

## IMAGEM-ESCRITA ! – i ESCRITA-IMAGEM

### WRITTEN-IMAGE ! – i IMAGE IN WRITING

Marit Scheibe / Artista, Pesquisadora Independente

#### RESUMO

O presente artigo pretende oferecer um recorte da pesquisa de mestrado nos processos e procedimentos artísticos, sobre a escrita nos desenhos e lousas dentro da obra de Joseph Beuys. Uma escrita que desencadeia um processo criativo entre artista e leitor, formando uma escultura, não mais apenas com materiais firmes como pedra, madeira, argila etc., mas com a capacidade de reflexão sobre si, a fala e o pensamento - se movimentando entre e com os materiais da *Escultura Social*. Ao mesmo tempo pretende construir uma ponte entre as gravuras nas paredes de cavernas e a lousa como suporte legitimando a escrita enquanto arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** escrita; desenho; lousa; escultura social.

#### ABSTRACT

*The present paper intends to offer a glimpse of the research in artistic processes and procedures about writing in drawings and blackboards as part of Joseph Beuys' works - a writing that unleashes a creative process between the artist and the reader, thereby constructing a sculpture not any longer with solid materials like stone, wood, clay, etc., but with the reader's capacity for self-reflection, speech and thinking, circulating in-between and with the materials of Social Sculpture. At the same time, this study intends to build a bridge between the paintings made on the walls of caves and the ones made on blackboards as legitimate supports for writing as an art.*

**KEYWORDS:** writing; drawing; blackboard; social sculpture.

## A invenção das ferramentas

A Lousa como objeto envolvido numa *ação*, aparece, segundo o autor Uwe Schneede, na primeira ação pública do artista, no *Festival Fluxorum*, na Universidade de Düsseldorf em fevereiro de 1963 (SCHNEEDE). Joseph Beuys tinha assumido a cadeira de escultura nesta universidade em 1961.

O contato com os artistas Nam June Paik e George Maciunas, participantes do movimento Fluxus<sup>1</sup>, nesta época vivendo também na Alemanha, serviu de impulso e incentivo para que Beuys organizasse um segundo festival na universidade. O primeiro festival ocorreu em 1962 no Städtischen Museum em Wiesbaden, também com a participação dos dois artistas Nam June Paik e George Maciunas, entre outros.

O movimento *Fluxus* nasceu principalmente pela influência de John Cage. Ele partia do ponto de vista que a arte não pode ser mais compreendida apenas como manifestação de um objeto ou como resultado final. Cage a via como um processo, também como um processo de tomada de consciência. Ele trabalhava num novo conceito de música na New School of Social Research em New York desde 1958. Os músicos, compositores, trabalhavam junto com os escultores da época para obter novas formas de apresentação de peças musicais e desenvolveram uma nova consciência a partir das possibilidades de outro uso dos instrumentos musicais. Trabalhava-se então com sons, ruídos, com objetos e diversos outros materiais, com o palco, o filme, com o movimento e o tempo.<sup>2</sup>

O elemento tempo, que é um elemento plasmado normalmente pelos compositores, agora é plasmado com movimento no espaço, pelos artistas plásticos. Um trabalho paralelo ao do tempo da música em uma *ação*.

Para a organização do segundo festival do movimento Fluxus, George Maciunas informou Beuys através de cartas, a relação de objetos que deveriam ser providenciados para o festival. Foi então pedido um piano, uma escada alta, um grande balde de água, um jarro, uma corda grossa, um projetor de slides, um gravador de fita magnética e **uma lousa** (SCHNEEDE).

Schneede determina a lousa como objeto característico do movimento Fluxus. É neste festival que Beuys realiza pela primeira vez, uma ação onde utiliza uma lousa.

Beuys chamava seus objetos, durante as ações, como *Action Tools* (SCHNEEDE). Neste sentido a lousa seria uma ferramenta de ação.

Mesmo que Beuys não usava a escrita *ainda* nesta ação, o suporte da lousa se torna uma das ferramentas centrais para o artista. Um suporte que vai de encontro com a sua atividade de professor na universidade de Düsseldorf.

### **Desenhos paralelos às ações – A escrita mescla-se com a imagem**

Interessante de observar é que em seus desenhos anteriores e paralelos às ações, percebe-se como o artista procura expandir o entendimento do desenho, aproveitando sempre diversos suportes. Assim parece que a lousa seria apenas mais um suporte entre outros que foram experimentados.

Theodora Vischer, atual curadora da Fondation Beyerle na Baseleia, observa em sua pesquisa *Joseph Beuys – Die Einheit des Werkes – A obra como um Todo* sobre os desenhos do artista que eles se tecem como um fio vermelho em sua obra. Até os anos tardios da década de 50, o desenho seria o *médium de expressão* central de Beuys, depois nota-se como os desenhos feitos até então formam um ponto de partida para uma nova fase, uma fase na qual **a escrita se mescla com a imagem**.

Importante, a partir de 1960, é o desenhar, no qual a escrita recebe um papel determinante. Os desenhos se transformam em partituras, em partituras da *Teoria Plástica*, para a qual Beuys sistematiza seus conhecimentos adquiridos através do seu trabalho até então. Desenhos se tornam também partituras reais para as suas ações. Nas próprias ações aparecem estes desenhos em lousas como forma de orientação. Desde os anos tardios de 1960, nas estendidas palestras e discussões os desenhos de lousa introduzem modelos de explicação.<sup>3</sup> (VISCHER, 1999, p. 137-138, TA)

Ao aprofundar nossa observação nos desenhos do artista, na obra do Secret Block<sup>4</sup>, percebe-se que partes da escrita em meio aos desenhos da primeira fase aparecem quase como títulos. Eles carregam uma função *explicativa*. Um assunto desenvolvido de forma pictórica é *esclarecido* pela escrita. Através da escrita é reconectado o sentido da palavra com os rabiscos dos esboços feitos no papel, e o desenho expande-se para uma reflexão maior do espectador. A sequência dos desenhos no Secret Block mostra como Joseph Beuys entra paulatinamente numa conversa consigo mesmo e como ele se aprofunda nos temas com os quais vinha se preocupando. Apropria-se do pensamento que vem desenvolvendo, ou de percepções em meditações sobre um determinado assunto, e expressa-se no papel,

absolutamente despreocupado da representatividade de um objeto exterior. O desenho exteriorizado no papel parece um tatear para dentro do pensar do artista, parece um diálogo consigo próprio. As partituras, das quais Vischer comenta acima, servem para organizar e esclarecer o desenrolar de uma ação. Não só para si próprio o artista fez esses desenhos das partituras, mas também para dialogar e preparar se *melhor* com os co-autores da ação. Em outras situações, Beuys desenvolve dentro de um desenho sua visão. O desenho do Diagrama da Evolução de 1974 para Volker Harlan é um destes exemplos. Em todos os desenhos a seguir, figura 1 a 4, se vê como a escrita salta cada vez mais a vista.

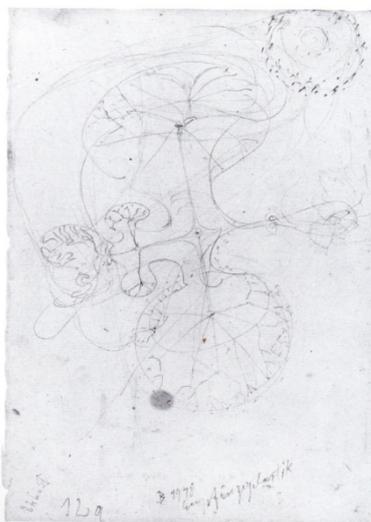


Figura 1: Joseph Beuys: **Empfängerplastik**, Plástica da recepção, 1948, lápis grafite sobre papel, 21,2 x 14,8 cm, secret block

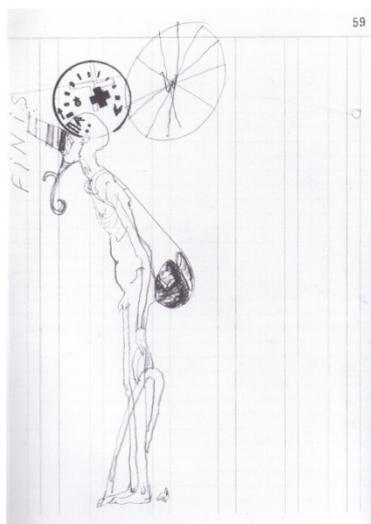


Figura 2: Joseph Beuys, -----?, 1959, lápis grafite sobre papel com carimbo, 29,6 x 20,8 cm, secret block



A fala é evidentemente para mim de qualquer forma a primeira escultura. Forma se o pensamento num meio de expressão. O meio de expressão por si é a fala.<sup>5</sup> (BEUYS in KRAMER, 1991, p.158 - TA)

Ao longo da sua fala ao público, o artista começa organizar seus pensamentos e conceitos dentro de figuras de palavras em lousas, as quais foram muitas vezes completadas por esquemas desenhados. Assim o ouvinte se torna também *visualizador* - *Sehender* e participa no processo criativo do artista ao longo da conversa por mais este meio.

**A escrita e a lousa – A ação *Der grösste Komponist der Gegenwart ist das Contergankind – O maior compositor é a criança vítima da talidomida – 1966***

Na primeira parte desta ação, o artista apresenta um piano embalado em feltro, como se estivesse mudo. Ele queria demonstrar o tom não físico, *Also dieser Ton als nichtphysischer Ton, der war hier gemeint. - Então, este tom como tom não físico, isso quis dizer aquilo* (SCHNEEDE). Em outro lugar, numa página anterior no mesmo livro, Beuys diz: *\_ Das war der Sinn, dass da ein anderer Ton erzeugt wurde, ein Innenton. O sentido é que se cria um outro tom, um tom interior.*

O material do feltro toca a reflexão na simbologia de guardar, manter, isolar, abafar e aquecer. Um piano ao contrário é tom, é música. Embalar o piano traz um conflito no primeiro momento, neste conflito é que Beuys se refere ao *tom interior*.

Beuys inicia o desenho de uma metade de uma cruz na lousa.



Figura 5: Joseph Beuys, ***Infiltration*** Homogen, ação desenvolvida em 1966, Fotografia de Reiner Ruthenbeck, em “Die Aktionen”, Schneede, p. 117

Por cima da cruz Beuys escreve frases relacionadas ao problema e à consequência dos remédios com talidomida, veja figura 5. Substância que gerou o problema de uma série de malformações em crianças, cujas mães usaram a droga durante a gravidez. O artista pergunta em suas palavras e conceitos na lousa: *Entrando no quarto de uma criança vítima da talidomida, a música do passado a ajuda?* O piano isolado com feltro era a resposta. Para esta criança este tipo de música não vale nada, não teria braços com dedos para poder tocar as teclas pretas e brancas do piano. Ela nem teria pernas para prolongar um tom ou aumentar com o pedal do piano. Para uma criança deficiente, vítima da talidomida, um piano é mudo.

*O maior compositor é a criança deficiente da talidomida* foram as outras palavras escritas na lousa. O artista explica este paradoxo:

Então o maior compositor é aquele que sofre. Aquele que não consegue fazer mais nada... Muitas pessoas são espertas e inteligentes, algumas são também bonitas e sabem correr bem rápido, outras são capazes para coisas maiores ainda. Mas o que acontece com todas estas pessoas que não conseguem se expressar mais, quando eles encontram este destino, o qual lhes impede de participar destas formas de produção. Esta foi a ideia, e a criança deficiente de talidomida foi justamente a “data”.<sup>6</sup> (SCHNEEDE, 1994, p. 114, TA)

Nesta ação, o piano se torna mudo e a lousa se torna instrumento da fala. Instrumento da fala para o público. Um modo de prolongar a fala do artista através da lousa. Beuys eleva a sua ação para um novo plano, ele continua a ação para dentro do pensamento dos espectadores. Ele integra pela primeira vez aqui a conceitualização (Begrifflichkeit) em sua ação.

Schneede observa: *Esta parte linguística dava à ação a direção e transmitia, ao mesmo tempo, o contexto conceitual, no qual devia ser vista esta ação* (TA).<sup>7</sup>

### **Costurando os recortes:**

Nos anos 1960, a Lousa foi envolvida pelo artista nas ações no contexto Fluxus. O caráter comunicativo das lousas nestas ações ainda era pouco e não elevava a ação á um meta-plano. Continuando a ação através da lousa escrita ou desenhada o artista cria primeiro um vínculo intelectual com o espectador - esta função se evidencia na ação *Infiltration Homogen* em 1966. A partir deste momento, Beuys começa a escrever conceitos e palavras na lousa e não os apaga.<sup>8</sup> Com isso ele provoca a reflexão do observador, que lê as palavras e busca entender seu sentido.

Inicia-se uma comunicação mais efetiva com o público através deste suporte escrito pelo artista. Cada vez mais, a lousa se torna ferramenta para a comunicação nas ações posteriores. Apela para o pensamento, fazem o observador refletir sobre um determinado conceito e pode atingir o sentimento estético. Na ação *Pangnese* na Universidade de Düsseldorf em 1969, o artista declara: Pensar = Escultura (STÜTTGEN).

Ao longo dos anos 1970 Beuys utiliza e reutiliza suas lousas. Nas duas Documentas em Kassel, 1972 e 1977, a lousa é canal e transmissor de mensagens. Posteriormente o artista une algumas destas lousas, em grandes instalações. É quase como um ready made a utilização das lousas pelo artista, porque revela o ato do encontro do conceito adequado.

### Escrita-Imagem ! i Imagem-Escrita

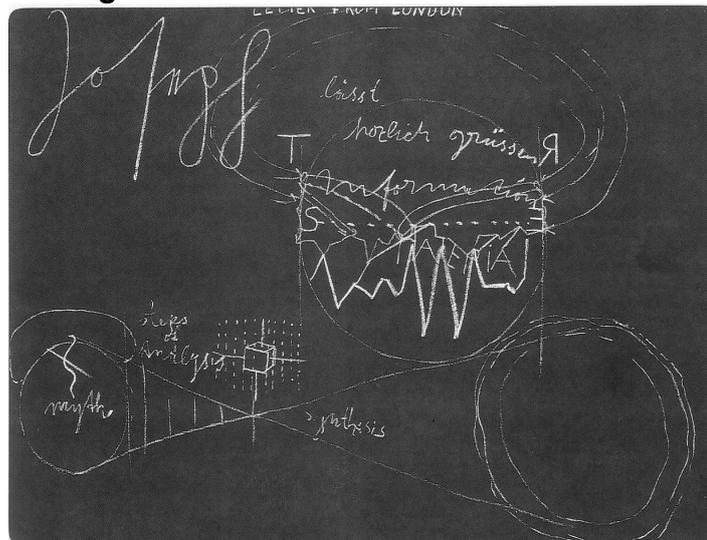


Figura 6: Joseph Beuys (1921-1986), **Letter from London** (“Carta de Londres”), 1977, litografia, papel sobre um painel de madeira, 89 x 118cm x 2cm; Collection de Julius Hummel, Viena – Austria, imagem gentilmente disponibilizada por Hermann Pohlmann

Observemos a superfície preta e linhas brancas, que podem se constituir em palavras ou em esboços, mas eles continuam sendo linhas. A superfície como elemento artístico amplia nossa percepção, ela parece falar aos sentimentos. A linha, por fim, parece um elemento que nos desperta, que sintetiza e concentra. Parece que ela nos toca no pensamento.

O “plano sentimental” do ser humano corresponde ao plano bidimensional de um desenho, de uma pintura. A dimensão plana tem afinidade com o sentimento, assim como o transcurso de uma linha unidimensional se aproxima do conceito e, com isto, do pensar. Digno de nota é o modo como a linha artística de um desenho ou

caricatura é intensificada pelo acréscimo de uma sentença – ou seja, pela escrita de um pensamento – adquirindo somente por meio dela seu toque saboroso, humorístico.<sup>9</sup> (MARTIN, 2002, p.70- TA)

Em conversa com Karl Heinz Tritschler, artista e pesquisador que mora em Weimar, na Alemanha, levantou-se a questão de como a escrita se desenvolve em lineamentos rabiscados para dentro de superfícies em pedras, nas cavernas há 40 000 anos. Tritschler comenta que o *homo sapiens* aparece imediatamente como artista, como criador na formação de conceitos. Segundo ele estes rabiscos não são desenhos de *l'art pour l'art*<sup>10</sup>, eles não atendem somente critérios estéticos, mas sim, *nestes desenhos estão presentes as primeiras tentativas de formar conceitos*, de expressar desejos e de tentar dominar o acaso. E que *isso se concretizou definitivamente no século 20, depois deste longo, longo tempo através da evolução da consciência humana*. Com outras palavras, o círculo se *fecha*, como um antigo signo da serpente que morde o próprio rabo. Os egípcios a denominaram Oroborus.

Numa entrevista entre Willi Bongard e Josph Beuys sobre a Lousa *Letter From London*, já mencionada, veja imagem figura 6, a conversa é a seguinte:

**Willi Bongard:** Cada signo nesta lousa e cada palavra também tem um significado. Mas será que se poderia ver, observar a lousa, de maneira puramente formal, independente dos significados que ela possa expressar?

**Joseph Beuys:** Eu acredito que sim, eu acredito que ela tenha um valor formal próprio. Mas pode se afirmar em princípio, que existe novamente algo na cena artística moderna, que se perdeu aparentemente com frequência, que é uma iconografia bem clara. Isso o observador percebe sim, que aqui todas as coisas tenham um significado iconográfico. Eu acredito que alguém consiga valorizar essa lousa somente ao vê-la, que aquilo que está escrito aqui tenha uma necessidade cultural e histórica, que aparece novamente como um rabisco na rocha. Que alguém, seja lá quem for, talvez um Druída, rabiscou como signo em algum lugar na rocha, e que podemos valorizar esteticamente, através de um valor histórico-cultural, pois eles não são feitos de maneira a serem belos. Principalmente algumas coisas são o contrário mesmo de belo. Mas se percebe bem de imediato, que essas coisas têm um significado para o progresso revolucionário.<sup>11</sup> (BEUYS in SCHELLMANN, 1992, Múltiplos, 1965-1986, p. 563 - TA)

### Gravações em ardósia e desenhos de lousa

A lousa, como quadro negro, tem a sua origem numa pedra chamada ardósia. A ardósia é um material *entre* pedra e argila. Ela é considerada uma rocha

metamórfica. Argilas sedimentadas se transformaram – metamorfosearam-se sob as pressões do tempo, temperatura e vento. Na ardósia sedimentaram-se informações geológicas de séculos por meio da pressão. As informações inscritas pela natureza mostram-se em sua superfície cinzenta, em seus veios e diferentes traços. O tempo deixou as suas marcas na superfície da ardósia e nela se tornou espaço.

A ardósia é uma pedra que se construiu em placas, em camadas nítidas. Isso foi de grande vantagem para a lousa, uma superfície plana, na qual as informações serão traçadas, agora não mais pela natureza, mas pelo ser humano.

O artista Joseph Beuys utiliza esta superfície em sua obra de diversas formas: por um lado ele articula seus pensamentos nesta superfície, como antes, na ardósia a natureza articulou as informações. Por outro lado, o artista deixa lousas escritas em camadas sobrepostas como na instalação *Richtkräfte einer Neuen Gesellschaft - Forças de Direção para uma Nova Sociedade* de 1974, parecidas com a formação geológica da ardósia, em camadas nítidas. Tanto na formação geológica da ardósia quanto na instalação mencionada anteriormente, revela-se a poesia do suporte da lousa.

Através da escrita em lousas o artista Joseph Beuys dissemina seu pensamento, nelas a escrita pode se tornar imagem e ao mesmo tempo a imagem uma escrita.

## Notas

<sup>1</sup> Fluxus {...} tentava suprimir as fronteiras ou limites das diferentes disciplinas como música, arte e poesia ou os limites entre arte e vida. Na retrospectiva pode se observar que muitas das intenções do Fluxus, como por exemplo a abertura total do trabalho, uma forma livre da realização (não só na realização das peças próprias) foram realizadas. A forma musical da apresentação se baseava na fórmula: Tempo = Música e se orientava nas teorias musicais de Satie e Cage.“ (tradução livre da autora)

Original: Fluxus {...} versuchte, die Grenzen zwischen den einzelnen Disziplinen, Musik, Kunst, Dichtung, oder die zwischen Kunst und Leben aufzuheben. Rückblickend kann festgestellt werden, dass viele dieser Intentionen von Fluxus, so zum Beispiel eine völlige Offenheit der Arbeit, eine freie Form der Ausführung (nicht nur in der Realisierung der eigenen Stücke) verwirklicht wurden. Die musikalische Form der Darbietung beruhte auf der Formel: Zeit = Musik und orientierte sich an den musikalischen Theorien von Satie und Cage.“ (BLOCK, René; *Die Summe aller Klänge ist grau*. Catálogo da exposição: Para Olhos e ouvidos, academia das artes, Berlim 1980, p. 136 e seguintes - apd. VISCHER, 1991, p. 107, rodapé 32)

<sup>2</sup> O Grupo Fluxus é considerado, junto com os *Happenings* dos anos 1960 e as *Performances* e *Ações* dos anos 1970, em Nova York, uma arte *imediate* ou teatral. Seu representante mais conhecido é Allan Kaprow. Enquanto os *Happenings* se tornaram o precursor da New Media Art, permitindo a participação dos observadores num *jogo*, muitas vezes, não diferenciando entre artista e participante ou observador. Os *Happenings* se tornaram a raiz da Sociedade do Divertimento (Spasgesellschaft), tudo é diversão - viver e curtir. A participação por divertimento.

As *Performances* e *Ações* apresentam uma linha clara e definida através do artista. As ações e performances promovem um conhecimento sensível, pela interação – têm um caráter muito mais no sentido de conscientização, que pode passar por dores e sofrimentos.

<sup>3</sup> VISCHER, 1991: p. 137-138 Original: Wichtig wird aber seit 1960 auch ein Zeichnen, in dem das Skripturale eine mitbestimmende Rolle übernimmt. Die Zeichnungen werden zu Partituren, zu Partituren der *Plastischen*

*Theorie*, zu der Beuys seine im bisherigen Schaffen gewonnenen Erkenntnisse nun systematisiert. Zeichnungen werden aber auch wirkliche Partituren für Aktionen. In den Aktionen selbst treten solche Zeichnungen auf Tafeln als eine Art Orientierungsorte auf. In der seit den späten sechziger Jahren ausgedehnten Vortrags- und Diskussionstätigkeit werden die Tafelzeichnungen als Erklärungsmodelle eingesetzt. Tradução livre da autora

<sup>4</sup> se trata de uma união de mais de 250 desenhos que foi chamado pelo artista de *secret block*, veja bibliografia

<sup>5</sup> Beuys in KRAMER, 1991: 158 – Original: Und die Sprache ist selbstverständlich für mich sowieso die erste Skulptur. Man formt den Gedanken in einem Ausdrucksmittel. Das Ausdrucksmittel selbst ist die Sprache. Tradução livre da autora.

<sup>6</sup> SCHNEEDE, 1994: p. 114, Original: Also der grösste Komponist ist derjenige, der leidet. Der überhaupt nichts mehr machen kann...Viele Menschen sind zwar schlau und intelligent, manche sind auch schön und können sehr schnell laufen, manche sind auch fähig zu grösseren Werken, aber was ist denn mit den Menschen, die das alles nicht äussern können, wenn sie dieses Schicksal antreffen, das sie an dieser Art von Produktion hindert. Das war die Idee, und das Contergan war genau das Datum. Tradução livre da autora

“Data” neste texto significa o ano em que foram divulgados os resultados das pesquisas sobre a talidomida.

<sup>7</sup> id. ibd.: p. 114 - Dieser sprachliche Anteil gab die Richtung der Aktion an, und vermittelte zugleich andeutungsweise den begrifflichen Kontext, in dem die Aktion gesehen werden sollte.

<sup>8</sup> Somente nas ações *Celtic (Kinloch Rannoch) Schottische Symphonie*, 1970,71 em Edingburgh e *Celtic + ~~~~*, 1971 em Basel, o artista usa uma única lousa e apaga ela sempre para reescrevê-la durante a ação. Beuys na entrevista com Maria Kramer a respeito:

[...] O senhor precisa saber, que eu usava sempre só uma lousa e esta eu apagava sempre [ .... ]

Original: [...]Sie müssen wissen, dass ich immer nur eine Tafel benutzt habe und sie immer wieder ausgewischt habe [...] - Beuys in KRAMER, 1991: p. 17

<sup>9</sup> MARTIN, 2002: p. 70 – Original: Die “Gefühlsebene” des Menschen entspricht der zweidimensionalen Ebene einer Zeichnung, eines Gemäldes. Die flächige Dimension ist gefühlsverwandt, so wie der Verlauf einer eindimensionalen Linie dem Begriff und damit dem Denken nahesteht. Bemerkenswert ist, wie das künstlerische Lineament einer Zeichnung oder Karikatur durch einen beigefügten Satz – also durch Niederschrift eines Gedankens – gesteigert wird, ja erst durch ihn seine köstliche, humoristische Note gewinnt. – Tradução livre da autora

<sup>10</sup> Conceito este que Kandinsky trouxe em suas observações sobre o “Espiritual na Arte” - KANDINSKY, 1952: p. 25: A grande maioria passeia pelas salas e acha as telas „simpáticas” e “magníficas”. O ser humano, que poderia dizer algo, não tem dito nada ao ser humano, e este que poderia ter ouvido alguma coisa, não ouviu nada. Este estado se chama l’art pour l’art. Esta destruição dos tons ou sons? interiores, os quais são a vida das cores, esta dispersão das forças do artista para dentro do vazio e l’art pour l’art.

Original: Die grosse Menge schlendert durch die Säle und findet die Leinwänder „nett“ und „grossartig“. Mensch, der was sagen könnte, hat zum Menschen nichts gesagt, und der, der was hören könnte, hat nichts gehört. Diesen Zustand der Kunst nennt man l’art pour l’art. Dieses Vernichten der innerlichen Klänge, die der Farben Leben ist, dieses Zerstreuen der Kräfte des Künstlers ins Leere ist „Kunst für Kunst“. – Tradução livre da autora

<sup>11</sup> entrevista entre Bongard e Beuys „Letter from London“, publicado em SCHELLMANN, 1992, Multiples 1965-1986 – Bongard e BEUYS, 1977: p. 563 Original:

**Willi Bongard:** Jedes Zeichen auf dieser Tafel und jedes Wort zumal hat also eine Bedeutung hier. Ist es aber so, dass man auch unabhängig, von den Bedeutungen, die hier zum Ausdruck kommen, diese Tafel rein formal sehen kann?

**Joseph Beuys:** ich meine schon, ich meine, sie hat einen formalen Eigenwert. Aber man kann grundsätzlich feststellen, dass es in der modernen Kunstszene wieder etwas gibt, was scheinbar oft verloren gegangen ist, nämlich eine ganz klare Ikonographie. Das sieht der Beschauer schon, dass hier die Dinge alle mit einer ikonographischen bedeutung gemeint sind. Ich glaube, ästhetisch kann einer diese Tafel nur dann werten, wenn er sieht, das, was hier niedergeschrieben ist, hat eine kulturgeschichtliche Notwendigkeit, die fast wieder so aussieht wie eine Felsritzung, die irgendein, was weiss ich, irgendein Druide als Zeichen irgendwo in den Felsen geritzt hat, die man ja heute ästhetisch nur werten kann durch, sagen wir mal, kulturhistorischen Stellenwert. Denn die sind ja nicht alle auf schön gemacht. Manche Sachen sind überhaupt gerade das Gegenteil von schön. Aber man spürt unmittelbar, dass die Dinge eine Bedeutung haben für den revolutionären Fortschritt. – Tradução livre da autora.

## Referências

ADRIANI, Götzi; KONNERTZ, Winnfried; THOMAS, Karin. *Joseph Beuys, Leben und Werk*. Ostfildern, DuMont Reiseverlag, 1994.

BEUYS, Joseph. *The secret bloc for a secret person in Ireland*. München: Schirmer-Mosel, 1988.

KANDINSKY, Wassily. *Über das Geistige in der Kunst*. Bern: Benteli AG, 1952.

KRAMER, Mario. *Joseph Beuys – Das Kapital Raum 1970-77*. Heidelberg: Edition Staeck, 1991.

MARTIN, Michael. *Hell Dunkel - Erleben und Gestalten*. Verlag am Goetheanum, 2002.

SCHELLMANN, Jörg. *Joseph Beuys. Die Multiples: Werkverzeichnis der Auflagenobjekte und Druckgrafik 1965- 1986*. 7. Edição, München; New York 1992.

SCHNEEDE, Uwe. *Die Aktionen*. Edição Gerd Hatje, Ostfildern Ruit, 1994.

STÜTTGEN, Johannes. *Der ganze Riemen*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008.

VISCHER, Theodora. *Joseph Beuys – Die Einheit des Werkes*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 1991.

### **Marit Scheibe**

Artista plástica e mestre em artes visuais na linha de pesquisa *Processos e Procedimentos Artísticos*, pela Universidade Estadual Paulista. Graduada em Educação Artística e formada como escultora em madeira pela Escola de Artes em Flensburg, Alemanha. Atua desde 2002 como professora de artes na escola Waldorf Aitiara, Botucatu - onde vive e desenvolve seus projetos.