regulação das relações de trabalho e renda, eles continuaram determinantes também para o sistema pecuniário. Impe-

diu-se, desse modo, que o dinheiro fosse integrado ao organismo social como fator ordenador.

Esse fato forneceu motivos para que se passasse a analisar o dinheiro sob aspectos psicológicos, sociológicos, teórico-econômicos e outros. Mas de pouco adiantaram essas análises. O poder do dinheiro permaneceu intato. Por quê? Porque não mudamos o conceito de dinheiro no momento em que, sob o ponto de vista da história do desenvolvimento, isso deveria ter ocorrido!

O que nos fez ignorar, até hoje, a mudança de função do dinheiro? Esta mudança teve início com a entrada dos bancos centrais no moderno desenvolvimento pecuniário. O dinheiro saiu da esfera dos valores econômicos, na qual servia de instrumento universal de troca. Com o novo tipo de emissão de moedas e de condução do dinheiro por um banco central, formou-se no organismo social um *sistema de circulação* que trouxe para o todo social uma nova forma de existência, mais complexa, num processo semelhante ao do “passo adiante” da evolução na biosfera, com a transição de um organismo inferior a um superior. O dinheiro constituiu um novo sistema funcional e tornou-se o REGULADOR DE DIREITO para todos os processos, tanto criativos quanto de consumo.

Do lado da produção, as empresas necessitam de dinheiro para realizar suas tarefas, e o recebem do sistema bancário em forma de crédito (os juros, hoje atrelados ao conceito de crédito, decorrem de uma compreensão do dinheiro que é avessa a sua essência, e que continua a considerá-lo como valor econômico).

Por isso, na mão do empresário, o dinheiro (= CAPITAL PRODUTIVO) constitui um *documento jurídico*, que OBRIGA as empresas a aproveitar as aptidões de seus colaboradores no trabalho.

Ao chegar às mãos das pessoas economicamente ativas, e tornar-se a renda da qual têm o direito de dispor, o dinheiro altera seu significado de direito. Na condição de CAPITAL PARA CONSUMO, ele dá aos consumidores o DIREITO de adquirir valores e bens.

Desse modo, o dinheiro volta ao âmbito da produção, onde seu significado muda pela última vez. Nesse momento, torna-se DINHEIRO SEM RELAÇÃO COM UM VALOR ECONÔMICO. Nesta condição, ele não confere nenhum direito à empresa que o recebe. Com este dinheiro, créditos são resgatados e as contas das empresas junto aos bancos credores, equilibradas. Como muitas organizações de cunho empresarial — como escolas e universidades — não cobram por seus serviços, as empresas, na medida em que umas forem superavitárias, e outras, deficitárias, têm de fazer seus acertos de contas com a mediação de bancos associados.

Elevado ao nível da evolução que a sociedade alcançou, este conceito de dinheiro passa a ter consequências impactantes. Ele resolve o problema do poder, na medida em que este tem origem pecuniária. Por não ter compreendido como a ordem do dinheiro deixou de fazer parte da vida econômica, tendo se tornado um sistema funcional autônomo no âmbito

do direito, a sociedade acabou por manter inalterada a concepção romana de propriedade. Assim, as categorias de “lucro” e “perda” puderam se impor, e a apropriação sem limites de tudo o que estivesse no contexto da produção permaneceu legal.

Contudo, bastaria simplesmente reconhecer a transformação semântica pela qual passou o conceito de dinheiro para que, sem nenhuma medida estatal burocrática ou acrobacia fiscal, tanto o princípio de propriedade quanto o princípio de lucro fossem abolidos da área da produção.

E o que acontece com os negócios na Bolsa de Valores, com a especulação fundiária, a usura nos juros, a inflação? Tudo isso desaparece, assim como a chaga do desemprego. O mundo das ações se esvai da noite para o dia, sem que tenha sido preciso parar uma única roda da engrenagem. E os acionistas, os especuladores, os latifundiários? Será que eles levarão suas sagradas riquezas ao altar da nova época que desponta, em oferenda à humanidade? Veremos. De todo modo, cada um encontrará seu lugar na vida social, um lugar onde poderá aplicar suas aptidões em benefício do todo, de forma livre, produtiva e plena de sentido. Em relação ao consumo, a produção se orientará pelas necessidades dos consumidores. Não haverá interesse de lucro ou propriedade que venha a inibir ou desviar do caminho que leva a esse objetivo econômico, o único adequado à realidade. A fraternidade concretizada de maneira elementar pelo sistema integral — “O trabalho tornou-se, por princípio, trabalho para os outros” — pode ser desenvolvida sem restrições.

A questão ecológica também torna-se objeto de uma nova visão. Graças à eficácia dos conceitos transformados, a ecologia econômica torna-se natural no momento em que uma ciência livre, uma pedagogia livre e uma informação livre passem a pesquisar e difundir as leis do ser vivo, esclarecendo sua significação para o ser humano.

III. A FORMA DE LIBERDADE DO ORGANISMO SOCIAL

Seria até concebível encarregar o Estado de conduzir o desenvolvimento da sociedade, se isso não estivesse em radical contradição com o impulso libertário e a promoção da autodeterminação e da autogestão (descentralização). Eis por que a última pergunta importante, no contexto da alternativa evolucionária do Terceiro Caminho — ou seja: Como uma sociedade, livre de constrangimentos ou coerções, poderá encontrar seu rumo de desenvolvimento a partir das necessidades humanas e da natureza? — só pode ser respondida com a descrição da “forma de liberdade do organismo social” (Schmundt). Liberdade é, por um lado, um impulso individual para exercer uma ação por motivos autodeterminados. Por outro, uma ação autodeterminada só é livre quando exercida com base na “compreensão das condições de vida do todo” (Rudolf Steiner). Isto significa que, diante da complexidade do

conjunto de nossa produção, baseada na divisão do trabalho, é muito difícil para um indivíduo ou empresa encontrar, cada qual por si, as melhores maneiras de produzir algo voltado para as necessidades do outro. Por isso é necessário inserir no corpo da sociedade um novo sistema de funcionamento, baseado em GRÊMIOS CURADORES E CONSULTORES, um autêntico sistema de consultoria como fonte permanente de inspiração.

Para um coletivo de trabalho, a melhor maneira possível de obter informações sobre condições, conexões e efeitos de sua ação é convocar um grêmio curador, no qual a direção da empresa estará democraticamente autorizada a discutir suas tarefas, objetivos e processos de desenvolvimento, nos aspectos mais abrangentes possíveis, com dirigentes de outras empresas, bancos, institutos de pesquisa científica e representantes dos consumidores aos quais se destina o produto da empresa. As decisões deverão ser tomadas pelos responsáveis pela empresa; mas, graças à assessoria dos grêmios curadores, elas serão fundamentadas em juízos objetivos, os mais adequados possíveis. O que vale para a estrutura básica de cada empresa livre também tem um papel nas relações entre os coletivos de trabalho. A superação da contradição entre “empregador” e

“empregado” abre espaço para uma forma social na qual estão entretecidos processos de **ASSESSORIA LIVRE, NEGOCIAÇÕES DEMOCRÁTICAS** e, por fim, **AÇÕES CONJUNTAS** em favor do ambiente social. Todos têm o direito de livre iniciativa empresarial, pois a pessoa humana é, por natureza, dotada de iniciativa. É preciso que o diretor da empre-

sa tenha a capacidade de convocar colaboradores de acordo com suas habilidades técnicas e conhecimentos objetivos. Mas esta função não pode dar a eles privilégios materiais ou qualquer outra forma de poder que não seja legitimada democraticamente.

Na visão básica de um Terceiro Caminho, em uma economia e uma cultura autogerenciadas, o **LIVRE EMPRESARIADO** constitui a unidade democrática fundamental da **NOVA SOCIEDADE DO SOCIALISMO REAL**, pós-capitalista e pós-comunista.⁵ A legislação estatal, o governo e a administração pública ficam limitados à função de decidir os direitos e deveres democráticos válidos para todos — e de impor sua obrigatoriedade.

O Estado encolherá consideravelmente. Veremos o que resta.

INSTRUMENTOS DA MUDANÇA

O QUE PODEMOS FAZER AGORA PARA IMPLEMENTAR A ALTERNATIVA

Quem enxerga essa visão da alternativa evolucionária tem uma compreensão básica clara da **PLÁSTICA SOCIAL**, de cuja

moldagem o **SER HUMANO PARTICIPA, COMO ARTISTA**. Fracassará quem defende a necessidade da mudança, mas queima a etapa da “revolução dos conceitos” para combater apenas as materializações exteriores das ideologias. Ou se resignará, ou se contentará com reformas, ou acabará no beco sem saída do terrorismo — três formas diferentes de um mesmo triunfo da estratégia do sistema. A última pergunta que se coloca para quem quer alcançar realmente o objetivo de uma remodelagem que comece nos fundamentos é: **O QUE PODEMOS FAZER?** Precisamos ter claro que só existe *um* caminho para transformar as estruturas estabelecidas, mas que esse caminho exige um espectro amplo de medidas.

O único caminho é o da **TRANSFORMAÇÃO SEM VIOLÊNCIA**, e não por considerarmos a violência apenas momentaneamente impossível ou, por algum motivo, inviável. Não. Não violência, sim, mas em virtude de princípios humanos, espirituais e morais, assim como de motivos políticos e sociais.

Por um lado, a dignidade humana está indissolúvelmente ligada à inviolabilidade da pessoa. Quem ferir este princípio estará abandonando a esfera da humanidade. Por outro lado, os sistemas que precisam ser transformados edificam-se sobre as mais variadas formas possíveis e imagináveis de violência. Desse modo, qualquer uso de violência será a expressão de um comportamento que está em conformidade com o sistema; logo, reafirma justamente o que se pretende destruir. Esta Conclamação quer encorajar a e apelar para que se siga o caminho da transformação sem violência. Para os que se encontravam passivos até o momento, embora sentissem mal-estar e insatisfação, o apelo é: **TORNEM-SE ATIVOS**. Sua ação é, talvez, a única coisa que poderá reconduzir ao caminho da ação sem violência aqueles que agem flertando com meios violentos ou deles fazem uso.

Embora constitua o cerne do método de mudança apresentado aqui, a “revolução dos conceitos” mencionada não precisa, necessariamente, ser o primeiro passo. Aliás, qualquer pretensão absolutizante é igualmente estranha ao que propomos. Quem tiver energia de analisar as teorias do marxismo, do liberalismo, da doutrina social cristã até as últimas consequências verá que os resultados são iguais aos nossos.

Pensar os enfoques históricos até suas últimas consequências é o que se faz necessário hoje. Onde quer que essa tarefa seja realizada, corajosamente, observa-se como as fronteiras se deslocam. Nesse sentido, Bahro está mais próximo de Karl-Hermann Flach e William Born⁶ do que estes de seu colega de partido Lambsdorff e dos companheiros que prenderam e condenaram Bahro.

UNIVERSIDADE LIVRE INTERNACIONAL

Está em pleno andamento o processo de remodelagem de conceitos e enfoques teóricos cristalizados, um processo que deverá conduzir ao **GRANDE DIÁLOGO**, à comunicação entre as diversas facções, às trocas interdisciplinares e internacionais

5. Beuys se refere ao sistema político da antiga República Democrática Alemã, denominado socialismo real.

6. Ambos proeminentes políticos do Partido Liberal alemão ocidental.

entre modelos alternativos de solução. A UNIVERSIDADE LIVRE INTERNACIONAL se propõe organizar e desenvolver esta comunicação em caráter permanente.

"Frente aos interesses compactos massivos dos poderosos, só mesmo uma ideia arrematadora terá a possibilidade de alcançar a força da ideia do humanismo nos séculos recentes ou a ideia cristã nos primeiros séculos de nossa era" (Gruhl). Precisamos de um diálogo permanente e abrangente para ultrapassar os diversos enfoques presentes no novo movimento social e chegar a essa "ideia arrematadora". A UNIVERSIDADE LIVRE INTERNACIONAL, enquanto lugar de organização desta pesquisa, trabalho e comunicação, visa atingir todos os grupos e células nos quais as pessoas se reúnem para refletir sobre o futuro de nossa sociedade. Quanto mais pessoas aderirem a esse trabalho, tanto maiores serão a força e o impacto com os quais as ideias alternativas haverão de se impor. Por esse motivo, faça-se a conclamação: QUE SE CRIEM POSTOS DE TRABALHO DA UNIVERSIDADE LIVRE INTERNACIONAL, a universidade do povo.

AÇÃO TERCEIRO CAMINHO

Mas isto, apenas, ainda não basta. É preciso, onde possível, decidirmo-nos por uma PRÁTICA alternativa de vida e trabalho. Muitos já deram início a esta prática em pequenos círculos e áreas especiais. A INICIATIVA DE CONSTRUÇÃO AÇÃO TERCEIRO CAMINHO (associação, fundação, sociedade) constitui uma *confederação* de empresas econômicas e culturais alternativas. Apelamos a grupos individuais e empresas que desejem colocar em prática suas ideias alternativas para fortalecer este projeto.

UNIÃO PARA A NOVA DEMOCRACIA

Um último aspecto, atual. Talvez o mais importante e decisivo para o caminho da transformação sem violência: como o NOVO MOVIMENTO SOCIAL poderá alcançar uma DIMENSÃO POLÍTICA?

Isso coloca, ao menos para as democracias ocidentais, a questão da possibilidade de uma ação parlamentar. Se trilharmos este caminho, só o faremos da maneira correta se desenvolvermos um NOVO ESTILO de trabalho e organização política. Somente se nos exercitarmos neste novo estilo poderemos superar obstáculos como cláusulas de barreira e similares, que se antepõem a processos alternativos.

Sem dúvida, seria necessário que modelos alternativos de solução fossem apresentados pelos parlamentos, de maneira compreensível, para o conjunto da opinião pública. Para isso, porém, é fundamental que os formuladores destes modelos ingressem nos parlamentos. E como o farão?

Concentrando sua energia numa INICIATIVA ELEITORAL CONJUNTA.

O ponto decisivo para esta tentativa é a compreensão do movimento alternativo em seu conjunto. Este se compõe de toda uma pletera de correntes, iniciativas, organizações, instituições etc. Elas só terão uma chance de sucesso se andarem juntas. Uma iniciativa eleitoral conjunta não significa a existência de organizações partidárias, programas partidários, debates partidários no estilo antigo. A unidade que se faz necessária só pode ser uma UNIDADE NA MULTIPLICIDADE.

O movimento composto por iniciativas populares, os movimentos ecológico, pacifista, feminista, a mudança nos modelos de práticas, o movimento por um socialismo democrático, por um liberalismo humanista, por um Terceiro Caminho, o movimento antroposófico e as correntes cristãs-confessionais, o movimento pela cidadania e pelo Terceiro Mundo têm de se reconhecer como elementos imprescindíveis de um movimento alternativo total. São partes que não se excluem nem se contradizem mutuamente, mas que se complementam.

A realidade é que existem concepções e iniciativas alternativas de cunho marxista, católico, protestante, liberal, antroposófico, ecológico etc. Há entre eles uma *concordância* em numerosos pontos essenciais. Esta é a base para os *pontos comuns* na união. Em outros pontos persiste a *não concordância*. Esta é a base da *liberdade* na união.

Uma iniciativa eleitoral conjunta do movimento alternativo em sua totalidade só se tornará vida real como uma ALIANÇA de muitos grupos autônomos que definem seu relacionamento mútuo e seu relacionamento com a opinião pública no espírito de TOLERÂNCIA ATIVA. Nossos parlamentos precisam do espírito libertador e da vida emanados de uma tal união, uma UNIÃO PELA NOVA DEMOCRACIA.

Portanto, os veículos estão prontos para entrar no novo rumo. Eles oferecem lugar e trabalho para todos.

Interessados em obter mais informações e em colaborar nos projetos UNIVERSIDADE LIVRE INTERNACIONAL, INICIATIVA DE CONSTRUÇÃO AÇÃO TERCEIRO CAMINHO e UNIÃO PELA NOVA DEMOCRACIA, favor entrar em contato com:

Free International University
8991-Achberg, Tel. 08380 500 ou 471
4000 Düsseldorf II, Drakeplatz 4

Esta conclamação deve ser amplamente difundida, junto com o maior número possível de assinaturas. Pedimos a todos os que apoiam as colocações da conclamação e que estão dispostos a assiná-la que se comuniquem e enviem sua doação (para cobrir os custos da publicação). Achberger Institut für Sozialforschung / FIU, Postscheckamt München, c/c 287995-809; Volksbank Wangen i. Allgäu, c/c 35119004.⁷

7. Nota acrescentada à reimpressão de 1979.