

O FIM DA ARTE SEGUNDO BEUYS¹

THE ENDS OF ART ACCORDING TO BEUYS

Eric Michaud

École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris.

eric.michaud@ehess.fr

Almerinda da Silva Lopes (Tradutora)

Professora Titular da Universidade Federal do Espírito Santo.

almerinda.lopes@ufes.br

Tamara Silva Chagas (Tradutora)

Mestre pela Universidade Federal do Espírito Santo.

tamara.chagas1@gmail.com

RESUMO:

No texto, Michaud discorre sobre o pensamento do alemão Joseph Beuys, o qual é perpassado por conceitos românticos de mito, rito e pela crença inabalável na arte como instrumento de Liberdade, de regeneração da autoconsciência, dos valores espirituais e de reestruturação social. Pontua a indignação do artista diante do estado de crise da civilização europeia, no pós-guerra, e da perda da unidade e da hegemonia cultural alemã, com a instauração do nazismo. Por meio do engajamento político, do poder das ideias e de ações estritamente conectadas com a vida e com a história alemã e europeia, caberia aos artistas, conforme Beuys, se envolverem na reconstrução da pátria mítica, livre de conflitos sociais e ideológicos.

Palavras-chave: *Joseph Beuys; arte e política; arte do século XX.*

ABSTRACT:

In this article, Michaud discusses the thought of Joseph Beuys, which is associated with the romantic concepts of myth, ritual and the unshakeable belief in art as an instrument of Freedom, regeneration of self-consciousness, spiritual values and social restructuring. It marks the artist's indignation at the post-war crisis of European civilization and the loss of German cultural unity and hegemony with the establishment of Nazism. According to Beuys, the artists must be involved in the reconstruction of the mythical homeland, which

MICHAUD, Eric. O fim da arte segundo Beuys.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

will be free of social and ideological conflicts, through political engagement, through the power of ideas and through actions strictly connected with German and European life and history.

Keywords: *Joseph Beuys; art and politics; art from the XX century.*

Tradução submetida em: 09 de fevereiro de 2017
Aceita para publicação em: 15 de julho de 2017

Tão estranho quanto isso possa parecer, meu caminho foi traçado pela língua; ele não surgiu daquilo que se costuma chamar de dons artísticos.

Joseph Beuys

Joseph Beuys quis fazer da arte instrumento de uma ressurreição: a da unidade do homem. A proposta é simples. Ele contou com a adesão entusiástica de seus discípulos, com a zombaria de seus detratores, porém jamais com a indiferença dos alemães. Sua morte foi saudada em seu país como o desaparecimento de um “fenômeno alemão”. Ele foi comparado a Dürer: a mesma vontade de propagar a fé cristã no renascimento possível de cada ser humano animava o apóstolo do “conceito expandido de arte”, da mesma forma como entusiasmou o Mestre da Renascença alemã.

Restabelecer a identidade original de Deus e do ser humano por meio do poder criativo que Deus deu aos seres humanos, tal como foi a resposta de Dürer à sentença *creatura non potest creare*, de Santo Agostinho, é também a mensagem de Beuys à Alemanha e ao mundo contemporâneo. “Cada ser humano é um artista” não quer dizer que todos são bons pintores; segundo Beuys, tal sentença significa a possibilidade humana de autodeterminação. “Porque, desta vez, não é Deus que ajuda o ser humano, como ocorre no mistério do Calvário. Agora é o próprio ser humano quem deve realizar a ressurreição...” (1986, p. 31).

O que é perturbador no trabalho de Beuys não são seus desenhos, os quais se encontram em coleções públicas e privadas do mundo inteiro; nem suas “ações”, inscritas no movimento Fluxus e no questionamento geral acerca dos limites da arte. Encontra-se antes, acredita-se, na

superabundância de declarações a testemunhar a prevalência que ele concedeu, durante sua vida, à linguagem falada sobre a linguagem plástica. É essa incessante expansão de suas “obras”, tanto segundo suas próprias palavras, bem como segundo as dos outros, esse ardoroso proselitismo em que ele se apoiou até sua morte. Mas é também esse mesmo impulso que o levou a repetir aquilo que pensava ser o ensinamento do Cristo, a constante preocupação em “determinar a missão que os alemães têm de realizar no mundo”, essa insistência sobre o “dever do povo alemão”, sobretudo, para implantar tal “força de ressurreição”, a qual devia levar à transformação do corpo social pelo homem tornado artista (BEUYS, 1985. p. 37)

Essa abundância de discursos possui uma função: preencher o silêncio de Marcel Duchamp, que não se atreveu a seguir as consequências de seus atos e não entendeu a importância de sua própria contribuição. A ação intitulada *O silêncio de Marcel Duchamp é superestimado* foi, portanto, um trabalho crítico: “Eu o critico porque, no momento em que ele poderia desenvolver uma teoria baseada no trabalho realizado, permaneceu em silêncio; e essa tal teoria que Duchamp poderia ter criado sou eu que a elaboro hoje”

Ele fez esse objeto (o urinol) entrar no museu por constatar que sua transposição de um lugar ao outro o tornava arte. Mas essa constatação não o levou à conclusão, clara e óbvia, de que todo ser humano é um artista. Pelo contrário, ele se colocou sobre um pedestal, dizendo: olhe como eu impressiono os burgueses! (Id., 1980, p. 176)

Ao contrário, disse Beuys, “o elemento mais importante para aquele que olha meus objetos é minha tese fundamental: CADA SER HUMANO É UM ARTISTA. Eis minha contribuição à História da Arte” (Id., lb.). Ou ainda: “O aspecto mais importante de meu trabalho é o concernente às ideias” (Id., 1984-85, p. 8). Os objetos ou as ações de Beuys não devem, então, ser compreendidos como obras com um fim em si mesmas: eles são concebidos para serem lidos como repetições desta mensagem: aquele que olha é também um artista.

Antes mesmo de se questionar sobre essa “tese fundamental”, é preciso dizer, então, que tais objetos ou ações – posto que são representações de uma finalidade exterior a eles – dependem de uma concepção instrumental e inteiramente clássica de arte, na qual a “forma” nada mais é que o

veículo da “ideia” – jamais abandonada: “eu digo, a escultura começa no pensamento e, se o pensamento não é verdadeiro, as ideias são ruins e a escultura também. A ideia e a forma da escultura são idênticas” (Id., lb.).

É sobre essa certeza ingênua de uma transparência absoluta da forma e da matéria em relação à “ideia” que se constitui o sistema de Beuys. Tal sistema apresenta a imensa vantagem de permitir ao artista, criações brilhantes, em que não se encontra a opacidade da obra em processo, na qual a forma é sempre adequada à ideia:

Por exemplo, a gordura foi para mim uma grande descoberta (...). Eu podia influenciá-la com o calor ou com o frio (...). Eu podia transformar, portanto, o caráter dessa gordura a partir de um aspecto caótico e flutuante em uma condição formal bastante sólida. Dessa forma, a gordura se modificou de uma condição muito caótica para terminar em um contexto geométrico. Eu tinha, assim, três campos de poder e lá estava a ideia da escultura. Era a potência inserida em um estado caótico, em um estado de movimento e em um estado de forma. E esses três elementos, forma, movimento e caos, eram a energia não determinada de onde eu tirei minha teoria completa a respeito da escultura, da psicologia e da humanidade como poder de vontade, poder de pensamento e poder de sensibilidade; e eu encontrei aí o esquema adequado para compreender todos os problemas da sociedade (Id., 1985, p. 91-93).

É assim que a gordura em todos os seus estados se tornou a representação mais adequada da *Gestaltung* (a *mise en forme*, ou pôr em forma) como um fim. Uma representação esquemática, certamente, mas que, como tal, transmitiria melhor a ideia desse processo geral do pensamento, do ser humano e da sociedade humana: a passagem de um estado indeterminado ou “caótico” da energia a um estado determinado ou “cristalino”.

Essa noção de *Gestaltung* é uma evidência central no pensamento de Beuys; é a *ressurreição* do sentido que o silêncio de Marcel Duchamp tinha sepultado. Esse silêncio se espalhou e se reproduziu “como um mal” até Mario Merz ou Kounellis, até os adeptos do retorno ao expressionismo ou aqueles da *Bad Painting*²; esse imenso silêncio de Marcel Duchamp, no qual “beberam” todos esses artistas, levou-os a produzir nada mais que “coisas sem consequências” (Id, 1984-85, p. 9). “Essas representações são desprovidas de sentido, e é essa falta de sentido que permite aos historiadores da arte improvisar significações sem consequências” (Id.lb.). O que esses

artistas não compreenderam “é que se trata, antes de tudo, de fazer algo relacionado ao pensamento e ao desenvolvimento de uma ideia, para, depois disso, tornar-se uma ideia prática na sociedade” (Id., p. 8).

Ao contrário, a obra ou as ações de Beuys, como processo e passagem teorizada (essa é sua diferença, conforme ele disse) do indeterminado ao determinado, pretende ser a exposição desse processo da *Gestaltung* e que cujo fim é *Gestaltung*. O “conceito expandido de arte” é então essa ressurreição do sentido como mise en forme total: “A noção de *Gestaltung* (...) estende-se a todos os problemas da ‘sociedade’” (Id, p. 176). “A questão que conta é a capacidade de cada um em seu lugar de trabalho; é a capacidade que possui uma enfermeira ou um agricultor de se tornar uma potência criativa e reconhecê-la como parte de um dever artístico a ‘realizar’” (Id., 1985, p. 47).

A *Gestaltung* do mundo é, então, um dever – o dever de cada um, em seu lugar de trabalho, de reformar um mundo doente. No entanto, se a *Gestaltung*, expondo-se, é a ressurreição do sentido, ela é por isso mesmo, para Beuys, a ressurreição do Cristo, expondo-se dentro de sua obra (“o ser humano como artista é o criador”).

Eu me apodero de um conceito de Deus e o atribuo ao ser humano, mas não preciso fazê-lo: sou muito fraco. O ato que tornará o ser humano livre, o ato que representa o Cristo no ser humano já ocorreu. Entretanto, faz-se silêncio sobre isso (Id., p. 44).

Este é o porquê da exposição da *Gestaltung* gerar a *Gestaltung*: ela precisa, então, sair do esquecimento, arrebatada de seu lugar de retiro, para se apresentar aos seres humanos, a fim de que eles se reconheçam nela, concebendo-a como sua essência mais íntima, que é a liberdade e a “soberania do eu”. Essa é a razão de sua exposição romper o silêncio que a cerca, esse mesmo silêncio com que ainda nos envolve o ato pelo qual o Cristo liberta o homem enquanto criador. Pois a *Gestaltung*, quando exposta, encontra rapidamente sua assunção no discurso: o de Beuys, antes de tudo (a teoria que ele procura imprimir à obra, como processo de exposição, segundo ele), mas também o dos outros. Seu comentário é a nova e incessante ressurreição do sentido, sua propagação ativa através da qual expõe que “todo homem é um artista”, assim como o discurso é “escultura”:

Por consequência, tudo o que se relaciona à criatividade é invisível, é substância puramente espiritual. E este trabalho com o invisível é aquilo que chamo de “escultura social”. Tal trabalho com o invisível é meu domínio. Em princípio, não dá nada a ver. Em seguida, quando se tornar corpóreo, aparecerá, então, sob a forma de linguagem (Id., 1984-85, p. 176).

Desperta, então, “em cada ser humano, uma consciência aguda do eu, uma vontade de afirmação de si” (Id., 1985, p. 37).

Pode-se ser grato a Beuys por ter reinventado o mistério da Encarnação. Sua repetição, entretanto, apresenta todos os signos de uma pedagogia simultaneamente banal e inquietante. Porém, não é sua banalidade, ou mesmo, a banalização de todos os grandes pensamentos nos quais ela se apoia que a torna inquietante. Por um lado, a escultura ou plástica social de Beuys se dá como cura do corpo social, por meio do discurso: “Eu me interesso bem mais, ele disse, pelo tipo de teoria que provoca energia nas pessoas e as leva a um debate geral sobre os problemas atuais. É antes de tudo um método terapêutico” (Id., 1984-85, p. 93). Mas por outro lado, a escultura ou plástica social se afirma também como cura física, não mais pelo discurso, mas pela língua.

O discurso que ele proferiu em 1985, em Munique (“Discurso sobre meu país: a Alemanha”), chamou a atenção: Beuys se imagina em colapso, morto e enterrado, mas ressuscitado pela língua alemã. O melhor é, uma vez mais, citá-lo (é de sua tumba que ele se dirige aos alemães):

Usando a língua alemã, nós chegaríamos a dialogar uns com os outros e nós descobriríamos que, assim, ao falar, é possível encontrar a cura física e também experimentar um sentimento profundo, elementar, daquilo que se passa sobre a terra, onde nós vivemos; daquilo que está morto nos campos, nas florestas, nos prados, nas montanhas. Nossa própria ressuscitação nos permitiria, por intermédio da linguagem, revigorar nossa terra. E isto significa que nós realizaríamos, graças a este solo – onde nós nascemos –, um processo de salvação (Id., 1985, p. 37).

A *Gestaltung* é, portanto, uma ressurreição constante: ela morre para renascer, incessantemente, engendrando-se a si mesma dentro da circularidade da terra e da língua, expondo-se de modo alternativo como a terra da língua alemã e a língua da terra alemã, cada uma a encontrar na outra as forças necessárias a esse *autoengendramento* contínuo, purificando-se cada vez mais.

Compreende-se como a ecologia de Beuys é uma ecologia da *Gestaltung* como terra e como língua, ou seja, como povo (“a noção de povo está fundamentalmente ligada à sua língua” (Id., lb., p. 38). E é porque seu caminho não foi determinado por “aquilo que chamamos de ‘dons artísticos’”, mas “delineado pela língua”, que Beuys disse um dia (ou se esperava dizer): “Talvez sua vocação seja dar um impulso global à missão que seria do povo”:

Então eu comecei a procurar em minha reflexão sobre a língua e encontrei conexões que se mostram assim: encontra-se no povo alemão, eu já o disse, a força de ressurreição. Ela se acha também, é claro, nos outros povos, mas nossa força se manifestará em um tecido social radicalmente renovado. Ela deve se estabelecer assim, visto que seria, em primeiro lugar, nosso dever e, depois, o dever dos demais povos (Id., p. 39).

Para Beuys, é certo que existe “algo a se esperar de nós”, “algo a se esperar dos alemães, e também, do país, algo decorrente do gênio solitário da língua que falamos” e que “nos permite compreender (...) como, pela língua, forma-se a consciência, a consciência de si, como ela dá ao ser humano a possibilidade de se *autodeterminar*” (Id., p. 49).

Eis então a “tarefa dada ao povo”, a “tarefa que os alemães têm de realizar no mundo”: colocar em prática a essência do gênio de sua língua, que é a *Gestaltung* da consciência, isto é, a afirmação de si por meio da *autodeterminação* e como *autodeterminação*. A *Gestaltung* é essa missão do povo alemão de responder ao chamado de sua essência. Tal é a lei desse povo da qual ele não poderia escapar sem arruinar a si próprio: afirmar a *Gestaltung*, que é, em sua afirmação e exposição, a autoafirmação do próprio povo alemão em si, sua “*autogestaltung*” e sua purificação segundo sua essência, pela língua e pela terra.

Por esse motivo, a ecologia é – também ela – o dever desse povo: ela é *Gestaltung* da terra e do “meio ambiente”, ou seja, é ao mesmo tempo a resposta do alemão ao chamado de sua essência e a preservação dessa essência – necessária à eterna ressurreição da *Gestaltung*. A escultura social de Beuys é, portanto, essa “*mise en forme*”, generalizada e purificante, que é a missão do povo alemão, expondo-se em seu trabalho por meio de “uma boa escultura, uma imagem admirável, um veículo que não agride o meio ambiente, uma batata sadia e boa, um peixe puro que o pescador pega no mar ao lado de outro que está envenenado” (Id., p. 55).

Essa ecologia, deve-se destacar, não diferencia o que é dado ao homem do que é produzido pelo homem: o peixe, a batata, o veículo e a imagem são pensados todos como produto do trabalho humano, o produto de uma *cultura* posta em boa forma, de onde poderá renascer e florescer a *Gestaltung*: “Precisamos dessa terra à qual todos os homens se sentem pertencer e se reconhecem como criatura criadora, agindo sobre o mundo” (Id., p. 42).

Também esse “conceito expandido da arte”, essa “escultura social” ou *Gestaltung* generalizada pode ser entendida da “mesma maneira” (como Beuys o confundia diante da câmera de Laure Ball) que a política. Melhor ainda, ela torna “inutilizável” o conceito de política:

Eu estou lidando somente com a representação, com a forma, ou seja, quando em essência eu afirmo que não tenho nada a ver com política, quer dizer que eu estou envolvido com a formação do mundo, a formação do mundo vista como escultura, enquanto evolução, transformação dessa forma em uma nova forma (Id., 1984, p. 126).

Considerando que a essência do povo alemão está na tendência natural ao gênio da língua, uma vez que essa língua “dá ao homem a possibilidade de autodeterminação e, por consequência, de administrar ele próprio todos os lugares de produção, (...) essa noção de *autoadministração* torna obsoleto o conceito de política” (Id., 1985, p. 49).

Dessa maneira, disse Beuys, a política deve ficar em segundo plano diante da língua; ou melhor, a política encontra na língua seu mestre, desde que nela o povo disponha do instrumento de sua autoformação, de sua *autodeterminação* e de sua *autoadministração*. Isso significa que a autoafirmação de si – do soberano no ser humano –, por meio da língua e da terra, é o fim da “política”. Mas é também o começo da “arte social”: “Uma arte social quer dizer cultivar as relações entre os homens, quase um ato de vida” (Id., 1981, p. 115). Uma arte social não é a mesma atividade que Beuys implanta ao se expor, liberando “o soberano no ser humano” por intermédio de sua exibição, repetindo incansavelmente “o ato que representa o Cristo no ser humano”?

A arte social é, então, a nova ressurreição do Cristo, e é na Alemanha que ele deve renascer uma vez mais, posto que:

Não se pode compreender o sentido do cristianismo se não se entender a mitologia germânica. Por que ele foi essencialmente desenvolvido no mesmo lugar onde esse mito vivia? Não é evidente que tal mitologia foi o *receptáculo* preparado

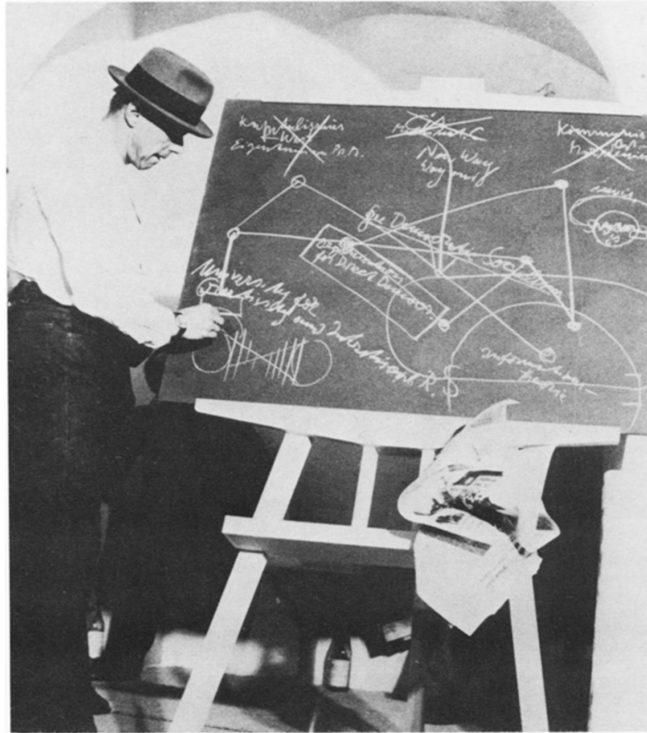


Figura 1: Joseph Beuys. Conferência política, 1980. Galeria Lucrezia de Domizio, Pescara. Fotografia: Buby Durini. Fonte: MICHAUD, Éric. The ends of art according to Beuys. October, Cambridge: MIT Press, p. 36-46, p. 45, primavera de 1987, p. 45.

exatamente para acolher o cristianismo e levá-lo até o fim, como receptáculo e seu conteúdo, o desenvolvimento do pensamento humano *ocidental*, a consciência daquilo que transforma (*das Umgestaltende*)? Com o objetivo de modificar, pelas metodologias filosóficas e pelos conceitos científicos que delas derivam, *a natureza do ser humano* na sua forma material mais extrema – até o ponto em que se torna *antinatureza* (Id., 1972, p. 16).

Ele, cuja própria *Gestaltung* tinha sido obra do ensinamento nazista e da Juventude Hitlerista, lamentou por não mais encontrar nos livros de leitura, como na época do nazismo, “todo o tipo de coisas sobre a Edda”, a grande epopeia germano-escandinava que se tornou, então, a fonte dos *Nibelungen* (Id., lb., p. 15).

Porque a mitologia germânica é para ele a redenção desse esquecimento, cujos homens haviam cercado o ato libertador do Cristo, como atualmente a arte social ou a *Gestaltung* generalizada é a nova redenção do silêncio do qual Marcel Duchamp, o fariseu, foi um dos últimos cúmplices:

(...) é preciso estabelecer o seguinte: a primeira etapa da fragmentação da substância do Cristo (evidentemente dada por ele próprio) se passou ali onde os alemães e os celtas permaneceram. É lá que se encontrava a melhor terra que Cristo teria escolhido: a transformação (a substancialização) total da natureza humana. E nós temos hoje que continuar a conduzi-la até a próxima etapa (Id., p. 16).

Sem dúvida, Beuys pertencia a um tempo em que a arte se reconhecia menos no que Blanchot denominou de “a presença de uma coisa produzida” que na atividade produtora em si mesma. Seu “conceito expandido da arte” é a afirmação da energia produtora e transformadora do homem como sua mais alta essência: é um conceito “que provém, segundo ele, de um longínquo passado histórico” e que “retorna como futuro, como um futuro total, aquele do homem tornado consciente” (Id., 1985, p. 47) – livre e autônomo no cumprimento de seu destino como produtor se *autoproduzindo*.

Mas o que é esta *Gestaltung*, essa energia produtora e transformadora, se não essa potência que, em sua afirmação e sua exposição, faz de todos os objetos do mundo simples instrumento ou meio de sua atividade – até se tornar ele próprio instrumento de sua perpetuação? O que é isso se não a atividade artística em si?

Beuys identificava essa atividade artística com o trabalho humano em geral: desse modo, ele fazia dela a lei a ser adotada pelo próprio homem para alcançar a completa liberdade ou a autonomia absoluta. Contudo, sua “escultura social” não pode significar, acredita-se, nada além da escravização do mundo e do homem reais, reduzidos a meros instrumentos de seu livre exercício.

Ao se identificar com o trabalho humano em sua generalidade, o “conceito expandido da arte” faz de sua atividade seu instrumento, mas também seu próprio fim: é por isso que ele não “torna obsoleto o conceito de política”, ou se funde com ele sem se identificar ao mesmo tempo com a *autopropaganda* e a *autodivulgação*, que foram mais que qualquer outro, a marca do regime nazista – identificando sua ação política à atividade artística.³

Se os gregos, como lembrou Hannah Arendt, admiravam os produtos artísticos, mantiveram também a maior desconfiança sobre todas as formas de artesanias: pois o espírito do βαναυσος⁴ ou do fabricante é um filistinismo, que “determina e organiza tudo o que desempenha um papel no processo – os materiais, as ferramentas, a própria atividade, até mesmo as pessoas que dela

MICHAUD, Eric. O fim da arte segundo Beuys.
PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.15: mai.2018
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

participam; todos se tornam meros meios para um fim e são justificados como tal" (1972, p. 276). Onde o espírito artesanal ou manufatureiro prevalece, cada ser se vê reduzido em meio. É por essa razão que é importante que a *atividade* artística seja resguardada.

REFERÊNCIAS

ARENDR, Hannah, *La crise de la culture*, Paris: Gallimard, 1972.

BEUYS, Joseph. Entrevista concedida a Irmeline Lebeer. *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 4, 1980.

_____. Entrevista concedida a Bernard Lamarche-Vadel. *Canal*, nº 58-59, inverno de 1984-85.

_____. Entrevista concedida a Hagen Lieberknecht. In: *Catalogue des dessins de Joseph Beuys*, tomo 1, Colônia: Schirner, 1972.

_____. *Discours sur mon pays: l'Allemagne*. Munique: C. Bertelsmann, 1985. Trad. fr. In: *Pour la mort de Joseph Beuys, nécrologies, essais, discours*. Bonn: Inter Naciones, 1986.

_____. Entrevista concedida a Achille Bonito Oliva em jun. 1984. In: LAMARCHE-VADEL, B. *Joseph Beuys, is it about a bicycle?* Paris/Verona, 1985.

_____. Entrevista concedida a Elizabeth Ron em out. 1981, In: LAMARCHE-VADEL, B. *Joseph Beuys, is it about a bicycle?*, Paris/Verona, 1985.

_____. Entrevista concedida a Lamarche-Vadel em ago. 1979, In: LAMARCHE-VADEL, B. *Joseph Beuys, is it about a bicycle?* Paris/Verona, 1985, p. 91-93.

_____. Entrevista concedida a Friedhelm Mennekes. In: GRINTEN, F. J. van der; MENNEKES, F. *Menschenbild, Christusbild*, Stuttgart, 1981. Trad. fr. In : *Pour la mort de Joseph Beuys, nécrologies, essais, discours*, Bonn: Inter Naciones, 1986.

BRENNER, Hildegard. *La politique artistique du national-socialisme*, trad. STEINBERG, L. Paris: Maspéro, 1980.

RICHARD, Lionel. *Le nazisme et la culture*, Paris: Maspéro, 1978.

NOTAS

1 Artigo de autoria de Eric Michaud, professor e pesquisador da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS, Paris, França). Publicado pela primeira vez na revista *Artstudio*, nº4, Especial Joseph Beuys, primavera de 1987. Tradução para o português de Almerinda da Silva Lopes (PPGA/UFES) e Tamara Silva Chagas.

2 A expressão foi cunhada pela crítica americana Marcia Tucker, em 1978, para referir-se à tendência de arte figurativa surgida nos Estados Unidos, naquela década. A pintura assim denominada se propagou também na Alemanha, com o nome de “Neoexpressionismo”, e na Itália foi chamada de “Transvanguarda”, expressão atribuída ao crítico Achille Bonito Oliva (1979). Caracteriza-se pelo total desapego à estética erudita. A “Bad painting” (Má pintura), buscou referências no kitsch e nas culturas marginalizadas, como o punk e o grafite, na arte africana e na popular daqueles países, como forma de ironizar os padrões de beleza artísticos sacralizados. Entre outros citamos: Charles Garabedian, Joan Brown, Neil Jenney, David Salle, Keith Haring, Jorg Emmendorff, Georg Baselitz, A. R. Penk, Enzo Cucchi, Nicola De Maria, Francesco Clemente, Mimmo Paladino e Sandro Chia.

3 “Há uma ligação interna e indefectível entre os trabalhos artísticos do Führer e sua Grande Obra política. O artístico está também na raiz de seu desenvolvimento como político e como homem do Estado. Sua atividade como artista não é simplesmente uma ocupação de juventude ocorrida devido ao acaso, um desvio que o gênio político deste homem foi capaz de tomar; ela é o postulado de sua ideia criativa dentro de sua totalidade. Cf. *Jornal Völkischer Beobachter*, 24 abr. 1936, apud RICHARD, Lionel. *Le nazisme et la culture*, Paris: Maspéro, 1978, p. 188-189). Conhece-se igualmente a carta de Goebbels à Furtwängler: “A política é também uma arte, talvez a maior e mais elevada arte existente (...). A missão da arte e do artista não é apenas unir, ela vai bem mais longe. É seu dever criar, dar forma, eliminar aquilo que é doente e abrir caminho para o são”. Cf. BRENNER, Hildegard. *La politique artistique du national-socialisme*, trad. STEINBERG, L. Paris: Maspéro, 1980, p. 273-274.

4 βάνουσοι ou banausos é uma palavra do grego antigo, de sentido pejorativo, usada para designar artesãos e outros trabalhadores manuais. Platão, em *A República*, classifica as técnicas como banausos e as difere das ciências, além de afirmar que as primeiras deformam o corpo e causam a degradação da alma. Cf. PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2005, p. 191-192 (Livro VI, 495).