

ABSTRACT: While describing some happenings and other works of the German artist Joseph Beuys, this text raises some questions related to the biography of the artist. The discussion is centred on the problem of the continued references made to a "Beuys myth" well known in international art circles. Could this myth have been developed by the artist himself by means of added scenes, revelations or even omissions from his autobiography? There is yet another question highlighted by the text, directed to contemporary art in general: How to view a work of art without referring mainly to texts as is done, for example, to iconography? How to develop a critical method?

Referring to some of Joseph Beuys work, the author demonstrates that some readings of dates and happenings are repeated, one moment confirming the facts, in a logical chain of associations, the next, contradicting them, revealing a certain manipulation of the information, for the benefit of a fiction. It also remains evident, from this text that Beuys transformed some biographical events into themes of exhibitions. The fusion of art and life is quite obvious in the work of the artist studied.

KEY WORDS: Joseph Beuys, contemporary art, happenings, social sculpture.

RESUMO: Descrevendo alguns *happenings* e outras obras do artista alemão Joseph Beuys, este texto levanta algumas questões relacionadas à biografia do artista. A discussão centra-se na problemática da citação de um **mito Beuys**, bastante conhecido no meio artístico internacional. Este mito teria sido formado pelo próprio artista a partir de encenações, revelações ou ainda omissões de sua autobiografia? Há ainda uma outra pergunta sublinhada por este texto, questão esta dirigida à arte contemporânea em geral: Como ver uma obra sem se referir principalmente a textos como faz, por exemplo, a iconografia? Como desenvolver um método crítico?

Referenciando-se a alguns trabalhos realizados por Joseph Beuys, a autora demonstra que algumas indicações de datas e acontecimentos importantes para o artista se repetem, ora confirmando os dados, em uma cadeia lógica de associações, ora contradizendo-os, denunciando uma certa manipulação das informações, em prol de uma ficção. Fica evidente, também, neste texto, que Beuys transformou alguns acontecimentos biográficos em temas de exposições. A fusão entre arte e vida é bastante clara na produção do artista estudado.

PALAVRAS-CHAVE: Joseph Beuys, arte contemporânea, happenings, escultura social.

MARION HOHLFELD

Reflexão sobre a encenação auto- biográfica de Joseph Beuys - sua função e sua crítica

Tradução

Maria Elizabeth J. N. Schneider



*O verdadeiro artista ajuda o mundo
revelando as verdades místicas*

BRUCE NAUMAN, 1967

I

A recepção da obra de Joseph Beuys está ainda ligada à palavra do artista e, oito anos após sua morte, os historiadores de arte começam precisamente a se interessar pela encenação biográfica de Beuys, que tanto influenciou a interpretação de sua obra, como observa Ann TEMKIN (1993, p.11): "Hoje, a pesquisa necessária para uma biografia definitiva está apenas começando, uma vez que os historiadores perseguem os fatos que o mito de Beuys ignorou ou obscureceu". Mesmo que Beuys esteja longe de ser o exemplo único de uma tal encenação, ele parece entretanto o exemplo por excelência que nos incita à análise dos meios e sua estratégia, responsável da divisão da recepção de sua obra em dois.

No colóquio Beuys em Paris em setembro de 1994, Rainer Rochlitz, seguindo Peter Büger, insistiu sobre a desconfiança que se deve aportar à palavra do artista, sua interpretação sendo somente um ponto de vista, certamente privilegiado, mas subjetivo.¹ A idéia de considerar a palavra do artista como obra de arte em si, que mereça e necessite, por sua vez, de uma encenação não é nova, mas no caso de Beuys toma uma dimensão que vai além da relação habitual entre obra plástica e comentário. Em Beuys, a palavra faz parte de seus meios artísticos mais elaborados, que é empregada durante suas ações como elemento musical e escultural,

como grito prélingüístico, como ausência de palavra ou como elemento poético e teatral. Além disso, a palavra é aquela do professor que abre o campo da pesquisa artística em direção do social e do político, o ensino sendo o centro da Escultura Social durante os anos sessenta, antes que Beuys se investisse na discussão e no debate político durante os anos setenta. "Beuys concebe a palavra como uma verdadeira escultura imaterial", escreve Julie HEINTZ (1994, p.16), escultura ligada mais diretamente ao pensamento e portanto à liberdade do homem. Beuys pouco escreveu e o essencial do que nós conhecemos dele vem da transcrição de suas palavras. No entanto, Beuys era muito cuidadoso no emprego de suas palavras, como testemunham os títulos escolhidos para suas obras plásticas e ele mostrou uma sensibilidade particular para a escrita. Não somente seus quadros são considerados como obras, mas certos títulos em particular os desenhos sobre papel, brincam com as minúsculas e maiúsculas, explorando esta particularidade da língua alemã, e com a complexidade de palavras como indicam certos títulos de instalação tal como *Barraca de Dull Odde*, *Infiltração homogênea*, *Último espaço com introspectivo* ou ainda *Impasse*. Um dos textos que, sem dúvida, recebeu mais atenção e que impregnou a imagem de Beuys no momento de sua aparição em 1964 é o *curriculum vitae curriculum operis*. Escrito para o pequeno catálogo que acompanha o concerto fluxos *Ações/ Age-Prop/ De colagem/ Happenings/ Eventos/ Antiarte/ O Outrismo / Arte total/ Reflexos* de julho de 1964, Beuys escolhe a forma de um curriculum vitae para se situar num contexto internacional ao lado dos artistas Éric Andersen, Bazon Brock, Stanley Brown, Henning Christian-



sen, Robert Filiou, Ludwig Gosewitz, Arthur Koepcke, Tomas Schmit, Wolf Vostell e Emmet Williams. Beuys, professor da Academia de Belas Artes desde 1961, expôs pouco, suas primeiras exposições aconteceram em 1961 e 1963 na pequena cidade de Kranenbourg na casa dos irmãos van der Grinten, e teve de esperar até 1965 para que tivesse a primeira exposição numa galeria, e em 1967 num museu. É através então de suas ações e de alianças com artistas que Beuys sai de seu isolamento artístico e entra num contexto internacional. Ao mesmo tempo, antes mesmo de ter chamado a atenção no meio da arte, ele procura expandir os limites da arte introduzindo materiais tal como a gordura, ou os animais tal como a lebre ou o rito de purificação.

O ano de 1964 pode ser considerado como a entrada no meio da arte com sua primeira participação na "Documenta" e um escândalo desencadeado por ocasião do festival em Aix-la-Chapelle. Em um tumulto em cena, Beuys recebe um soco na cara; o nariz sangrando, ele mostra a mão esquerda, braço estendido, um crucifixo preso à uma mola que ele balança e bate com a mão direita.² Como o acaso quis, um fotógrafo tirou neste momento uma fotografia, o sangue escorria em duas linhas verticais, o braço direito levantado como se tratasse de um cumprimento nazista. Florence Malet descreve esta imagem fixa como "imagem dupla do carrasco e do mártir". É efetivamente esta imagem dupla que vai irritar tantas pessoas e que vai desencadear uma onda de polêmica contra Beuys, imagem dupla criada entretanto por Beuys mesmo, pelo que chamamos "mito Beuys".

II

O acontecimento biográfico sem dúvida nenhuma o mais conhecido de Beuys é a da queda do avião. Beuys, soldado do ar em Crimée durante a segunda guerra mundial, desceu em Stuka por uma bateria de D.C.A. no momento de um ataque. O piloto morreu no ato, Beuys, ejetado do avião, sobrevive com graves lesões. Aos fatos de sua queda eu acrescento a história contada por Beuys de seu resgate feito por uma tribo nômade de Tartares que o teria encontrado sob a neve, de onde ele foi levado para uma tenda e cuidado com gordura e mel, coberto em um feltro. Nós não somos capazes hoje de dizer se esta história é verdadeira ou falsa, os documentos necessários não foram publicados.³ Além do mais, nos parece mais interessante questionar a maneira como Beuys utiliza esta história e como ela é vista pelo público.

a) Desde suas primeiras notas biográficas, escritas para o primeiro catálogo de exposição em 1961 e portanto destinadas a um público, Beuys mostra a vontade de esculpir sua biografia, ou seja, de *desenvolvê-la organicamente* de maneira que os elementos *sejam interligados entre eles*. Mesmo que ele escreva *que as datas de exposição não sejam de forma alguma importantes*, ele escolherá justamente três anos depois a forma de lista de exposição para seu *curriculum vitae - curriculum operis*. Desde suas notas biográficas de 1961, Beuys declara Clèves o local de seu nascimento (mesmo que ele ainda acrescenta que ele nasceu na verdade em Krefeld, referência que faltará logo após). Ele se diz nascer de raízes rurais e celtas, crescer como pastor e "carneiro-guia". Um terço desta biografia consiste de *impressões essenciais de lugares (...)*



marcados pela guerra, ou seja de países eslavos, em particular a Rússia, e contém a primeira referência dos Tartares. Um pouco depois ele revela que os Tartares lhe salvaram a vida e cria assim não somente uma ligação direta entre seus materiais esculturais e sua biografia, entre sua pessoa e os nômades, mas ele desenha igualmente a imagem de Beuys-Shamane.

O Shamane é alguém chamado pelos deuses por intermédio dos sonhos ou de doenças de iniciação (Eliade, 1951). Durante a iniciação, o Shamane fica, durante dias, exteriormente como morto, quando sofre interiormente uma restauração de seu corpo e inicia uma viagem em direção aos mortos. O tema central desta iniciação é então a ressurreição da morte simbólica, uma viagem durante a qual o iniciado pode tomar diversas formas; ele torna-se assim não somente mulher, mas também animal. Graça à esta viagem e à conquista da autocura, o Shamane é em seguida capaz de cuidar das feridas e de tornar-se guia espiritual. Após a sua queda, o inverno que se segue, a virada da guerra com a batalha de Stalingrado e a ofensiva do exército vermelho, Beuys fica sem consciência uns dez dias. Doze anos mais tarde, Beuys atravessa uma segunda crise, desta vez mental, que durará quase dois anos. Retrospectivamente, as duas crises marcam o ponto do não-retorno necessário para desenvolver sua teoria da Escultura Social: por um lado, a experiência da morte, do frio de um regime inumano e de uma indústria da morte sem piedade, o levam à questão de como isto era possível e à responsabilidade de assegurar que tal coisa não possa nunca mais se reproduzir. Beuys escolhe então a arte para a criação de um mundo melhor. Por outro lado, após seus estudos de belas artes,

Beuys reconhece que é necessário tirar a arte de seu campo protegido e reintegrá-la na sociedade, devolvendo-a ao homem, fonte de criatividade, de liberdade e de mudanças. É desta forma que ele declara que cada homem é um artista e que começa a atuar nas três áreas: do ensino (como professor na Academia de Belas Artes de Düsseldorf a partir de 1961); da abrangência das artes plásticas (com os materiais que exprimem o calor, a isolamento, a energia, a transformação; as ações a partir de 1963) e da política (protestando contra a restrição da aceitação de certos estudantes na academia a partir de 1967); apoio nos acontecimentos de 1968). Formado pela experiência da morte - ou mesmo da proximidade da morte - os tartares lhe serviram de modelo no que diz respeito às qualidades perdidas na sociedade ocidental: a organização de nômades, a espiritualidade, a proximidade com a natureza, o calor, apenas para citar algumas noções elementares que ele introduzirá na sua criação, tais como a lebre, a gordura e o feltro e em particular a idéia de Eurásia. Além disso, sua ferida na cabeça é uma recordação permanente da morte superada - uma placa de prata implantada no crânio causará uma sensibilidade durante toda a sua vida. De onde o uso do chapéu. Mas o chapéu torna-se mais do que um símbolo de um ser excepcional, do iniciado reconhecível e exposto, como é aliás o chapéu de druida que aparece em vários desenhos de Beuys.

A exposição será então a forma escolhida para o *curriculum vitae curriculum operis*. De um lado Beuys liga desta maneira sua vida ao contexto artístico - fato não acabado na realidade em 1964 - de outro lado, ele se expõe a si mesmo, transformando acontecimentos biográficos em temas de exposi-

ções. Assim, ele se fia à um público guardando uma distância artística, pois não se trata de uma autobiografia ou de memórias confidenciais, mas de enigmas, de "pedaços escolhidos", que trazem em si uma outra significação: exposição de uma irradiação, de contração, de frio, exposição quente... Beuys escolhe termos ou objetos capazes de incitar não somente uma contemplação do objeto, mas uma compreensão do *cosmos*. "Quando se faz uma experiência com um objeto, isto que dizer que nós ainda não vimos as coisas corretamente (...). O objeto, com o qual se faz uma experiência, não pode portanto ser um objeto qualquer encontrado, ele deve ser feito de tal maneira que se tenha não somente um melhor conhecimento dele, mas de (...) qualquer coisa geral".⁴ É neste sentido que Beuys declara repetidamente "Eu sou um emissor, eu irradio".

É a irradiação do banal que se revela - o extraordinário é igualmente uma maneira de descrever a epifania. A leitura de Joyce,⁵ que influenciou fortemente Beuys, nos dá uma outra definição: "a alma do mais comum dos objetos, a estrutura à qual ele está bem ajustado, parece-nos radiante. O objeto atinge a sua epifania". O termo *epifania*, no lugar de símbolo, foi introduzido pela primeira vez por Antje von GRAEVENITZ (1991, p.104) para caracterizar a obra de Beuys. Transmitido para a pessoa de Beuys, exposto no seu *curriculum vitae curriculum operis*, vê-se que a outra imagem do Shamane já germina na

composição do *curriculum*: a do Beuys-Cristo. O elemento cristomórfico toma forma no decorrer de sua obra e é introduzido nas suas ações, tais como Eurásia, Manresa⁶ e em particular Celtic.⁷ Antes mesmo de falar sobre a experiência da *ressurreição* durante a guerra, a forma escolhida de seu *curriculum* deixa visível uma vontade de se situar neste contexto. Como a identificação com o Shamane; não é necessário compreender esta imagem como uma identificação absoluta. Para Beuys, o cristo tinha uma significação que ia além da religião. Ele estava no cruzamento de uma nova

era onde o homem começa a se libertar da antigüidade e a se desenvolver um materialismo crítico e analítico. Este materialismo é considerado como uma etapa necessária à libertação do espírito, mas perigosamente restrito e no final das contas ele é responsável pelos horrores do nazismo. Ao mesmo tempo, o Cristo é símbolo

da libertação espiritual através da matéria e desta maneira ainda atual e igualmente importante. Ele é a cruz, graças à qual o homem pode se reconhecer.

Beuys começa seu *curriculum* com a indicação: exposição Clèves de uma ferida coberta por um esparadrapo. A ferida, sinônimo do estado físico e psíquico tanto de Beuys quanto de seu país - e importante ainda para a consciência e o conflito das gerações dos anos sessenta na R.F.A. - não é somente exposta (ZWEITE, 1972), mas anuncia igualmente o desenvolvimento de um conceito de cura, uma "pílula de arte" e

Beuys reconhece que é necessário tirar a arte de seu campo protegido e reintegrá-la na sociedade, devolvendo-a ao homem, fonte de criatividade, de liberdade e de mudanças.



"a escultura social". Beuys incorpora então esta ferida com seu nascimento e o integra, desta maneira, no ciclo biológico do nascimento à morte. A evolução, o fluxo, a radiação, o calor são os meios desta cura. Para poder curar o mundo, ele faz conhecer a ferida e atravessando a soleira da crise profunda, a biografia de Beuys reencontra o topo da transformação inicial que encontra-se tanto no Shamane, pessoa autocurada, quanto no Cristo. Será que não se poderia ver a estrutura da vida dos santos adaptada por Vasari para os artistas, sem os chavões tais como "ainda criança e já artista" que nós ainda encontramos no século XX? Beuys parece consciente quando ele começa suas *notas* com as palavras *Eu adoraria que as coisas biográficas não fossem tratadas de maneira convencional...*, ou seja, o pequeno Joseph já revela o grande Beuys. E entretanto, quando Alain BORER (1994, p.14) escreve no seu texto "e, tal CIMABUE, ele (Beuys) se fez pastor" não podemos ver justamente um reflexo desta tradição? E não a encontramos igualmente nos testemunhos autoreferenciais de outros artistas do século XX, como Yves Klein, Andy Warhol ou Gerhard Richter, mesmo que as encenações sejam diferentes?

Podemos certamente dizer que as encenações dos artistas não utilizam estereotipo. Bem ao contrário. Mas é certo também que elas não tiveram uma grande influência sobre a recepção da obra, que o artista dirija de alguma maneira a recepção de sua obra por seus comentários, sobretudo lá, onde obra e vida se encontram. E assim fala-se sempre da sensibilidade e da imaterialidade dos IKBs de Yves Klein, sem levar em conta que se trata de uma estratégia do artista. E justifica-se ainda hoje a gordura e o feltro pelo resgate de Beuys pelos Tartares.

b) Benjamin D. BUCHLOH (1980, p.35-43) estava entre os primeiros a criticar Beuys e com ele os intérpretes que seguem uma leitura inerente da obra. Visto que o trabalho de Beuys é fortemente ligado à sua biografia - Beuys sempre fazia referências e utilizava elementos de sua vida pessoal - Buchloh baseia sua crítica na contestação do "mito Beuys". Se tivéssemos dito antes que a aparição de Beuys na cena artística se dava através de "uma imagem dupla do carrasco e do mártir", é justamente esta ambigüidade ressentida que causa problema. Para Buchloh, o "mito tenta negar a participação na guerra alemã", e portanto a responsabilidade pelos crimes cometidos pelos alemães durante o Terceiro Reich. Se mostrando vítima machucada, e não autor machucando, "o Beuys beligerante se mascara (...)", escreve Catherine FRANCBLIN (1980), e, pior, ele falta com respeito diante das verdadeiras vítimas. É sobre esta base que a crítica encontra em seguida as fontes que Beuys se inspirou: o romantismo alemão, Rudolf Steiner, o Shamane-guia, a natureza e o que ela julga seu pensamento fascista (mesmo que nem os românticos, nem Steiner não fossem fascistas, nem que não tenham preparado o fascismo), deixando de lado numerosas fontes que não entram nesta linha: a revolução francesa, James Joyce, o oposicional não conformista, a liberdade. Beuys perde a "mea culpa máxima", sabendo que ele não tem remissão nem redenção.

É por intermédio de uma passagem pela morte física e psíquica que Beuys ousa tratar de temas como a cura da ferida, da espiritualidade e enfim da morte, que ele ousa aceitar a ambivalência das imagens tais que estão descritas acima e que ele não procura a

todo preço o "politicamente correto". Pois as imagens que ele criou são imagens fortes graças e por causa de sua ambivalência e somente podemos interpretá-las no contexto de toda a sua obra, sua vida inclusive. As imagens que ele criou estão ligadas à passagem do sofrimento à força guardando o aspecto da reversibilidade. E é este aspecto da reversibilidade que contradiz a acusação que Beuys teria uma afinidade com o fascismo. Beuys criou uma obra aberta, mais ligada à transformação do que à evolução teológica. Com a gordura, ele escolhe um material capaz de mudar do estado líquido para o concreto sem dizer que um é melhor que o outro, mas que a importância é o potencial da transformação. Da mesma maneira o Shamane, ser capaz de se transformar. É assim que Beuys se transforma em mulher (na ação *Hauptstrom* {Corrente principal} ou em animal (na ação *Le chef*). Além disso, o Shamane é membro de uma sociedade nômade à qual Beuys se refere. É assim que Beuys luta por uma democracia direta, pela criatividade (e pela resistência) de cada ser humano, baseada sobre a "conferência permanente".

Mas evidentemente, além destas conferências pessoais, Beuys se situa em um contexto artístico e a questão

que se coloca é portanto uma questão que é dirigida à arte contemporânea em geral. Como ver uma obra sem se referir principalmente a textos como o faz por exemplo a iconologia? Como desenvolver um método crítico? Em se tratando de Beuys, esta questão me parece muito necessária e difícil de responder, pois ele fundiu os limites entre arte e vida como poucos artistas o fizeram. Não conhecer o contexto biográfico nos faz passar ao lado da coisa, sobretudo se nós tentarmos substituir a leitura por associações pessoais como o fez BÜRGER (1987, p.206) "...a impressão que o espectador associa ao seu trabalho...", tomando suas impressões pelas impressões do espectador, portanto generalizadas. "Aprender a ver", escreve Oskar Bätschmann, "é um processo crítico que se vira contra as capas sob as quais se encontram as obras e contra as capas sob as quais nos encontramos nós mesmos".⁸ Me parece que esta premissa é de grande importância para Beuys. Trata-se portanto de levantar um pouco a capa da imagem que Beuys criou dele mesmo, traçando uma investigação sobre a capa do autor. A objetividade é uma ilusão, como dizia Einstein: "É a teoria (ou mesmo o contexto) que produz os resultados". E vice-versa.



NOTAS

¹Rainer Rochlitz, Colóquio Joseph Beuys, Centro George Pompidou, Paris, 15 e 16 de setembro de 1994.

²Falou-se bastante deste gesto. Johannes Stüttgen afirma que se trata de um movimento, congelado pela máquina fotográfica e não um cumprimento nazista (Informação dada quando do colóquio Beuys, Paris, 1994).

³Por ocasião do colóquio Beuys, Antje von Graevenitz desencadeou reações em Johannes Stüttgen ao contestar esta história. Parece antecipado a contestação da história antes que os documentos necessários fossem publicados, mas a dúvida já estava presente.

⁴Traduzido do alemão: "Wenn wir an einem Gegenstand eine Erfahrung machen, so feisst das, dass wir die Dinge bisher nicht richtig gesehen haben (...). Es kann also nicht ein beliebiger aufgelesener Gegenstand sein, an dem man eine Erfahrung macht, sondern er muss so sein, daass man in ihm ein besseres Wissen nicht nur über ihn, sondern über (...) ein Allgemeines gewinnt". Joseph Beuys, cit. in: Cat. de exposição *Zum Mythos der Ursprunglichkeit*, Leverkusen, 1984, p.14.

⁵James Joyce, Stephen Hero, p.190; a indicação desta paralela graças à Christa-Maria Lerm que prepara uma tese sobre a influência de Joyce sobre Beuys.

⁶Ação de 1966, inspirada pela "confissões" de Ignace de Loyola, escritos a Manresa; descrições in: Cat "Joseph Beuys", Centro George Pompidou, Paris, 1994; Friedhelm Mennekes, "Joseph Beuys, Manresa. Eine Aktion als Geistige Übung zu Ignatius von Loyola", Frankfurt/M. e Leipzig, 1992.

⁷Ação de 1971 que contém elementos cristomórficos tais, como a lavagem de pés e a procissão; descrição in: Cat. "Joseph Beuys", Centro George Pompidou, Paris, 1994; cf. igualmente Franz Joseph van der Grinten/Friedhelm Mennekes, "Menschenbild - Christusbild", Stuttgart, 1984.

⁸Traduzido do alemão: "Sehen lerner ist ein kritischer Prozess, der sich sowohl gegen die Verdeckungen richtet, unter denen die Bilder stehen, wie gegen die Verdeckungen, unter denen wir selbst stehen". Oskar Bätschmann, Einführung in die Kunsthistorische Hermeneutik, Darmstadt, 1988, p.56.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORER, Alain. Déploration de Joseph Beuys. In: *Joseph Beuys*. Paris: Centre George Pompidou, 1994. Catálogo.

- BUCHLOH, Benjamin H. D. The twilight of the idol. *Art Forum*, New York, v.18, n.5, p.35-43, jan., 1980.
- BÜRGER, Peter. Der alltag, die allegorie und avantgarde. Bemerkungen mit rucksicht auf Joseph Beuys. In: *Christa und Peter Bürger: alltag allegorie und avantgarde*. Frankfurt/M., 1887.
- ELIADE, Mircea. *Shamanisme et la technique d'extase archaïque*. Paris, 1951.
- FRANCLIN, Catherine. *Art Press*, n.4,2, nov. 1980.
- GRAEVENITZ, Antje von. *Beuys-Tagung*. Bâle, 1991.
- HEINTZ, Julie. Image de l'être, image du mouvement. In: *Joseph Beuys films et vidéos*. Paris: Centre George Pompidou, 1994. Catálogo.
- MALET, Florence. *Joseph Beuys*. Paris: Centre George Pompidou, 1994. Catálogo.
- TEWKIN, Ann. Joseph Beuys: introduction to his life and work. In: *New York*, 1993. Catálogo.
- ZWEITE, Armin. *Zeige deine wunde*. Munich, 1972.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES PESSOAIS (SELEÇÃO)

- DOCUMENTA-ARBE IT. Kassel: Museum Fridericianum, 1993. Documenta e Beuys, 1964-82.
- IS IT about a bicycle? Texto de Bernard Lamarche-Vadel. Paris: Gal. Beaubourg, 1985. Livro sobre Beuys na França.
- JOSEPH Beuys. Paris: Centre George Pompidou, 1994. Exposição retrospectiva na França.
- JOSEPH Beuys. Texto de Caroline Tisdall. New York: Guggenheim Museum, 1979. Retrospectiva com cooperação de Beuys.
- JOSEPH Beuys. Texto de Heiner Bastian et al. Berlim: Martin-Gropius, 1988. Exposição retrospectiva na Alemanha após a morte de Beuys.
- JOSEPH Beuys. Zurich: Kunsthaus Zurich, 1993. Inclui dicionário de termos beuysianos.
- JOSEPH Beuys, films et vidéos. Paris: Centre George Pompidou, 1994.
- NATUR, materie, form. Text by Armin Zweite. Dusseldorf: Kunstsamm Mordrhein-Westfalen, 1991.
- THINKING is form. New York: Museum of Modern Art, 1993. Desenhos.

TRANSIT. Krefeld: Kaiser-Wilhem-Museum, 1991.

ESCRITOS DE BEUYS (SELEÇÃO)

BEUYS, Joseph. *Energy plan for the Western man, Joseph Beuys na América*. Textos e conversas escolhidos por Carin Kuoni. New York. 1990.

_____. *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*. Textos e conversas escolhidos por Max Reithmann. Paris, 1988.

_____. *Qu'est-ce l'art*. Paris: Arche, 1993.

GOTZ, Adriani; KONNERTZ, Winfried; THOMAS, Karin. *Joseph Beuys, Leben und Werk*. Colonia, 1994. Livro completo sobre a vida e a obra de Beuys, com numerosas citações.

VOLKER, Harlan; RAINER, Rappmann; PETER, Schata. *Suziale plastik: materialien zu Joseph Beuys*. Achberg, 1992. Coleção das idéias de Beuys referentes ao conceito maior da escultura, com numerosas citações.

Conferência proferida no Colóquio sobre Joseph Beuys, Centro Georges Pompidou, Paris, França, 1994. Título original *Réflexion sur la mise-en-scène autobiographique de Joseph Beuys. Sa fonction et sa critique*. Texto recebido em maio de 95 e aceito em dezembro de 95.

MARION HOLFELDT (Alemanha): Doutoranda em Estética pela Universidade de Colônia, Alemanha. Colaboradora científica no Centro Georges Pompidou, Paris, França, desde 1992.

MARIA ELIZABETH J. N. SCHNEIDER: Mestranda em Letras pela UFRGS.