

CONTRIBUIÇÕES DE JOSEPH BEUYS PARA A BASE FORMATIVA DA ARTE PÚBLICA ATUAL

Sylvia Furegatti - Unicamp

Resumo

O artigo trata das contribuições de Joseph Beuys para o contexto formativo das práticas da Arte Pública atual. Explora o conceito determinado pelo artista como “modelagem da plástica social” para estabelecer os pontos de fricção revelados pelas novas delimitações do território artístico como campo liberado dos cerceamentos convencionais, próprios de seu circuito original. Sob essa orientação, apresenta também a questão das transformações estabelecidas pontualmente por representantes desse campo no século XX para a figura do artista que passa a ser entendido como sujeito de um grupo social, cujo trabalho, apesar de pautar-se pela ideia da transformação é fundamentalmente humano e tem sua base na realidade palpável.

Palavras-chave: Joseph Beuys, Arte Pública atual, pessoa-artista-cidadão

Abstract

The article deals with Joseph Beuys contributions to the formative context of the New Public Art practices. Explores the concept entitled by the artist as "social plastic modeling" to establish the points of friction revealed by new boundaries of the art territory as a field released from the conventional restrictions from its own original circuit. Under this orientation, it also introduces the question of transformations established by representative artists from the twentieth century to the figure of the artist who is understood as the subject of a social group, whose work, although guided by the idea of transformation is fundamentally human and has its basis in concrete reality.

Key words: Joseph Beuys, New Public Art, person-artist-citizen

No vasto espectro em que se configuram os elementos constitutivos da Arte Contemporânea, encontramos o fluxo, a efemeridade e o tensionamento de seus campos limites como dispositivos que estabelecem parte expressiva de seu corpo em construção. As aparências assumidas por seu *corpo* e *território* tem lhe valido como duas das portas de entrada para os atuais discursos e práticas artísticas às quais temos acesso. Por meio dessas portas de entrada, as manifestações da arte contemporânea apresentam estados ou estatutos que incorporam a dissonância e a necessidade de revisão constante praticada pelos artistas, por estudiosos e seus demais interlocutores. A noção de um território a ser constituído, a sugestão de uma nação a ser configurada¹, bem como de um campo a ser investigado conduzem os

atuais referenciais discursivos das praticas artísticas na atualidade. Desse modo, encontramos mais um ponto de tensão nas configurações-base que apresentam os elementos representativos da Arte Pública e Urbana passíveis de serem examinados pela contribuição particular de Joseph Beuys.

Prescindindo da dureza algo característica do território como lócus determinado, a postura criativa desse artista nos apresenta uma construção prática e teórica que privilegia a organicidade e os contornos dados pelo fator humano quando disposto num território. Moldados pela presença e pelo movimento humano, esse lócus passa a ser compreendido por sua proximidade a um organismo vivo, atento ao incremento e ações dos artistas que o habitam, nele interferem, bem como à participação e anuência de seus públicos.

Dentre os variados discursos elaborados para a arte atual notam-se pontos intercambiantes que conduzem a análise da produção artística por meio de percursos estéticos que encontram no binômio Arte e Meio Urbano algumas das respostas para a reformulação do objeto da arte em território alargado. Esse espaço ampliado, termo frequentemente aplicado por artistas, críticos e teóricos atuantes no último século, o contato direto do objeto da arte com o lugar de exposição e encontro com o público são elementos presentes importantes. Assim constitui-se a noção de pertença formulada pela relação estabelecida dentre artista, lugar de instauração do trabalho e o público ou grupo social a eles vinculado. A pertença está diretamente filiada ao vetor da espacialidade artística que, por sua vez, funde as proposições da arte atual ao binômio Arte e Meio Urbano, sugerindo interessante caminho investigativo a seguir.

A qualidade dos projetos artísticos pautados por uma contextualização espacializada leva à reconfiguração da concepção mais original de circuito artístico no qual o ponto comum de ajustamento dentre lugar x projeto artístico x figura do artista x público vem a configurar um fluxo menos centralizado ou dependente do caráter institucional convencional. Flexibilizado, esses vários e múltiplos circuitos atraem novas audiências para a arte tanto quanto permitem estimular a exploração das formas artísticas entendidas como campo expandido da cultura, para além da

subjetividade biográfica do artista ou da singularidade de sua obra que até então, conferiam ao primeiro modelo de circuito artístico sua convergência e centralidade.

Concomitantes e descentralizados os novos circuitos nos apresentam a superposição de múltiplos anéis, tais quais os indicados por Anne Cauquelin¹¹ e sublevam, ao mesmo ponto de visibilidade e importância, os circuitos alternativos, marginais ou institucionalizados, que, uma vez conectados elaboram a renovação do código artístico vigente.

É nesse contexto, da abolição das fronteiras do lugar da arte e do artista no mundo contemporâneo, que encontramos os traços conceituais preliminares que ligam Joseph Beuys ao campo da Arte Pública. As pesquisas recentes realizadas sobre essa área incluem, de modo esporádico, o trabalho de Beuys a partir dessa perspectiva. Assim, a revisão desse quadro encontra embasamento na postura investigativa adotada por ele sobre o papel transformador da arte no corpo da sociedade e a compreensão de que não há distinção entre o artista e o homem comum. Sua prática artística formada pelo envolvimento e participação de audiências múltiplas, públicas, populares, reunidas entorno de um projeto comum, formulado pela ordem artística e destinado à ordem social, proposições realizadas, muitas vezes, no espaço aberto e urbano dos centros europeus, estabelecem um modelo operativo fortemente vinculado às práticas da Arte Pública e Urbana no mundo contemporâneo pelo modelo de operação por ele estabelecido.

Por esse viés, Beuys nos permite também explorar novas formulações de projetos e representatividade artística para as vertentes contemporâneas da Arte Pública e Urbana, usualmente conectadas às heranças dos minimalistas norte-americanos e aos projetos da *Land Art* e *Enviromental Art*. Sua visão totalizante da arte, que não a distingue da vida e do homem cotidianos, acrescenta outros elementos às bases preliminares da Arte Pública atual focados na postura inquisitiva do artista perante a sociedade, na qual deve ocupar uma posição central, ao invés do afastamento e auto-referência dados por especificidades alheias à realidade. Beuys institui assim, a ideia de Arte como modo de existência contemporânea e enfrentamento das condições sociais, dessa forma propõe a arte como partido e conforma seu território por um comportamento tripartido: pessoa-artista-cidadão.

O território é um dos pontos de interesse comum aos estudos das intervenções artísticas e demais formas de Arte Pública. É a partir dele que encontramos a paisagem. Assim, observa-se que o recorte minimalista aplicado ao estudo da paisagem e da equação fenomenológica, na qual sujeito e objeto se relacionam, insere-se nesse terreno codificando-o como arte e artístico. A paisagem acrescenta valores à Arte pública atual por meio da delimitação da experiência física do espectador-participante que vivencia um deslocamento ou descentramento^{III}.

O embate corporal e físico tal qual se percebe em projetos como os de Michel Heizer, Richard Serra, Robert Morris, dentre outros representantes dessas vertentes é elaborado por Beuys por meio da aproximação do homem à Natureza, seus elementos de estrutura e processo de formação. Interessado nas plantas, desde a juventude, estudioso de livros de Botânica, é por meio da Natureza que Beuys dirige-se para o dado espacial. Para ele, não é a paisagem, mas sim a planta, o conjunto todo da floresta, a Natureza enfim, o grande elemento fundador de sua atenção para o papel a ser ocupado pela arte e pelo artista.

Beuys compreende cada planta como representação máxima do funcionamento dos organismos vivos, índices para a estruturação dos grupos sociais de suporte mútuo, síntese que explica a formação do mundo em geral.^{IV} Apesar de sempre presente em seus desenhos e anotações, a planta e a Natureza são pontos de estudo prolongado que ele realiza ao longo de sua vida e com esses elementos constrói o arquétipo de sua “Teoria da Plasticidade Social”.^V Baseado no peso e na influência das leituras de Rudolf Steiner e Grohmann, ele compreende uma ligação direta entre o desenvolvimento das plantas e a constituição da sociedade. A participação por meio de um processo simbiótico, tal qual o encontrado na Natureza, sugere a Beuys o procedimento ético e estético a ser adotado por um biótipo muito especial constituído de pessoa-artista-cidadão. Essa combinação híbrida bem postula a *persona* com a qual Beuys segue suas investigações em direção a chamada *Difesa della Natura*, proposição de uma arte que se expressa pela interação criativa entre homem e natureza.

George Simmel nos ajuda a recolocar a questão sobre os aspectos da Natureza e a Paisagem operando sua análise pelo mesmo raciocínio simbiótico.

Lembra-nos que a paisagem é, de fato, a parte de *um todo que se torna um outro todo independente, auto-referente, (...) um ser-para-si-óptico e estético, esquivo da unidade impartível que é a natureza.* ^{VI} Parte e todo integram o jogo frequente das incisões dos artistas contemporâneos em espaços abertos, urbanos ou não, principalmente realizada a partir da década de 1960. Nesse jogo estabelecido entre Natureza e Paisagem a participação física, bem como a frequência pública tornam-se pontos seminais para a criação dos projetos.

Assim, paisagem e natureza estabelecem comunicação direta e são anunciadas como elementos constitutivos do processo de espacialização da arte no mundo atual. A eleição da paisagem como lócus das intervenções artísticas contemporâneas anuncia uma disposição diferenciada para a percepção visual em terrenos abertos e passa a ser praticada como método por artistas tais como Robert Smithson, Robert Morris e Carl Andre ^{VII}.

Este método é o *scanning*, modelo de apreensão horizontal das extensões espaciais que o corpo humano não pode concluir por si. A análise das distâncias espaciais elaboradas por esse método nos conduz à desmesura da abstração caracterizadora dos grandes centros urbanos qualificados como megacidades. Para interagir com suas descontinuidades e fragmentações é preciso utilizar o olhar eletrônico do satélite, em sobrevoo. Assim, a tecnologia avançada passa a apontar o caminho de viabilidade das conexões impraticáveis na escala humana. Esse modelo visual requalifica a relação do ser humano com o espaço aberto, urbanizado ou mesmo de deserto, uma vez que inverte a operação de apreensão espacial pautada até então pelo plano cartesiano que dispunha o olhar do observador direcionado para adiante e para frente.

A visão de sobrevoo abre caminho para novas experiências sensoriais e determinam parte dos procedimentos criativos dos artistas envolvidos com os procedimentos tridimensionais. As grandes esculturas públicas, bem como projetos de intervenção na paisagem que movimentam trechos de terra no deserto, indicam proposições derivadas dessa concepção da ordem minimalista que opta pelo apoderamento do sujeito-espectador ante um excerto do seu entorno. Para Krauss ^{VIII}, um dos dados significativos do Minimalismo encontra-se exatamente no

ponto em que seus artistas reavaliam a questão da linguagem e do significado do trabalho artístico buscando aplicar-lhes uma lógica de valor primário anterior à experiência que cada objeto pode expressar. Em nome dessa lógica estética originária e pública, os artistas distanciam sua produção de um centro ilusionista conferido por um espaço psicológico e individual, não acessível à experiência coletiva. Desse modo preferem o enfrentamento com o espaço abstrato e exterior que encontram na paisagem. Essa percepção sugere a opção de uma investigação cautelosa, que antevê, prefere o passo a traz antes de avançar na questão. Na medida em que nos interessa nessa análise sobre o encontro da arte e as práticas sociais, essa estratégia de recuo bem nos serve por indicar o ponto de partida que revela a base formativa do propositor das formas da arte pública no mundo contemporâneo. Para Malcom Miles^{IX}, a *sociedade vista como forma de arte* aponta para *um futuro no qual todas as pretensões políticas devem ser artísticas* e, tal qual se verificam nas definições traçadas pela arte de Beuys, dissolvem o valor artístico em liberdade.

Pela eleição da paisagem, novos centros gravitacionais são ocupados pela reformulação da escultura: *é o corpo e não o indivíduo, o olho e não o eu* que passam a ser o foco das atenções da criação artística minimalista. Pela estratégia do descentramento, fonte recorrente para a produção de seus artistas, figuram projetos como o *Duplo Negativo* de M. Heizer (Deserto de Mohave, Nevada, 1969) e *Spiral Jetty* de R. Smithson (Salt Lake, Utah, 1970) trabalhos que bem representam a noção de perda de referenciais individualizantes reformuladores da experiência do observador ante ao projeto tridimensional, escultórico, ambiental.

Numa espécie de paralelo estrutural ao *scanning* dispõe-se a *difesa della natura* de Beuys, modelo de operação certamente menos tecnológico e mais orgânico, contudo, de idêntica complexidade de instauração.

Beuys assume a escala humana em seu método criativo, mas igualmente evita o indivíduo em favor do grupo. A partir da célula e do micro-organismo vegetal multiplicado na direção do grupo social, faz uso de múltiplos, cartazes, fotografias, ações, aulas, convocatórias que visam a ação conjunta e dessa forma efetivam seu projeto de modelagem social. Das muitas ações que realizou, boa parcela é indicada

como diretamente vinculada ao projeto da Universidade Livre Internacional - FIU (1971). Dentre elas, podemos destacar os seguintes projetos levados a cabo por ele com a participação direta de funcionários, população, partidos e organismos políticos, além de artistas: *Conclamação à Alternativa* (1978); *Fundação do Partido Verde Alemão* (1980); *7000 Carvalhos* (Documenta 7, Kassel, 1982); *Ônibus pela Democracia Direta na Alemanha* (1989-1995).

O projeto dos 7000 Carvalhos nos serve, a esse ponto, como trabalho exemplar da dinâmica relação efetivada por Beuys entre os territórios da paisagem e do corpo social urbano. Ao todo, a proposta tomou cinco anos para completar-se com a plantação das 7000 mudas de carvalho enterradas ao lado de monólitos de basalto, por toda a cidade de Kassel. A pilha de pedras foi inicialmente depositada em frente ao Fredericianum, durante o evento da Documenta do ano de 1982. Após um longo período de debates sobre a relação homem-natureza, Beuys e seus colaboradores iniciam o trabalho que desmancha a pilha e remodela o entorno. A combinação da planta/arvore à rocha por ele escolhida estabelecem a dualidade entre a dureza e a maleabilidade dos materiais substancias essenciais. Beuys previa o movimento do crescimento da árvore e a estabilidade da pedra como elementos escultóricos importantes. O artista anuncia seu desejo de acompanhar o crescimento das árvores, circunstancia plástica que inverteria, ao longo do tempo, a relação dimensional iniciada com a rocha.

O projeto se configura como um extenso trabalho de arte pública. Realiza-se no espaço urbano externo, aponta para uma questão social de interesse comum, solicita a participação pública ao longo de um período de tempo que gera a pertença e a permanência da proposta para determinado lugar urbano que responde com anuência e audiência ao trabalho. Assim, é arte pública que trata de uma ação comunitária, da qual participaram o artista e diversos públicos envolvidos dentre o início, em 1982, até o final em junho de 1987, tempos depois da morte de Beuys. Tomando o tempo necessário, o projeto muda a paisagem da cidade comprovando seu caráter local, vinculado às crenças ou demandas pontuais de determinada população.

Sob a perspectiva da Arte Pública e Urbana, os modelos operativos de atuação artística representados por Smithson, Serra, Heizer de um lado, e Beuys de outro, podemos estabelecer o encontro entre a paisagem minimalista e a natureza totalizante do artista alemão. Dispostos numa mesma sentença, esses dois polos da organização visual e sensorial da arte interessados nas práticas e na contextualização territoriais, fazem uso significativo das lentes algo complementares: a telescópica e a microscópica.

A atuação artística de Beuys investe-se de mecanismos éticos e estéticos apoiados em formatos e veículos conhecidos do campo social, tais como o debate e o vídeo. Com eles formula estratégias múltiplas, seja pela organização de uma rede ou pela aplicação de tempos de duração prolongados. Beuys elabora um fluxo contínuo de propostas que circulam do campo artístico para o campo cultural. Suas propostas trazem, via de regra, equivalente carga conceitual de consciência, participação e renovação atenta ao quadro sócio-político-econômico estabelecido pelos países europeus, da segunda metade do século XX, como um dos objetivos de seu grande projeto e motivo de suas preocupações como pessoa.

Será como pessoa, que Beuys aplica o conceito da *contra-imagem*^x, assim estudado e intitulado pelo viés artístico. A sua presença e aparição física ou impressa nos cartazes, vídeo e fotografias, reforçada pelo chapéu de feltro, casaco de pescador e sapatos pesados, empreendia uma postura incisiva e transcendente nos retratos ou apresentações do corpo inteiro, bastante exploradas nos cartazes criados por ele, durante décadas de trabalho. O uso dos múltiplos, ligados à comunicação de massa tem destino conhecido: invoca o outro, o espectador, o indivíduo comum, o representante do povo, à mudança.

Tripartindo sua figura entre pessoa-artista-cidadão, Beuys apoia-se nos conceitos da Antroposofia de Rudolf Steiner^{xi} e pratica um trabalho entre arte e sociedade totalmente baseado na doação de energia, participação construtiva e colaboração dos indivíduos em favor de um projeto conjunto que tem lugar no corpo social.

Mas, se o corpo social é o destino final a ser alcançado, por meio da arte, a vinculação de Beuys às práticas da Arte Pública nos sugere a investigação preliminar dos índices que o apresentam como artista, o passo atrás, o recuo que pode nos oferecer a melhor perspectiva para a questão. É mais uma vez, a escala humana aquela que se apresenta como principal linha de raciocínio para verificarmos esse problema. À maneira de poucos representantes da arte do século XX, Beuys elabora um constructo para a figura do artista e do objeto da arte que definem sua vitalidade nos campos teórico e prático das artes e da cultura visual do século XX, com claros rebatimentos e continuidade também no século XXI. Como já anunciado, percebe-se que seu trabalho no campo artístico efetiva-se por meio da postura humana. Beuys adentra o circuito artístico tensionando seus limites uma vez que assume o comportamento do cidadão. Dentro dele, estabelece o que D'Avossa chama de *vínculo contributivo* ^{xii} apresentando-se como pessoa, como cidadão que elege a arte como meio de participação social. Dessa forma, cria um conceito híbrido entre artista e pessoa, entre artista e cidadão mantendo a ideia transitiva dos seus múltiplos campos de ação.

Beuys recusa o papel de artista sagrado ou gênio inspirado para formular uma posição dada a partir da experiência da combinação pessoa-artista-cidadão. Como modelador da sociedade, é a escultura, seu campo primeiro de atuação. Daí a reincidência dessa linguagem e a terminologia que aplica a todas as suas ações.

A noção da “Escultura Social”, bem como da “Modelagem da Plástica Social” estabelecem um modelo de operação que leva o poder transformador da arte para o campo da sociedade redirecionando a força criativa do artista para a realidade palpável, próxima, tão concreta e real quanto é desafiadora à mudança. Nesse sentido, guarda aspectos semelhantes aos da ressemantização do objeto pronto e industrializado encontrado pela estética inquisitiva de Marcel Duchamp. Não parece fortuita, portanto a atenção dispensada por Beuys quando revisita a obra e o legado de Duchamp para o campo ampliado da arte do século XX. Com igual poder de questionamento, Beuys destina energia criativa e transcendente ao campo social e suas práticas. Por meio da leitura de Tassinari sobre *o espaço da obra artística e o espaço do mundo em comum*, percebemos o valor espacializado e do entorno em

comum, pertencentes às práticas da modelagem social de Beuys. Ao invés de destinar essa energia transformadora a um objeto cotidiano como um porta-garrafas de metal ou uma pá, Beuys escolhe o grupo social destinatário final das ações derivadas do campo da política, da economia ou da ecologia para neles encontrar o *fenômeno da transposição e os sinais do fazer* que antes formularam a ressemantização dos *ready mades* de Duchamp e dos dadaístas.^{XIII}

A figura do homem anterior ao artista viabiliza as ações de Beuys garantindo-lhe espécie de anuência pública geral e configura, ao mesmo tempo, a espessura de seu conceito ampliado do campo artístico.

Essa postura que adota o homem como ponto de partida para o sujeito artista é encontrada em outros contextos criativos do período tais como aqueles anunciados por Allan Kaprow para a figura do *agente-artista* ou do *artista como homem comum*.

Com forte carga realista Kaprow escreve, durante a década de 1960, uma série de textos que discutem as vias de relação direta do artista e a vida cotidiana. De modo particular, um texto seu datado de 1964, nos introduz às características do artista moderno que qualifica como um homem do mundo. O tratamento ali aplicado por Kaprow evidencia a camuflagem social adotada por esses artistas. Tal qual ele coloca, esse artista não se difere das outras pessoas; são educados, frequentemente são casados e tem filhos; mantém uma vida social próxima à das demais pessoas, com clientes, amigos artistas, agentes, e preferem estabelecer suas obrigações sociais pautados pela possibilidade de uma ascensão profissional ao invés do prazer da conversação e convivência.^{XIV}

A despeito da carga ideológica extremamente crítica apresentada nesse excerto de seus textos, Kaprow pode ser considerado importante interlocutor dos aspectos de transformação dos papéis das figuras do circuito artístico convocadas à mudança pela própria alteração do estatuto da arte. Nessa leitura algo desanimada que faz sobre os artistas modernistas, Kaprow constrói, em seus vários textos e projetos, um caminho que prefere a vida real e cotidiana àquela idealizada e estigmatizada por uma suposta superioridade dos artistas do passado. Sua proposta

de realizar performances a partir da *consciência da vida cotidiana*, por meio do estudo de ações repetitivas da vida comum das pessoas o leva à consideração dos muitos tipos existentes de arte, sobre a formação necessária ao artista que deseja tornar-se o que ele intitula de: *membro do clube*.

As proposições elaboradas por ele apontam uma postura cambiante para o papel do artista e da arte na sociedade. Parecem-nos indicar um direcionamento que intenta evitar a própria extinção desse personagem e de sua prática na atualidade. Ciente dos exíguos públicos para uma Arte, que só faz especializar sua construção e discurso, Kaprow não abre mão de uma elaboração sofisticada do trabalho contemporâneo e apoiado em suas variantes formas de apresentação lança-se em novos campos e tarefas ordinárias, compilados numa complexa listagem de senhas contextualizadas por *ARTE-Arte, Anti-Arte, A-Arte, A-Artista e Não-Artista*.^{xv}

Ao transformar a Arte em senha, Kaprow revolve seus limites e interesses com aguçada acidez e ironia. Dentre os vários recados deixados por ele no período, fica a máxima com a qual encerra o primeiro de três textos intitulados: *A Educação do A-artista*, no qual dá exemplo de sua conduta e contribuição: “*artistas do mundo, caiam fora! Nada tem a perder senão suas profissões*”.^{xvi} Assim, tomando o artista como um homem de um mundo desalentado, defende a ideia de que seu convívio na sociedade não tem mais distinções aparentes que o mitificam como outrora, mundo, portanto, que não mais deve interessar aos interlocutores do presente.

Assemelha-se desse modo, à percepção evidenciada por Rancière, a partir de Platão, que entende a escrita como arte que *circula em toda parte, sem saber a quem falar*, e sendo assim, *destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum*.^{xvii} Apoiado no aspecto de indeterminação das identidades, tal qual continua o pensamento de Rancière, encontramos o homem comum e o artista de Beuys e de Kaprow. Seus testemunhos escritos, contudo, circulam sob nova ordem e potencia pelas décadas de 1960 e 1970 uma vez que adotam a forma da palavra escrita como tarefa do artista dentro do corpo social. Sua contribuição textual deve ser, portanto, daquele que apreende o grupo como sujeito comum, participante

pautado por questões relativas à política e à cultura, as quais ele escolhe anunciar por meio da arte.

Apesar do campo aberto no qual situa a figura do artista, Kaprow deixa clara a compreensão de que *o artista não é político*; mas sim, aquele que, por sua qualidade e atualidade profissional, *faz uso da política* como dispositivo de consciência integradora de um grupo.

Beuys, por sua vez, alinha palavra, escrita e imagem revelando sua entrada no campo da arte por meio da palavra:

“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.” XVIII

Beuys chega à forma espacializada e à matéria por meio da palavra e com ela cria sentenças fundamentais sobre a arte e sobre o artista, frases cuja validade e atualidade perduram até hoje. Da mudança possível de ser feita por cada um em “*A Revolução somos nós*” até a conclusão de que “*Toda pessoa é um artista*” conclama o outro para uma metodologia extra-social, tanto quanto conclama o circuito a ao método pára-artístico.

Apropria-se, assim de um dos elementos genuínos da Arte Pública atual que baixa as fronteiras entre o artista e o cidadão comum, membro da comunidade, passante convidado a produzir arte.

É na audiência que reside outro elemento importante e comum às ações de Beuys, submetidas à perspectiva da Arte Pública atual. A audiência e a anuência experimentadas por ele não se estabelecem sem a discussão, sem a negociação e o dissenso comum no encontro com o outro. Chama a atenção do pesquisador de seus textos o número expressivo de vezes que se lê, quase como se ouvíssemos, as expressões: “*voz que vem da sala:*”; “*público:*”; “*voz da sala:*” indicando na tradução do texto “*A revolução somos nós*”, derivado da Conferência pronunciada por ele em Roma, em 1972, a troca aquecida e por vezes enfurecida, da plateia que participa dessa ação. Portanto, investir energia criativa nesse embate é condição

preliminar daquele que se insere no contexto coletivo e urbano. Segundo relata Alain Boer, *Beuys considerava seus alunos e ouvintes como iguais*, tarefa árdua a que se decide enfrentar.^{XIX}

Partindo dessas considerações temos que a mera disposição espacial de uma peça escultórica fincada no espaço urbano atual não pode mais expressar-se como pública só porque se introduz em território de fluxo coletivo. Do mesmo modo, o discurso solitário do porta-voz não o habilita como tal. Assim, descarta-se a ideia simplificadora da visibilidade do objeto em determinado contexto urbano como índice para a Arte Pública atual. Sob tal contexto, a energia criativa de Beuys sugere sua localização consciente no embate com os limites do território artístico uma vez que empreende seu campo de atuação por meio de ações que tem princípio na esfera artística, mas incorporam à sua construção, a participação de grupos formados ou não exclusivamente por artistas.

A Arte Pública ganha contorno de manifestação criativa e artística no espaço urbano por privilegiar apelos públicos (sociais, simbólicos, reivindicatórios) de determinados grupos sociais e guetos comunitários recusando-se curvar-se diante da exclusividade e auto-referência estética. Esse modelo de operação é tratado por muitos autores a partir de termos como *Nova Arte Pública* ou *Arte Pública Contemporânea*, denominações que procuram distinguir-se da confusão criada em torno das limitações do que hoje é terminológica e conceitualmente entendido como sendo a *Arte Pública Tradicional*.

Fundamental para compreendermos essas modificações é observar que a complexidade tomada por tais manifestações decorre de dois pontos estruturais que modelam sua conjuntura: o público/espectador dos projetos e o espaço público escolhido para a ação como lugar físico carregado de simbologias. É de Patrícia Phillips a colocação de uma estreita ligação da Arte Pública com os lugares e comunidades onde se instala. Ela defende a ideia de uma maior abertura para o termo, em nome de valores como a expansão da instrumentalidade da arte, a revisão do espaço público atual e o poder da sociedade, reivindicado agora também através de estratégias artísticas.^{XX}:

O processo contínuo que vai esboçar a aparência e recorrência dos centros urbanos do século XX suscita uma nova forma de se conceituar a arte criada a partir

de e instalada nesse contexto urbano. O sentido público passa, cada vez mais, pela anuência de distintos grupos sociais organizados em tempos e espaços fragmentados dos centros urbanos atuais. O público, portanto é tanto gênese quanto tema de análise.

Rosalind Deutsche^{XXI} analisa o espaço público e o comportamento de seus distintos participantes procurando, dessa relação, compreender o contexto urbano. Afirma que, mediante o tipo de tratamento e manutenção que o homem faz dos espaços, temos como resposta a dimensão pública por ele instituída. Em sua argumentação, Deutsche conclui que a democracia, por extensão, nos remete à noção de acessibilidade, de onde surge a reclamação por uma maior participação do homem diante das formas de intervenção: urbanística, artística ou de qualquer outra ordem dessa sociedade constituída.

Mas, que tipo de qualidades as experiências públicas elaboradas nos espaços habitados pelo homem de hoje podem nos proporcionar? Este pode bem ser o questionamento próprio de Beuys, se compreendido pelo avesso de suas conclamações. Torna-se, portanto, bastante razoável a ação artística que se pergunta sobre qual é o melhor caminho para invocarmos a participação pública de forma a garantir a qualidade das experiências nos lugares coletivos dos centros urbanos. A única resposta segura, nesse caso, indica que o ponto de partida desse questionamento só pode advir de um sujeito tão tripartido quanto indissociável: a pessoa-artista-cidadão.

^I A ideia de nação aqui indicada procura retomar e, de alguma forma estender, o polêmico contexto proposto pelo título da sessão principal da 54ª Bienal Internacional de Veneza, apresentada em 2011 - ILLUMInazioni. Luz e nação constituíram os questionamentos principais propostos pela curadora Bice Curiger aos 83 artistas convidados. A partir deles, explora a ideia utópica da arte como iluminadora dos caminhos que formam novas comunidades e nesse sentido podem bem constituir nações próprias.

^{II} Anne Cauquelin estuda os atores e circuitos criados no período Moderno e Contemporâneo comparando suas abreviações, novas circularidades e velocidades. Ver em: CAUQUELIN, Anne. *A Arte Contemporânea*. Porto, Portugal: Rés Editora, s/ data. pag. 72

^{III} KRAUSS, R. A escultura em campo ampliado. *Revista Gávea*, trad. Elizabeth C. Baez. nº 06. Rio de Janeiro: PUC RJ, 1988, págs. 86 a 93.

^{IV} Volker Harlan discorre sobre a Teoria da Plasticidade de Beuys por meio de seu aprofundado estudo e relação com a Natureza. Descreve suas primeiras incursões nas sessões de jardinagem realizadas no colégio, o trabalho agrícola ocasional que realizava em Kranenburg, as leituras de títulos dedicados à Botânica além do cultivo de vasos e plantas em seu ateliê. Ver em: HARLAN, V. *A planta como arquétipo da teoria da plasticidade*. In: D'AVOSSA, A. e FARKAS, Solange. (org) **Jospeh Beuys. A revolução somos nós**. SP: Ed SESC, 2010, págs. 28 e 29.

^V "Beuys desenvolveu suas ideias sobre a teoria da plasticidade ao contemplar uma planta, epítome de uma forma plástica harmoniosa e tripartida. (...) 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 toda a cidade, e para além dela, 7 mil carvalhos. Nessa ocasião falou de substituir 'a administração urbana' pela 'arborização urbana'. Ou seja, ele

pensava na cidade transformada em um organismo vivo, no qual os cidadãos administram seus próprios assuntos de forma solidária e sustentável." Ver em: HARLAN, Volker. Ibidem, pag.27

^{vi} SIMMEL, Georg. A filosofia da paisagem. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009, pags 06/07.

^{vii} Nelson Brissac Peixoto atribui o emprego do método do Scanning aos artistas Carl Andre e Robert Morris em seu texto: Cidade Desmedida (1997). Além dele, verifica-se também o mesmo método aplicado por Robert Smithson em seus projetos de incursão pelo deserto de Yucatan. Descreve o método a partir de Anton Ehrenzweig como "low-level scanning".

^{viii} KRAUSS, Rosalind. Caminhos da Escultura Moderna. SP: Martins Fontes, 1998, pags 333/34.

^{ix} MILES, M. Society As a Work of Art. Disponível em:

http://www.malcolmmiles.org.uk/SocietyAsAWorkOfArt.html#_edn1 Acesso em: 22.03.2012.

^x O termo aparece no texto de Antonio D'Avossa que disserta sobre o uso dos múltiplos na produção de Beuys, seja por meio de vídeos, cartazes, fotografias ou objetos. Segundo o autor, a contra-imagem sugere aqui ideia de presença e identificação; invoca o outro ao pensamento e a ação. Ver em: D'AVOSSA, A. Joseph Beuys. A revolução somos nós. SESC: SP, 2010, pag. 22.

^{xi} Muitos são os textos e autores que se dedicam às apresentações do vínculo de Beuys à Steiner. A título de apontamento, indica-se: D'AVOSSA, A. e FARKAS, S. (org), ibidem, 2010.

^{xii} D'AVOSSA, A. Joseph Beuys. A revolução somos nós. SESC, pag 24.

^{xiii} Nessa direção, Tassinari nos indica que: "A arte contemporânea não transcende espacialmente o mundo e o espaço em comum, mas antes nasce deles e retorna a vida cotidiana acrescentando-lhe novos sentidos.". Ver em TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. SP: Cosac & Naif, pag 89.

^{xiv} KAPROW, A. Essays on the blurring of life art and life. Berkeley: California University Press, 1996, pags. 48/9.

^{xv} KAPROW, Allan. A educação do a-artista. Revista Malasartes. Nº 3, RJ, 1976, págs.34 a 36.

^{xvi} KAPROW, A. Ibidem, pag 36.

^{xvii} RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. SP: Nexo e Editora 34, 2009, pag. 16

^{xviii} Joseph Beuys apud D'AVOSSA, Ibidem, pag 14.

^{xix} BOER, Alain. Joseph Beuys. SP: Cosac & Naif, 2001, pag. 17.

^{xx} "A arte pública precisa perseguir e apoiar estratégias que encorajem os artistas, os críticos e a audiência para aceitar a instrumentalidade da arte. Objetos fixos e lugares circunscritos frequentemente confirmam uma estética recalcitrante e noções sobre o público inflexíveis. Neste difícil, incerto, mas talvez esperançoso tempo de mudança, a arte pública precisa ser mais modesta, transitória, revisável e sustentada atividade nas comunidades. [A Arte Pública pode] providenciar rotas para as novas concepções de comunidade para que os elementos fragmentários das experiências pessoais e a escala épica dos dramas urbanos possam colaborar para definir uma ideia contemporânea de público." PHILLIPS, P. Public Constructions. In: Mapping the Terrain, 1995, p.69.

^{xxi} DEUTSCHE, R. Evictions: art and spatial politics. MIT, 1998, p. 270.

Referências Bibliográficas:

Livros:

ALVES, Jose Francisco. **Transformações do Espaço Público**. Porto Alegre: 5 Bienal do Mercosul, 2005.

BEUYS, Joseph. A revolução somos nós. In: FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecilia.

Escritos de Artistas. Anos 60/70. RJ: Jorge Zahar Ed, 2006, pags 300 a 324.

BRESSON, Michael. *Perspectivas da Arte Pública*. **Seminários de Arte Pública**. SESC. SP, 1998, págs.16 a 29.

CAUQUELIN, Anne. A Arte Contemporânea. Porto, Portugal: Rés Editora, s/ data.

D'AVOSSA, A. e FARKAS, Solange. (org) **Joseph Beuys. A revolução somos nós**. SP: Edições SESC, 2010.

DEUTSCHE, Rosalyn. **Evictions: art and spatial politics**. MIT, 1998.

DURINI, Lucrecia de D. **Joseph Beuys Difesa della Natura**. Milão: Charta, 1996.

HARLAN, Volker. *A planta como arquétipo da teoria da plasticidade e a floresta como arquétipo da escultura social*. In: FARKAS, Solange (org) **Joseph Beuys: a revolução somos nós**. SP: SESC, 2010.

KAPROW, Allan. *A educação do a-artista*. **Revista Malasartes**. Nº 3, RJ, 1976, p.34 a 36.

BORERE, Alain. Joseph Beuys. SP: Cosac & Naif, 2001.

_____. *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: California Univ. Press, 1993.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. SP: Martins Fontes, 1988.

_____. *A escultura em campo ampliado*. **Revista Gávea**, trad. Elizabeth C. Baez. nº 06. Rio de Janeiro: PUC RJ, 1988, págs. 86 a 93.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Cidade Desmedida**. In: **Brasmitte –intervenções Urbanas São Paulo-Berlin**, São Paulo: Arte/Cidade e Sesc, maio de 1997.

RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível**. SP: Exo e Editora 34, 2005

SIMMEL, Georg. **A filosofia da paisagem**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. SP: Cosac & Naif, 2001.

WEB:

MILES, Malcolm. **Society As a Work of Art**. Disponível em: http://www.malcolmmiles.org.uk/SocietyAsAWorkOfArt.html#_edn1 . Acesso em: 22.03.2012.

COOKE, Lynne . **7000 oak**. Dia Art Foundation. Disponível em: <http://www.diacenter.org/ltproj/7000/essay.html> Acesso em: 19/10/04

BENEDETTI, Livia. Beuys e a escultura social. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/.event_pres/encontros/encontro-com-antonio-d-avossa/relatos/beuys-e-a-escultura-social Acesso em: 20.02.2012

ROBERTS, Jennifer. **Landscapes of Indifference: Robert Smithson and John Lloyd Stephens in Yucatan**. The Art Bulletin, setembro, 2000. Disponível em: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0422/is_3_82/ai_66304035/pg_1 Acesso em: 10/01/2007.

Currículo do Autor:

Sylvia Furegatti é artista visual e docente do Depto de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Unicamp. Ocupa o cargo de Assessora Cultural do SAE-Unicamp onde desenvolve projetos artístico-culturais que envolvem a comunidade do campus. Dedicar sua pesquisa à produção e reflexão da Arte Contemporânea, em particular às intervenções artísticas no meio urbano. É fundadora do Grupo Pparalelo de Arte Contemporanea de Campinas.