



JOSEPH BEUYS: uma investigação sobre modos de ação

JOSEPH BEUYS: an investigation of ways of acting

JOSEPH BEUYS: una investigación sobre otros mecanismos de acción

Daniela Alves Pereira¹

Resumo

O artigo é um recorte da atual pesquisa de mestrado intitulada *A crise da noção de ação no teatro contemporâneo o as Aktionen de Joseph Beuys*. A investigação recorre à aproximação entre o teatro e as práticas artísticas que aspiram a uma experiência com o “real”, como a arte performática. Através das *Aktionen*², do artista alemão Joseph Beuys, pretende-se investigar elementos importantes para se repensar o processo criativo dos artistas que trafegam entre as áreas do teatro e da performance em relação à construção de uma ação expandida que possa ir além do campo da arte.

Palavras-chaves: Ator/performer, Atuação, Teatro Contemporâneo,

Abstract

The article is an excerpt of the present research entitled “*The crisis of the concept of action in contemporary theatre and Joseph Beuys’ Aktionen*.” The research refers the approximation between theatre and artistic practices that aspire an experience with the “real” as performance art. Through the *Aktion* the German artist Joseph Beuys aims to investigate important elements for rethinking the creative process of artists, which are amongst the areas of theatre and performance in respect to the construction of an expanded action that may extend beyond art field.

Keywords: Actor / performer, Acting, Contemporary Theatre.

Resumen

El artículo es un extracto del estudio “La crisis del concepto de acción en el teatro contemporáneo y Aktionen Joseph Beuys.” La investigación utiliza la aproximación entre el teatro y las prácticas artísticas que aspiran a experimentar el “real”, como el arte del performance. Mediante *Aktionen* del artista alemán Joseph Beuys tiene como objetivo investigar los elementos importantes para repensar el proceso creativo de los artistas, que se encuentran entre las áreas de teatro y performance en relación a la construcción de una acción ampliada que se puede extender más allá del terreno de la arte.

Palabras clave: Actor / performer, Actuación, Teatro Contemporáneo.

¹ Universidade Estadual de Campinas. Pesquisa de mestrado orientada pelo Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici e financiada pela FAPESP. Contato: daniela.alvesp@gmail.com

² “*Aktionen*”, no original em alemão. Beuys referia-se à sua obra como “ação” e não como “performance”; ele insistia na diferenciação dos termos.

Nomenclaturas que tentam entender os processos teatrais como experiências também sociais passam a incrementar de maneira significativa discussões sobre o processo de construção da cena. O texto pretende posicionar a ação teatral em um contexto mais amplo; de crise social, política e subjetiva em que se faz necessário provocar outras estratégias de ação.

Essa situação de mudança está relacionada à condição de cena expandida que o teatro passou a experimentar. Faz parte da compreensão das novas nomenclaturas empregadas para cena contemporânea o fato de que o teatro deixou de ser visto apenas como obra acabada. A peça deu lugar a um *evento ou acontecimento* (FISCHER-LICHTE, 2008) compartilhado entre artistas e espectadores, gerando uma experiência que pretende ultrapassar a ficção. Ao ator, não é mais necessário basear seu jogo em um “fingimento”, uma representação mimética de “ações reais” diante do público. Tudo isso é resultado direto do modo como o sujeito passou a vivenciar e construir sua experiência com o mundo.

As novas pistas apontadas pelo teatro contemporâneo parecem traduzir atitudes que obedecem às criações proposta pela *Performance Art*. Uma estratégia possível ao teatro foi então passar a desvendar os conceitos que habitam a *Performance Art*, seja para abandonar um sentido teatral mais convencional (representação como imitação, personagens, narrativa ficcional, dentre outros) ou para inserir-se na fronteira que experimenta, de maneira mais evidente, a inquietação arte-vida (COHEN, 2004). A arte da performance aparece como uma possibilidade para o teatro repensar e ampliar seu pensamento sobre a ação. Para a performance, é indispensável a relação do sujeito com seu contexto político, social, econômico etc. A ação na performance ganha um caráter ético-estético que ultrapassa a construção de uma personagem ou de um fluxo de intensidades energéticas. A performance parece estar preocupada em reconhecer e investigar a relação entre sujeito e mundo contemporâneo.

Nesse contexto, a ação ganha um *status* singular. O que emerge dos questionamentos e rupturas sobre o conceito coloca alguma luz sobre possibilidades de reverberação social, política e filosófica que incluem na ação a relação do sujeito com o mundo. A discussão desloca a perspectiva puramente artística da ação que lida com uma realidade ficcional para a construção de uma ação que afeta e transforma a si mesma e ao público. As questões trazidas pela performance parecem acentuar o processo de transformação do sujeito implicado na arte. É essa metamorfose do

artista que garante a eficácia da comunicação com o público. Cassiano Quilici desenvolve esse tema abordando o trabalho da performer Marina Abramovic:

Ela descreve o tipo de comunicação que busca estabelecer como um processo de “transmissão direta de energia entre o artista e o público”. A possibilidade dessa qualidade de conexão efetivamente ocorrer dependeria de um árduo trabalho do artista sobre si mesmo, que Abramovic denomina “limpar a casa”. As suas técnicas muitas vezes se assemelham a fragmentos de práticas ascéticas encontradas em diversas tradições e reinventadas por ela. Testes de resistência física, tolerância da dor, mudança dos hábitos alimentares, do sono, da sexualidade, exercícios de silêncio, práticas que colocam a performer em situações limite e que por isso mesmo poderiam fazer emergir uma nova qualidade de consciência e de comunicação. (QUILICI, 2013, p. 2)

Parece, então, viável pensar a ação como uma potência poética capaz de explicitar o lugar da arte no mundo. Através de uma relação intrínseca com o discurso que carrega, a ação é capaz de alcançar o instante de experiência da obra, assim como penetrar a esfera pública.

Para explicitar esse pensamento, usaremos a **Aktion**, do artista alemão Joseph Beuys como tentativa de diálogo com possíveis releituras do conceito ação. Beuys encontra-se entre os artistas que, nas palavras de RoseLee Goldberg (2006), pretendia apreender o “espírito” da arte como uma força energética e catalizadora da sociedade, recorrendo às “ações dramáticas”³ como protesto contra a imagem limitante do artista (referindo-se aos artistas plásticos que ficavam fechados em seus ateliês). Por meio das ações, Beuys procurava concretizar a possibilidade de transformar o processo criativo do pensamento em uma ferramenta de diálogo com o outro. Através de sua concepção ampliada de arte, Beuys empreende suas ações poéticas como um fenômeno, em fluxo constante, que atinge e aciona uma dimensão pública da arte. Como um artista emblemático, Beuys declarava-se não apenas como escultor, mas pretendia afirmar a possibilidade de esculpir como um exercício de pensamento, produção e criação. Suas ações são fundamentais para configurar seu conceito ampliado de arte, intitulado “escultura social” ao longo das décadas de 1960-70. A arte de Beuys parece estar sempre para acontecer e cabe a cada homem, com seu potencial criativo, reconhecer a substância poética que lhe é própria, segundo ele, como uma parte de um dever artístico a executar.

3 No livro *A arte da Performance*, Roselee Goldberg não chega a uma definição definitiva daquilo que chama de “ações dramáticas”. A autora usa o termo tanto para definir ações que remetiam aos “eventos dadaístas” quanto para manifestações feitas “ao vivo” pelos artistas. Especificamente sobre Beuys, ela diz que suas ações lembravam frequentemente “peças sacras, com seu rigoroso simbolismo e sua iconografia complexa e sistemática”. (2006, p.139).

Joseph Beuys nasceu em 12 de maio de 1921, em Krefeld (Alemanha), em fins da Primeira Guerra Mundial. Durante a Segunda Guerra Mundial, Beuys interrompeu seus estudos, pois fora recrutado como piloto da Força Aérea alemã. Com 22 anos, seu avião foi abatido pelos russos, nas florestas da Criméia, fato que dá início à lenda que envolve o artista. Beuys, como único sobrevivente, ficou inconsciente até que nômades tártaros da região encontrassem-no e cuidassem de suas chagas. Seu corpo foi envolvido em feltro e gordura animal e tratado com remédios feitos à base de ervas. Os nômades passaram a considerá-lo como um dos seus: “Du nix Njemcky, du Tatar”⁴. Beuys, de forma intencional, apropria-se artisticamente de fatos de sua vida para evidenciar o limite entre arte-vida proposto não só por si, mas como característica na construção artística dos anos 1960 e 1970. As lendas e mitos criados em torno do artista são indispensáveis para a compreensão do seu pensamento. Independente da veracidade dos fatos, as criações de tais episódios estão, segundo Alain Borer, ligadas “à dimensão mítica da experiência humana,” ou seja “à convicção de que uma mitologia individual pode servir de base para um conhecimento universal”. (BORER, 2011, p.12)

Em 1962, Joseph Beuys conhece as performances e os trabalhos interdisciplinares do movimento FLUXUS⁵. Sua filiação ao grupo aconteceu no *Festum Fluxorum Fluxus* (1963), em Dusseldorf, com as ações *Composição para dois músicos*, em que maneja dois instrumentistas em miniatura e a *Sinfonia Siberiana, Primeira Parte*, na qual cria um ambiente de concerto relacionando piano, cabos elétricos e uma lebre morta pendurada numa lousa negra.

Ao associar-se ao FLUXUS, o artista reconhece seu progresso na relação com as práticas do *happening* e da performance. O artista compartilhava com o movimento os ideais que eliminavam as barreiras e distinções entre as artes, bem como a propo-

4 “Você não alemão, você tártaro”.

5 “FLUXUS não foi um momento na história ou um movimento artístico. É um modo de fazer coisas [...], uma forma de viver e morrer”. Com essas palavras, o artista americano Dick Higgins (1938-1998) define o movimento, enfatizando seu principal traço. Menos que um estilo, um conjunto de procedimentos, um grupo específico ou uma coleção de objetos, o movimento FLUXUS traduz uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura, que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia e outras. Seu nascimento oficial está ligado ao Festival Internacional de Música Nova, em Wiesbaden, Alemanha, em 1962, e a George Maciunas (1931-1978), artista lituano radicado nos Estados Unidos, que batiza o movimento com uma palavra de origem latina, fluxus, que significa fluxo, movimento, escoamento. O termo, originalmente criado para dar título a uma publicação de arte de vanguarda, passa a caracterizar uma série de performances organizadas por Maciunas na Europa, entre 1961 e 1963. In: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3646&cd_idioma=28555 (Acesso em 01/02/2014)

sição de novas formas de sensibilização do espectador, a equivalência entre vida e arte e o surgimento do sujeito a partir desta.

Esse reconhecimento, entretanto, não foi capaz de estabelecer uma relação muito duradora entre Joseph Beuys e o FLUXUS. Para Beuys, a provocação proposta pelo movimento não deveria agir apenas como algo que chocasse os espectadores, a crítica ou o mercado; mas era necessária uma base política mais clara para ser aplicada, era preciso realizar uma espécie de “empurrão de energia” que fosse capaz de estimular o pensamento dos espectadores. Depois de muitas apresentações, Beuys separou-se do movimento em 1965.

Beuys passa, então, a concretizar seus ideais de arte através das ações. Ele pretendia levar a arte em uma direção que restituísse ao homem a “capacidade criativa”. A produção de objetos e desenhos dava lugar à realização de experimentos, que buscavam a possibilidade do diálogo direto com o outro. Suas ações aparecem como uma maneira de traduzir aos espectadores suas ideias sobre vida e arte e cada ação visita um tema importante para compreensão do seu pensamento. Para Beuys, a arte é o princípio de uma forma de atuação ou de atitude e pode provocar transformações que fazem o ser humano estar em contínuo questionamento do que lhe é pré-estabelecido como verdade absoluta. Esse conceito ampliado de arte, denominado por ele como *escultura social*, abrange um ato consciente de transformar o ambiente, a sala de aula e até mesmo o sistema político através da arte e da criatividade.

Esse processo de compreensão de mundo, que para Beuys se inicia com a escultura, expande-se para toda sociedade e o ato de viver passa a ser visto como um ato criativo. É assim que Beuys passa a expandir-se como performer. Suas ações poderiam desenvolver-se como ferramentas capazes de demonstrar melhor seus princípios artísticos. Segundo o artista, “se apenas as tivesse pintado, nunca teriam passado de meros quadros” (STACHEIHAUS, 1990, p. 144). Nesse sentido, a figura de Beuys aproxima-se da figura do ator/performer do teatro contemporâneo como alguém que oferece sua presença à contemplação no palco. Nas ações, a presença do artista é total. Ele diz apresentar-se sempre carregado de uma “energia” e com uma preocupação minuciosa com todo o corpo - rosto, mãos, boca, olhar -, pois pretende uma comunicação direta com o espectador.

A mais famosa das *Aktionen* de Joseph Beuys, *I like America and America likes Me* (*Eu gosto da América e a América gosta de Mim*), aconteceu em maio de 1974, na *René Block Galery*, na qual ele passou alguns dias em uma sala com um coio-

Tal evento colabora com o debate sobre a ação, não apenas por reafirmar a materialidade do seu processo de construção, mas também para propor uma releitura do termo como estratégia capaz de recriar a relação do sujeito com o mundo.

Esta *Aktion* começou na Europa, quando Beuys cobriu seus olhos e embarcou com destino a América. Ao chegar ao Aeroporto Internacional John F. Kennedy, em Nova Iorque, Beuys foi envolvido em feltro, colocado em uma maca e levado por uma ambulância até a galeria, sem pisar o solo americano. Em uma sala especialmente preparada, o coioite o esperava. Beuys e o coioite conviveram isolados dos visitantes da galeria por uma cerca de arame. Pacificamente. O ritual diário de Beuys com o animal incluía um triângulo de metal, um som gravado de uma turbina, a entrega de 50 exemplares do *Wall Street Journal*, o feltro, um bastão (cajado), uma lanterna elétrica, luvas e o imprevisível comportamento do coioite. Passada a semana, Beuys é novamente envolto em feltro, retorna ao aeroporto e volta para Alemanha.

Para tentarmos compreender melhor a questão e como ela se relaciona com uma possível ampliação da noção de ação, vamos analisar alguns traços da *Aktion* proposta por Beuys⁶. Partindo da escolha dos elementos, veremos como o artista pretendeu, através de sua *Aktion*, posicionar-se diante do mundo. Essa busca demonstrou a sua preocupação com a possibilidade presente na criatividade humana, mais do que com o seu reconhecimento no mundo da arte. Sua postura meditativa diante dos elementos escolhidos é uma chave para o entendimento do processo transformador do “Beuys/ele mesmo” e conseqüentemente de cada indivíduo.

A ação foi descrita por Beuys como uma “ação americana.” Algumas leituras sobre a obra dizem que Beuys havia se recusado a pisar o solo americano como um protesto à guerra do Vietnã. O coioite refletia, ao mesmo tempo, a história da perseguição aos índios norte americanos e a relação entre os Estados Unidos e a Europa. Segundo o artista, ele encontrou no coioite um ponto nevrálgico da história dos Estados Unidos: os índios, os peles-vermelhas. A ideia era realizar um “acerto de contas” com o coioite, perseguido pelo homem branco e adorado pelo povo indígena. Beuys afirmava que tal perseguição era um exemplo da tendência do homem em descarregar seu sentimento de inferioridade em um objeto ou em uma minoria. Essa escolha simbolizava a exploração de povos oprimidos, os extermínios e massacres ocorridos em todas as sociedades.

6 Usaremos principalmente os escritos de Caroline Tisdall, em *Coyote* sobre a *aktion I like America and America likes me*. Apesar de outros estudos serem utilizados, Tisdall apresenta um detalhamento da ação por seu envolvimento direto com o artista e, conseqüentemente, com seu pensamento.

Para os índios, o coioite é uma das divindades mais poderosas. Segundo Tisdall (2008), em algumas mitologias, o coioite carrega um poder de transformação e pode mudar seu estado físico para um estado espiritual e vice-versa. Ainda poderia virar seu corpo do avesso, alternar o interior e o exterior a partir do ânus. A chegada do homem branco acabou por destruir essa simbologia e transformar o coioite em um mero cão de caça ou um animal selvagem. Por isso, uma das premissas de Beuys também era trocar de papel com ele (o coioite). Todo bestiário beuysiano possui grande simbologia, pois a força da natureza, o primitivo e a possibilidade que os animais possuem de estarem intactos em uma sociedade tecnológica dotavam-nos de uma certa qualidade mítica que interessava a Beuys. Para o artista, juntar-se aos animais possibilitaria recuperar uma “animalidade perdida”.

Como um ritual, Beuys fazia soar o triângulo para quebrar o silêncio instaurado e harmonizar o início de uma série de movimentos que dependiam das reações do coioite. Beuys enrolava-se no feltro e, segurando seu cajado, parecia querer dar vida a uma figura escultural. Se o coioite estava distante, Beuys mantinha uma postura ereta. Quanto mais o coioite se aproximava da figura, mais curva ela ficava, até abandonar seu cajado no chão e se colocar a uma altura equivalente à do coioite. Um som de turbina, como uma explosão, tocava para romper novamente o silêncio e mudar o ritmo do que estava acontecendo. A turbina era um catalizador mais caótico, mais indeterminado que o triângulo.

A lanterna representava a energia e era utilizada para a comunicação com o animal. Segundo Beuys, durante à noite que ele estava mais atento e com seus instintos mais aguçados e reagia mais à luz da lanterna. Beuys descreveu seu relacionamento com o coioite como uma relação que se iniciou a partir da desconfiança mútua (e agressões ocasionalmente ostensivas do coioite), culminando em uma posição de confiança e amizade durante todo o dia.

O coioite era imponderável, sua única marca consistiu em urinar em cima das folhas do *Wall Street Journal*. Às vezes, o ritmo da ação era mudado pelo próprio coioite, que corria pelo espaço rasgando e mordendo ora o jornal, ora o feltro.

A intenção do artista com a Ação foi, sobretudo, estabelecer um diálogo com a liberdade. O ser humano, segundo o artista, é para ser entendido como um ser livre. A complexidade da sociedade capitalista, extremamente criticada por Beuys, criou um homem pobre de espírito e, talvez por isso, a cooperação com outras formas de vida

torna-se necessária. As luvas foram entregues ao coiote no fim da ação como símbolo dessa liberdade e da troca entre os dois.

Vale ressaltar que os elementos utilizados por Beuys, segundo o próprio artista, não deveriam ser entendidos como objetos esotéricos. Eles estão presentes como veículo de experiência, transmissores, comunicadores. São elementos cotidianos que, apresentados de outra forma ou em outro contexto, ganham novas camadas de significados. O intuito de Beuys, ao realizar suas ações foi instaurar um evento, no qual a presença de cada material escolhido, cada gesto visível ou invisível, provocasse algum tipo de rompimento nas formas tradicionais de pensar. Era preciso restituir o lugar “onde natureza e civilização, ser humano e técnica, arte e vida, teriam suas dimensões igualadas”. (ROSENTHAL, 2002, p.73)

Tendo em vista as discussões levantadas, a suposta insistência de Beuys em diferenciar os termos *performance* e *ação* pode ser pensada como reverberação da necessidade do artista em restituir o lugar da arte no mundo. A ação seria também uma potência não apenas cênica, mas uma possibilidade de compartilhamento de questões, capaz de criar condições para unir linguagem artística e vida.

É possível também discutir as ações do artista como uma intensão de remitologização do mundo. Essa ideia pode associar-se ao “reencantamento do mundo” proposto por Fischer-Licthe (2008). A intenção presente em Beuys remonta uma possibilidade de recriar ações em uma sociedade que ainda não tenha se rendido ao desencantamento provocado pelo individualismo exacerbado. Podemos apontar que suas ações buscam uma experiência coletiva. As ações têm sua origem no imaginário individual do artista, mas são concretizadas materialmente e é através da simbologia gerada no trabalho que Beuys pretende encontrar-se com o espectador.

O processo de construção das suas ações vai criando detalhes que somados abrem espaço para o surgimento de uma situação que não existia anteriormente e passa a ser real. Através do discurso que carrega, a ação gera novos significados e oferece novas simbologias e interpretações para a vida, a partir de uma ritualização que modifica algo pré-estabelecido e cria uma realidade própria. Talvez possamos chamar a isso de um “real mítico”. A partir de uma construção simbólica processual, as ações de Beuys oferecem símbolos que pretendem instigar novas interpretações de mundo nos seus espectadores. A ação não se apresenta como algo que é criado a partir de um mecanismo de imitação do real, mas como uma possibilidade para que algo exista em si.

Na *aktion* de Beuys, há ainda o reconhecimento da fala (do discurso) como uma de suas constituintes fundamentais. É interessante notar que, nas ações, existia uma reverberação da fala no espaço e a preocupação em direcioná-la aos seus espectadores. Para Joseph Beuys, falar é esculpir (BORER, 2001). O artista dedicou-se muito à fala em suas atividades acadêmicas, palestras, entrevistas, ações, declarações e conferências públicas. O aspecto plástico do texto e da voz, trabalhados como escultura, mostra-se como uma fusão entre o assunto do qual se fala e a pessoa que fala. Diferente da construção de uma personagem dramática, o que se apresenta é o texto como fruto de uma relação de experiência do artista e o discurso que ele carrega. Para tanto, a visão de mundo do artista é de fundamental importância para revelar o posicionamento do sujeito em relação ao mundo. A fala, para o artista, expande o conceito de escultura, pois, por ser flutuante, efêmera e também confusa, ela aponta para uma possibilidade coletiva ainda por vir.

A ação, nesse viés, não seria um fluxo puro de intensidade que apresenta uma ruptura com o discurso que carrega. Pensamento e discurso também fazem parte da ação, pois o que é dito sobre a ação é capaz de carregar tantos significados quanto os elementos escolhidos ou os gestos realizados. Não existe ação plena para o artista se discurso e gesto estão separados.

Ao adentrar o universo “beuysiano” e encontrar em suas ações uma tentativa social e política sobre a força do pensamento criativo, em que toda forma de expressão agiria como uma possibilidade de organização das experiências humanas, também arriscamos buscar noções que possam colaborar com a discussão fora do campo artístico⁷. Beuys enfatizava o processo de construção de suas obras e isso já se constitui como uma ação em si. O caminho proposto para a realização de suas ações exigia um envolvimento profundo com os temas escolhidos e um sério interesse em encontrar soluções também para o conjunto social ao qual pertencia (BORER, 2001).

⁷ Tal caráter das ações de Beuys nos leva, a aproximar o conceito de **ação** proposto pelo artista daquele defendido por Hannah Arendt. Quilici comenta essa relação: “Nesta direção, a ideia de ‘ação’ pode ser redimensionada, por exemplo, a partir de um diálogo com o pensamento da Antiguidade. Como nos mostra Arendt (1993), ‘vita activa’ e ‘vita contemplativa’ formam o par indissociável que define as esferas de experiência humana e os tipos de vida no mundo antigo. A vida ativa compreendia não só a manutenção da vida biológica (o labor) e o trabalho, como também a participação na vida pública, a que se denominava propriamente de ‘ação’. A ação possuía um sentido bastante específico, distinguindo-se do mero comportamento. Comportar-se significa atuar de modo previsível, correspondendo a uma função e a um papel predeterminados. A ação expressaria outro tipo de potência, capaz de inaugurar ou fazer nascer algo novo no mundo. Agir, nesse sentido, identifica-se mais propriamente com o campo da política, em que os gestos e as palavras podem canalizar as energias coletivas em certas direções”. (QUILICI, 2013, p. 40)

A **ação** encontraria, dentro desse alargamento da fronteira entre arte e vida, seu lugar como um processo de reorganização do real, para além do meramente representacional. A **ação** é capaz de estabelecer essa ponte, proposta por Beuys, entre uma atitude diante do mundo e um processo artístico diante do mundo? Qual a potência coletiva que isso detém? Entretanto, parece mais oportuno, em vez de discutir ou realçar as dicotomias entre representação-não representação, real-ficcional e até mesmo a intensificação da ideia de mimese como uma cópia, encontrar, nesses momentos limítrofes, possíveis releituras de termos já cristalizados. O debate pode levar à elaboração da **ação** entendida como uma maneira criativa de atribuir significados para nossas experiências de vida.

Bibliografia

BORER, Alain. **Joseph Beuys**. São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2001.

CIPRIANO, Fábio. **Joseph Beuys e o abandono à arte**. In ALMEIDA, Jorge e BADER, Wolfgang. **Pensamento alemão no século XX: Grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil**, volume III. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

COHEN, Renato. Working in progress na cena contemporânea. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FISHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance**. New York, Routledge, 2008.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

QUILICI, C. S. Ação e Representação nas artes performativas. **Rebento Revista de Artes do Espetáculo**, Unesp, nº 4, maio 2013, pág. 34-41.

ROSENTHAL, Dália. **O elemento Material na obra de Joseph Beuys**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2002. Dissertação de Mestrado.

STACHELHAUS, Heiner. **Joseph Beuys**. Düsseldorf: Claassen, 1990.

TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys: Coyote**. London: Thames&Hudson, 2008.

Catálogo de exposição

Joseph Beuys: a revolução somos nós: 2010-2011 / direção e curadoria geral de Solange Farkas; curador convidado Antonio d'Avossa; realização do Serviço Social do Comércio. Administração Regional no Estado de São Paulo e Associação cultural Videobrasil - São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

Recebido em 28/02/2014

Aprovado em 17/04/2014

Publicado em 30/06/2014