



<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/da-abelha-rainha/>

## Da abelha rainha à escultura social: a alquimia artística de Joseph Beuys [1]

David Adams [2]

Tradução de Maria Clarissa Spindola Mendes, João Lacerda Pomilio

Lívia da Costa Quezado Ribeiro e Mariana Vilela

**RESUMO:** No presente texto, o autor buscou evidenciar como os trabalhos do artista alemão Joseph Beuys foram completamente contaminados pela Antroposofia de Rudolf Steiner, principalmente pelas nove palestras que foram reunidas no livro *Abelhas - Apicultura a partir do respeito pela vida*. A colmeia como a capacidade de trabalho orientado para a cooperação social, condição, que segundo Steiner, os seres humanos só serão capazes de alcançar num futuro distante. A partir das ideias de arte social do pensador austríaco, Beuys desenvolve o conceito ampliado de arte, que transborda os aspectos formais da linguagem e promove uma ação não só no campo das artes, mas no social, político e econômico. Na qual a criatividade é igual a capital e cada pessoa um artista quando toma consciência do seu potencial criativo. A escultura social como um campo de processos alquímicos que ora aquecem ora esfriam de acordo com a movimentação. Movimento este que parte do coração e segue em fluxo para um pensar vivo e uma vontade que promove ação. Estrutura trimembrada do ser humano e do organismo social.

**PALAVRAS-CHAVE:** Colmeia. Arte ampliada. Escultura social.

---

*From queen bee to social sculpture: The artistic alchemy of Joseph Beuys*

**ABSTRACT:** In this text, the author sought to show how the works of the German artist Joseph Beuys were completely contaminated by Rudolf Steiner's Anthroposophy, mainly by the nine lectures that were gathered in the book *Bees*. The bee hive as the capacity for work oriented towards social cooperation, a condition that, according to Steiner, human beings will only be able to achieve in a distant future. From the ideas of social art of the Austrian thinker, Beuys develops the expanded concept of art, which overflows the formal aspects of language and promote action not only in the field of the arts, but in the social, political and economic fields. In which creativity is equal to capital and each person is an artist when he becomes aware of his creative potential. Social sculpture as a field of alchemical processes that sometimes heats up or cools down according to the movement. Movement that starts from the heart and continues on a flow for a lively thinking and a will that promotes action. Three-folded structure of the human being and the social organism.

**KEYWORDS:** Bee hive. Expanded art. Social sculpture.



---

Alguns leitores pegarão este livro [3] [*Abelhas: apicultura a partir do respeito pela vida*] por interesse no sistema biodinâmico de agricultura de Rudolf Steiner, na esperança de aprofundar sua compreensão da vida das abelhas ou do papel que a apicultura pode desempenhar no organismo de uma fazenda ou outro empreendimento agrícola. Outros leitores podem vir em busca de aprofundar sua compreensão de uma abordagem antroposófica da biologia ou da ecologia, especificamente da entomologia. Outros ainda buscarão essas palestras para descobrir como a abordagem de Steiner sobre a vida das abelhas e insetos sociais semelhantes se relaciona com outros temas da antroposofia, tal como a constituição trimembrada do ser humano e de uma ordem social ideal.

Mas um número crescente de leitores irá explorar essas páginas com pouco ou nenhum histórico dos elaborados e abrangentes pensamentos e escritos de Rudolf Steiner. Eles se interessam sobretudo pela influência que a leitura dessas palestras teve sobre as criações únicas do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986). É para esses leitores que esta introdução está endereçada, principalmente.

Entre as décadas de 1960 e 1980, as inovadoras esculturas, desenhos, instalações e performances artísticas do artista alemão Joseph Beuys foram frequentemente valorizados como a expressão mais significativa da arte de vanguarda na Europa do pós-guerra. Com seu conhecido chapéu de feltro e colete de munição de força aérea, Beuys tornou-se uma figura cultuada. Desde a sua morte em 1986, o interesse de críticos de arte e artistas nos quarenta anos de trabalho de Beuys disparou. Através de suas obras de arte impressionantes, mas enigmáticas, bem como de seu ensino extensivo, Beuys influenciou duas gerações de artistas contemporâneos, particularmente através de seus muitos alunos na Alemanha. Além do mundo da arte, Beuys também desempenhou um papel na política europeia, na educação superior, no ambientalismo e na reforma social.



As ações ritualísticas de Beuys (performances), seus usos provocativos de suportes artísticos não-convencionais (por exemplo: gordura, mel, feltro, ferro, cobre, chifres, ossos, gelatina, turfa, sangue, chocolate e conversa), suas disposições desafiadoras dos objetos e trabalho artístico nas instalações em galerias e vitrines, sua desfocagem criativa das fronteiras entre arte e vida, suas afirmações teóricas articuladas sobre arte e reforma social, e seus desenhos intensos e rijos têm fascinado e intrigado, mas também, em grande parte, deixado o mundo artístico perplexo por mais de três décadas. Embora Beuys tenha adaptado para o seu trabalho aspectos da vanguarda dos anos 60 conhecidos como processos, performance, instalação e arte conceitual, ele os usou de maneiras pessoais e incomuns para dar forma às criações cujos significados permanecem elusivos.

Desencantado com o elitismo daquilo que ele chamou de “gueto do mundo da arte”, Beuys viu o fim do modernismo na arte como uma transição para uma “arte social” ou “escultura social” expandida na qual *todos* poderiam ser criativos e participar democraticamente no reesculpir do corpo social. O “conceito ampliado de arte” de Beuys referia-se ao processo elementar de criação de formas humanas, quer isso ocorresse em obras de arte, pensamentos, discurso ou interação social. A importância de Beuys reside não apenas em suas obras de arte impressionantemente originais e influentes, mas também em seus esforços singulares, e por vezes controversos, em superar a lacuna entre a arte e a vida contemporânea sem sacrificar a integridade de ambas.

O que geralmente não tem sido percebido nas críticas existentes é como o trabalho de Beuys foi completamente permeado pela antroposofia de Rudolf Steiner. Embora Beuys algumas vezes tenha mencionado Steiner mais ou menos de passagem, nenhum crítico de arte ou historiador percebeu a tremenda extensão da confiança de Beuys nas ideias de Steiner, ou reconheceu sua originalidade em adaptar as ideias frequentemente complexas e pouco familiares de Steiner à sua própria obra de arte; tudo isso dentro de um contexto radicalmente mutável da arte contemporânea bem diferente da produção artística do próprio Steiner. Em muitos casos, as ideias antroposóficas fornecem as chaves que desbloqueiam as verdadeiras intenções de Beuys para determinados projetos artísticos – e nenhum conteúdo antroposófico desempenhou um papel maior no desenvolvimento formativo de Beuys do que essas nove palestras sobre as abelhas [4].



Beuys fez um de seus mais claros reconhecimentos desta influência em uma carta de 1971 na qual se referiu a Rudolf Steiner como “aquele sobre quem pensava repetidamente desde a infância. Sei que ele me deixou a missão de varrer gradualmente, à minha maneira, a alienação e desconfiança que as pessoas têm do suprasensível” [5]. Enquanto servia como soldado em 1941 aos vinte anos de idade, Beuys realizou seus primeiros estudos de alguns livros de Steiner com seu amigo de infância Fritz Rolf Rothenburg, que morreu no campo de concentração de Sachsenhausen em 1943. Embora não tenha ficado particularmente entusiasmado pelos livros, após a guerra, em 1947, como estudante da Academia de Arte em Düsseldorf, novamente tomou os escritos de Steiner e os considerou mais profundos e importantes.

Beuys era parte de um grupo de sete estudantes do curso de escultura de Ewald Mataré interessados na Antroposofia. Eles fizeram contato com Max Benirschke, um ex-aluno de Steiner e líder de atividades antroposóficas em Düsseldorf. Por mais de dois anos, Beuys frequentou regularmente palestras antroposóficas, seminários e um grupo de estudos semanal liderado por Benirschke. Depois, por alguns anos, Beuys também visitou regularmente a cabana na floresta de seu antigo amigo da época de estudante, Günther Mancke, em Weissenseifen, que Benirschke também frequentou nos verões, às vezes liderando sessões de maratona de leitura de palestras inéditas de Steiner de sua coleção. Em agosto 1951 Beuys viajou com um grupo de amigos de Weissenseifen para Dornach, Suíça, onde ficou impressionado com as performances das encenações dos dramas de mistérios de Steiner, uma exposição de esboços de Steiner para as pinturas do teto, os vitrais e as discussões sobre o projeto de arquitetura do Goetheanum com o arquiteto colaborador Hermann Rantzenberger. Ele ficou de certa forma menos impressionado com os antropósofos que conheceu.

Embora Beuys tenha de fato entrado na Sociedade Antroposófica em 1973, ele sempre evitou vincular-se com a Antroposofia ortodoxa, aparentemente por duas razões. A primeira era sua decepção com aquilo que percebeu em muitos antropósofos como sendo algo como uma atitude não muito genuína e um pensamento inconsistente. A segunda era sua incapacidade



constitucional de assumir o que ele via como uma prática de arte visual antroposófica repetitiva e clichê. Ele não foi capaz de reconhecer a possibilidade pessoal de uma criatividade independente daquilo a que ele se referiu certa vez como "o museu antroposófico". Ainda assim, ele apoiava as ideias de Steiner sobre arte e dizia que outras pessoas deveriam aceitar a prática artística antroposófica baseada diretamente na arte visual de Steiner que ele mesmo sentiu-se incapaz ou sem disposição de seguir [6].

Beuys logo se uniu a outros que estavam trabalhando na ideia da trimembração do organismo social de Steiner, e fez da promoção dessas ideias parte central de sua atividade a partir de meados da década de 1960. Ele também incorporou em sua obra ideias antroposóficas fundamentais sobre a constituição do ser humano, a evolução cósmica e humana, e formas superiores de pensamento puro, embora ele não reconhecesse diretamente Steiner como a fonte da maioria destas ideias. Beuys relatou uma vez ao autor Volker Harlan sobre suas próprias e independentes experiências e percepções suprassensíveis, capacidade que ele adquiriu ao ler as obras de Steiner, e de como ele encontrou nas suas explicações a capacidade de explicar adequadamente o que ele havia experimentado [7]. Na sua morte, Beuys tinha mais de 120 volumes de Steiner na sua biblioteca, trinta e poucos dos quais extensivamente marcados com sublinhados e desenhos nas margens [8]. Como sua contribuição original, Beuys citou sua "totalizante" e "antropológica" compreensão da arte: as ideias de que todos são artistas, de que cada um pode ser um criador de formas já no pensamento ou na fala, de que a arte expandida para a vida como "escultura social" é o que é necessário em nossa época, e também que esta inteligência criativa das pessoas, esta arte ampliada, é o verdadeiro capital de uma economia.

Ainda assim, mesmo aqui as ideias de Steiner podem ter influenciado Beuys mais do que ele se deu conta, conscientemente ou não. Considere as seguintes citações de Steiner: "Eu queria mostrar que o reino tratado de outra maneira pelo artista na imaginação deve agora tornar-se a preocupação séria da raça humana, pela razão que representa o estágio que a humanidade deve alcançar para se apossar do suprassensível, que o cérebro é incapaz de agarrar." "Arte genuína... é um assunto do povo; a arte genuína é essencialmente de caráter social" "...um verdadeiro



permeiar pela arte social de nossa comunidade através da educação [artística] nos daria uma verdadeira cultura do mundo." "O que devemos aprender a fazer é trazer arte para o nosso pensamento..." "Todos os filósofos reais têm sido artistas no domínio dos conceitos." "A expressão exterior da inteligência, neste contexto, está nas múltiplas formações de capital". "...inteligência funciona como capital de inventividade em conexão com toda a vida social". Enquanto Steiner pode nem sempre ter pretendido exatamente o mesmo significado que Beuys, semelhanças são impressionantes e devem ter sido altamente sugestivas para Beuys [9].

\* \* \*

Beuys e as Abelhas - Esta deve ser uma discussão sobre o limite entre a arte e a natureza, rica em associações, transformações inesperadas e significados valiosos. Beuys aparentemente manteve interesse por abelhas por vários anos. Um amigo estudante conta sobre a compostagem de abelhas sulfuradas, e o próprio Beuys relatou como ele regularmente deixava as portas do estúdio abertas quando aquecia a cera de abelha, de modo que seu estúdio às vezes era tomado por "milhões" de abelhas visitantes [10]. Foi preciso alguém com a combinação única de interesses de Beuys – conhecimento na natureza, arte, espiritualidade e antroposofia – para ver as potencialidades das palestras surpreendentes de Steiner sobre abelhas como uma abordagem radicalmente nova das artes visuais. Tal encontro também precisou ocorrer em um ponto da vida de Beuys em que ele estava intensamente procurando e ouvindo sinais de uma nova direção para suas obras de arte e seu trabalho de vida.

Desde sua infância, Beuys foi um estudante ávido pelo mundo natural. Durante sua juventude em Kleve, uma aldeia do baixo Reno, ele mostrou vívido interesse pela natureza, tanto científico como romântico, montando e exibindo coleções de espécimes e mais tarde, na adolescência, mostrando desejo de estudar ciências naturais. Durante seu treinamento militar como operador de rádio, de 1940-41, Beuys foi autorizado por seu instrutor militar, Heinz Sielmann, ex-aluno de biologia e produtor de filmes sobre natureza, a assistir aulas de zoologia na Universidade do Reich de Posen. Depois da guerra e por vários anos, Sielmann e Beuys trabalharam juntos particularmente na produção dos filmes de Sielmann sobre a natureza. Mas rapidamente Beuys se desiludiu com a



estreita especialização de interesse da ciência na universidade e, depois da guerra, se voltou para uma carreira artística (ainda assim, manteve um pequeno laboratório científico em um canto de seu estúdio nos anos 50).

Enquanto o trabalho escultural inicial de Beuys foi conscientemente formado dentro de uma versão modernizada da estilizada tradição românica da arte, frequentemente com um conteúdo cristão como crucificações ou pietás, gradualmente ele foi capaz de se libertar dessa abordagem mais tradicional. Depois de uma crise pessoal em meados da década de 1950, Beuys emergiu com anseio por uma abordagem mais radical da arte. Externamente, ele começou a participar das performances de arte interdisciplinares do movimento internacional Fluxus no início dos anos 1960, mas internamente ele já vinha lutando com novas concepções artísticas derivadas, em sua forma própria e única, de fontes antropológicas tal como o texto sobre a natureza das abelhas, de Steiner [11]. Embora apoiasse o objetivo do Fluxus de abolir a distinção entre práticas artísticas e não artísticas de criatividade, ele criticou seu anti-individualismo e sua falta de uma teoria epistemológica com objetivo social claramente definido. No trabalho de Steiner, Beuys encontrou tanto uma epistemologia adequadamente holística quanto ideais sociais e espirituais claramente articuladas.

Beuys uma vez comentou que seus primeiros trabalhos, como seus desenhos do final dos anos 1940 e início dos anos 1950, eram espiritualmente esotéricos em conteúdo, mas ainda não na forma [12]. Ele queria criar uma arte que atingisse os espectadores em níveis mais internos de experiência. Em vez de apelar para um diálogo verbal conceitual sobre sua arte, Beuys tentou estabelecer um “diálogo energético”. Grande parte de seu trabalho tentou transmitir forças e energias dos mundos natural e humano, muitas vezes apreendidos em um nível pré-linguístico. “Todas as minhas ações são baseadas em conceitos de energias humanas básicas na forma de imagens”, observou ele [13].

Beuys viu o reino animal como um aliado para o processo evolutivo de alargamento e aprofundamento da consciência humana. Não só a abelha, mas também o cavalo, veado, alce,



coiote, raposa, cisne, cabra, lebre, alce e vespa; todos aparecem em seus desenhos, performances e esculturas. Beuys sentia que a essência do ser superior dos animais daria acesso a energias espirituais esquecidas, agora necessárias novamente à sociedade humana, especialmente quando apreendidas num nível puramente perceptivo, sem conceitos pré-determinados. "Por que eu trabalho com animais para expressar poderes invisíveis?", perguntou ele em 1974. "Você pode tornar essas energias muito claras se você entrar onde vastos poderes sobrevivem como grandes personalidades" [14]. "Eu penso que o cerne da questão", relatou em 1969, "é que o meu trabalho está permeado de pensamentos que não têm origem no desenvolvimento oficial da arte, mas em conceitos científicos... eu tentei fazer algo novo para ambas, as ciências e arte. Eu queria ampliar ambas as áreas" [15].

É nesse aspecto que as palestras de Steiner sobre as abelhas sugeriram possibilidades ricas para sua arte. Para isso basta considerar o enunciado de Steiner na primeira palestra de que nada do que "existe em algum lugar da natureza está sem certos poderes" [16]. Não só as caracterizações de Steiner sobre as íntimas relações ecológicas ativas no "lar da natureza" têm apelo a Beuys, mas também a ênfase repetida de Steiner sobre como devemos aprender a reconhecer os processos espirituais que trabalham na natureza e o quanto estes podem fornecer imagens significativas para o ser humano. "Olhando para as coisas de uma maneira apropriada e natural" diz ele na nona palestra, "podemos ver em todas as partes do mundo processos da natureza, símbolos e representações das coisas que ocorrem na vida humana" [17]. Como exemplos, Steiner falou da relação entre a colmeia, a cabeça e o corpo humano, entre a sabedoria altruísta que vive na colônia de abelhas e a futura vida social humana, entre um enxame de abelhas que parte e regressa à colmeia e a reencarnação humana, e entre os "poderes de ação hexagonal" expressos na estrutura da colmeia (e cristais de quartzo) e os que estão ativos nos processos de edificação do sangue humano, músculos e ossos.

No entanto, Beuys não estava apenas buscando imagens espirituais ou simbolicamente significativas para sua arte. Na realidade, ele contrastou o tipo de visão meramente "retiniana" típica das artes visuais e da vida cotidiana de nosso tempo com a capacidade de apreender uma





mais completa “força de constelação no campo da visão” que incluísse, por exemplo, a dimensão calorosa das cores e os processos espirituais ou mesmo sacramentais que estão ativos nas substâncias materiais [18]. Com esta conexão, as palestras de Steiner provavelmente sugeriram a Beuys novas abordagens às artes visuais, mais baseadas nas qualidades invisíveis das próprias substâncias do que nos elementos de forma ou conteúdo de um trabalho específico de obra de arte. Na terceira palestra, Steiner também contrastou a experiência meramente visual com efeitos de calor, sabor, cheiro e alterações químicas e discutiu as influências espirituais quase mágicas que se realizam na natureza em substâncias como mel, veneno de abelha, ácido oxálico e ácido fórmico. Ele enfatizou a atividade espiritual que está atuando por trás da substância percebida externamente. Beuys começou a moldar suas obras a partir da compreensão antroposófica das qualidades ou atividades espirituais das substâncias, plantas e animais na natureza – não como símbolos dessas atividades, mas como suas manifestações diretas organizadas em signos plenos de significado. Sua arte questionou a crença de que podemos entender adequadamente o funcionamento interno do nosso mundo através dos modos normais de percepção. Para ele estava claro que os órgãos do saber são bem diferentes do pensamento lógico analítico comum e devem ser empregados para apreender as forças em ação nas substâncias materiais – capacidades de imaginação, inspiração e intuição que ele aprendeu com o trabalho de Steiner [19].

Com base na sua leitura de Steiner, Beuys procurou uma compreensão da criação da forma visual relacionada com a descrição antroposófica das três atividades psicológicas humanas (“alma”) fundamentais: pensamento, sentimento e vontade. Ou, para indicar um tema correlato de Steiner, poderíamos dizer que Beuys procurou uma forma de aplicar uma “polaridade mediada” à forma visual – duas tendências polares opostas com um elemento central e mediador entre elas. A sua “Teoria da Escultura”, que foi trabalhada durante os anos 50 – em grande parte em conexão com a sua escultura fundamental em relevo de bronze e ferro *SåFG SåUG* (Sunrise - Sunset / Nascer do sol - Pôr do sol), iniciada em 1953 mas exposta pela primeira vez em 1964 – baseava-se num complexo de polaridades fundamental: “A teoria baseia-se na passagem do material caótico para a forma ordenada através do movimento escultórico:



caos	ordem	
indeterminado	determinado	
orgânico	movimento	cristalino
quente	frio	
expansão	contração.	

(...) realmente é o mesmo elemento repetido nos dois diferentes estados de *contração* e *expansão*, princípios essenciais à escultura" [20]. Como Martin Barkhoff salientou, o título desta escultura em relevo recorda diretamente os dois pares de esboços pastéis de amanhecer e pôr-do-sol dados por Steiner como exercícios para a formação de pintores [21]. Oficinas de pintura de aquarela sobre estes e outros esboços de polaridades de Steiner foram oferecidos aos visitantes na conferência do Goetheanum que Beuys participou em 1951 [22]. A referência à contração e expansão aponta para o trabalho científico de Goethe, especialmente *A Metamorfose das plantas*, que Steiner tinha esclarecido e interpretado em vários escritos iniciais que Beuys havia lido [23].

A teoria da escultura de Beuys foi uma expressão do seu desejo de encontrar uma abordagem da arte visual sobre os processos fundamentais subjacentes à formação da matéria e às formas do mundo tal como aparecem aos nossos sentidos. A sua tarefa seguinte foi encontrar substâncias que pudessem ser utilizadas para expressar os princípios desta teoria da forma mais direta possível. A sua escultura *SåFG SåUG* tinha combinado bronze e ferro devido à polaridade expressiva do cobre e do ferro, dois materiais que ele utilizou em conjunto frequentemente depois disso. Por várias razões, muitas das quais Beuys pode ter aprendido através da Antroposofia, o cobre representava uma qualidade flexível e mais feminina, caracterizada por uma eficaz capacidade de condução de calor e eletricidade, alta ressonância e brilho, e um efeito vivificante nos fluidos. Entre os metais, o ferro representava o polo oposto, com a sua natureza dura, masculina e ligada à terra. Tanto os antigos quanto Steiner associavam o cobre com Vênus e o ferro com Marte [24].



Mas Beuys procurava uma substância que pudesse expressar diretamente tanto os extremos polares como o movimento artístico entre eles. Por sentir que as instituições e a mentalidade da sociedade moderna tendiam demasiado ao polo frio, ordenado e determinado desta teoria, ele procurou enfatizar o polo oposto na sua obra de arte. Em particular, falou em desenvolver "esculturas de calor" e procurou materiais que fossem sensíveis às influências calóricas. Devemos recordar aqui a descrição de Steiner do calor como estado fronteiro entre o mundo material e o espiritual, sendo o mais próximo do mundo físico dentre os quatro tipos de "forças de vida etéricas" supra sensíveis (e distinguíveis do "calor" puramente material). Beuys também foi atraído pelo calor como característica fundamental do ser humano, particularmente o calor da vontade e do sentimento que sentia ser necessário para equilibrar a frieza do intelecto racional que havia se tornado tão unilateralmente dominante na civilização ocidental. Subjacente a este interesse estava também a representação de Steiner do calor transportado na nossa circulação sanguínea como a base física do próprio eu humano.

Beuys começou a utilizar cera de abelhas como material artístico na década de 1950. Utilizou-a para demonstrar a sua teoria da escultura por ela ter a faculdade de ser facilmente derretida a um estado líquido amorfo pelo calor ou, como uma vela, tornar-se uma fonte de luz e calor, mas também por adquirir formas definidas ao ser esfriada e endurecida, tais como a geometria cristalizada do favo de mel [25]. Além disto, foi atraído pela cera de abelhas como meio de comunicação por ela ser produzida pelas abelhas "num ambiente que tem um certo calor orgânico". Beuys descreveu estes processos de calor das abelhas: "A qualidade do calor está presente no mel, mas também na cera, e também no pólen e néctar, porque a abelha consome da planta a maior qualidade de calor possível. Um processo alquímico está ocorrendo em algum lugar na flor, onde o processo de aquecimento real se desenvolve principalmente, onde são criadas fragrâncias, que se dispersam, e onde o néctar se forma, que é realmente o próprio mel da planta" [26]. Como Steiner descreve na segunda palestra de seu livro [27], o processo de fusão e solidificação da cera de abelhas reflete de perto o que acontece com uma espécie de cera no



nosso próprio corpo e na nossa circulação sanguínea, o que realça que a teoria da escultura de Beuys é, em última análise, uma teoria da consciência humana e da criatividade.

Para além de algumas obras de arte mais ou menos modeladas sobre cera de abelha (como a Escultura de Cera de 1953), Beuys criou três esculturas de "abelhas rainhas" em 1947 e 1952 a partir de cera de abelha sobre uma base de madeira. As duas primeiras incluíram pequenas figuras femininas como sinal de fertilidade espiritual feminina, criatividade e abertura para o futuro: "Para exprimir poder espiritual e potencial tenho tendência para usar a figura feminina", Beuys explicou sobre este tema recorrente no seu trabalho [28]. Como Steiner salientou, apenas a abelha rainha se desenvolve numa célula redonda em forma de saco, em vez das células hexagonais regulares da colmeia, representando assim algo do polo mais quente e menos cristalizado dos dois extremos na teoria da escultura de Beuys. Apenas a *Rainha Abelha III* se assemelha muito a uma abelha, mas mesmo ela é uma imagem mais relacionada com os potenciais humanos, e mesmo divinos. Beuys também executou uma série de desenhos de abelhas rainhas durante a década de 1950. "Estas 'Rainhas Abelhas' possuem todas algo que é muito fortemente orgânico", relatou ele. "No meio está um tipo de ponto de coração, a partir do qual as formas irradiam e depois rodeiam novamente. Na verdade é um quadro totalmente orgânico, incluindo coisas que representam cristianismo, coração, amor e resignação. Tentei retratar isto como algo diretamente orgânico, como um tipo de processo psicológico. Nesta perspectiva, as 'Rainhas Abelhas' não são mais do que cruces em movimento" [29]. Beuys também retratou a sua Rainha Abelhas como símbolo do amor que se rende pelos outros, onde as asas pulsantes da rainha podem aparecer como uma cruz animada que se move no seu centro do coração [30]. Isto recorda a ênfase de Steiner na primeira palestra sobre a relação da colmeia com o amor, mas também aponta para outro elemento antroposófico na obra de Beuys.

No início da sua carreira artística, Beuys criou várias cruces e crucifixos esculpidos, geralmente em bronze, e ao longo da sua carreira a simbologia da cruz foi um elemento chave no seu trabalho. Por um lado, Beuys relacionou a cruz como a consciência espaço-temporal coordenada, quadripartida e materializada na visão do mundo científico moderno (mencionando também o fio



cruzado utilizado na mira das armas para uma matança mais precisa). Por outro lado, ele identificou a cruz, ou pelo menos a cruz rosa, como uma compreensão ampliada de Cristo [31]. Revendo o início de sua carreira, comentou, "Ficou claro para mim que o que é cristão não é alcançado por meio das representações da figura de Cristo". "O elemento cristão está... conectado com os poderes da natureza, com os movimentos planetários, com dimensões cósmicas". Seguindo as revelações de Steiner, Beuys identificou o Cristo ressuscitado nos tempos modernos como "uma energia humana divina" continuamente presente no mundo natural e no Eu superior do ser humano, conforme pode ser visto com o "olho interior": "uma forma altamente desenvolvida de possibilidades humanas, especialmente relacionado ao seu desenvolvimento futuro" [32] Beuys também relacionou esta compreensão do seu trabalho com certas substâncias e com a arte como uma criatividade universal, referindo-se ao "elemento etérico da substância", que é gerada pelo próprio Cristo e pelo próprio Homem e que, provavelmente, está em posição de realizar aquilo a que se chama criatividade" [33] Beuys percebeu que uma representação artística adequada de Cristo no século XX só poderia ser feita através do movimento, referindo-se às suas próprias ações [34].

As primeiras cruces de Beuys incorporam um elemento de movimento, formas orgânicas irregulares e versões modernizadas da tradicional "ressurreição ou cruz solar" celta-irlandesa unindo a vida do disco solar com o símbolo da morte e ligando assim Cristo aos poderes solares da natureza. Foi apenas um pequeno passo para progredir à abelha-rainha como sinal feminino da energia e do amor de Cristo no mundo natural. Steiner associou Cristo ao sol e na sétima palestra [35] descreveu as abelhas como "criaturas do sol" e a abelha-rainha como aquela que tem uma relação especial com as forças solares [36]. Esta foi uma etapa nos esforços de Beuys para se libertar do imagético religioso tradicional de sua educação católica de forma a poder desenvolver formas mais ousadas de expressão artística.

Em última análise, a cera de abelhas revelou-se menos apropriada que a gordura para comprovar a teoria da escultura de Beuys. Autores têm frequentemente citado como fonte do uso da gordura o acidente de avião sofrido por Beuys na Criméia em 1943, quando foi resgatado e curado por



tártaros nômades que, enquanto ele passava oito dias inconsciente, trataram das suas muitas feridas com gordura animal. Embora não se possa ignorar o papel de uma experiência tão marcante de vida, o próprio Beuys desconsidera sua importância no caso do uso de gordura e aponta para os atributos materiais da sua Teoria da Escultura. Com a sua famosa *Cadeira de Gordura* de 1963, assim como inúmeros cantos de gordura e elementos de gordura nas esculturas, ações e instalações, Beuys descobriu que este novo material não seria apenas um reator mais sensível ao calor, mas também um material mais provocante que afetava fortemente os telespectadores e podia levar a oportunidades de ampliar os diálogos sobre as ideias por trás de suas obras de arte. Quase todas as setenta e poucas ações de Beuys foram seguidas de conversas de grupo sobre os seus significados, o que se tornou um dos objetivos de suas ações – o de abordar tais conversas como passos para a construção do organismo social tal qual um trabalho de arte.

O outro material artístico inspirado por Beuys nas palestras sobre as abelhas de Steiner foi o mel. O mel não só possuía a mesma característica calórica que a cera de abelha, mas acrescentava outras referências importantes para a maior missão artística de Beuys. O mel tinha sido considerado uma substância sagrada pelos antigos. Os indianos, egípcios e gregos o utilizavam em rituais ligados às transições entre o mundo material e o espiritual, ao nascimento e à morte. Na mitologia norueguesa e grega, o mel era o alimento dos deuses. O próprio Beuys assinalou muitas destas associações (Stachelhaus, 1975):

“O mel costumava ser visto num contexto mitológico como uma substância espiritual, e por isso, é claro, a abelha era divina. Existe o culto à Apis. O culto à Apis é uma cultura muito difundida, basicamente uma cultura de Vênus que se refere especialmente às abelhas. O que importava não era obter mel para comer, mas todo o processo era considerado importante, uma conexão entre forças cósmicas e terrenas que absorvia tudo... Basicamente, as minhas esculturas também são uma espécie de culto à Apis.( Stachelhaus, 1975, pag 58)” [37].



Claro que Beuys havia lido nestas palestras de Steiner sobre o antigo culto de Vênus associado à colmeia, à construção e à cura das "forças formativas do princípio hexagonal" do mel e sobre a forte relação entre o mel, a colmeia e o ser humano [38].

Beuys usou mel de forma proeminente em duas das suas obras de arte mais conhecidas. A primeira foi a sua ação de três horas chamada *Como explicar imagens para uma lebre morta*, na galeria Schmela de Düsseldorf em 1965 [39]. Nessa estranha mas curiosamente convincente atuação, Beuys sentou-se num banco ou caminhou dentro da galeria fechada gesticulando enquanto explicava silenciosamente as suas obras de arte a uma lebre morta que embalava no seu braço ou a fazia tocar as imagens com a pata. Os espectadores puderam assistir através de uma porta aberta ou da janela da rua. Ali viram Beuys a falar à lebre com a sua cabeça coberta de mel e folha de ouro, uma sola de feltro atada ao sapato esquerdo, uma sola de ferro idêntica atada ao sapato direito, uma perna do banco embrulhada em feltro e debaixo do banco um "rádio" construído com peças eletrônicas modernas e ossos de animais ligados a um amplificador. O feltro era feito de pele de lebre e continha um efeito aquecedor e isolante. De acordo com as ideias de Steiner, era apropriado que a sola de feltro estivesse ligada ao lado esquerdo, mais interior e receptivo, do corpo de Beuys, enquanto a sola feita de ferro rígido e masculino estava ligada ao lado direito, mais ativo e exterior.

A ação levantou questões sobre as possibilidades de se explicar adequadamente a arte ou o mundo e sobre quais capacidades seriam necessárias para uma real compreensão. Beuys comentou: "Usando mel na minha cabeça eu estou fazendo algo que se relaciona com o pensamento, naturalmente. A capacidade humana não é de produzir mel, mas sim de pensar – de produzir ideias. Dessa forma, o caráter morto do pensamento se torna vivo novamente. O mel é, sem dúvida, uma substância viva. O pensamento humano pode ser vivo também" [40]. O ouro é o metal do sol, de forma que Beuys também estava indicando o potencial de imprimir uma qualidade solar ao pensamento, tema relacionado ao Cristo mencionado também por Steiner [41]. A lebre, que literalmente escava a matéria, representa o aguçado pensamento materialista da ciência moderna que agora precisa ser preenchido por um pensamento intuitivo vivo e o fato de a



lebre estar morta se relaciona à recorrente imagem antroposófica das qualidades mortas do pensamento abstrato moderno. Beuys falou a uma parte externa de si mesmo (representante de todos os seres humanos), reanimando e reintegrando a coisa morta que existe fora de si como "objeto". Ao mesmo tempo, a lebre representa o autêntico poder espiritual vivo do mundo animal que os seres humanos em grande parte esqueceram. Em 1962 Beuys executou com sangue de lebre um desenho intitulado *Cabeça*; uma tentativa artística anterior de criar um signo que trouxesse uma substância viva (sangue) ao pensamento materialista endurecido. Beuys explicou que "todos reconhecem, consciente ou inconscientemente, o problema de explicar as coisas, particularmente no que concerne à arte e ao trabalho criativo, ou qualquer coisa que envolva um certo mistério ou interrogação. A ideia de explicar a um animal transmite uma sensação do segredo do mundo e de uma existência que apela à imaginação... mesmo um animal morto preserva mais poderes de intuição do que alguns seres humanos com a sua racionalidade teimosa... Imaginação, inspiração, intuição, e um anseio que leva todas as pessoas a sentirem que estes outros níveis também desempenham um papel no entendimento" [42].

Um posterior projeto de Beuys envolvendo mel foi o seu *Bomba de mel em local de trabalho*, instalação de 1977 na grande exposição internacional de arte Documenta 6 em Kassel. Esta instalação ocorreu durante os cem dias da exposição (24 de junho a 2 de outubro) e foi apresentada como parte introdutória de outra iniciativa de Beuys, a criação da Universidade Livre Internacional para Criatividade e Pesquisa Interdisciplinar. Para este projeto, dois motores de navio, 220 libras [43] de gordura (margarina) e um recipiente de aço com duas toneladas de mel foram instalados nas escadarias do Fridericianum Museum e ligados através de tubos de plástico transparente ao grande espaço curvo onde um intenso programa de debates, seminários, palestras, filmes e demonstrações da Universidade Livre Internacional aconteceu ao longo dos cem dias. Durante esses eventos, o mel foi bombeado através de uma rede de tubos que circulava por cima do salão. Beuys explicou a sua ideia básica da seguinte forma: "Com a *Bomba de mel* estou expressando o princípio da Universidade Livre Internacional trabalhando na corrente sanguínea da sociedade. Fluindo para dentro e para fora do órgão do coração – o recipiente de aço contendo mel – as grandes artérias através das quais o mel é bombeado para fora da casa de máquinas sob um som pulsante circulam em volta da área de Universidade Livre e regressam ao





coração. Tudo isso só se completa com a presença de pessoas no espaço em torno da qual a artéria de mel flui e onde a cabeça da abelha se encontra por entre as voltas enroladas dos tubos e seus dois apalpadores de ferro" [44]. Ao associar a qualidade calorosa do mel, enquanto substância natural, com a natureza quente do sangue, Beuys sugeriu que era necessário o calor do sentimento e da vontade, assim como as individualidades alertas e presentes para que as discussões da Universidade Livre fossem bem sucedidas.

Nesta instalação Beuys estava preocupado em ter elementos que representassem os três elementos que constituem o ser humano frequentemente descritos por Steiner em relação às suas bases fisiológicas: o pensar com o sistema nervoso (cabeça), o sentir com o sistema rítmico (tórax), e o querer com o sistema metabólico dos membros (abdómen e membros) [45]. Em *Bomba de mel* Beuys representou a cabeça por um tubo longo que subia a escadaria da "casa de máquinas" até o telhado da claraboia do corredor e depois se curvava em direção ao solo, como uma versão de um cajado de pastor ou o "cajado euroasiático" que ele usou frequentemente em outras performances e instalações [46]. "Em um lugar, o mel foi fixado. Consequentemente, eu tive a impressão de que devia haver algo como um cérebro, como uma cabeça, onde algo acima fica represado e assume a função de cabeça, no teto da Documenta" [47]. O sistema de circulação do mel com o seu recipiente "coração" de aço representava o sistema de circulação humana e a vida de sentimentos com a qual se relaciona - da mesma forma como Steiner descreve a analogia entre as abelhas e as células do sangue ou a circulação sanguínea na sua segunda palestra sobre abelhas. Por fim, havia as 220 libras de gordura colocadas em movimento contínuo por "dois motores, que eu havia acoplado a um grande cilindro de cobre que movia continuamente a gordura em alta velocidade; e isso era para mim o representante da vontade" [48]. Claramente essa trindade também representava a Teoria da Escultura de Beuys, com a "cabeça" como o polo da forma, a vontade como o polo "caótico", e o sentimento como elemento movente de circulação entre os dois. Aludindo a Steiner, essa tríplice psicossomática também ecoava o nível espiritual em três pequenos potes de bronze vazios que Beuys tinha "duplamente limpado" e colocado num canto na "casa de máquinas" como um símbolo para essas altas fontes espirituais de pensamento, sentimento e vontade que Steiner chamou de Imaginação, Inspiração e Intuição [49].



O programa Universidade Internacional Livre na Documenta 6 tratou de uma série de questões sociais contemporâneas assim como temas e questões onde era necessário um pensamento novo, radical e criativo para ultrapassar os problemas existentes. Esses incluíam direitos humanos, decadência urbana, energia nuclear, migração, terceiro mundo, violência, Irlanda do Norte, manipulação pelos meios de comunicação de massa e desemprego. Estes tópicos foram discutidos de forma interdisciplinar por um afluxo transformador de políticos internacionais, advogados, economistas, sindicalistas, jornalistas, trabalhadores comunitários, sociólogos, atores, músicos e artistas. Algumas das discussões e apresentações foram influenciadas por ideias derivadas das concepções de Steiner sobre um organismo social trimembrado (que por si só poderia estar relacionado com as estruturas tríplexes do ser humano acima descritas) caracterizado por três órgãos sociais que funcionam independentemente: uma vida cultural e educacional livre, uma igualdade democrática de direitos humanos e uma nova economia associativa e cooperativa. Uma ideia chave introduzida por Beuys na teoria econômica de Steiner envolvia uma compreensão dinâmica da economia, em que o fluxo saudável e cíclico do dinheiro (ou capital) através da sociedade seria comparável à circulação do sangue no corpo humano (e, obviamente, ligado também à imagética circulação da bomba de mel).

Neste contexto, a *Bomba de mel* de Beuys apontou para outro dos seus usos criativos das palestras de Steiner sobre as abelhas, especialmente os aspectos estruturais da colônia de abelhas como referência para uma vida social humana mais harmoniosa – para a "escultura social". Nos excertos em anexo das conferências de 29 de Setembro de 1905 e 21 de Abril de 1909, Steiner retrata a alma grupal da colmeia com a sua capacidade de trabalho orientada para a cooperação social como uma condição que os seres humanos só serão capazes de alcançar num futuro distante. Beuys falou uma vez sobre o culto às abelhas como uma alusão ao socialismo, tal como praticado nas grandes cooperativas relojoeiras da República das Abelhas em La Chaux-de-Fonds. Lá ainda podem ser vistas, como símbolos do socialismo, muitas esculturas de abelhas nas paredes e fundações. Isto não significa um socialismo mecanicista de estado, mas um organismo socialista em que todas as partes funcionam como em um corpo vivo. Em termos fisiológicos, isto não é hierárquico: o lugar da abelha-rainha é entre a cabeça e o coração, e os zangões tornam-se as células que se renovam constantemente. O todo constrói uma unidade que tem de funcionar



perfeitamente, mas de uma forma humana, através de princípios da cooperação e irmandade [50]. Bakunin, Marx e Maeterlinck desenharam analogias semelhantes. No entanto, para Beuys era claro que uma colônia de abelhas difere significativamente da sociedade humana porque não é composta por indivíduos independentes. "A abelha é uma célula em todo o organismo, tal como uma célula da pele ou uma célula muscular ou uma célula do sangue. A melhor analogia é com as células sanguíneas que se aglomeram por todo o corpo". "Visto dessa forma, o meu corpo é também um corpo em perfeito estado de funcionamento" [51]. Assim, Beuys defendeu o ideal de Steiner: um organismo social que seria triplo em sua estrutura tal como o ser humano.

Para Beuys, o objetivo da *Bomba de Mel* era a sua integração com os seres humanos participantes dos eventos da Universidade Livre Internacional. Estas discussões sobre a resolução de problemas sociais, não os elaborados aparatos físicos, era a verdadeira *Bomba de Mel* tal como interessava a ele [52]. Por referência a um postal de 1974, um "múltiplo" de obra de arte e diagrama, desenhado por Beuys durante uma entrevista de 1975 com Jean-Pierre Van Tieghem e intitulado *Honey Is Flowing in All Directions (O mel está fluindo em todas as direções)*, podemos concluir que Beuys usou mel para as forças sociais a partir do calor provindo da colônia de abelhas; forças essas que ele esperava que ajudassem a dissolver ou a resolver dualismos na visão do mundo da humanidade moderna, realizando uma "verdadeira implosão humana" que poderia renovar a civilização ocidental e fazer avançar a evolução espiritual do ser humano. No diagrama da entrevista, menciona os dualismos entre sujeito e objeto, corpo e espírito, percepção e concepção [53]. O principal objetivo da Beuys era, em última análise, estimular a reforma social e espiritual e, para além dos seus esforços políticos, recorreu a formas de arte contemporânea. Usou-as como meio para transmitir esta mensagem às pessoas de forma a alcançá-las mais profundamente do que propostas puramente intelectuais e esperava motivá-las a envolverem-se criativamente na mudança de si mesmas e de seus mundos. Ao invés da tentativa de criar mais uma inovação formal no interior da torre de marfim da arte de vanguarda, este apelo à reforma é o significado, a justificativa e o potencial da sua escultura social e seu princípio associado: cada pessoa um artista. Embora tenha ficado várias vezes desapontado com as tentativas de reforma política, Beuys nunca perdeu a fé na arte como "a única força revolucionária capaz de transformar a terra, a humanidade e a ordem social..." [54].



David Adams, Ph.D.

Penn Valley, Califórnia, 1998.

*Recebido em: 20/03/2021*

*Aceito em: 15/04/2021*



- [1] Posfácio da edição norte-americana do livro: Steiner, Rudolf; *Bees*. Hudson, NY: Anthroposophic Press, 1998. (*Abelhas: apicultura a partir do respeito pela vida*. Trad. Gerard Bannwart. Aracaju: Edições Micael, 2005). (N.T.)
- [2] David Adams, Ph.D. vive na Califórnia, ensinou História da arte em universidades, escolas de arte e faculdades americanas por 30 anos e agora está aposentado. Trabalhou em escolas Waldorf por 9 anos, no ensino e na administração. É membro do Conselho Norte-Americano da Seção de Artes Visuais (da Escola de Ciência Espiritual) desde 1996 e tem editado ou co-editado a revista internacional em inglês "Art Section Newsletter" desde 1998. Ele também é co-fundador e membro do Core Group do Lightforms Art Center em Hudson, Nova York. Publicou vários artigos e livretos de exposições sobre artes visuais, educação, filosofia e outros assuntos e é um artista performático ocasional.
- [3] *Abelhas: apicultura a partir do respeito pela vida*. Trad. Gerard Bannwart. Aracaju: Edições Micael, 2005. (N.T.)
- [4] *Abelhas: apicultura a partir do respeito pela vida*. Trad. Gerard Bannwart. Aracaju: Edições Micael, 2005. (N.T.)
- [5] Joseph Beuys, trad. Marion Briggs, Martin Barkhoff e Elaine Busby, *Joseph Beuys: His Art and Rudolf Steiner*, ed. Marion Briggs (West Hoathly, Art Section: 1995), p. 21; traduzido da publicação original em *Gerd Hatje*, ed. *Joseph Beuys — Plastische Bilder, 1947-1970* (Stuttgart: 1990).
- [6] Ver, por exemplo, *ibid.*, p. 11-16 e 21; *Joseph Beuys im Gespräch mit Knut Fischer und Walter Smerling* (Cologne: Kiepenheuer & Witsch, *Kunst Heute Nr. 1*, 1989), p. 52; e Carin Kuoni, ed., *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America* (New York: Four Walls Eight Windows, 1990), pp. 256-258.
- [7] Volker Harlan, *Was Ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys* (Stuttgart: Urachhaus, 1986), pp. 87-88.
- [8] Uma lista destes livros pode ser encontrada em: Volker Harlan, Dieter Koeplin e Rudolf Velhagen, eds. *Joseph Beuys-Tagung Basel 1.—4. Mai 1991* (Basel: Wiese Verlag, 1991), pp. 292-295.
- [9] Em ordem consecutiva, as fontes destas citações de Steiner são as seguintes: Quoted in Otto Palmer, *Rudolf Steiner on His Book The Philosophy of Freedom*, trad. Marjorie Spock (Spring Valley, New York: Anthroposophic Press, 1975), p. 39 [Para tradução alternativa ver *Some Characteristics of Today*, trad. desconhecida (London: Rudolf Steiner Press, 1943), p. 18]; *A Social Basis for Education*, trad. desconhecida (Forest Row: Steiner Schools Fellowship, 1958/1994), p. 44; *ibid.*, p. 46; *Speech and Drama*, trad. Mary Adams (London: Anthroposophical Publishing Company, 1960), p. 325; *The Philosophy of Spiritual Activity: A Philosophy of Freedom*, trad. Rita Stebbing (London: Rudolf Steiner Press, 1992 [1894]), p. 177; *Economics: The World as One Economy*, trad. Owen Barfield and T. Gordon-Jones, rev. Christopher Houghton Budd (Canterbury: New Economy Publications, 1993), p. 48; e *ibid.*, p. 73.
- [10] Briggs, ed., *Joseph Beuys*, p. 9; e Robert Conybeare, "Interview with Joseph Beuys," parte de Dip. A. D. thesis, Faculty of Art, Wolverhampton Polytechnic, 1971.
- [11] Steiner, R. *Abelhas: apicultura a partir do respeito pela vida*. Trad. Gerard Bannwart. Aracaju: Edições Micael, 2005. (N.T.) m,]
- [12] Ver Harlan, *Was Ist Kunst?*, p. 86.
- [13] Götz Adriani, Winfried Konnertz e Karin Thomas, *Joseph Beuys: Life and Works*, trad. Patricia Lech (Woodbury, N.Y.: Barron's Educational Series, 1979), p. 257.
- [14] Kuoni, ed., *Energy Plan*, p. 142.
- [15] *Ibid.*, p. 90.
- [16] Steiner, R. *Abelhas: apicultura a partir do respeito pela vida*. Trad. Gerard Bannwart. Aracaju: Edições Micael, 2005. (N.T.)
- [17] *Ibid.* (N.T.)
- [18] Ver Harlan, *Was Ist Kunst?*, pp. 21 and 23.
- [19] *Ibid.*, p. 66.
- [20] Caroline Tisdale, *Joseph Beuys* (New York: Thames and Hudson, 1979), p. 44.



[21] Ver Marie Groddeck, *The Seven Training Sketches for the Painter by Rudolf Steiner*, trans. Inge Martin (London: Michael Press, 1978); Hilde Boos-Hamburger, *The Nine Training Sketches for the Painter (Nature's Moods) by Rudolf Steiner* (London: Rudolf Steiner Press, 1982); Anon., *Rudolf Steiners Malerischer Impuls* (Dornach, Switzerland: Philosophisch-Anthroposophischer Verlag am Goetheanum, 1971); e Elisabeth Koch e Gerard Wagner, *The Individuality of Colour*, trad. Peter Stebbing (London: Rudolf Steiner Press, 1980).

[22] Ver Briggs, ed. *Joseph Beuys*, p. 14.

[23] Ver Steiner's *Goethean Science* (1883), trad. William Lindeman (Spring Valley, New York: Mercury Press, 1988).

[24] Além de numerosas referências dispersas nas conferências de Steiner sobre as relações dos metais – tanto com o macrocosmo planetário quanto com o microcosmo humano, é provável que Beuys estivesse familiarizado com uma ou ambas das duas seguintes obras antroposóficas sobre os metais: Rudolf Hauschka, *The Nature of Substance*, trad. Marjorie Spock e Mary T. Richards (London: Rudolf Steiner Press, 1983); e Wilhelm Pelikan, *The Secrets of Metals*, trad. Charlotte Lebensart (Spring Valley: Anthroposophic Press, 1973).

[25] Ver Adriani, Konnertz e Thomas, *Joseph Beuys*, p. 41.

[26] Citado de uma entrevista com Beuys impressa em Dezembro de 1975: *Rheinische Bienenzeitung*, o mais antigo diário apícola alemão, em Stachelhaus, *Joseph Beuys*, p. 57. Ver também Adriani, Konnertz, Thomas *Joseph Beuys*, pp. 39-41. Beuys ficou desapontado por perceber que a maioria dos apicultores que conheceu já não tinha muito sentimento pelo calor gerado dentro da colmeia. Ver Harlan, *Was Ist Kunst?*, p. 22.

[27] Ver nota 1. (N.T.)

[28] Tisdale, *Joseph Beuys*, p. 50. Isto também acompanha a caracterização de Steiner sobre a tendência das mulheres de serem mais facilmente abertas a assuntos espirituais do que os homens. Beuys relacionou o elemento contrastante e unilateral masculino à agressão e à concentração demasiado intelectualizada nas faculdades frias e abstratas da cabeça.

[29] *Ibid.*, p. 44.

[30] Friedhelm Mennekes, *Beuys on Christ: A Position in Dialogue* (Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk, 1989), pp. 99-100.

[31] Ver Adriani, Konnertz, and Thomas, *Joseph Beuys*, pp. 47-48.

[32] *Ibid.*, pp. 31 e 130

[33] *Ibid.*, p. 49.

[34] Mennekes, *Beuys on Christ*, pp. 17 e 57-59.

[35] Ver nota 1 (N.T.)

[36] Por exemplo, ver: Rudolf Steiner, *Cosmosophy, Volume 1*, trad. rev., Alice Wulsin (Spring Valley, New York: Anthroposophic Press, 1985), pp. 175-176; ou *The Bridge between Universal Spirituality and the Physical Constitution of Man*, trad. Dorothy S. Osmond (Spring Valley, New York: Anthroposophic Press, 1958), pp. 42-46.

[37] Citado em Stachelhaus, *Joseph Beuys*, p. 58.

[38] Isto inclui comentários correlatos de Steiner em *Man as Symphony of the Creative Word*, trad. Judith Compton-Burnett (London: Rudolf Steiner Press, 1970), pp. 202-203 (também lido por Beuys e parcialmente citado no excerto em apêndice deste livro de 10 de novembro de 1923) e a indicação de Steiner na quarta palestra sobre a relação entre as células da colmeia hexagonal e os cristais de quartzo com a hemoglobina do sangue humano – que também tem uma estrutura química hexagonal.

[39] Como Beuys por vezes explicou, uma Ação era apenas "uma escultura dissecada nos seus elementos essenciais". (Kuoni, ed., *Energy Plan*, p. 142).

[40] Adriani, Konnertz, e Thomas, *Joseph Beuys*, p. 132.

[41] Adriani, Konnertz, e Thomas, *Joseph Beuys*, p. 132.

[42] Tisdale, *Joseph Beuys*, p. 105.



[43] Cerca de 100kg. (N.T.)

[44] *Ibid.*, p. 254.

[45] Steiner anunciou pela primeira vez estas relações em seu livro *Riddles of the Soul* de 1917, (trad. William Lindeman / Spring Valley, Nova Iorque: Mercury Press, 1996), pp. 131-140. Ver também uma tradução anterior, parcial, de Owen Barfield, intitulada *The Case for Anthroposophy* (London: Rudolf Steiner Press, 1970), pp. 69-79. Steiner elaborou e aplicou estas relações em muitas conferências posteriores, talvez mais notadamente nas suas conferências de 1919 *The Foundations of Human Experience*, (trad. Robert F. Lathe and Nancy Parsons Whittaker / Hudson, New York: Anthroposophic Press, 1996).

[46] Um significado adicional é aqui trazido pelo cajado euro-asiático, mais uma vez derivado das várias palestras de Steiner sobre a evolução humana em relação ao pensamento e à espiritualidade orientais e ocidentais. Beuys uma vez explicou que o objeto representava o caminho histórico de desenvolvimento da humanidade desde as civilizações anteriores do Oriente até às mais modernas civilizações do Ocidente, alcançando uma espécie de nó ou curva que indica o início, no nosso tempo, de uma reviravolta em direção às qualidades do Oriente. "Hoje (...)" comentou Beuys, "penso que existe a possibilidade de que a direção do desenvolvimento pode mudar e essa luz virá do Ocidente, desde que o homem se desenvolva num estado de plena consciência, como eu imagino que ele irá". Kuoni, ed., *Energy Plan*, pp. 156-157.

[47] Harlan, Joseph Beuys, p. 55 (tradução do autor).

[48] *Ibid.* (tradução do autor).

[49] Ver *Riddles of the Soul*, pp. 140-143; ver também *ibid.*, p. 61.

[50] Tisdale, Joseph Beuys, p. 44.

[51] Citado em Stachelhaus, Joseph Beuys, p. 58.

[52] Como ele relata em Harlan, Joseph Beuys, p. 59.

[53] Joseph Beuys (Bruxelas e Paris: Galerie Isy Brachot, 1990).

[54] Kuoni, ed., *Energy Plan*, p. 99.