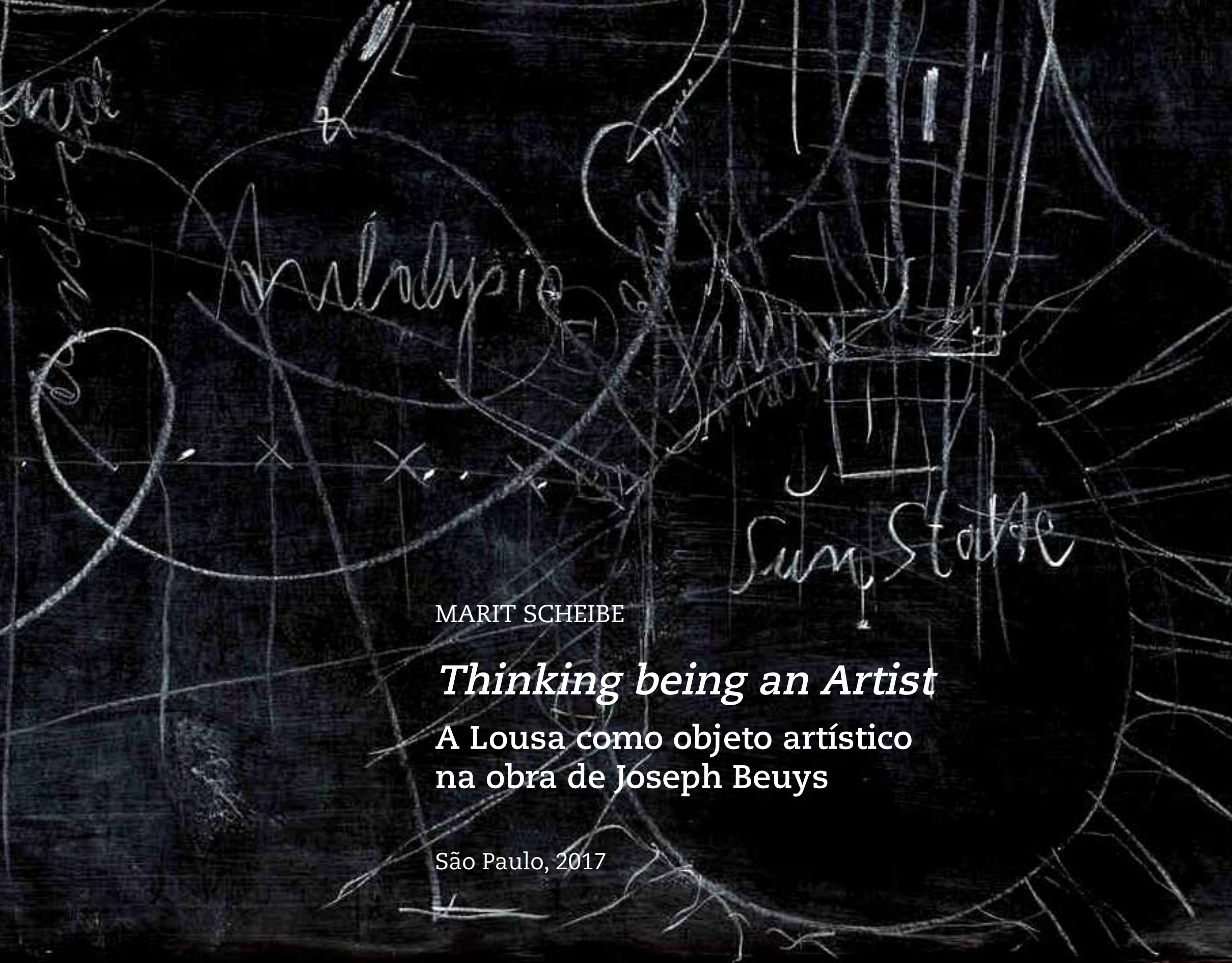




MARIT SCHEIBE

Thinking being an Artist

**A Lousa como objeto artístico
na obra de Joseph Beuys**

São Paulo, 2017



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Campus São Paulo

Instituto de Artes

MARIT SCHEIBE

Thinking being an Artist

A Lousa como objeto artístico
na obra de Joseph Beuys

São Paulo
2017

MARIT SCHEIBE

Thinking being an Artist

A Lousa como objeto artístico
na obra de Joseph Beuys

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial
para a obtenção do título de mestre em Artes Visuais.

Área de Concentração: Artes Visuais

Linha de Pesquisa: Processos e Procedimentos Artísticos.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol

S318t

Scheibe, Marit, 1976-.

Thinking being an artist : a lousa como objeto artístico na obra de Joseph Beuys / Marit Scheibe. - São Paulo, 2017.

139 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol.

Co-orientador: Sérgio Romagnolo.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Beuys, Joseph - 1921-1986. 2. Arte Contemporânea – Séc. XX. 3. Desenho. 4. Lousas. 5. Escultura Social. I. Spaniol, José Paiani. II. Sérgio Romagnolo. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 709.43

Banca Examinadora

Titulares

Prof. Dr. José Paiani Spaniol - UNESP

Prof. Dr. Sérgio Romagnolo - UNESP

Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti - USP

Suplentes

Prof. Dr. Agnus Valente - UNESP

Prof. Dr. Claudio Mubarac - USP

Resumo

Esta dissertação enfoca a Lousa como objeto artístico na obra de Joseph Beuys, procurando uma aproximação com o observador, captando seu interesse na direção dos caminhos sensíveis propostos pelos rabiscos. Pretende conduzir a sensibilidade do espectador para expandir a vivência de valores humanistas.

Como suporte, revela-nos o empenho do artista por uma arte viva.

A pesquisa se oferece como um fio condutor a quem se interessa pela ampliação do conceito de arte, e, ao mesmo tempo, se propõe a evidenciar, através do mergulho em alguns símbolos, as direções e paisagens do pensamento do artista.

Palavras Chave: Arte Contemporânea, Desenhos, Lousas, Escultura Social

Abstract

The present study focuses on the Blackboard as artistic object in the work of Joseph Beuys and aims an approximation with the observer. It wants to capture the interest of the spectator for the sensible paths proposed by the scribbles. It intends to drive the sensitivity of the spectator in order to expand the experience of humanistic values. As a support, the blackboard reveals the artist's commitment to a living art, to life. The research offers itself as a guiding thread to those who are interested in the expansion of the concept of art. At the same time, it aims to evidence, through an immersion in some symbols, the directions and landscapes of the artist's thought.

Keywords: Contemporary Art, Drawings, Blackboards, Social Sculpture

Agradecimentos:

- Agnus Valente
- Beatriz Seignemartin
- Carlos Lira
- Claudio Mubarac
- Denise Seignemartin
- Fabíola Zahn
- Gabriela Guenther
- Gisela Groener-Stüttgen
- Hermann Pohlmann
- Johannes Stüttgen
- José Paiani Spaniol
- Karl-Heinz Tritschler
- Lalada DalGLISH
- Luciana Beti
- Marco Garaude Giannotti
- Maria Lina Lira Cunha Scheibe
- Mariza Bertoli
- Marco Antônio
- Nil Orfeo Scheibe
- Percival Tirapeli
- Rainer Rappmann
- Rejane Galvão Coutinho
- Sérgio Mauro Romagnolo
- Stephan Stüttgen
- Ulrike Thomas
- Vera Koppehel
- Volker Harlan
- Walter Kugler
- Wolfgang Zumdick

Todos os alunos do Ensino Médio da Escola Aitiara, em especial os que nasceram em 2000

Sumário

Introdução	3
Os Desenhos em sua Primeira Fase	7
Imagens Plásticas e Fluxus	17
Entre Desenho e a Lousa	19
Aproximando-se do tema – A invenção das ferramentas	22
As evidências	23
1ª Camada	29
A Lousa entra em ação no segundo Festival <i>Festum Fluxorum</i>	29
A Ação: <i>Sinfonia Sibéria 1. Frase</i> - e a Lousa no <i>Festum Fluxorum</i>	32
Desenhos paralelos às ações	39
A Lousa e mais um passo – A função da conceptualização da Lousa nas ações dos anos 1960	47
A ação: <i>O maior Compositor é a criança vítima de talidomida</i> (1963)	48
A ação <i>Pangenese</i> (1969)	51
A Lousa nas Documentas em Kassel	60
Documenta V	60
Documenta VI	61
A Lousa no environment e na instalação nos anos 1970	64
<i>O Espaço como Capital</i>	64
<i>Forças de Direção para uma Nova Sociedade</i>	66
<i>Lugar de Fogo</i>	71

2ª Camada - A lousa como espaço de expressão do artista S -----	77
Sobre o Pensar de Beuys – <i>Todo mundo pensa, mas quase ninguém saberia dizer o que é o Pensar</i>	78
<i>SUNSTATE – O ESTADO DO SOL e O Modelo de Informação</i>	95
3ª Camada - A Lousa como espaço de experiência estética	107
A Lousa e a escuta	111
O Conceito Antropológico da Arte	114
A Estética das Lousas	123
Considerações Finais	128
Breve Cronologia do Artista	133
Bibliografia	136
Lista de Imagens	138

Introdução

Apresento minha dissertação de mestrado em camadas. Surgiram durante a ocupação com o assunto. Quanto mais eu adentrava o tema, mais compreendia as relações e fei meu pensamento em torno das Lousas de Joseph Beuys e os apresento aqui.

Trata-se das Lousas como quadros negros, aqueles que se conhece das salas de aula. Este suporte se torna evidente dentro da obra do artista e eu ousei uma investigação deste objeto, que carrega traços e linhas que formam palavras ou imagens.

Primeiramente observei os desenhos de Beuys. Por meio deles, sensibilizei-me para as características do seu traço, aproximei-me do conceito do seu desenho e de como o artista amplia a sua compreensão deles, aproveitando diversos suportes em diferentes estados.

Depois do início da investigação sobre as lousas, o meu interesse era tomar como ponto de partida as mais conhecidas instalações, nas quais elas se destacam. A partir delas, eu levo o foco para um fio histórico e me pergunto quando entrou este suporte na atuação do artista e como se desenvolveu. Em outro momento, observo-as como uma ferramenta de trabalho do artista e aprofundo-me naquilo que ele transporta como mensagem nesta superfície preta. Assim me aproximei do conceito da *Escultura Social* e do *Conceito Antropológico da Arte*. Beuys observou sempre de maneira crítica seu próprio trabalho, nunca separou a crítica da arte, do fazer artístico. Suas observações em relação à arte em geral o levaram para a expansão de conceitos antigos, como por exemplo, o da escultura, o do esculpir e o do artista.

Durante vários anos, Beuys junta Lousas¹ que resultaram de conversas e encontros, reaproveita-as, formando novos trabalhos, criando uma nova expressão, um novo significado. Ele resignifica um evento já passado, condensando tempo ou expandindo tempo. Nas ações, a Lousa era às vezes apagada, como um meio de comunicação entre os participantes da ação ou entre ele e os espectadores durante.

Por um lado as camadas remetem ao adentrar cada vez mais a fundo no assunto, por outro lado, pondo uma camada por cima da outra, minha intenção é, formar uma imagem mais densa, mais nítida do artista para o leitor. Pretendo tocar nos processos criativos que são desencadeados pela leitura como obra.

¹ Existem fotografias em quais o artista fixava com spray os desenhos nas lousas, veja por exemplo: LOERS, WITZMANN, 1993: Dokumenta-Arbeit, p. 202.

² Na cidade de Wangen, sul da Alemanha, hoje Editora FIU pelo Rainer Rappmann (Beuys promovia encontros neste local dentro da ideia da Free International University)

³ Artista plástico, vive e trabalha em Weimar, Alemanha; estudioso da obra do pensamento de Beuys, participou por muitos anos no ônibus pela Democracia Direta

⁴ Desde 1965, pastor para a comunidade de cristãos em Bochum, cofundador da primeira Universidade Livre na Alemanha em Witten-Herdecke, 1985-1995 presidente da Academia, docência para estética e filosofia da natureza. Colaborador livre no Instituto para Biologia da Evolução e Morfologia da Universidade em Witten-Herdecke

⁵ (1938-2011) Dotourado em filologia germânica, pedagogo, era professor de alemão e história da arte na escola Waldorf de Basileia, exdirigente da secção pedagógica no Goetheanum em Dornach, pesquisador

⁶ Dirigente do Arquivo Rudolf Steiner em Dornach até 2012, organizou e organiza exposições mundiais de desenhos de Lousas feitas por Rudolf Steiner. Vive em Dornach

⁷ Master of Art na arte do palco e terapia euritmica, gestora cultural e artista para Eculturas Sociais, docente, terapeuta, vive e trabalha em Basileia, Suíça

⁸ Ex-alunos de Beuys

⁹ Artista plástico, vive no momento em Freiburg, Alemanha

¹⁰ Agricultura Sustentada pela Comunidade, sobre isso, veja o meu artigo: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s10/marit_scheibe.pdf

A presente dissertação é fruto de um longo caminho. Um caminho feito e traçado em conversas, visitas, entrevistas e encontros planejados e não planejados, ao longo de quase dez anos.

A participação num encontro no centro cultural de Achberg² em uma viagem a Europa, em outubro de 2008, onde Joseph Beuys atuou depois que saiu da universidade de Düsseldorf, me colocou em contato com Rainer Rappmann e Karl Heinz Tritschler³. O encontro teve como foco o desenho que Beuys havia feito para Volker Harlan⁴ em 1974, o desenho *Diagrama da Evolução*. Com este desenho nos *ocupamos* por três dias. Este diagrama também foi o impulso para mergulhar por mais 8 meses em uma pesquisa junto com Heinz Zimmermann⁵, no Goetheanum, Dornach, Suíça. Lá, o contato com Walter Kugler⁶ e Vera Koppehel⁷ foram fundamentais para o meu interesse nas lousas.

Numa outra participação em Achberg, isso já em 2009, com o foco *Conceito – Palavra*, conheci os irmãos Johannes e Stephan Stüttgen⁸. Visitas posteriores à Düsseldorf foram seguidas de conversas ao longo de horas. Muitas vezes nestas conversas, esqueci quais eram minhas perguntas, pois as histórias que as pessoas contaram naturalmente eram muito mais interessantes. Uma pesquisa não se faz *diretamente*, ela acontece nas entrelinhas, nas *entrefalas*. Tudo que eu ouvia nestas conversas, me mostrou, o quanto eu tenho que estudar ainda!

Cada vez mais me aprofundei em leituras, em exposições, na obra de Joseph Beuys e desenvolvi perguntas em relação à sua ideia da Escultura Social. Com Hermann Pohlmann⁹ foi criado em Botucatu o CSA, como campo de atitudes práticas desta ideia. Um artigo meu, esclarece isto.¹⁰

A exposição no SESC Pompeia em São Paulo, *A Revolução Somos Nós*, em 2010, desencadeou uma série de encontros com pessoas interessadas na obra do artista em questão aqui no Brasil. Em uma palestra neste contexto da exposição em 2010, Volker Harlan, para quem Beuys havia feito o *Diagrama da Evolução* em 1974, apresentou de maneira muito simples, as suas pesquisas relacionadas a este desenho. Anos depois, entrei em contato com Harlan via e-mail, abrindo a minha ideia de querer pesquisar sobre as Lousas de Beuys. Fiz este contato para saber se já existiam pesquisas sobre este assunto e, por outro lado, para buscar orientações e direções. A minha ideia de juntar todas as lousas, fazer uma composição, um apanhado histórico, foi declarado por Harlan como uma *meta magnífica* e ele me confirmou que ainda não existem muitas publicações a respeito. Mas, na mesma conversa, chamou minha atenção para o tempo, no qual pretendia realizar o trabalho. Seriam dois anos! Assim condensei a minha ideia primordial nesta dissertação.

Apresento as circunstâncias de como a Lousa como suporte entra na atuação do artista, como ele a utiliza e por quê. O texto parte da observação dos desenhos de Beuys, já que é este o meio, através do qual o artista se coloca no suporte da Lousa. O estudo sobre os desenhos se aprofunda também na questão dos suportes, quais as particularidades e como Beuys entende o desenho.

Os desenhos, principalmente as do *Secret Block For a Secret Person in Ireland* de 1974, são um mar de traços, papéis e riscos, que se tornaram muito importantes para a pesquisa.

Não se perder no meio de tantas lousas, compreender quando e quais foram feitas, sempre demandou muita concentração e uma ligação contínua com o tema. Quando o meu dia-a-dia, por diversas razões, não permitia trabalhar na pesquisa, as ideias e relações se afastavam como folhas boiando na superfície da água, que a correnteza levava.

Ao longo da pesquisa foi elaborado um mapa como uma linha do tempo, na qual registrei as *descobertas*. Esta linha do tempo trouxe-me vários insights e possibilitou-me ver a abrangência do tema. Este mapa ajudou na organização para formular pensamentos sobre as Lousas e suas relações das quais esta dissertação trata. O mapa se concentra praticamente em duas décadas e meia, 1960, 1970 e a primeira parte da década 1980.

Pode-se dizer que o mapa evidenciou o momento, no qual o artista reaproveita as lousas, criando grandes instalações com elas - uma característica que se intensifica bastante ao final da vida de Joseph Beuys. Parece que ele retoma todo seu trabalho e concentra sua *mensagem* principal, justamente neste modo de expressão, a Lousa, sobrepondo-a e destacando-a em novas obras. Acontece a ressignificação de um diálogo, colocando as lousas, que surgiram muitas vezes de diálogos, em um novo contexto.

Esta dissertação é organizada em *camadas*. Camadas que parecem remeter a um trabalho arqueológico.

A primeira camada trata da **transformação da Lousa como suporte de comunicação em objeto artístico**. Observa-se como este suporte entra na vida artística de Joseph Beuys. Refere-se às grandes instalações, nas quais a Lousa é reutilizada como suporte. Nesta camada, o leitor entra em contato com estas instalações e descobre em quais momentos estas Lousas foram feitas.

A segunda camada observa a Lousa como *espaço de expressão criativa do artista* --- S.

Ela investiga alguns assuntos que foram de grande importância para a escolha deste suporte. O texto se aprofunda em alguns esquemas ou símbolos que frequentemente se repetem em diversas lousas. Inclusive chegamos uma comparação entre esta repetição de alguns esquemas.

Na terceira camada é feita uma investigação na recepção da Lousa como *espaço de escuta* --- 3. Pode-se dizer que nesta camada o leitor recebe uma visão ampla sobre a escolha da Lousa, como espaço para as *esculturas*, para os *pensamentos*, nos quais o espectador mergulha. Esta parte do texto se reconecta novamente com os desenhos do artista e finaliza sua investigação.

Os desenhos em sua primeira fase

Ao estudar a obra de Joseph Beuys, percebe-se logo que os desenhos formam a maior quantidade de no trabalho do artista. Trata-se de milhares de desenhos. (Vischer) Acordam para um novo entendimento, pois eles ampliam o conceito do desenho para além das linhas e do traçado. Theodora Vischer, como estudiosa dos desenhos do artista, faz uma interessante observação. Ela comenta como o traço do artista oscila permanentemente entre a atividade do designar e a atividade do desenho em si.

Exatamente essa qualidade, de atuar de maneira dupla, se movimentar através do traço como se fosse natural entre o lado de cá e o lado de lá, do limite do designar, do sentido conceitual, sem marcar este limite como uma quebra, distinguem os trabalhos sobre papel.¹¹

Os suportes para os desenhos são extremamente variados. Encontram-se desenhos em papeis de anotações, formulários de contas, cadernos de escola, envelopes, papel vegetal, folhas de jornal, papel de embalagem, guardanapos e lousas. (VISCHER, 1991)

Uma folha de papel limpa e padronizada não o interessava muito. Ao contrário, quanto mais os suportes contam de si, em forma de sujeira, de rasgos, de manchas, mais o artista parece sentir sintonia com o suporte e muitas vezes o desenho em cima de um papel manchado é o convite para criar uma relação própria com o suporte.

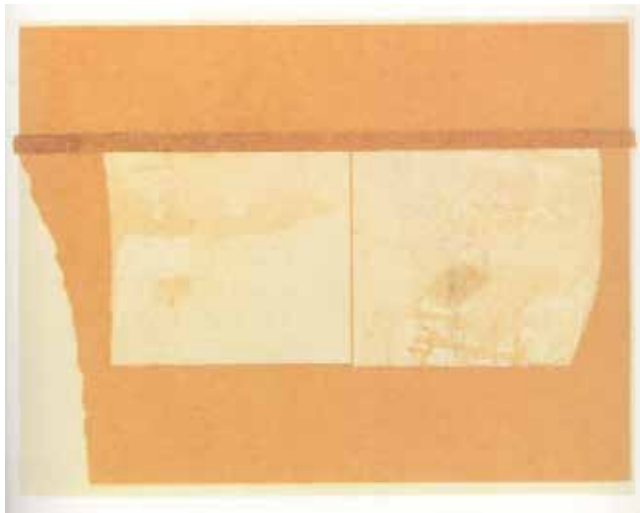
O suporte rasgado do lado esquerdo da primeira imagem cria uma conversa com o papel que está colado encima deste suporte, no lado direito. Esta sensibilidade para qualquer forma de suporte surpreende e torna o estudo interessante. Como o artista utiliza o suporte? Que diálogo existe entre suporte e expressão artística? Mais adiante seguem imagens.

Mas não só pelos suportes dos desenhos o artista pode nos surpreender. Também na utilização das tintas. Do lápis, das próprias cores do nanquim, das aquarelas, das tintas a óleo, vai atingir o espectro até as cores metálicas como ouro, prata e óxidos de ferro, cores químicas como enxofre, sucos vegetais e substâncias orgânicas como sangue de coelho como podemos ver no catálogo *The Secret Block for a secret person in Ireland*¹² que reúne 456 desenhos entre 1945 e 1976. (Vischer, 1991)

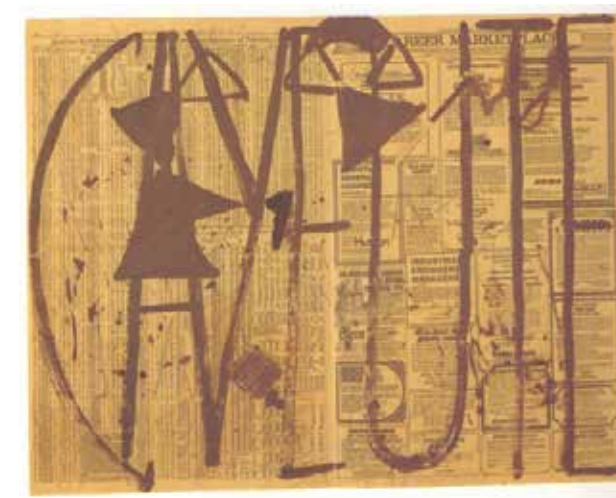
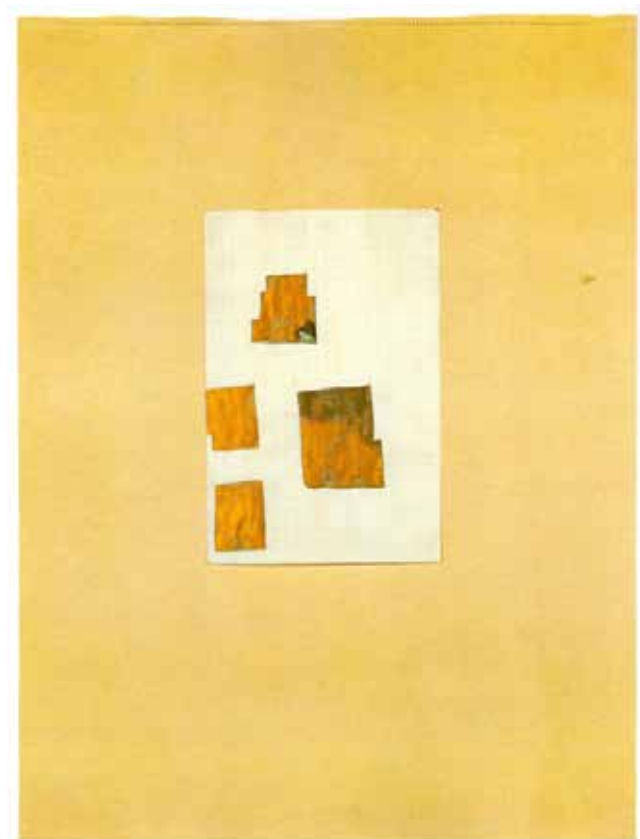
¹¹ VISCHER, 1991: p.139 – Original: Genau diese Qualität, doppelt zu wirken, sich durch den Strich wie selbstverständlich diesseits und jenseits der Grenze des Bezeichnens, des begrifflichen Sinnes zu bewegen, ohne diese Grenze als Bruch zu markieren, zeichnet die Arbeiten auf Papier aus. Tradução livre da autora.

¹² BEUYS, 1988: *The Secret Block for a secret person in Ireland*. Schirmer-Mosel, München, hrsg. Heiner Bastian, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Tübingen 1988

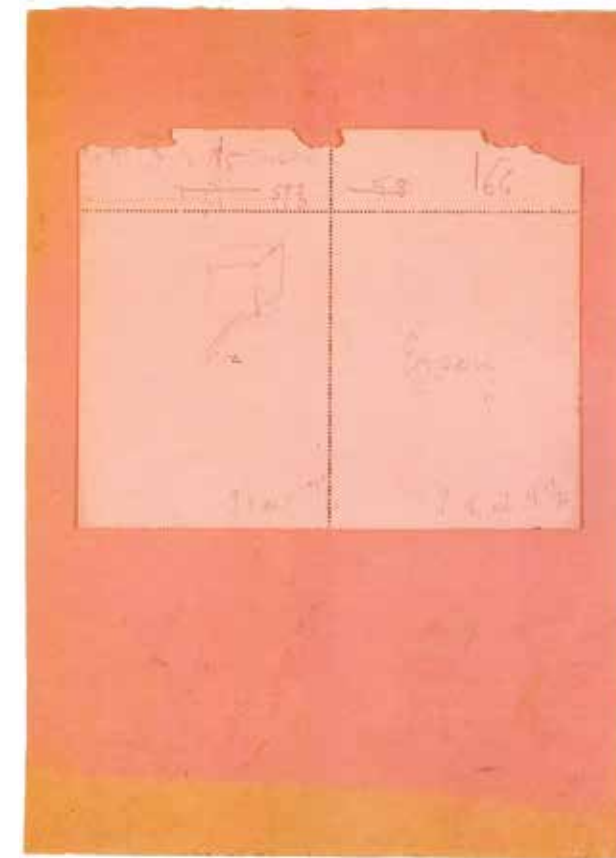
1. *Da Vida das Abelhas* - *From the Life of the Bees*, 1954 Aquarela e caneta sobre dois papéis de desenho, colado com fita em papel de jornal 50 x 60 cm aproximadamente, irregular, Collection of Céline and Heiner Bastian, p.141 Thinking is Form



2. *Bronze de ouro sobre papel branco quadriculado*, 17,2cm x 11,4cm, montado sobre um papel de desenho marrom claro, beirada superior cortada irregular, perfurações na beirada superior 40,1cm x 30 cm, 1962 The Secret Block nr. 357



3. *Coyote*, 1974, tinta óleo, caneta sobre jornal, com chocolate, 57,2 x 73 cm, Mrs. Andrew Fuller Collection, p. 237 Thinking is Form

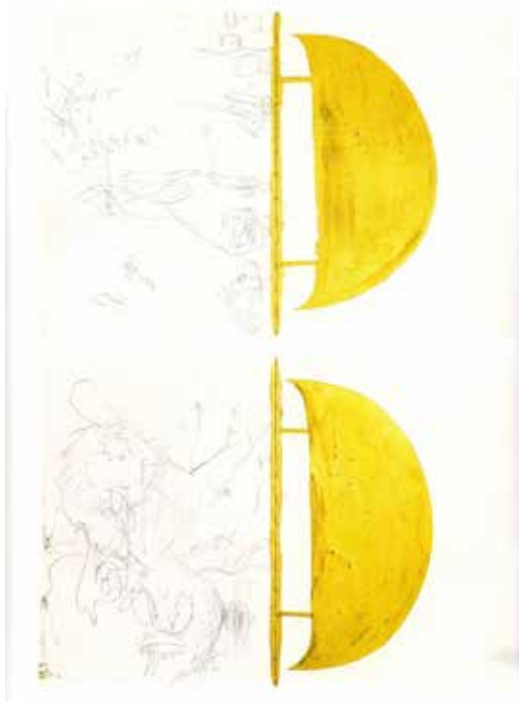


4. *Montagem*, lápis grafite, cartolina marrom-vermelha mole e papel jornal rosa, 35,7 x 25,3cm, 1961, The secret Block, nr. 336

5. *Sluice lavagem de Ouro*, bronze de ouro, aquarela, lápis grafite sobre cartolina branca, 16,4 x 22,9 cm, 1973, Secret Block, nr. 441



6. *Bronze de Ouro*, lápis grafite sobre cartolina branca, com dobradura no meio, 23 x 33 cm, 1976, Secret Block, nr. 454

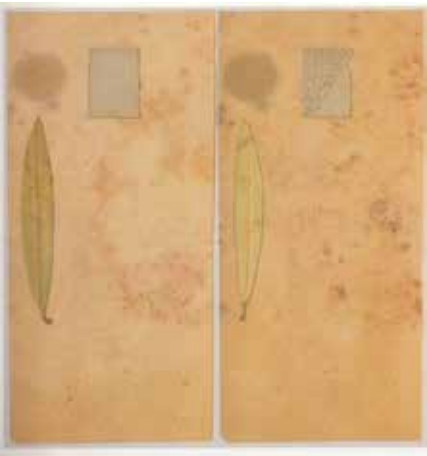


7. *Sangue de Coelho*, sangue, carimbo, bandeide, e folha transparente, 24,6 x 14,7 cm, 1971, (Objeto Multiple), Secret Block, nr. 435



8. *Tulipidendron lyriofolium*, aquarela, lápis grafite, papel vergê amarelo, 33,8 x 25,2cm, 1948, Secret Block, nr.2

9. *Oleander*, desenho duplo, folhas secas e papelão com traços de lápis grafite sobre duas cartolinas com tintas metálicas e gordura, 32 x 30,3cm, 1960, collection of Céline e Heiner Bastian, Thinking is Form, p. 174



10. *Luz Polar 5*, Montagem, lápis grafite, gordura, feltro, cartolina marro claro, 70 x 100 cm, 1956, Secret Block, nr.163



11. *Partitura para a ação Eurasienstab*, 1967, lápis grafite sobre papel, 29,6 x 20,9cm, Der ganze Riemen, p. 374



Às vezes os desenhos apresentam aplicações de plantas, feltro ou outros materiais. Sequências de desenhos que desenrolam um assunto específico, por exemplo de uma ação, também podem ser encontrados na obra do artista.

Com palavras, conceitos, frases, números, diagramas e esquemas, os desenhos assumem um caráter mais *explicativo*.

Vischer repara que a literatura sobre os desenhos do artista se movem muitas vezes numa descrição, constatando ou interpretando um desenho. Para ela não se oferece nisso uma discussão que pode ir mais além. Em sua pesquisa, Vischer apresenta Dieter Koepplin, outro historiador e pesquisador de Beuys. Ele organizou diversas exposições do artista, se aproximou dos desenhos e os entendeu como *um pensar complexo e traçado*.

Koepplin observava não somente os desenhos, folha por folha, mas também olhava as relações *entre* os desenhos. Assim, segundo Vischer, o observador se movimenta realmente nos pensamentos do artista.

Entre os diversos, quase inúmeros desenhos, Beuys condensa alguns em certos grupos, agrupa alguns desenhos em ilhas ou blocos. Koepplin relata que o artista denominava um montão de desenhos como bloco já em 1964, quando ele dava uma quantidade de desenhos sobrepostos para Hans van der Grinten, importante colecionador de objetos de arte de Joseph Beuys. Koepplin compara estes blocos com *uma unidade plástica preenchida com forças misteriosas e cheia de segredo*.¹³ Um *bloco* remete também à escultura, uma quantidade de desenhos se torna, por assim dizer, uma escultura. Joseph Beuys comenta numa conversa sobre seus desenhos:

Eu coloquei os desenhos prontos em uma caixa, juntos. Olhei raramente de novo para eles. (...) Eu somente tinha clareza, do potencial que eles tinham.¹⁴

Um dos mais importantes *blocos* dentro do trabalho de Joseph Beuys, é sem dúvida, *The Secret Block for a secret person in Ireland*¹⁵ de 1974, no qual o artista reúne 327 desenhos. Esse bloco foi exposto pela primeira vez in Oxford, Edingburgh, London, Dublin e Belfast no ano de 1974. Paralelamente à ação e à instalação posterior de *Forças de Direção para uma nova sociedade – Richtkräfte für eine neue Gesellschaft* que acontecia na mesma época em Londres, no Instituto de Arte Contemporânea (ICA). Um evento para o qual Joseph Beuys foi convidado pela sociedade inglesa, por motivo da entrada na união europeia no mesmo ano de 1974¹⁶, *Art into society* - so-

¹³Beuys, 1988: p. 21

¹⁴ BEUYS in KOEPLIN, 1988: p. 10 - Original: Ich habe im allgemeinen meine Zeichnungen, wenn sie fertig waren, in einen Kasten gelegt. Ich habe sie mir selten wieder angeguckt. (...) Mir war nur klar, was das für ein Potenzial war. Tradução livre da autora

¹⁵ Tradução: *Bloco secreto para uma pessoa secreta na Irlanda*

¹⁶ Em conversa pessoal com Karl Heinz Tritschler, em março de 2016

¹⁷ Barbara Lange questiona este título em sua publicação *Richtkräfte einer Neuen Gesellschaft*, ela comenta que apesar de que se encontra em KRAMER, 1991: p. 194 e também em ADRIANI, KONNERTZ e THOMAS, 1994: p. 146 este título, ela não havia o encontrado em seus materiais de pesquisa e nem as pessoas com as quais teve conversas se lembraram deste título (LANGE, 1999: p.196), mas em uma Lousa feita no evento se mostra este nome e consequentemente se tornou título da ação e da obra posterior, veja JOACHIMIDES, M.: p. 91

¹⁸ *Palavras quais conseguem ouvir*. Tradução livre da autora

¹⁹ VISCHER, 1991: p. 134,135

²⁰ BEUYS in KOEPLIN, 1988: pp. 10,11 - The Secret Block for a secret person in Ireland

²¹ Id. Ibd.
Original: Ich setze mich zum Zeichnen erst hin, wenn eine Notwendigkeit besteht, (...) wenn sich irgendwo ein Gegenstand äussert, der sich darstellen will, wenn er sagt: Ich will jetzt, ich muss jetzt dargestellt werden, weil das nötig ist, dass ich dargestellt werde, dann zeichne ich erst. Aus diesem Grunde bin ich ja auch kein Künstler. Ich produziere auch nicht, wie viele andere produzieren. Es gibt viele Künstler, die produzieren einfach stilistische Charaktere. Ich produziere erst, wenn sich einer meldet, den man unbedingt drauf machen muss. Tradução livre da autora.

ciety into Art. O artista participou deste evento com uma ação cujo título era *Direction of Energies To a New Society*¹⁷, na qual ele transformou o espaço expositivo numa sala de trabalho, numa sala de conversa, numa sala de aula. Destas conversas resultaram 100 lousas, que Beuys reúne depois na instalação que se chama *Forças de Direção para uma Nova Sociedade*.

Herbert Read foi o responsável pela exposição em Londres no ICA. Read se ocupava desde cedo com desenhos infantis e pela educação pela arte. Ele queria permear toda educação com a arte. Ele publicou vários livros sobre isso, e ganhou um título de reconhecimento na Inglaterra por suas publicações.

Ao *Secret Block for a secret person in Ireland*, Joseph Beuys adicionou os demais desenhos para outras mostras do bloco secreto em Basiléia (1977), Nova York (1979 - 80) e Berlim (1982). Hoje, *The Secret Block for a Secret Person in Ireland*, conta com 456 desenhos. (KOEPLIN)

Outro bloco que o próprio artista criava com seus desenhos chama-se *Ulysses*. Esse bloco une seis cadernos escolares mais um livro maior de esboços, todos os trabalhos feitos entre 1959-1961. Mais dois blocos nos quais o artista reúne trabalhos de desenhos são o *Leonardo Codex* de 1975 e *Words which can hear*¹⁸, também de 1975.¹⁹

Dieter Koeplin investigava justamente a relação entre esses blocos, criados por Joseph Beuys e percebeu que os seus desenhos nasciam de uma base da ciência natural ampliada e da filosofia religiosa da natureza, poderíamos dizer, de interesses materialistas espirituais²⁰.

Joseph Beuys fala sobre seus desenhos:

Eu me sento para desenhar apenas quando existe alguma necessidade, (...) quando em algum lugar se manifesta algum objeto, que requer ser representado, quando ele fala: eu quero agora, eu quero ser representado, pois é necessário que eu seja representado, aí eu desenho. Por essa razão não sou um artista. Eu também não produzo como muitos outros produzem. Existem muitos artistas, os quais produzem simplesmente caracteres estilísticos. Eu produzo apenas, quando alguém se manifesta, de certa forma, requer ser representado.²¹

Sua maneira de desenhar aproxima-se do tatear sensível, de trazer para o visível algo que está em processo no invisível. A linha em seus desenhos tateia na fronteira com o invisível numa forma de escuta. Traços fortes, densos no grafite, se alteram com linhas finas e delicadas, questionando sua escuta. Uma escuta ampliada, longe da preocupação representativa.



12. *Ver e ouvir*, caneta e tinta sobre papel, 29,5 x 22cm, 1971, Thinking is form, p. 225



13. *Kadmon*, 1948-49, lápis com traços coloridos sobre papel 29,2 x 23,3 cm, Collection of Museum Schloss Moyland, Collection de van Grinten. Thinking is Form, p. 132

Do mergulho em formações geológicas, em processos da natureza, em pensamentos mitológicos, espirituais e religiosos, em plantas, animais e no ser humano, o artista traz para a margem seus tesouros subaquáticos.

Olhando para seus desenhos entramos no lago de pensamentos onde o artista mergulhou. Ora a água pode ser lamacenta, o olhar ser opaco. Ora a água é transparente, leva o olhar para uma compreensão aguçada que desencadeia lembranças no espectador. Os traços muitas vezes não entendidos, não compreendidos logo a primeira vista, provocam algo de estranheza e perplexidade no receptor. Interessante o que o artista disse a respeito:

É preciso mostrar algo que ainda possa ser misterioso. Isso põe os sentidos em movimento, pois eles querem entender.²²

Um traço também tem uma temperatura. Pode-se dizer que ele tem calor. Ele é mais peludo ou mais flocoso. (...) Uma imaginação de contorno é mais dura. Peludo ou feltrado muitas vezes é algo do interior, algo que fermenta. Aí não tem como ter um contorno nítido. Precisa-se primeiramente preparar um clima.²³

Koepplin descreve que seus desenhos parecem índices apontando para uma capacidade do ser humano enraizada na espiritualidade para um trabalho criativo. Não eram do interesse do artista trabalhos acabados, mas sim a origem de um movimento ou gesto criativo.²⁴

O artista dizia numa conversa com Caroline Tisdall, organizadora da primeira exposição do *Secret Block* na Inglaterra, Escócia e Irlanda 1974, sobre o trabalho de Beuys, que este seria algo como *Thinking Forms, Spoken Forms – how we shape our thoughts into words* (*Pensando Formas, Formas faladas – como formar nossos pensamentos em palavras*). Frases de Joseph Beuys como *Zeichnungen sind eine andere Form der Sprache, ich bringe Sprachformen aufs Papier – desenhos são uma outra forma de língua, eu coloco formas de fala no papel*, ampliam o entender do desenho.²⁵

²²Id. Ibid. p. 21 - Original: Man muss etwas zeigen, was noch geheimnisvoll sein kann. Das bringt die Sinne in Bewegung, weil sie begreifen möchten. Tradução livre da autora.

²³ BEUYS IN VISCHER, 1991: p. 140 – Original: Ein Strich hat aber auch Temperatur. Man kann sagen, der hat Wärme. Er ist pelziger oder flockiger. (...) Eine Umrissvorstellung ist meist härter. Filzig ist meist etwas aus dem Inneren, etwas das gärt. Da kann es keinen scharfen Umriss geben. Man muss erstmal ein Klima ausbilden. Tradução livre da autora

²⁴KOEPLIN, 1988: p.9

²⁵Id. Ibid.: p. 9

Imagens Plásticas, Fluxus e a Sonoridade

O desenho acompanha o artista ao longo da sua vida, mas pode-se notar que até a década de 1950 são a sua principal forma de expressão. Depois as imagens plásticas criam uma ponte entre desenho e escultura.

Uma fase entre o desenho e a escultura se abre com as constelações de objetos, a partir dos anos 50. Objetos emoldurados, formando ao redor dele quase um espaço próprio, movendo-se entre o desenho e a escultura. Eles se destacam a partir dos anos 50, alguns são anteriores. (VISCHER)

Beuys chama esses objetos *Imagens Plásticas*, justamente por estar entre o desenho bidimensional e a escultura que é tridimensional. Muitas vezes os objetos vinham de um contexto não artístico e recebiam, com a moldura em volta, uma nova visão. Junto com os seus desenhos, esses trabalhos foram mostrados primeiro no *Städtischen Museu Haus Koekkoek – Museu da Cidade Haus Koekkoek* em Kleve através dos colecionadores os irmãos van der Grinten.

Nessas imagens plásticas, os materiais chamam atenção pela sua alteridade despertando associações específicas no observador. Essas imagens parecem com as vitrines que podem ser encontradas em museus de história natural.

Desde de 1961, Beuys assume o trabalho como professor na academia de Düsseldorf, um intenso estudo com o movimento Fluxus segue nesses próximos anos. Ações e performances entram agora mais intensas na atuação de Joseph Beuys.

O artista já havia descrito o Fluxus como um processo de relaxação de tudo que vinha sendo desenvolvido no campo da arte contemporânea. O Fluxus e o Happening foram de suma importância para o seu desenvolvimento artístico. Beuys observa que foi como um processo de relaxação - *Zersetzungsprozess* ou *Auflockerungsprozess* dentro da concepção de arte.²⁶ Mas ao mesmo tempo coloca críticas perante o Fluxus e o Happening, pois o envolvimento do ser humano em uma simples participação, não abrangeria a importância da totalidade humana.

Enquanto o Fluxus e o Happening envolvem o ser humano como espectador ativo espontaneamente, a compreensão de Beuys da totalidade do ser humano fez com que ele desenvolvesse mais tarde as ideias sobre a Escultura Social, na qual o ser humano se torna um participante

²⁶ HARLAN, RAPPMANN, SCHATA, 1984: p. 55

ativo e consciente primeiro de si próprio para depois criar em novas estruturas, em novas tramas o seu tecido social com responsabilidade. A voz do artista:

Sim, o movimento Fluxus foi muito importante. Fluxus e Happening são importantes pela seguinte razão, pois os que naquela época trabalharam com isso, instintivamente em todas as pessoas, – não foram artistas plásticos, eles eram principalmente músicos – estava presente, claramente, o instinto, de que é preciso envolver o ser humano em todos estes processos. Tratava-se de um caráter participativo. Nos artistas isso estava presente de forma mais instintiva. Mas se nós penetrarmos nisso consequentemente, então chegamos a Escultura Social. Em princípio, todos os artistas do movimento Fluxus tiveram o compromisso de desenvolver um conceito de arte, o qual possibilita a todos, tornarem-se criadores. Isso é a consequência.²⁷

Apesar de que Beuys ter tido um contato muito intenso com o movimento Fluxus, George Maciunas evidenciou, muitos anos depois, o posicionamento em relação a este movimento, principalmente depois das duas ações *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* - *O emudecer de Marcel Duchamp está sendo superestimado* e no canto de Fluxus, *Der Chef* - *The chief* - *O chefe*, ambas de 1964, da seguinte maneira:

Nas ações executou-se pela primeira vez em plena consequência um posicionamento concentrado, meditativo no decorrer da ação. Um tom básico, com o qual são praticadas quase todas as ações realizadas por Beuys, um tom de posicionamento hermético perante o público. Em gestos e materiais sucedem limitações bem sutis. Plenamente no sentido do movimento Fluxus, os resultados ficam indeterminados. (...)Beuys começa a *tencionar suas ações e as libera de coincidências*, as quais são condicionadas pela forma livre do movimento Fluxus. Com isso a sequência fixar-se-ia totalmente em sua pessoa e aquela tendência caraterística do movimento internacional do Fluxus seria abandonada, na qual aspiram ao *espírito do coletivo*, à *anonímia* e ao *Anti-Individualismo*.²⁸

²⁷ Id. Ibid. P.23 Original: Ja, die Fluxusbewegung war sehr wichtig. Fluxus und Happening sind ja aus dem Grunde so wichtig, weil sie instinktiv in all den Menschen, die das damals betrieben haben – es waren ja gar keine bildenden Künstler, es waren ja hauptsächlich Musiker – ganz klar ein Instinkt vorhanden war, dass man den Menschen beteiligen muss an allen diesen Prozessen. Es ging also um den Beteiligungscharakter. In den einzelnen Künstlern war das meistens mehr instinktiv vorhanden. Wenn man das konsequent durchdenkt, dann kommt man zur sozialen Skulptur. An sich sind alle Fluxuskünstler verpflichtet, einen Kunstbegriff zu entwickeln, der es jedermann ermöglicht, ein Gestaltender zu werden. Das ist die Konsequenz. Tradução livre da autora

²⁸ ADRIANI, KONNERTZ, THOMAS: 1973, pp. 136 in VISCHER: 1991, p. 120 - Original: In ihnen (nas ações) wird erstmalig in ganzer Konsequenz eine konzentrierte, meditative Haltung im demonstrativen Handlungsablauf vollzogen. Ein Grundtenor, der in nahezu allen von Beuys durchgeführten Veranstaltungen praktiziert wird, ist die hermetische Haltung dem Publikum gegenüber. In Gebärden und Materialien erfolgen sehr subtile Eingrenzungen. Ganz im Sinne von Fluxus bleiben die Resultate indeterminiert. (...) Beuys beginnt, seine Aktionen zu *straffen und von Zufälligkeiten zu lösen*, die durch die freie Form von Fluxus bedingt sind. Dadurch wird ihr Ablauf ganz auf seine Person fixiert und jene Grundtendenz der internationalen Fluxusbewegung aufgegeben, die den „Geist des Kollektivs“, die „Anonymität“ und den „Anti-Individualismus“ anstrebt. Tradução livre da autora, grifo da autora

Com o envolvimento nas ações do movimento Fluxus, o material sonoro da fala torna-se material plástico na obra de Beuys, assumindo um caráter intenso.

O que é interessante observar, segundo Vischer:

O som instrumental não está no primeiro plano, das possibilidades de expressões acústicas escolhidas por Beuys. No centro está muito mais aquele material sonoro fonético, o qual não se cria no âmbito instrumental-acústico, mas sim no de origem natural: a tonalidade da voz.²⁹

Com isso percebe-se que a importância da fala, dos sons da voz humana, a capacidade de falar, entra como material a ser esculpido no trabalho do artista. Ele enfatiza a importância da comunicação, um ponto muito importante que se destacou como pano de fundo na observação das diferentes *camadas* de Lousas na segunda parte da pesquisa.

Entre o desenho e a Lousa, as gravações sobre ardósia

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

²⁹ VISCHER, 1991: p.110: Die instrumentale Klanglichkeit steht nicht im Vordergrund, der von Beuys gewählten akustischen Ausdrucksmöglichkeiten. Im Zentrum steht vielmehr jenes Klang- und Lautmaterial, das nicht im instrumental-akustischen Bereich hervorgebracht wird, sondern natürlichen Ursprungs ist: die Klanglichkeit der Stimme. Tradução livre da autora

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. A seguir, esta pesquisa mostra a importância da superfície preta na obra do artista e como ela se tornou meio para a disseminação do seu pensamento.

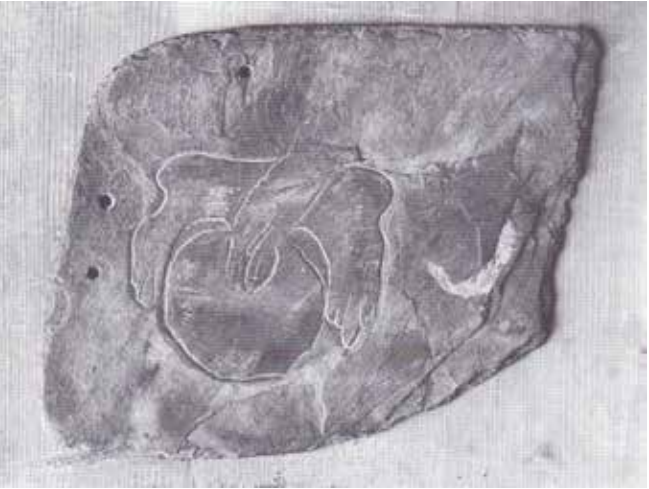
Antes de adentrar nesta observação das lousas, valem a pena destacar dentro da obra de Joseph Beuys, as gravações feitas em ardósia. Observamos a seguir duas delas.³⁰

No primeiro desenho, a mão de Deus desce do Céu, enfiando-se na terra, num princípio de criação. Vemos do lado direito, uma forma em meia lua, desenhada em branco. No desenho de 1951, essa forma é integrada à gravura central, como chifres. Entre os chifres e o círculo vemos dois pequenos triângulos. Com seus vértices que confluem. *A consciência se dá no ponto de confluência dos vértices.*³¹

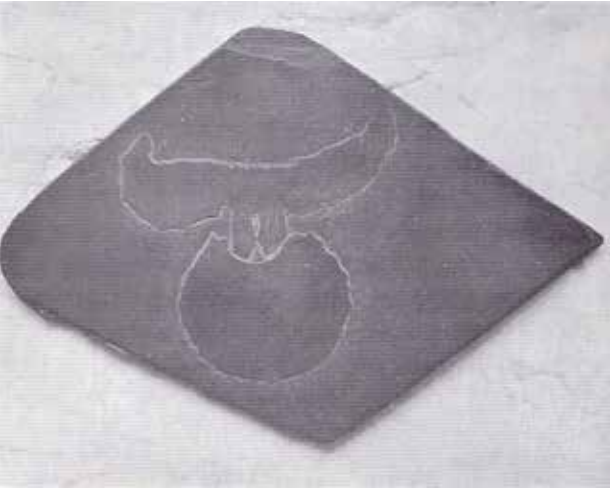
³⁰ Outras duas gravações mostram motivos de animais: *Dois Cervos*, 1951 e *Cervos Nadando*, 1952-53 veja HARLAN, RAP-PMANN, SCHATA: 1984, p. 86

³¹ Veja KOEPLIN no prefácio do catálogo do Secret Block, edição de 1988, p. 20

14. *Céu e terra* (Himmel und Erde), 1949, gravação sobre ardósia, 22,3 x 27 cm, Coleção Van der Grinten, Secret Block, p. 20



15. *O gerador grande* (Céu e Terra II), 1951, gravação em ardósia, 42 x 61 x 1,5 cm, Bloco Beuys em Darmstadt, no Hessischen Landesmuseum



Se agora existe uma espécie de necessidade de desenhar, então é em relação a estruturas, como aquelas nas Lousas pretas, às vezes frases escritas, ideias, outras um símbolo de uma forma, uma pequena forma....cada Lousa que existe foi feita num contexto de performance ou diálogo com muitas pessoas... Os desenhos eu faço principalmente num contexto público, nunca quando eu estou sozinho. Nunca trabalho com uma Lousa sozinho.³²

³² BEUYS in TEMKIN, ROSE: 1993, p. 108 - Original: If there is now a kind of necessity to draw it is about structures, like they are on blackboards, sometimes written sentences, ideas, sometimes a symbol of forms, a little form... Any blackboard which exists is done in a kind of performance or dialogue with many people... The drawing I do principally in public constellation, never when I am alone. I never work with a blackboard with me alone. Tradução livre da autora.

Aproximando-se do tema – a invenção das ferramentas

Ao aprofundarmo-nos nos desenhos de Lousa de Joseph Beuys percebe-se que ela aparece como suporte em ações, performances, instalações e nas próprias aulas desenvolvidas, tanto na universidade em Düsseldorf quanto durante as suas muitas viagens, dando palestras para expor o seu pensamento.

Com a fundação da *Universidade Internacional Livre - Free Internatinal University*, FIU nos anos 70, a Lousa se tornou o instrumento básico em suas conversas. Na **Documenta V em Kassel 1972** e na **Documenta VI 1977** a Lousa é o objeto fundamental na obra conforme esta pesquisa mostrará.

O artista cria uma relação estreita com a Lousa, transformando-a em um objeto artístico ao longo do seu trabalho. Ele utiliza e reutiliza esse suporte em diferentes contextos. Uma Lousa escrita e trabalhada, ao longo de uma conversa, por exemplo, se torna depois um objeto entre outros dentro de uma instalação.³³

A sobreposição de origens das Lousas determinou o estudo desse objeto em suas diversas camadas.

O primeiro capítulo, chamado *A primeira camada*, refere-se à observação das *circunstâncias*, nas quais a Lousa entrou no trabalho do artista. A presente pesquisa aproxima-se do entorno histórico da arte, no qual a atuação de Joseph Beuys se insere. Perguntas como *quando* foi a primeira vez que ele utilizou publicamente uma Lousa em seu trabalho ou *como* a utilizou, foram condutoras dessa pesquisa. A *segunda camada* (o segundo capítulo) observa a Lousa como espaço *para expressão* do artista. Procura analisar escritos e desenhos em algumas Lousas, com especial atenção para o movimento da escrita e como a linha se forma em desenho ou em palavra. Por fim, A *terceira camada* sensibiliza o espectador para o suporte da *Lousa como espaço de escuta*. Ela aprofunda a vivência deste suporte.

Ao observar a Lousa no trabalho de Beuys corre-se o risco de desmembrar ou fragmentar a atuação do artista, o que não é a intenção neste trabalho. Ao contrário, para reconhecer a obra do artista em sua totalidade e abrangência, este suporte que ora se estuda se oferece como um elemento a mais para compreender e evidenciar a ideia que o impulsionou ao longo da sua vida. A ideia da *Escultura Social* se tornou o trabalho mais importante dentro da obra de Beuys. E em suas atuações junto ao público, ele condensa nos traços brancos sobre a superfície preta, pensamentos relacionados com esta visão.

³³Instalações como: *Aufbruch aus Lager I – Partida do Lar I* (1979-80), 1980; *Terremoto*, 1981; *Richtkräfte-Forças de Direção*, 1974-77; *Kapital Raum – Espaço como Capital* (1970-77), 1980

As Evidências

A pesquisa estabeleceu um fio condutor, uma linha de tempo, na qual cada descoberta foi registrada, cada instalação e ação que envolve uma Lousa foi marcada. Esse mapa evidenciou que a Lousa, como objeto artístico, foi utilizada com muita frequência nos anos 1970, em conversas públicas e exposições. São inúmeras as aparências das Lousas, o mapa é complexo, com muitas anotações.³⁴

No Mapa I mostra-se um recorte dos anos 1960 com poucos registros, concentrado nas ações. A década de 1960 coincide com uma forte atuação do artista na universidade como professor de escultura na Academia de Artes, em Düsseldorf, onde ele se formou anos antes. É preciso levar em consideração, que ao longo da sua atuação como professor nesta década, a fim de preservar seu pensamento nas diversas conversas e ações com os seus estudantes, Beuys desenhava muito no chão dos ateliês da universidade, ou em qualquer superfície que estivesse ao seu alcance. A ação *Pangenese*, especificamente, feita na Lousa encostada na parede, devido a sua importância no contexto, será descrita e analisada no presente texto.

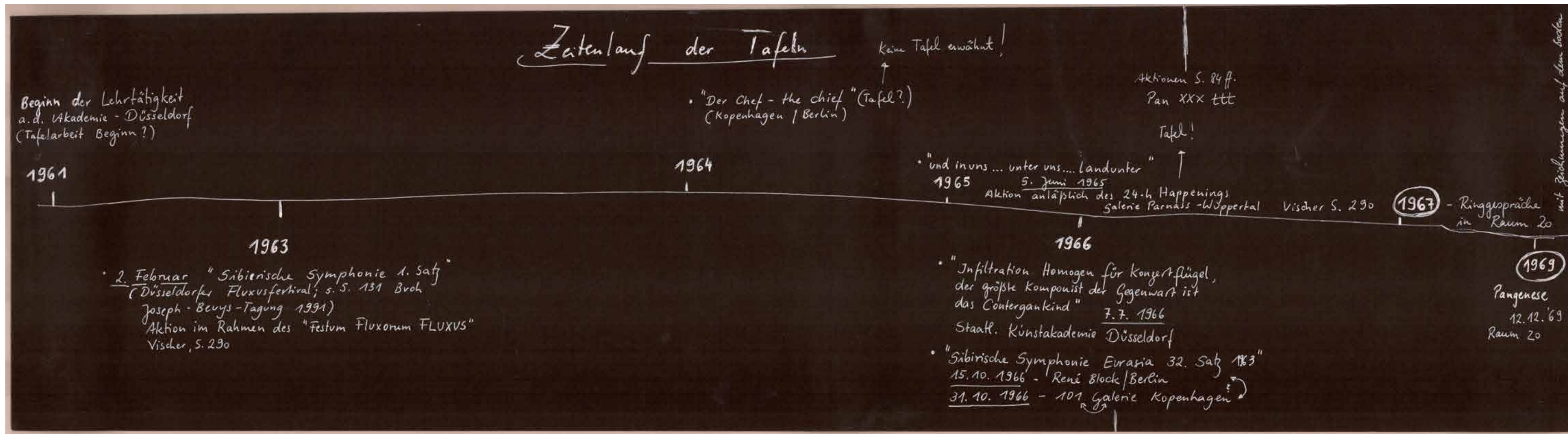
As publicações a respeito das ações na universidade ainda são poucas. Por este motivo concentra-se o mapa, nesta década de 60, apenas em algumas ações, sobre as quais se encontravam relatos publicados e nos quais a Lousa como suporte se destaca entre outros materiais. Um baú de *achados* neste sentido é, sem dúvida, o livro *Der ganze Riemen – O Cinturão Inteiro*, no qual o ex-aluno Johannes Stüttgen relata suas memórias sobre as ações a partir do seu ingresso na universidade em 1968.

Em uma conversa que tive com Stephan Stüttgen - também ex-aluno de Joseph Beuys, irmão de Johannes Stüttgen – ele contou-me que o artista certo dia andava de bicicleta, por cima de várias Lousas que ele havia feito e deixado no chão da universidade.³⁵ Uma ação, sobre a qual não existem publicações e por isso não foi marcada no mapa.

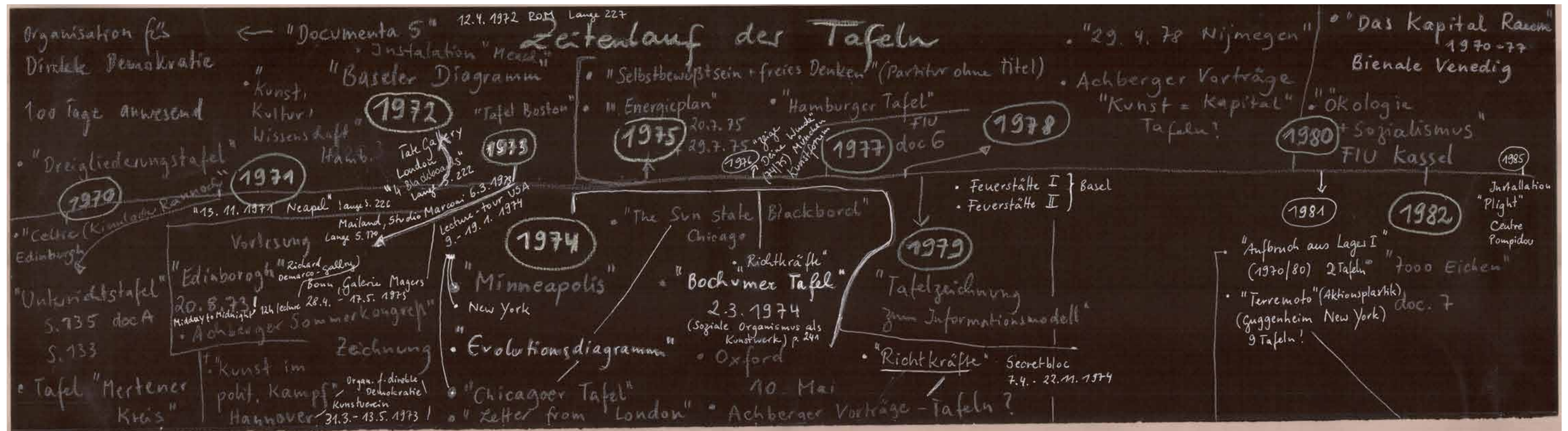
A partir da análise das evidências encaminho o texto para a primeira camada, demonstrando **quando** a Lousa entra no trabalho do artista, publicamente.

³⁴Ver Mapa II

³⁵O termo *Vehicle Art* corresponde com esta ação



16. Marit Scheibe, *Mapa*
I - 1960, caneta branca
sobre papel preto, 18cm
x 66,5cm



17. Marit Scheibe, Mapa II - 1970-1985, caneta branca sobre papel preto, 18cm x 66,5cm

1ª Camada

A Lousa entra em Ação no segundo Festival *Festum Fluxorum*

³⁶ SCHNEEDE, 1994: p.10

³⁷ Fluxus {...} tentava suprimir as fronteiras ou limites das diferentes disciplinas como musica, 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 formula: Tempo = Musica 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, *Die Einheit des Werkes*,p. 107, rodapé 32)

³⁸ 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 imediata ou teatral. Seu representante mais conhecido é Allan Kaprow. 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 (Spassgesellschaft), tudo é diversão - viver e curtir. Por outro lado, as Performances e Ações, apresentam uma linha clara e definida através do artista. As ações e performances promovem um con-

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 1963.³⁶ 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 Fluxus³⁷, 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 – Museu da Cidade*, em Wiesbaden, também com a participação dos dois artistas Nam June Paik e George Maciunas, entre outros.³⁸

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*³⁹ 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.⁴⁰

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**.⁴¹

A lista de materiais incluía uma Lousa na relação de objetos para o festival em 1963. Schneede determina a Lousa como objeto caraterístico do movimento Fluxus.⁴² 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*⁴³ Neste sentido a Lousa seria uma ferramenta de ação.

Joseph Beuys tinha elaborado um cartaz para o festival *Festum Fluxorum*, seguindo as indicações de Maciunas. O mesmo queria que o cartaz estivesse bem parecido com o do festival no ano anterior. Apesar do cartaz ser um chamado para um encontro inusitado e renovador em relação ao conceito de arte, ele se mostra ainda como um cartaz *comum*, com muita escrita. O cartaz é dividido em quatro blocos horizontais que ocupam aproximadamente três quartos da folha. As três colunas embaixo contêm os nomes dos participantes do Festival, nomes escritos cada um com uma letra diferente. Interessante é que Maciunas tinha enviado uma carta informando sobre os nomes dos participantes.⁴⁴ Beuys coloca muito mais nomes no cartaz, compositores, escritores, além dos participantes. Todas as pessoas criam uma forma de ligação com o movimento Fluxus. Lá se encontra também o nome de Beuys, na segunda coluna, no meio, escrito com uma letra antiga, o que nos parece que ele não queria chamar atenção.



hecimento sensível, pela interação – têm um caráter muito mais no sentido de conscientização, que pode passar por dores e sofrimentos.

³⁹ Nova Escola de Pesquisa Social. Tradução livre da autora

⁴⁰ SCHNEEDE, 1994: p.10

⁴¹ apd SCHNEEDE,1994: p.22 e p. 28 veja rodapé nr. 6 - Três cartas de janeiro de 1963 de Maciunas para Beuys, impresso em: Becker/Vostell 1965, p. 195-197 e em: Adriani/Konnertz/Thomas 1973, p. 54

⁴² SCHNEEDE, 1994: p. 22, p.26, p. 131

⁴³ Id.ibd. : p.14

⁴⁴ Foram duas noites programadas com peças musicais e ações de diferentes artistas como Dick Higgins, Bengt af Klintberg, Alison Knowles, Arthur Köpcke, Staffan Olzon, Benjamin Patterson, Tomas Schmit, Daniel Spoerri, Frank Trowbridge, Wolf Vostell e Emmett Williams, Nam June Paik e George Maciunas

18. Cartaz para o FESTUM FLUXORUM, Düsseldorf 1963 (Die Aktionen, p.21)

A Ação *Sibirische Symphonie*, 1. Satz e a Lousa no *Festum Fluxorum*

Neste evento, segundo Schneede, Beuys aproveita a Lousa que havia sido utilizada pelo artista anterior. Emmett Williams tinha rabiscado uma sequência de números. Beuys apagou estes números ao pendurar na Lousa um coelho morto de cabeça para baixo, que teve a barriga aberta durante a ação.

No coração do coelho, Beuys costurava uma corda com uma agulha curva. O fio passava por uma série de materiais até um piano, criando uma *paisagem* - Sibéria.

O artista chamava essa conexão de *Fio de Alta Tensão*, unindo assim o início e o fim, o nascimento e a morte, unindo o movimento musical do piano com o repouso do coelho morto na Lousa.

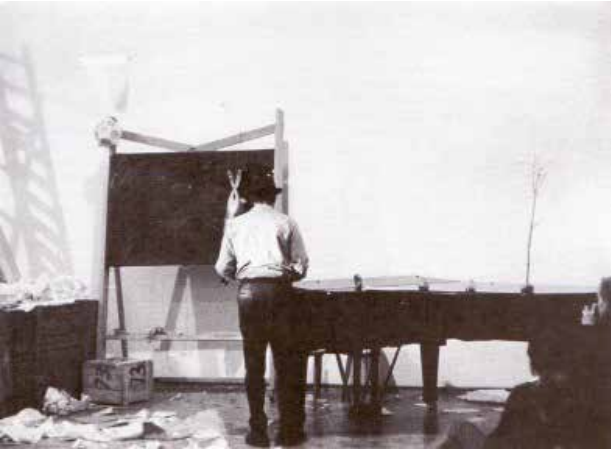
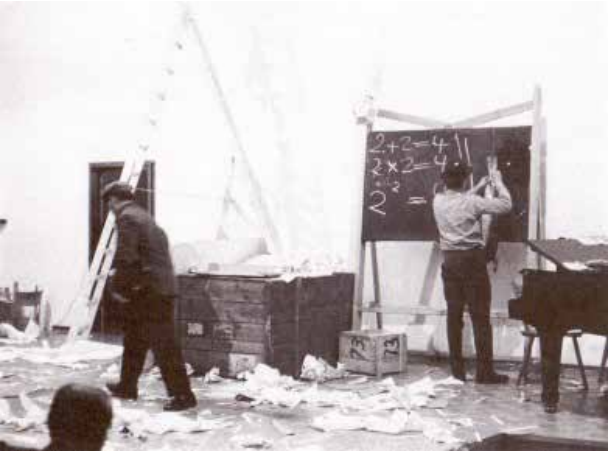
Depois que Beuys sentou-se num banco de madeira, relatam os participantes da ação, que ele enquanto tocava partes de peças musicias de Erik Satie, levantava e fazia anotações na Lousa. Sobre isso o artista declarou mais tarde: *Eu esqueci, do que se tratava, assim poder-se-ia dizer, isso foi uma intuição que desapareceu.*⁴⁵

Ao longo da ação o artista tirou o coração do coelho e o colocou em cima da lousa.⁴⁶ Os observadores e participantes dessa ação lembram-se de que foi um ato de muito susto e tensão, um momento dramático, mas ao mesmo tempo silencioso e cheio de concentração.

O sangue esguichava ao lado e para dentro de traços de giz na Lousa, os quais o artista deixava na superfície preta. Anos depois ele disse, a respeito do coração, numa das suas muitas entrevistas:

A ultima imagem dessa ação foi, depositar o pequeno coração em cima da Lousa, de tal maneira que foi conectada pelos galhos e o barro através de uma linha de conexão com o piano. Tudo parecia uma *Paisagem da Sibéria*.⁴⁷

Ao final dessa ação, o artista deixou pendurado o coração do coelho na frente da Lousa preta. Os observadores relataram que o coração balançava levemente na frente da Lousa, enquanto Beuys saía da cena.



19. *Sibirische Symphonie* 1. Satz, Fotos de Manfred Leve e Reiner Ruthenbeck in *Die Aktionen*, p. 30-33

⁴⁵ Beuys in Caroline Tisdall 1979, p. 88; apd. SCHNEEDE, 1991 artigo em Joseph Beuys Tagung Imagens do livro *Die Aktionen*, p. 30, 31 e 33

⁴⁶ Schneede relata que o uso de animais em ações do *Fluxus* era algo frequente veja SCHNEEDE, 1994: p.26

⁴⁷ Id. Ibid.: p. 24 - Original: Das letzte Bild dieser Aktion war, das kleine Herz auf die Schultafel zu legen, so dass es durch die Verbindungslinie über Zweige und den Lehm mit dem Flügel verbunden war. Es sah aus wie eine sibirische Landschaft.

20. Fotografia de Manfred Leve, 12x 16cm, retirado do livro Schneede: Die Aktionen. P. 33



Apresenta-se aqui um motivo importante, o do coração, o qual mais tarde se torna um elemento essencial nos diagramas antropológicos de Beuys, nomeados por ele mesmo como *Diagrama da Teoria Plástica*.

O coração como centro do movimento que serve de mediação entre caos e forma, entre calor e frio, entre vontade e pensamento.

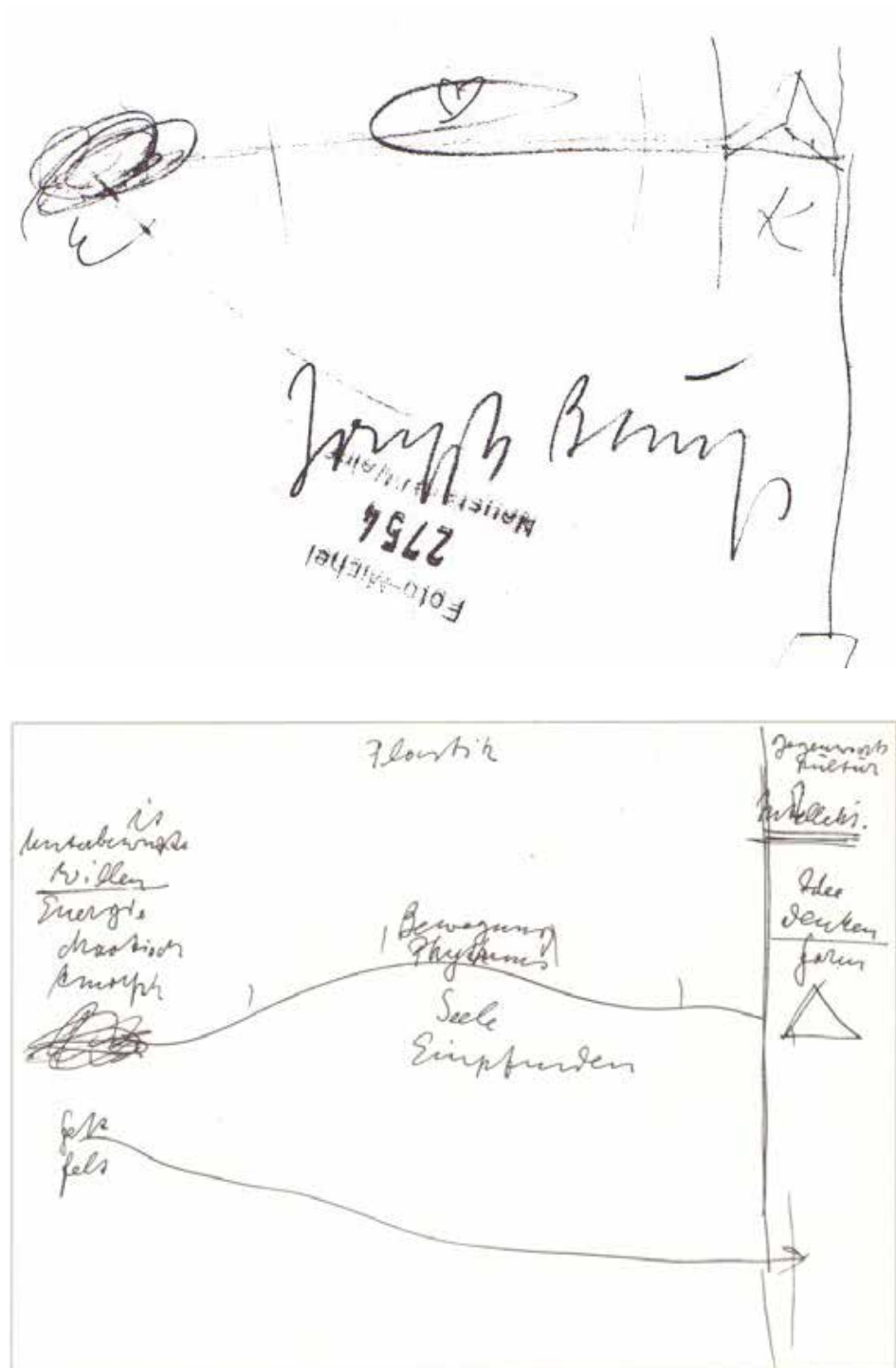
A garatuja da esquerda (imagem 21) se transforma, descrevendo uma linha que enlaça um coração, e prossegue atravessando duas verticais até chegar numa forma cristalina, um tetraedro cujo espaço é determinado por uma vertical mais longa. A letra W de Wärme, traduzido por *calor*, está embaixo da garatuja à esquerda. A letra K de Kälte, traduzido por *frio*, está embaixo do tetraedro da direita.

Neste desenho (imagem 22) vê-se novamente um traço caótico da esquerda se desenvolvendo em uma linha levemente ondulada em uma curva ascendente encaminhando-se para a direita. A linha toca uma vertical, que observando se a firmeza do traço, parece ser um limite. Depois do limite foi desenhado um triângulo assentado pela base. O desenho tem palavras escritas que se supõem que deveriam ser elementos de interpretação. Na linha caótica, circular o artista escreveu encima: *unterbewusster Wille, Energie, chaotisch, amorph*, traduzido como *vontade subconsciente, energia, caótico, amorfo*. Onde a linha forma uma leve ondulação para cima é escrito *Bewegung, Rhythmus, Seele, Empfinden*, traduzido por *movimento, ritmo, alma, sensações*. Depois do traço vertical, em cima do triângulo escreveu *Gegenwartskultur, Intellekt, Idee, Denken, Form*, traduzido por *cultura do presente, intelecto, ideia, pensar e forma*. Toda linha vindo do polo caótico até onde toca a linha limite é subdividida com traços curtos verticais. Embaixo deste desenho é colocada outra linha, em contraponto com a linha superior. Embaixo do polo caótico lê-se *Fett*, traduzido por *gordura*. Da palavra gordura a linha desce levemente até romper a linha limite vertical, entrando com uma seta no polo da forma.

A gordura como material plástico, muito utilizado por Beuys, passa do estado líquido, caótico para o estado da forma pela influência da temperatura. Interpretando esta lição gráfica de Beuys, pode se pensar no processo da criação plástica como se ela nascesse num ambiente quente e fosse elaborado até chegar ao ambiente frio, que seria o resultado final. Neste desenho o artista quer demonstrar a transformação dos materiais.⁴⁸

⁴⁸ Exemplificando no trato da cerâmica, a argila mole com muita água em estado de caos é manipulada até atingir uma consistência maleável para modelar e depois da secagem, passando pela queima, esse material se torna pedra – se torna cerâmica.

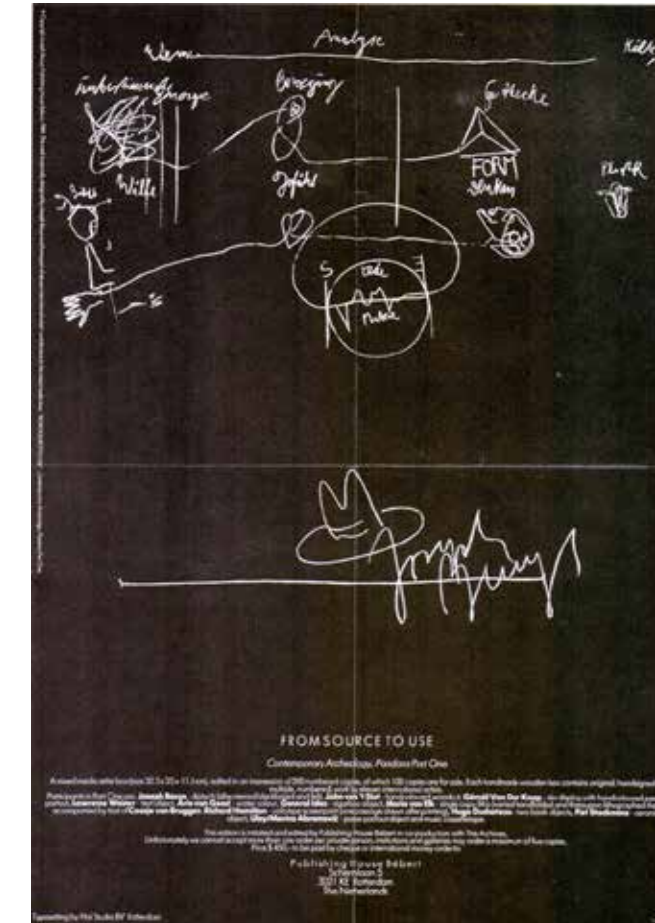
22. Desenho sobre a Teoria Plástica, lápis sobre papel, retirado do Vischer, p. 38, 1969



O cartaz abaixo (imagem 23) relaciona de imediato os três polos com o ser humano deitado de baixo do diagrama.

Esse diagrama da *Teoria Plástica* também é um dos motivos que se repete frequentemente nas Lousas durante a década de 70. Beuys utiliza o diagrama em seus eventos comunicativos, em forma de palestras, para explicar seu conceito antropológico da arte.

Mais adiante, na segunda camada, a pesquisa aprofundará a questão da Lousa como espaço artístico de Beuys, e irá tratar sobre o modo como esse diagrama se desenvolveu. Volker Harlan realizou um estudo excelente em relação á este diagrama em sua pesquisa *Mit Beuys Evolution denken*.⁴⁹



⁴⁹ *Pensar evolução com Beuys*. Tradução livre da autora. Pesquisa ineditada de 2016, recebida gentilmente por email

23. Joseph Beuys, *From Source to Use* (Joseph Beuys, Da fonte ao uso), 1985, cartaz, offset, com quadro dobrado, 60,9x 43 cm. Editado pela house Bêbert, Roterdã, p. 98 no livro Joseph Beuys, *A Revolução somos nós*

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, como a dissertação descreve na parte dos desenhos.

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.⁵⁰

Ao aprofundar nossa observação mais uma vez nos desenhos do artista, na obra do Secret Block, 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, se expressa 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 ação⁵¹. 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 se vê como a escrita salta cada vez mais a vista.

No decorrer dos anos 70, a atuação do artista recebe mais uma conotação: paralelamente às instalações com gordura, feltro, cobre e outros materiais, Beuys começa dialogar diretamente com o público em palestras e conversas. O requisito da fala se torna mais um material, mais um médium com o qual o artista pretendia alcançar as pessoas. O artista a respeito: *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*.⁵²

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.

⁵⁰ 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

⁵¹ Veja imagem 11 desta dissertação

⁵² 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.

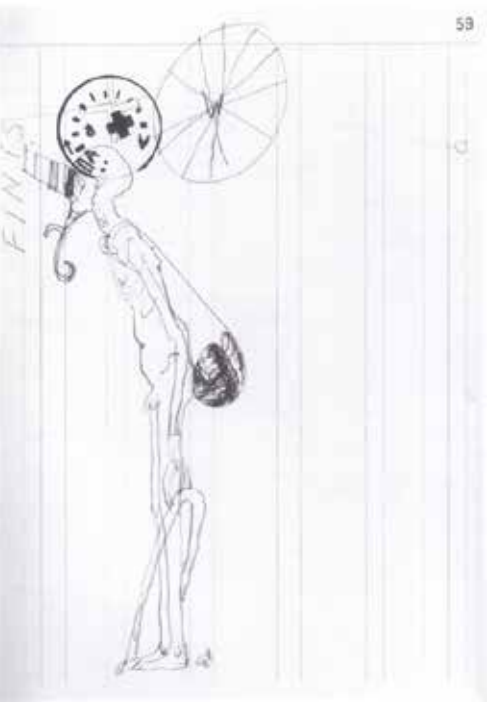
24. Empfängerplastik, Plástica da recepção, 1948, lápis grafite sobre papel, 21,2 x 14,8 cm, Secret Block, nr. 9



25. ----- ? lápis grafite sobre papel impresso, 29,7 x 20,7cm 1959, Secret Block nr. 262



26. -----?, 1959, lápis grafite, tinta a óleo, papel impresso, 29,7 x 20,7 cm, Secret Block nr. 264



27. -----?, 1959, lápis grafite sobre papel com carimbo, 29,6 x 20,8 cm, Secret Block nr. 268

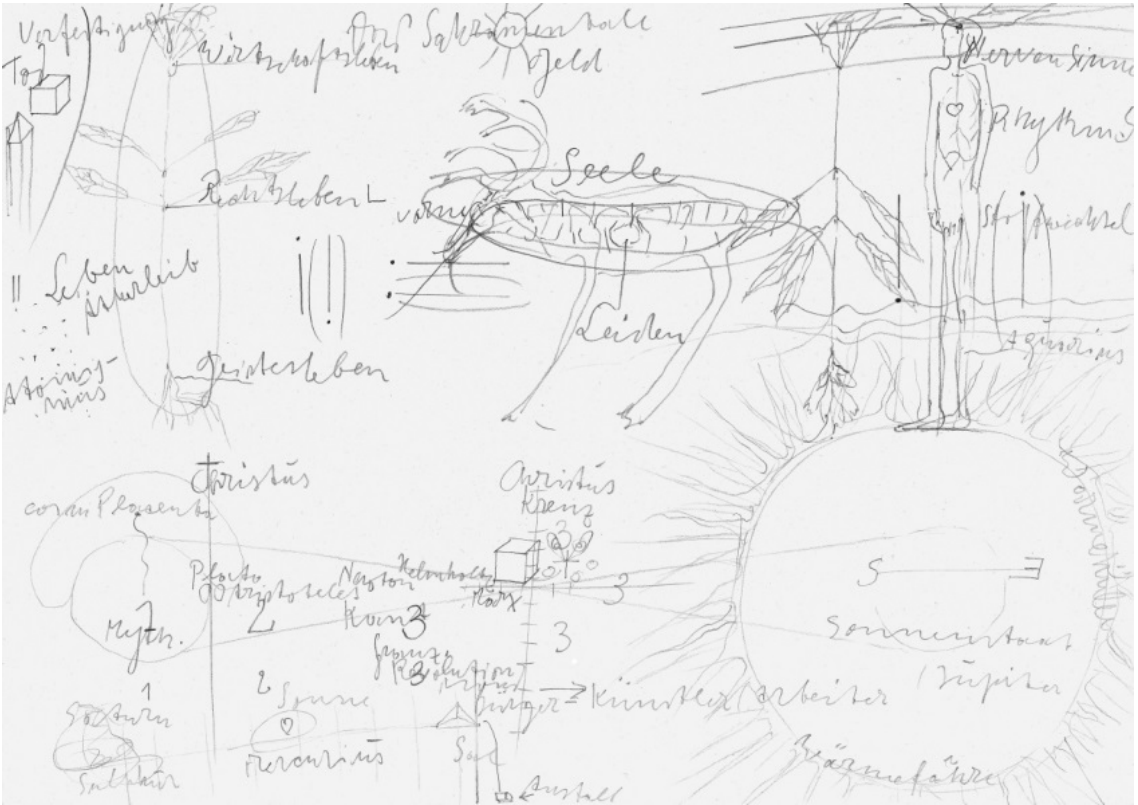
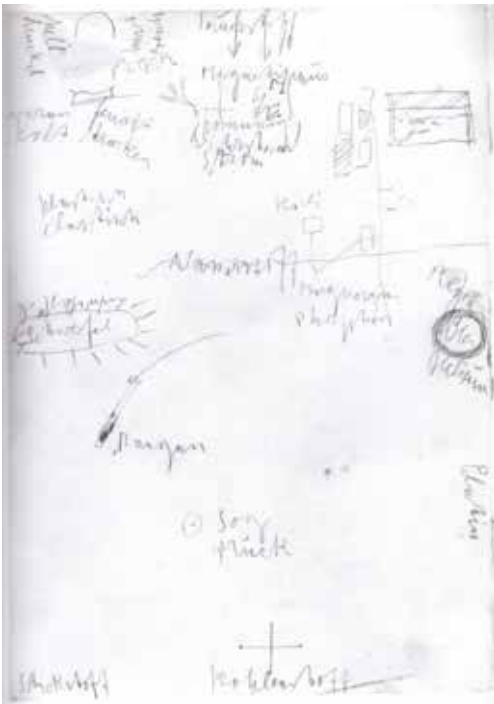
28. -----?, 1969, lápis grafite e iodo sobre papel, 24,5 x 17,3 cm, Secret Block nr. 412



29. *Berglattich* (nome de uma planta) frente, 1967, lápis grafite sobre papel, 29,5 x 20,9 cm, Secret Block nr. 400



30. *Berglattich* (nome de uma planta) verso, 1967, lápis grafite sobre papel, 29,6 x 20,9 cm, Secret Block nr. 399



31. *Diagrama da Evolução*, desenho de lápis sobre papel, Joseph Beuys para Volker Harlan 1974, fonte da imagem diretamente do proprietário

A dissertação volta agora a observar como a Lousa recebeu sua conceitualização em ações durante a década de 60, pois na ação da *Sinfonia Siberiana* este suporte ainda não teve esta função. Assim esta observação a seguir ajuda a esclarecer **como a Lousa foi utilizada** e finaliza com as duas participações na Documenta em Kassel, nas quais este suporte está no centro da atuação de Joseph Beuys.

A Lousa e mais um passo – a função da conceitualização da Lousa nas ações dos anos 1960

Schneede observa em seu livro *As ações* que até o início dos anos 1960, o artista ainda envolvia em suas ações a Lousa como um meio, em princípio ainda não com a tarefa de ampliar a ação por um *meta-plano*, algo que irá acontecer somente mais tarde, em 1966. Assim foi a ação na Universidade de Düsseldorf, *Infiltration Homogen für Konzertflügel Der grösste Komponist der Gegenwart ist das Contergankind* que se poderia traduzir como *Infiltration Homogen para um piano – O maior compositor é a criança, vítima da talidomida*.

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: *Então, este tom como tom não físico*, isso quis dizer aquilo.⁵³ Em outro lugar, numa página anterior no mesmo livro, Beuys diz: *O sentido era que se criava um outro tom, um tom interior*.⁵³

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*.

A partir da segunda parte da ação, o artista apaga em uma Lousa o número 508. Emmett Williams havia escrito anteriormente na Lousa o número de pessoas que estavam presentes nesta ação na universidade. Beuys inicia o desenho de uma metade de uma cruz. Esta metade da

cruz reaparece depois na ação *EURASIA, Vakuum* <---> *Masse* (1968) e *Manresa* (1966). Por cima da cruz Beuys escreve frases relacionadas ao problema e à consequência dos remédios com talidomida. 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*.⁵⁴

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 conceptualização (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*.⁵⁵

⁵⁴ 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* (*datum* - latim, foi dado = evento) neste texto significa o ano em que foram divulgados os resultados das pesquisas sobre a talidomida.

⁵⁵ 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.

⁵³ Also dieser Ton als nichtphysicher Ton, der war hier gemeint. \Das war der Sinn, dass da ein anderer Ton erzeugt wurde, ein Innenton SCHNEEDE, 1994: p. 113

32. *Infiltration Homogen...*
Fotografia de Reiner Ru-
thenbeck, em “Die Aktio-
nen”, Schneede, p. 117



A partir deste momento as Lousas nas ações posteriores são portadoras e transmissoras de conceitos do artista para o observador ou participante. Estas ações são fortemente conduzidas e direcionadas pelo artista no sentido de uma reflexão sobre algo. Ele provoca o observador para um determinado assunto, ele o coloca em evidência.

A ação *Pangenes*⁵⁶

Para finalizar a observação das ações a dissertação traz agora uma outra ação que aconteceu também entre os alunos na universidade, mais precisamente em 1969. Ela se chama *Pangene*-se. A ideia que esta ação sugere é de um nascimento simultâneo de todas as coisas. Esta ação preparou a terra para a *Documenta V*.

Em 1969, Beuys desenvolve junto com Johannes Stüttgen uma ação na Universidade de Düsseldorf, intitulada *Pangenes*, onde se especulou sobre a relação entre pensamento e escultura em uma Lousa diante dos alunos. A ação aconteceu na época de Natal, dia 12/12 e foi uma contribuição junto com outras que estavam sendo programadas para esse dia. Na ocasião, o aluno Anatol Hertzfeld, escultor, organizou um evento na universidade. Cada contribuição deveria se relacionar tematicamente com os dois pontos centrais do evento: *Arte é trabalho* e *O homem é a medida*.

Em *Der Ganze Riemen – O cinturão inteiro*, Stüttgen relata que uma Lousa encostada na sala 20 foi apagada por Joseph Beuys precisamente e sem pressa nenhuma no início da ação. Essas Lousas foram usadas frequentemente nas conversas de Ringue, que eram os debates que o artista promovia com seus alunos reunidos. Depois disso o artista sentou ao pé da Lousa, fumou um cigarro e levantou novamente para varrer o espaço no qual a ação ia acontecer. No ambiente ouvia-se música de Henning Christiansen. Uma meia hora depois, Beuys começava a escrever com giz branco na Lousa três palavras: Liberdade, Igualdade e Fraternidade. Logo embaixo dessas palavras colocou um anexo: Liberdade no espírito, Igualdade perante as leis e Fraternidade na economia.

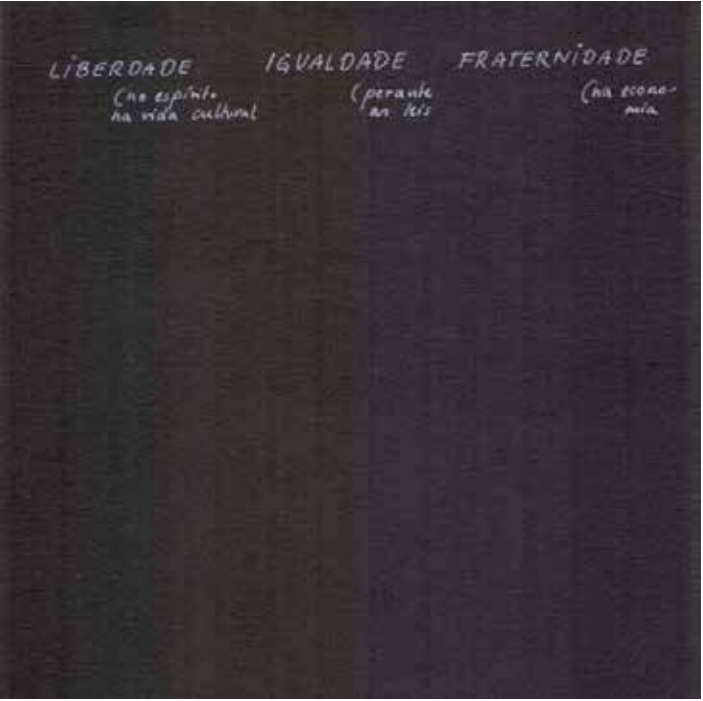
Stüttgen observa no livro citado que nos anexos atrás das palavras ele não fechava o parêntese, assim o espaço posterior ficava aberto. Esta constelação das três palavras, o esquema básico da Trimembração, ficou por um tempo parado. Novamente o artista fumou um cigarro e outro disco de Christiansen foi posto para tocar. Como próxima atitude Beuys escreveu a palavra ‘socialismo’ embaixo, bem no meio da Lousa.

⁵⁶ Pan = Universal e Gênese – Origem -
Tradução livre da autora

33. Reprodução da Lousa por Johannes Stüttgen



34. Reprodução e tradução da autora



35. Reprodução da Lousa por Johannes Stüttgen

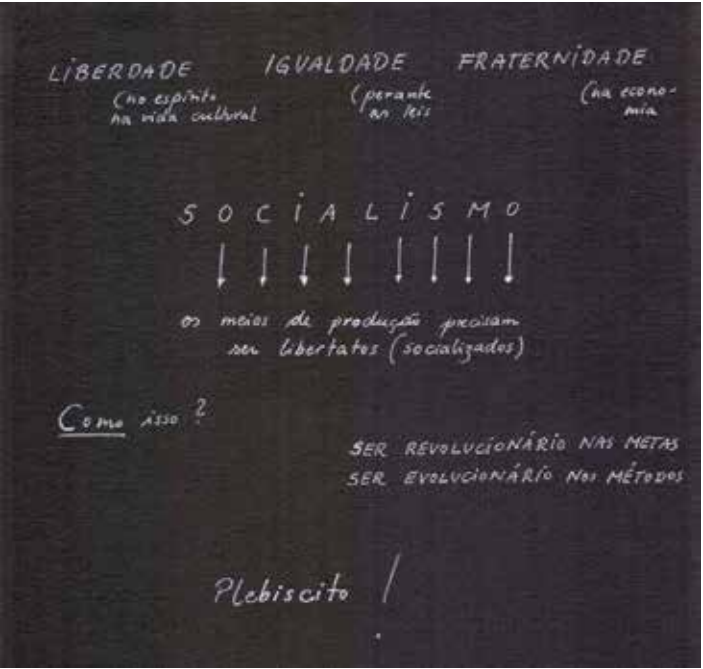


36. Reprodução e tradução da autora

37. Reprodução da Lousa por Johannes Stüttgen



38. Reprodução e tradução da autora



Da palavra Socialismo desceram oito flechas apontando uma frase: ‘os meios de produção precisam ser libertados.’ Imediatamente embaixo dessa frase, mais ao lado esquerdo, escreveu a pergunta: ‘Como’ ? Em duas linhas mais a direita escreveu: ‘ser revolucionário nas metas’ e logo embaixo: ‘ser evolucionário nos métodos’.

O público estava visivelmente irritado e o artista contava com isso. Continuando, no espaço vazio sob as frases anteriores, escreveu no meio ‘plebiscito’.

O conceito do Plebiscito foi introduzido pela primeira vez nessa ação por Joseph Beuys. A partir de agora Johannes Stüttgen inicia a sua própria ação e junto com Beuys segue o trabalho. Em algum momento, um aluno qualquer começou a dançar entre os dois. Uma outra aluna iniciou um canto e correu em direção a Lousa, apagou a frase ‘os meios de produção precisam ser libertados’ e colocou uma outra frase sob as oito setas: Ah, se você também carregasse/ o vestido da noiva.⁵⁷ Embaixo da pergunta ‘Como ?’ seguia com um trecho do salmo: Aclamai a Iaweh terra inteira / servi Iaweh com alegria / ide a ele com gritos jubilosos! / Sabei que só Iaweh é Deus⁵⁸. Até aqui o salmo 100 foi escrito na Lousa. A sua continuação Ele nos fez e a Ele pertencemos⁵⁹ já não estava mais escrito na Lousa. Enquanto isso, Stüttgen e Beuys continuam sua ação. Beuys não se deixou irritar pelas novas frases na Lousa. Ele segue sua ação e cria uma conversa sobre o conteúdo na Lousa com Johannes.

Nossa conversa logo abrangia o diagrama na Lousa de Beuys e os conceitos ali apresentados, e a pergunta da socialização dos meios produtivos que, como Beuys realçava, não deveria ser confundida com a nacionalização ou estatização. E por fim nossa conversa abrangia também o último conceito posto no jogo, o do ‘plebiscito’. Não se falava de um partido, mas sim, de uma iniciativa civil, a qual, segundo Beuys, deveria ser fundada agora. Novas leis, estas, as quais conduzem a libertação dos meios de produção e a sua socialização, deveriam ser preparados e – depois de ter disponibilizado informações livres, sem censura – deveriam ser expostos ao povo para uma votação direta. Somente assim seria possível uma democracia real, por seguinte a democracia direta. A Democracia Direta para o Plebiscito!⁶⁰

⁵⁷ Original: Ach, trägest doch auch Du/ das Kleid der Braut. - Tradução vide Biblia da Jerusalem, 1995: p.1059

⁵⁸ Original: Jauchze Jehova ganze Erde/ Dienet Jehova mit Freuden/ kommt vor sein Angesicht mit Jubel/ Erkennt, dass Jehova Gott ist. - Tradução id. Ibd.

⁵⁹ Original: Er hat uns gemacht und nicht wir selbst... – Tradução id. Ibd.

⁶⁰ Stüttgen, 2008: p 686 - Unsere Unterhaltung griff sehr bald über auf das Tafeldiagramm von Beuys und die da vorgestellte Begrifflichkeit, auf die Frage der Vergesellschaftung der Produktionsmittel, die, wie Beuys betonte, nicht verwechselt werden dürfe, mit Verstaatlichung, und nicht zuletzt auf den ganz neu ins Spiel gebrachten Begriff ‘Volksabstimmung’. Nicht mehr von einer Partei war auf einmal die Rede, sondern von einer Bürgerinitiative, die, so Beuys, jetzt zu begründen sei. Neue Gesetze, solche nämlich, welche die Befreiung der Produktionsmittel und ihre Vergesellschaftung bestimmten, seien vorzubereiten und – nach vorheriger, freier, unzensurierter Information – dem Volk zur direkten Abstimmung vorzulegen. Erst so sei die wirkliche Demokratie realisiert, nämlich die direkte Demokratie! Die Direkte Demokratie für Volksabstimmung! - Tradução livre da autora

Em seguida a esta conversa Beuys se aproximou da Lousa e apagou o salmo que a outra aluna tinha escrito e colocou sobre a palavra *Liberdade* ‘Autonomia’, embaixo de *Liberdade*, escreveu ‘Autodeterminação’. Sob a palavra *Igualdade* escreveu: *Igualdade de direitos para todos*. A palavra *Fraternidade* a qual estava na mesma linha com as outras duas, fora apagada junto com as outras frases. Então, no meio da Lousa, onde estava escrito ‘Socialismo’, Beuys começou a desenhar uma pequena estrela e colocou uma cruz. Ao redor desta cruz ele escreveu *Fraternidade*. Embaixo desta estrela com a cruz escreveu a equação *Pensar = Escultura*. Sob esta equação recolocou a frase ‘os meios de produção precisam ser libertados’. Por fim, um pouco mais a esquerda, e acima da cruz com a estrela no meio, escreveu ‘Socialização não significa Estatização ou Nacionalização’. Enquanto isso, um outro participante do evento já tinha se preparado para iniciar a sua parte. Uma das Lousas mais significantes foi feita pelo artista nesta ação *Pangene*.⁶¹



41. Imagem da ação Pangene 1969-70, “Der ganze Riemen”, p. 685

⁶¹ Veja: STÜTTGEN, 2008: p. 674 – 689

39. Reprodução da Lousa por Johannes Stüttgen

40. Reprodução e tradução da autora

A colocação da palavra ‘autonomia’ – ‘autodeterminação’, circundando a palavra da liberdade na Lousa, e a equação ‘pensar = escultura’ toma o lugar do 100. Salmo, que foi escrito pela estudante na Lousa.

Um ensinamento direto do artista para o público presente, para a totalidade do ser humano com todas as suas capacidades de se autodesenvolver: Livrar-se de dogmas, criar a força em si próprio para assumir a sua personalidade e dar-se as próprias direções na vida são ideais para os quais o artista chamava atenção. Principalmente se levarmos em consideração a continuação da frase do salmo na bíblia que já não foi escrito mais na Lousa pela estudante: *Foi Ele que nos criou e não nós mesmos*. A ideia aqui apresentada da autodeterminação e da autonomia se tenciona com aquilo que foi escrito pela estudante na Lousa.

A visão de Joseph Beuys sobre o ser humano é aprofundada ao longo do seu atuar na universidade em suas conversas de ringue e através do seu atuar como professor nos anos 1960. O olhar abrangente da integridade do ser humano com seus direitos e sua liberdade levou o artista a provocar a instituição da universidade com a aceitação de **todos** os alunos que queriam estudar com Joseph Beuys, dispensando a seleção. Essa provocação contínua, a ampliação das vagas limitadas para todos os estudantes, culminou com a demissão do artista como professor da universidade em 1972 pelo presidente do estado de Nordrhein-Westfalen, Johannes Rau. O artista fez deste evento um ato, uma obra, lutando pelos seus direitos, apresentado como um cartão postal, como múltiplo. Nem sempre a obra é um objeto artístico, ela pode ser uma atitude capaz de mudar o comportamento das pessoas.

O ex-professor vence um processo jurídico no Landesgericht, e um ateliê é colocado a disposição do artista para exercer o seu trabalho na universidade de Düsseldorf. Este ateliê se tornou o secretariado da Organização para o Plebiscito Direto.

Demokratie ist Lustig. Democracia é engraçada!



42. Cartão *Múltiplo*, 10 x 15cm, offset, retirado de Stüttgen 2008: p. 1027

Nos anos 1970 a Lousa como canal de comunicação se afirma mais ainda. Nas duas Documentas em Kassel, na V em 1972 e na VI em 1977, o artista usa a Lousa como meio de comunicação.

A Lousa nas Documentas em Kassel

Documenta V 1972:

No mesmo ano, um pouco antes da demissão de Beuys da universidade em 1972, a Organização para o *Plebiscito Direto*, com sede até então na Andreasstrasse 25 em Düsseldorf, participa como obra na Documenta V em Kassel.

No relatório de um dia na secretaria da *Organização para Democracia Direta através de Plebiscito* na Documenta V em 1972 se lê no artigo de Dirk Schwarze o seguinte:

15h. Até agora 560 visitantes. Uma menina jovem encontra com Joseph Beuys e lhe pergunta: “Isso aqui é arte?” – Resposta: “Uma espécie muito peculiar. Você pode pensar junto.”⁶²

Esta maneira de olhar para a arte, do ponto de vista do pensamento, se condensou em assuntos nas diversas conversas de Ringue na universidade ao longo da década de 60. Em uma entrevista com Mario Kramer Beuys nós diz:

E a fala é evidentemente para mim de qualquer forma a primeira espécie de escultura. Forma-se o pensamento num meio de expressão. O meio de expressão por si é a fala. Dever-se-ia aprender a observar o pensamento de tal maneira, que as pessoas aprendam, a observá-lo como um artista sua obra, isto significa: observar sua forma, sua proporção, sua força.⁶³

Na exposição na Documenta V, Beuys esteve presente ao longo dos 100 dias da exposição, conversando com o público, usando a lousa como meio de comunicação. Foram desenhadas várias lousas no decorrer da exposição, algumas foram apagadas, outras ficaram.

Wolfgang Zumdick escreve em seu artigo, publicado em 2014 como parte do simpósio *A lived práxis*, que se traduz como *A prática vivida* que as primeiras lousas foram vendidas como arte

justamente entre 1971 e 1972 para financiar a secretaria para Democracia Direta. Ao longo da Documenta V várias lousas foram vendidas também para o mesmo destino.

Mario Kramer relata em seu livro *Das Kapital Raum*, que pode ser traduzido por *O Espaço como Capital*, que muitas destas lousas foram vendidas para cobrir os custos de viagens de membros da FIU – *Free International University*, que vieram de diversos países da Europa para Kassel, para visitar a Documenta.⁶⁴

Beuys comenta sobre suas lousas numa entrevista com Mario Kramer:

..., então, muitas delas estão no mercado, aí muitas estão com pessoas privadas, um bom bocado, elas estão todas dispersas, estas vendemos bem barato, pois nos precisávamos sempre dinheiro para a organização. Quando vinha alguém e dizia, eu quero ter esta lousa, eu perguntava: o que você quer dar por ela? Elas (as lousas) saíram uma atrás da outra. Claro, na segunda (Documenta VI)* também, lá também vendemos muitas.⁶⁵

A Documenta VI 1977:

Nesta Documenta o artista estava presente com a FIU - Universidade Internacional Livre, inserida como parte da instalação *Bomba de Mel*. A obra consiste num sistema de tubos, pelos quais foi bombeado mel. Esta instalação passou por três andares e representava a circulação dentro do organismo humano. O artista chamava esta obra um *Diagrama do Ser Humano*. No porão do edifício estava o maquinário e os tubos enrolados, formando o polo caótico, o qual aparece sempre nos desenhos sobre a teoria da plasticidade. No meio, os tubos passaram pelo espaço do coração, do movimento. Lá o artista havia instalado uma sala na qual aconteciam, ao longo da exposição, conversas com os participantes. Esta era a sala da FIU, da Universidade Livre Internacional. Nestas conversas o artista e os participantes traçaram suas ideias e pensamentos nas lousas. Os visitantes se tornaram colaboradores e artistas de uma obra em comum – a conversa sobre as questões políticas, econômicas e a Escultura Social. O artista uniu essas lousas na instalação *Kapital Raum – O Espaço como Capital* com ainda outros objetos. Os tubos da instalação *Bomba de Mel no Lugar de Trabalho* passaram até por baixo do telhado vitrificado do Fridericanum, até encontrar a luz. Numa entrevista o artista comenta que a bomba de mel chegando até o telhado vitrificado seria *como a cabeça do ser humano que está na luz*.⁶⁶

⁶² LOERS, WITZMANN, 1993: p. 87 - Original: 15Uhr. Bisher 560 Besucher. Ein junges Mädchen kommt auf Beuys zu und fragt: „Ist das hier Kunst?“ – Antwort: „Eine ganz besondere Sorte Kunst. Man kann mitdenken.“

⁶³ KRAMER, 1991: p. 158 – Original: Und die Sprache ist selbstverständlich für mich sowieso die erste Sorte von Skulptur. Man formt den Gedanken in einem Ausdrucksmittel. Das Ausdrucksmittel selbst ist die Sprache. Man müsste also schon den Gedanken selbst so betrachten lernen, dass die Menschen lernen, ihn zu betrachten wie ein Künstler sein Werk, das heisst: auf seine Form, auf seine Proportioniertheit, auf seine Kraft.

⁶⁴ Kramer, 1991: p. 199

⁶⁵ Id. ibd.: p.29
Original:....., da sind ja viele im Handel, da sind viele in Privatbesitz, 'ne ganze Reihe, die sind alle verstreut, die haben wir ganz billig verkauft, aber wir brauchten immer Geld für die Organisation. Wenn einer kam und sagte, ich möchte die Tafel haben, hab ich ihn gefragt, was willst Du dafür geben, die gingen nach und nach raus. Natürlich bei der zweiten (DokumentaVII) auch, da sind auch viele verkauft worden. Tradução livre da autora, completado pela autora do texto

⁶⁶ Entrevista no 5. Congresso Anual de Achberg em Kassel durante a Documenta VI, em 06.08. 1977, em fita magnética com a autora

43. Vista para dentro do maquinário da Bomba de Mel, 1977, Dokumentaarbeit, p. 171



44. Maquinário da Bomba de Mel, 1977, DokumentaArbeit, p. 157



45. Vista para dentro do maquinário da Bomba de Mel, 1977, Dokumentaarbeit, p. 194



46. Parte da cabeça da Bomba de Mel debaixo da cúpula do Fride-ricanum, 1977, DokumentaAr-beit, p. 153

A Lousa no environment e na instalação nos anos 70:

Nesta década a Lousa aparece também fora do contexto da Documenta como meio de comunicação em muitas conversas e discussões relacionadas à Universidade Internacional Livre e em performances e ações. O artista cria importantes instalações, nas quais a Lousa reaparece como objeto central.

A Lousa se tornava *depois* de uma ação ou performance um objeto com existência própria, como por exemplo, nas três instalações grandes: *Kapital Raum - O Espaço como Capital* 1970-77, *Richtkräfte - Forças de direção* e *Feuerstätte - Lugar de fogo*. Todos da década de 70, que comentaremos.

Kapital Raum - O Espaço como Capital – 1970 – 77:

A instalação *Kapital Raum - O Espaço como Capital – 1970-77* reúne várias lousas de momentos diversos e nem todas foram escritas pelo artista. A maioria das Lousas desta instalação tem sua origem na Documenta VI no ano 1977 em Kassel. Elas nasceram de maneira espontânea durante às suas conversas com o público. Muitas delas foram apagadas e preenchidas novamente, outras permaneceram meio por acaso. O artista reúne no environment *Kapital-Raum* 1970-77 na Bienal de Veneza, no ano 1980, pela primeira vez todas estas Lousas da Documenta VI, e algumas da Documenta V, com a presença da *Organização para Democracia Direta*, mais precisamente as lousas que ficaram encostadas na parede e eram objetos da ação *Celtic + ~~~~~* de 1971 e um filme que registra outras ações anteriores. É o artista quem diz:

Restaram realmente depois algumas Lousas e estas eu retirei então depois da documenta e pensei, com isso farei uma espécie de monumento e concentro as coisas. Quase como um monumento. Como um monumento para essa forma de metodologia.⁶⁷

Esta metodologia a que Beuys se refere parte do ponto de vista que a arte deve trazer a tona o conhecimento dos contextos, nos quais o ser humano vive. Nestas Lousas leem-se conceitos de ecologia, circulação do dinheiro, economia, democracia, autodeterminação entre outros. Foram os assuntos tratados em conversas na Universidade Internacional Livre na Documenta VI. Ao lado das palavras aparecem sempre esquemas, rascunhos e elementos do seu desenho. Escrita e imagem se mesclam, como foi observado em seus desenhos.

A tarefa da arte é revitalizar a capacidade da imaginação. A arte não existe para explicar as coisas, mas sim, a arte existe para tocar as pessoas, para estimular todo contexto dos seus sentidos, isso quer dizer, ativar sua visão, sua audição, seu sentido do equilíbrio para tornar se um princípio de capacidade para o trabalho.⁶⁸

O conceito do trabalho deve ser entendido de forma ampla, ele abrange qualquer atuação humana, mesmo que não haja vínculo financeiro. A partir do que o artista define como tarefa da arte pode se pensar no conhecimento sensível direcionado para a valorização do trabalho e isso é socialismo. Não se trata do socialismo marxista, mas de uma valorização do sujeito na sociedade e da solidariedade.

Nesta imagem vêem-se Lousas na parede que são da Documenta VI, na borda esquerda da imagem. No terço inferior da foto vêem-se Lousas no chão, provenientes da ação *Celtic + ~~~~~* de 1971. Na borda direita da foto, uma Lousa encostada na parede da Documenta V, 1972.



⁶⁸ Id. Ibid.: p. 38 - Original: Die Aufgabe der Kunst ist ja, die Bildhaftigkeit des Menschen zu vitalisieren. – Erst einmal zu erhalten. (...) Und genau so ist es mit der Kunst. Die Kunst ist nicht dazu da, Dinge zu erklären, sondern die Kunst ist dazu da, die Menschen betroffen zu machen und ihren ganzen Sinnzusammenhang, also ihren Sehsinn, ihren Hörsinn, ihren Gleichgewichtssinn zu aktivieren und zu einem Fähigkeitsprinzip für ihre Arbeit zu machen. Tradução livre da autora

47. Fotografia de detalhado de Mario Kramer do Environment *Das Kapital Raum* 1970-77, 1980, Kramer, 1991: imagem nr.2, p. 46

⁶⁷ BEUYS in KRAMER, 1991: p. 29 - Original: Es blieben dann tatsächlich einige Tafeln übrig, und die habe ich dann nach der Documenta herausgezogen und habe gedacht, da mache ich eine Art Monument und ziehe Dinge zusammen. Als Dokument quasi. Als Denkmal für diese Art von Methodik. Tradução livre da autora

Richtkräfte einer neuen Gesellschaft - Forças de Direção para uma Nova Sociedade 1974:

No environment *Richtkräfte einer neuen Gesellschaft - Forças de direção para uma nova sociedade* - vemos Lousas que resultaram de uma exposição na Inglaterra em 1974, no Instituto de Arte Contemporânea em Londres, com o título *Art into Society, Society into Art* ⁶⁹. Joseph Beuys participa nesta exposição com uma ação cujo título é *Directions of Energies to a New Society – Direções de Forças (energias) para uma nova sociedade*.

Durante quatro semanas o artista conversa com o público da exposição sobre sua teoria plástica e anota pensamentos nestas Lousas. Algumas também mostram imagens completamente independentes, nas quais o caráter típico do desenho do artista aparece.

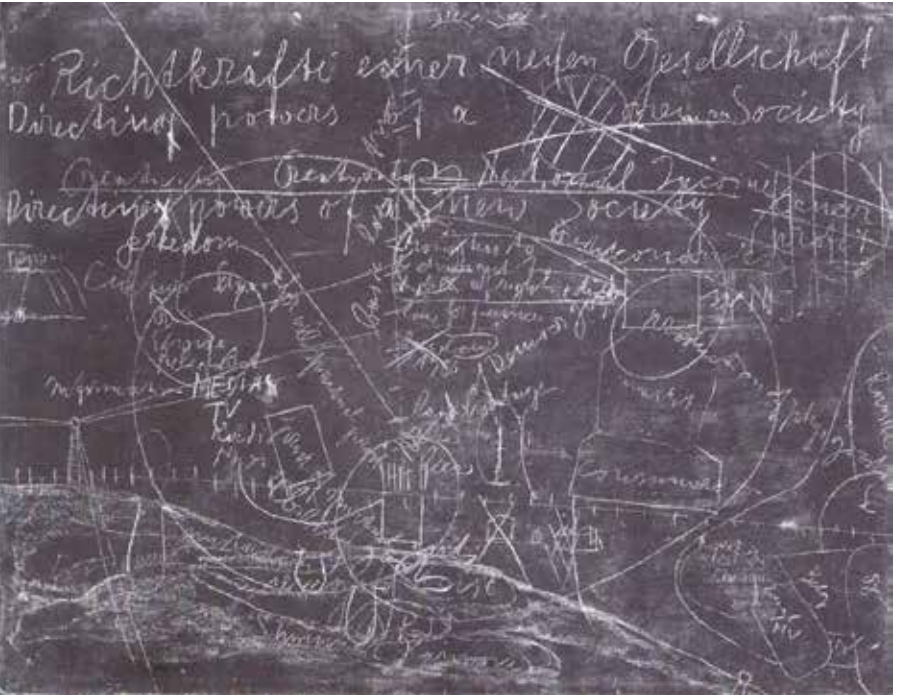
Nesta ação então foram feitas 100 lousas, as quais o artista reuniu posteriormente nesta instalação. Pela primeira vez a Galeria René Bloc, em Nova York mostrou em 1975 esta obra. Lá se podia caminhar sobre as lousas. Em 1976 na Bienal em Veneza esta instalação podia ser vista somente através de um grande vidro. Apenas desde 1977 esta instalação foi colocada sob um pedestal de madeira e faz parte até hoje da coleção no Hamburger Bahnhof em Berlim.⁷⁰



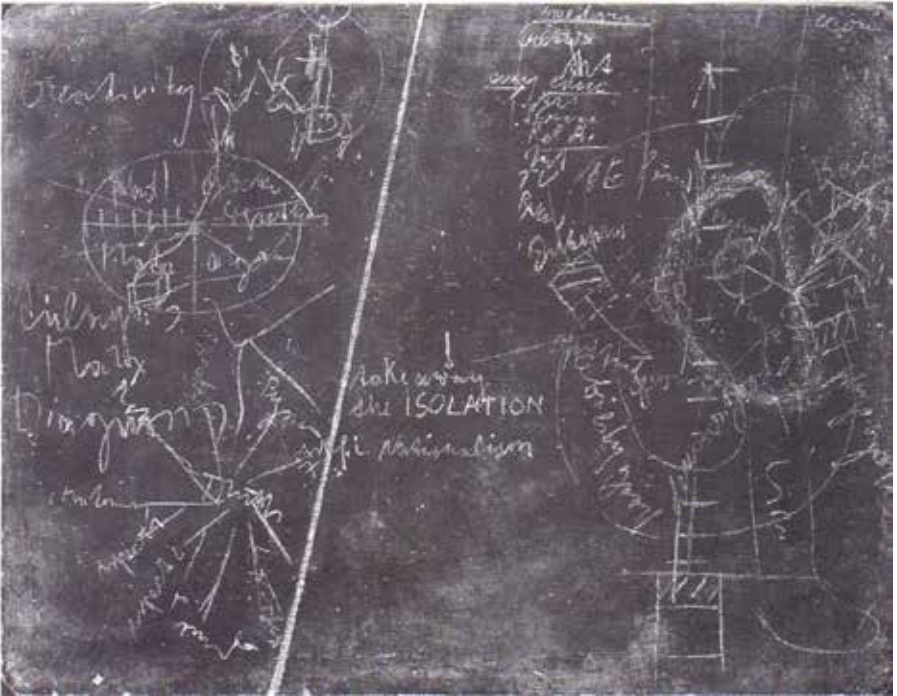
⁶⁹ *Arte para dentro da Sociedade, Sociedade para dentro da Arte* 30.10. – 24. 11. 1974

⁷⁰ VISCHER, 1991, p. 75, nota de rodapé 115

48. Richtkräfte einer Neuen Gesellschaft – Forças de Direção para uma Nova Sociedade, 1977, Galeria Nacional de Berlim, Fotos de Jürgen Müller-Schneek, retirado do livro Joachimedes, 1977: p. 97

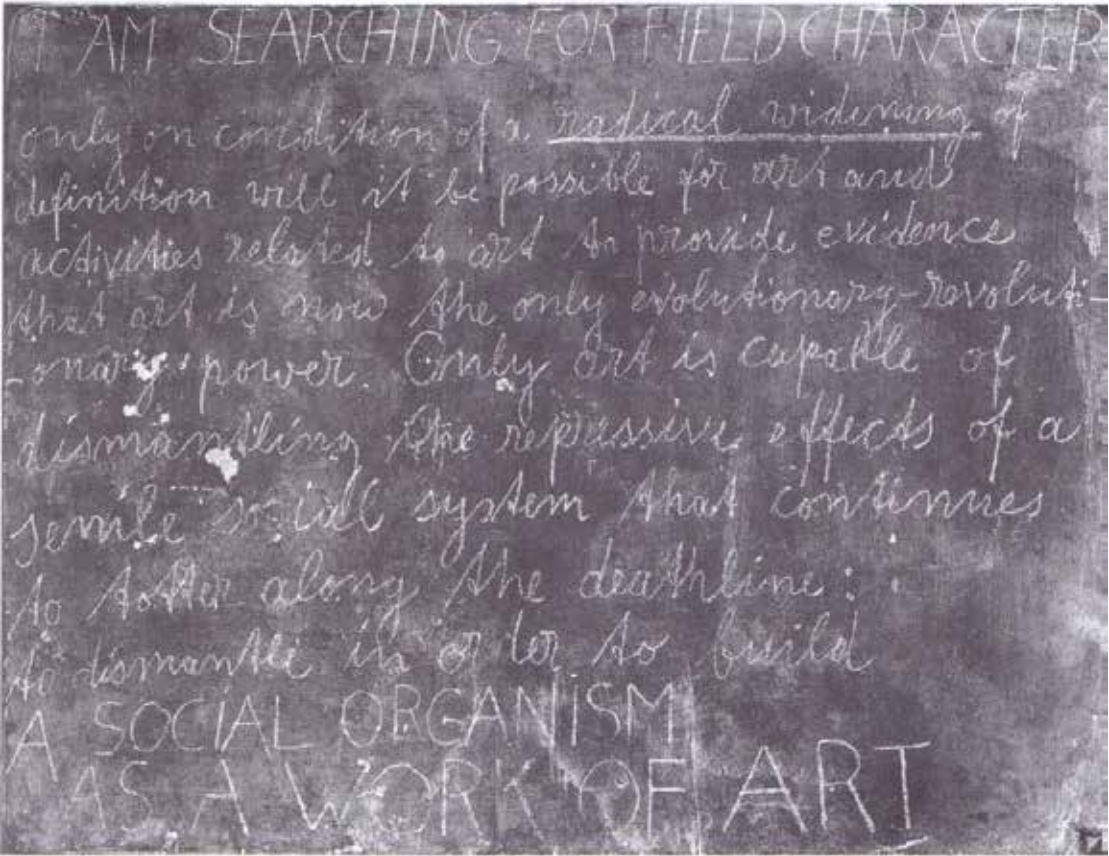


49. Lousa Nr. 49 da instalação *Forças de Direção* 1974-77, 89 x 118 x 2cm, giz, branco sobre superfície preta, retirado de Lange, 1999



50. Lousa Nr. 83 da instalação *Forças de Direção* 1974-77, 89 x 118 x 2cm, giz, branco sobre superfície preta, retirado de Lange, 1999

51. *Lousa Nr. 20* da instalação
Forças de Direção 1974-77, 89
x 118 x 2cm, giz, branco sobre
superfície preta, retirado de
Lange, 1999



“I AM SEARCHING FOR FIELD CHARACTER

only on condition a radical widening of

definition will it be possible

for art and activities related to art

to provide evidence that art is now

the only evolutionary revolutionary power.

Only art is capable of dismantling

the repressive effects of a senile social system

that continues to totter along the deathline:

to dismantle in order to build

A SOCIAL ORGANISM

AS A WORK OF ART”

“EU PROCURO POR UM CARÁTER DE CAMPO

somente sob a condição de uma ampliação

radical da definição será possível

que as artes e atividades relacionadas à arte

forneçam evidência de que a arte é agora

a única força evolucionária-revolucionária.

Apenas a arte é capaz de dismantelar os efeitos

repressivos de um sistema social senil que

continua a tropeçar ao longo da linha da morte:

dismantelar para poder construir

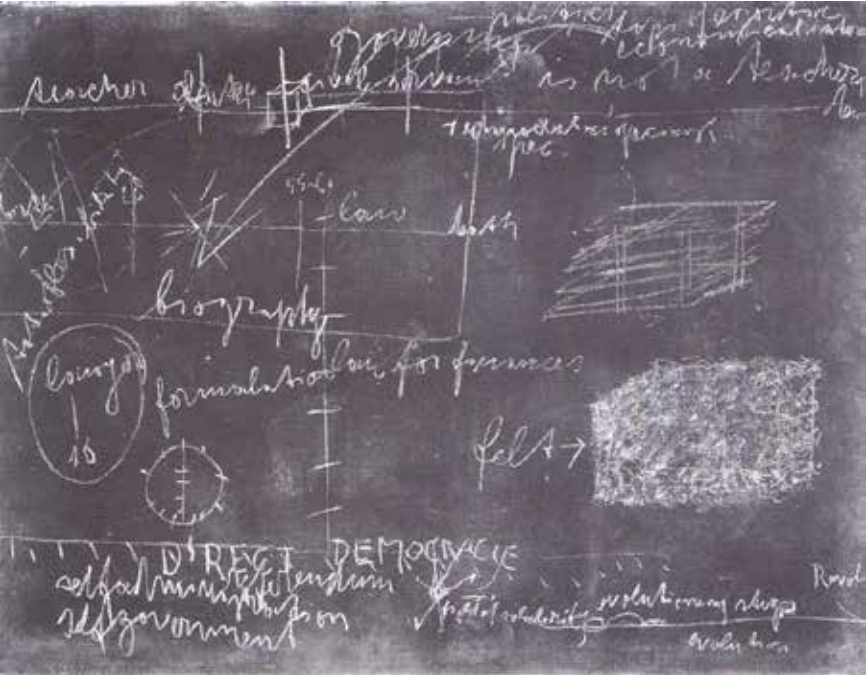
UM ORGANISMO SOCIAL

COMO OBRA DE ARTE”

52. Lousa de Forças de Direção,
89 x 118 x 2cm, giz, branco so-
bre superfície preta, retirado
de Joachimedes, 1977, p. 53



53. Tafel Nr. 75, Richtkräfte
1974-77, 89 x 118 x 2 cm, giz
branco sobre superfície preta,
imagem nr. 43 Barbara Lange



Um dos elementos típicos nestas Lousas é, por exemplo, a cruz atravessando o cubo, logo no meio da imagem no alto. Outro elemento importante são as linhas horizontais marcadas com pequenas verticais, lembrando escalas. Para estes elementos a pesquisa chama atenção na camada, a qual se refere à Lousa como espaço de expressão do artista.

Esta transformação do suporte da Lousa como um instrumento de comunicação para um objeto artístico, no qual se percebe agora também uma função estética *gestaltende*, é dada claramente com a instalação *Forças de Direções*, quando Joseph Beuys reúne as 100 Lousas feitas ao longo do evento em Londres.⁷¹

Pouco tempo antes, em 1974, a Galeria Ronald Feldmann mostra a instalação *Feuerstätte I - Lugar de fogo I*, na Kunstmesse em Basel (19. – 24.6. 1974). Desta instalação fazem parte duas Lousas, já como objetos artísticos. O nome da obra se transforma depois com a adição de mais uma Lousa em *Feuerstätte II* 1974-77 em Basel.

Feuerstätte - Lugar de fogo:

O artista cria com três Lousas e outros objetos como bastões de cobre, um carrinho de mão, uma instalação chamada *Lugar de Fogo*, referindo se ao conflito religioso na Irlanda. Duas das três Lousas tem sua origem numa palestra proferida em inglês no dia 10 de maio 1974 no Museu de Arte Moderna, em Oxford. Nasceram neste contexto a *Lousa de Ferro* e a *Lousa The Total Economical Modell – O modelo económico abrangente*. A terceira Lousa foi colocada apenas em Basileia 1977, mas já foi prevista em 1974.⁷²

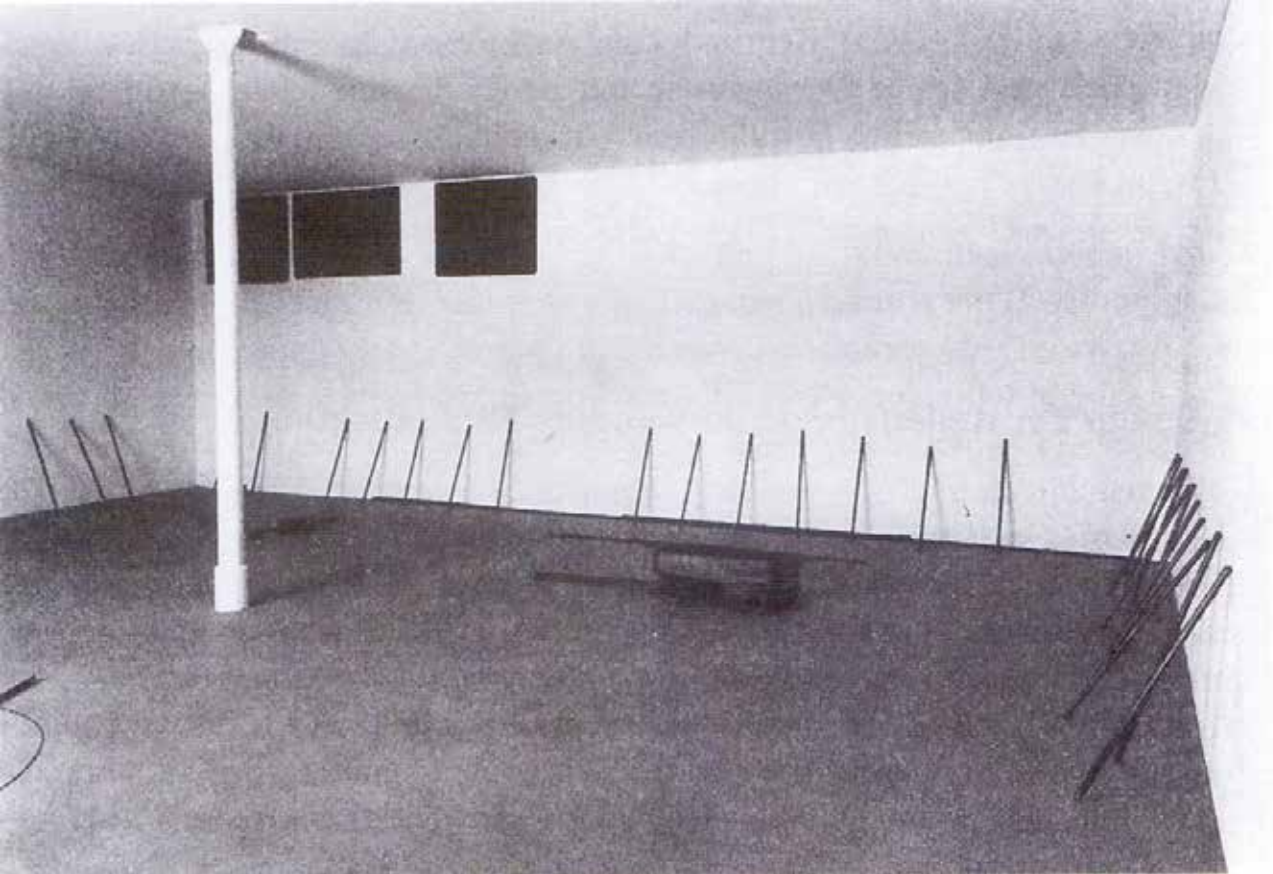
As Lousas prendem o olhar para a instalação. Elas chamam atenção, convidam a ser lidas, mas o observador não consegue, pois elas se encontram no alto da parede.

As Lousas motivam o espectador para buscar o significado desta exposição e encontram os textos impressos em outro espaço. Assim a obra é lida e vista simultaneamente. Nestas lousas, o artista estabelece uma conversa diferente, pois ninguém consegue ler o que está escrito na Lousa, porque o artista pendurou-as muito para cima, num canto da sala. Talvez a intenção tenha sido criar curiosidade, despertar interesse sobre os conteúdos.

⁷¹ VISCHER, 1991: p. 77

⁷² Informações gentilmente obtidas em conversa com Walter Kugler por e-mail, uma nota de roda pé no livro de LANGE, 1999: p. 209, nr.54 confirma a data das duas primeiras lousas, porém sobre a data da terceira se dividem as pesquisas. Tem opiniões que dizem que foi feita na mesma discussão em maio de 1974, outros que dizem que ela foi feita mais tarde (Verspohl e Koeplin) e Lange levanta até a possibilidade da Lousa ter sido preparada anterior à discussão em Oxford em maio de 1974

As Lousas funcionam como um imã para o nosso olhar. Logo o olhar se prende nas três superfícies pretas, mas se volta às hastes de cobre que formam uma espécie de cercado. A interpretação do espectador e o sentido dos textos nas Lousas se juntam na instalação. A primeira impressão é o desejo de ler as Lousas e os bastões de cobre interditam esta apreensão com seu brilho frio e sua frequência rítmica. Isso é um contrassenso com o título *Lugar de Fogo*.



54. *Hearth* - *Lugar de Fogo*, 1974-77, 29 bastões de cobre, 1 pau de ferro, 1 bastão de ferro, 1 bastão de cobre envolvido com feltro e elementos de ferro, um carrinho de madeira, três lousas, Museu de arte Contemporânea Basileia, imagem Nr. 57, do livro de Barbara Lange

As Lousas tratam do Ferro, de energias físicas, de materiais densos, de princípios sólidos em comparação com a ideia da *Escultura Social* e a Arquitetura Social. Uma Lousa é cheia de escritos sobre o modelo da *Trimembração do Organismo Social*, ideia esta, incorporada por Beuys por meio de leituras de escritos e palestras de Rudolf Steiner.⁷³

Olhando para o contexto histórico, esta obra tem a ver com o conflito da Irlanda do Norte na época. Que se poderia interpretar como um lugar quente, um local de fogo.

A terceira Lousa, que é integrada à instalação finalmente em Basel, mostra o contorno do mapa da Irlanda com raios e nomes de partidos políticos que faziam parte do conflito em 1970.

Uma Lousa, conhecida da instalação *Forças de direções* de 1974, lembra a última Lousa adicionada em Basel (Imagens 55 e 56).

Ao observar as instalações, torna-se claro, que no *Lugar de Fogo* a Lousa não é somente meio de comunicação com o público, diretamente. Nesta instalação a Lousa se torna um objeto estético. Através delas o artista determina-as como objetos artísticos, no contexto da criação da instalação *Lugar de Fogo* e potencializa o valor estético da Lousa dentro desta obra.

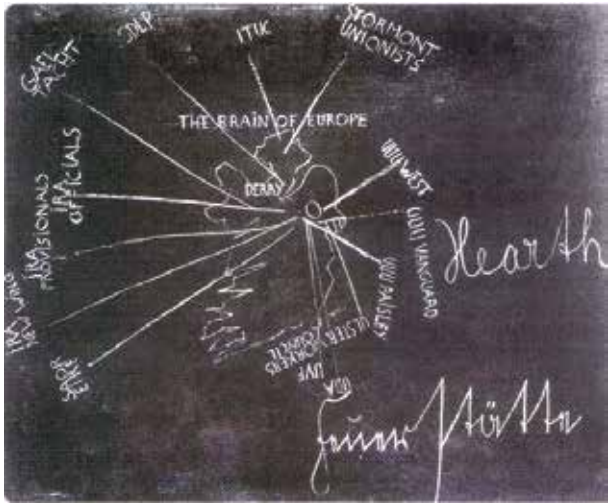
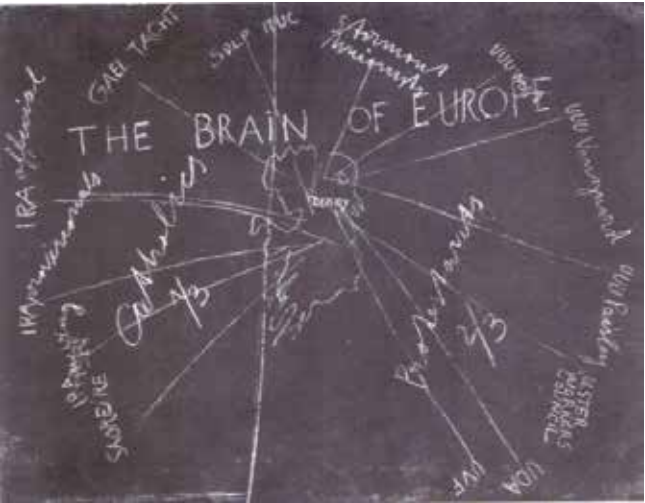
Em conversa com Stephan Stüttgen em março de 2016, em Düsseldorf, a autora recebeu a informação de que Beuys havia usado, na instalação *Aufbruch aus Lager I- Partida do Lar I* (1970-1980) uma Lousa já escrita. Nos desenhos, segundo seu aluno, meu interlocutor, vê-se elementos para a *Democracia Direta*. Em 1971 foi fundada a organização para *Democracia Direta*, é bem provável que esta Lousa tenha sido feita numa das conversas sobre este tema. Infelizmente o acesso à leitura disponível não esclarece em qual contexto, de fato, esta Lousa resultou. Stüttgen comentou que *foi pela primeira vez que o artista usou uma Lousa já escrita numa instalação*. A Lousa ganha maior atenção como objeto artístico.

Antes de aprofundar-me numa próxima camada deste estudo, que observará a Lousa como espaço para a expressão criativa do artista, retomo os pontos principais observados no que considerei a primeira camada.

⁷³ Ao longo da sua formação como escultor na universidade, Beuys entra em contato com as ideias de Rudolf Steiner através do professor Max Bernischke

55. *Lousa Nr. 57* da instalação Forças de Direção 1974-77, 89 x 118 x 2cm, giz, branco sobre superfície preta, retirado de Lange, 1999

56. *The brain of Europe* - O cérebro da Europa, desde 1977 parte da instalação Lugar de Fogo, retirado de Lange, 1999



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.

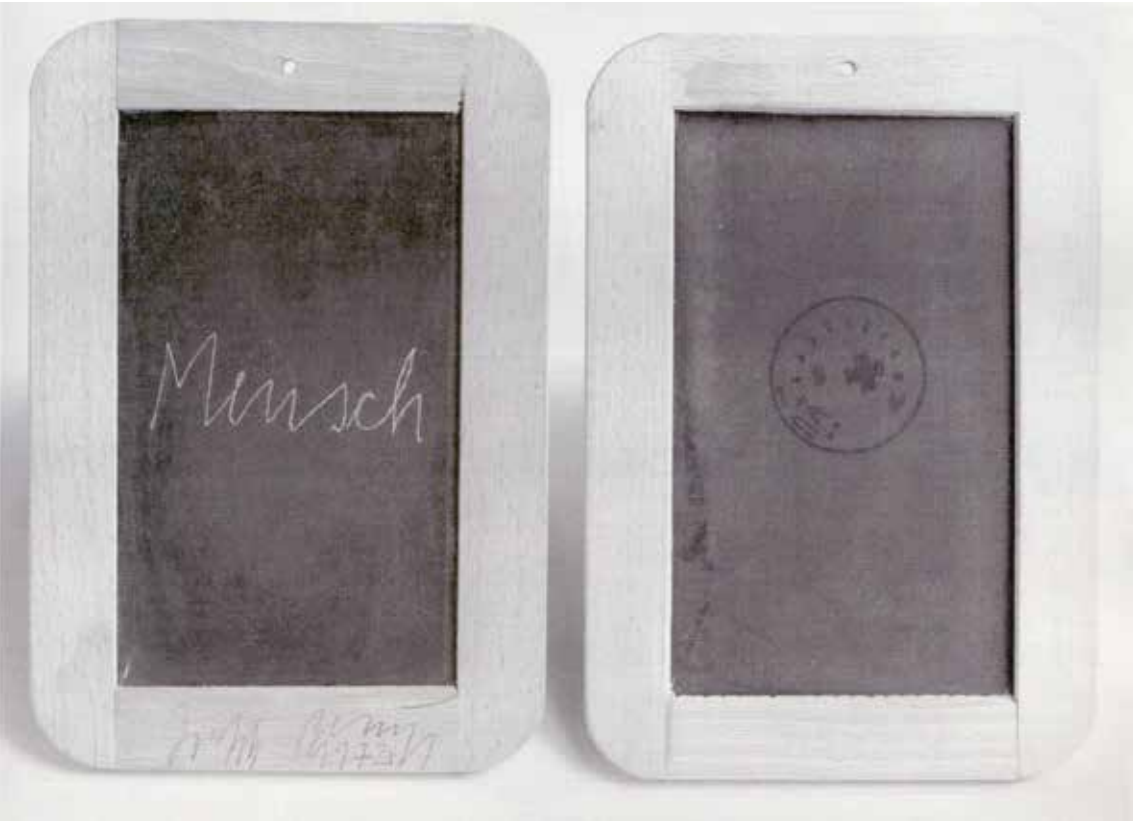
A Lousa se torna um objeto gestáltico na instalação *Lugar de Fogo*.

Nesta mesma década de 70, após as grandes exposições nas Documentas, algumas Lousas se tornam Multiplos. Elas foram multiplicadas, editadas e vendidas para financiar a Organização para Democracia Direta pelo Plebiscito. Até hoje esta organização trabalha com o Ônibus para Democracia Direta na Europa.⁷⁵

⁷⁴ 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

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.⁷⁴ 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 podem atingir o sentimento estético. Na ação *Pangenes* na Universidade de Düsseldorf em 1969, o artista declara: Pensar = Escultura.



⁷⁵ Veja nota 53 desta dissertação

57. *Mensch*, (ser Humano), 1972, duas Lousas pequenas com moldura de madeira, p. 121, Dokumentaarbeit, Sammlung Feilisch

2ª Camada:
A lousa como espaço de expressão do artista S -----

Muito melhor para a condição de boas imagens exteriores,
que por mim podem ser penduradas até em museus, é
que a imagem interior, ou seja, a forma do pensar,
do imaginar, do sentir, tenham a qualidade
de uma imagem afinada.⁷⁶

⁷⁶ Entrevista Mennekes e Beuys, p. 26 in
van der GRINTEN/MENNEKES, 1984: p 104-
117- Original: Viel besser für die Voraus-
setzung guter äusserer Bilder, die dann
auch m.E. in Museen hängen können, ist,
dass das innere Bild, also die Denkform,
die Form des Denkens, des Vorstellens,
des Fühlens, die Qualität haben, die man
von einem stimmenden Bild haben muss.
Tradução livre da autora

58. *Der ganze Riemen*, p. 58, Ringgespräch 3, 1967

Sobre o Pensar na obra de Beuys: *todo mundo pensa, mas quase ninguém saberia dizer o que é o Pensar*

A observação do pensar tem sido um dos assuntos tratados em suas conversas, os assim chamados *Ringgespräche in Raum 20*, conversas de círculo ou conversas de ringue. Em alemão a palavra *Ring* significa tanto círculo, como anel e ringue do esporte do box. Nas conversas de ringue Beuys desenvolvia junto com os estudantes um diálogo sobre um determinado assunto. Durante essas conversas desenhava no chão explicando o desenvolvimento, por exemplo, do Pensar durante a história do ser humano.⁷⁷

O círculo à esquerda com o número 1 se refere a um momento na história da humanidade, no qual o ser humano ainda estava conectado com forças superiores. Em outro desenho o artista chama estas forças superiores de *Placenta Cósmica*, no qual o pensar estava inserido.

⁷⁷ STÜTTGEN, 2008: p. 58
Stüttgen relata: O assunto do Pensar tornou-se imediatamente depois da última conversa de ringue, novamente assunto. Beuys inicia com a constatação de que na verdade todos pensam, mas quase ninguém saberia dizer o que é o Pensar. Ele diferencia entre pensar e acreditar, entre pensar e achar. O que nós declaramos como 'Pensar' seria impregnado com elementos do pensar e de outros, respectivos elementos mais turvos de um antigo contexto. Tradução livre da autora
Original: Das Thema Denken wurde unmittelbar nach dem letzten Ringgespräch als erneutes Gesprächsthema gefordert. Beuys setzt mit dem Hinweis an, dass zwar alle denken, aber kaum jemand wisse, was Denken ist. Er unterscheidet zwischen Denken und Glauben, zwischen Denken und Meinen. Was wir für 'Denken' ausgeben, sei durchsetzt mit Elementen des Denkens und anderen, diesbezüglich unsauberen Elementen eines alten Zusammenhangs.



59. *Ringgespräch 5*, no semestre de 1967,68, fotografia de Ute Klopphaus, *Der Ganze Riemen*, p. 123



60. *Ringgespräch 5*, semestre 1967,68, Raum 20, Academia Düsseldorf, Foto de Ute Klopphaus, *Der ganze Riemen*, p. 127

⁷⁸ STÜTTGEN, 2008: p. 67 - Original: Gemessen an der inspirierten Kenntnis früherer Kulturen sind wir Waisenkinder im Bezug auf das Wissen über kosmische Zusammenhänge. Jetzt stehen wir allerdings vor einem Neubeginn, der ein Freiheitsbeginn ist. Es ist ein Neubeginn im Sinne eines Freiheitsbeginns. Unsere Mittel sind aber erst recht kümmerlich. Deswegen habe ich ja auch immer, wenn von Kunst die Rede war, von *Vehicle Art* gesprochen, auch um das Armselige damit anzudeuten. Aber im Denken haben wir etwas in der Hand, womit wir sofort beginnen können! Denken = Plastik! Jeder Mensch ist ein Künstler! – Tradução livre da autora

⁷⁹ Id. Ibid.: p.135 - Original: Die grossen Philosophen waren in Wirklichkeit Künstler. Die haben phantastische Kunstwerke erzeugt! Jeder hat in seiner Weise ein imposantes Modell gebildet! Diese Plastiken müssen wir betrachten, in sie eintauchen, die Anstrengungen nachvollziehen. Die Frage, welcher Philosoph denn nun die richtige Sicht hat, stellt sich in Wahrheit nicht. Das ist ein Missverständnis. Es geht darum, sich in jede Philosophie hineinzubegeben und das Leiden nachzuvollziehen. Mitleiden! Dabei entwickelt sich eine neue Substanz. Jeder hat seine eigene Philosophie. Der richtige Weg ist, sie im anderen selbstlos nachzuvollziehen, also zu betrachten, und nicht als richtig oder falsch einzutaxieren, womit man ja nur wieder eine andere Philosophie hineinvermengen würde. Die einzelnen Philosophen sind wie Kunstwerke, wie Plastiken zu betrachten. – Tradução livre da autora

Beuys: Comparado com o conhecimento inspirado de antigas culturas somos órfãos em relação ao conhecimento sobre relações cósmicas. Agora estamos a frente de um novo início, que é um início de liberdade. É um início no sentido do início da liberdade. Nossos meios ainda estão muito rudimentares. Por isso eu sempre falei, quando se tratava da arte, de *Vehicle Art*, para insinuar o rudimentar. Mas no pensar nos temos algo na mão, com o que podemos começar de imediato! Pensar = Escultura! Cada ser humano é um artista!⁷⁸

Ainda trazendo as observações do artista:

Os grandes filósofos foram, na realidade, artistas. Eles produziram obras de arte fantásticas. Cada um à sua maneira criou um modelo imponente. Estas esculturas precisamos observar, mergulhar nelas, percorrer os esforços. A pergunta sobre qual filósofo tem a visão certa, na verdade, não existe. Isso é um mal-entendido. Trata-se de adentrar em cada filosofia e percorrer o sofrimento. Sofrer em conjunto de! Com isso se desenvolve uma nova substância. Cada um tem a sua própria filosofia. O caminho certo é, compreendê-la de forma altruísta no outro, observar, e não julgar entre certo e errado, com isso se misturaria de novo uma outra filosofia. Os filósofos separados são como obras de arte, devem ser vistos como esculturas.⁷⁹

O ponto no qual as tangentes se cruzam é marcado literalmente com uma cruz, veja Nr.2 no desenho. Aqui é o ponto, no qual o ser humano se desconecta aos poucos desta cultura inspiradora e inicia seu caminho de emancipação. A criação da filosofia do ocidente e sua ligação com as ciências naturais começa com a emancipação. Ao longo da história do desenvolvimento do homem, com o avanço das ciências naturais o homem começa a se desconectar desta placenta cósmica, e encontra explicações racionais para tudo na natureza. O ser humano agora consegue medir tudo, contar tudo, pesar tudo. O homem está soberano diante da natureza. Isso tem seu auge no materialismo.

Johannes Stüttgen lembra em seu livro *O Cinturão Inteiro*:

Esse segundo passo se eleva a um ponto aguçado. O círculo da união primordial se estreita num ponto, esse ponto significa a morte, a matéria, o atomismo, mas também significa a liberdade. Esse segundo passo é influenciado pela humanização de Deus, de Cristo e sua morte, a qual na verdade acontece com a humanidade inteira. O terceiro passo: essa cultura da liberdade, nascida do ponto da morte, essa cultura do Eu individual, a natureza da criação, na qual todo o novo é gerado, a nova vida e sua compreensão nos campos da alma, do espírito e suas formas elevadas, levam à determinação futura do ser humano.⁸⁰

Uma nova visão está sendo gerada, a que considera o espiritual no ser humano junto com a ciência no Nr. 3. Esta busca por uma nova visão é contemplada no lado direito do desenho. Esse desenho, reproduzido por Stüttgen, foi feito no chão em 1967. O artista ainda não tinha definido essa nova visão do futuro. Em desenhos de Lousa ou desenhos sobre papel, o artista já define bem melhor essa visão futura, veja as imagens no texto.

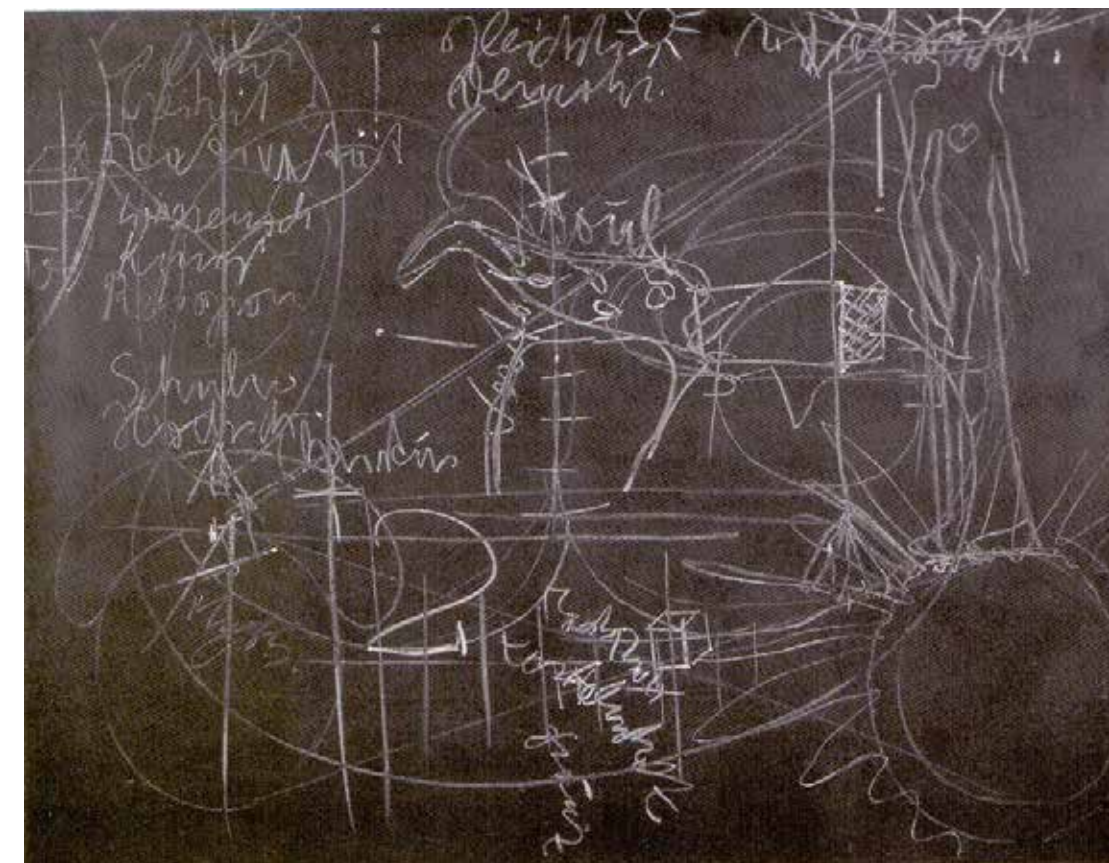
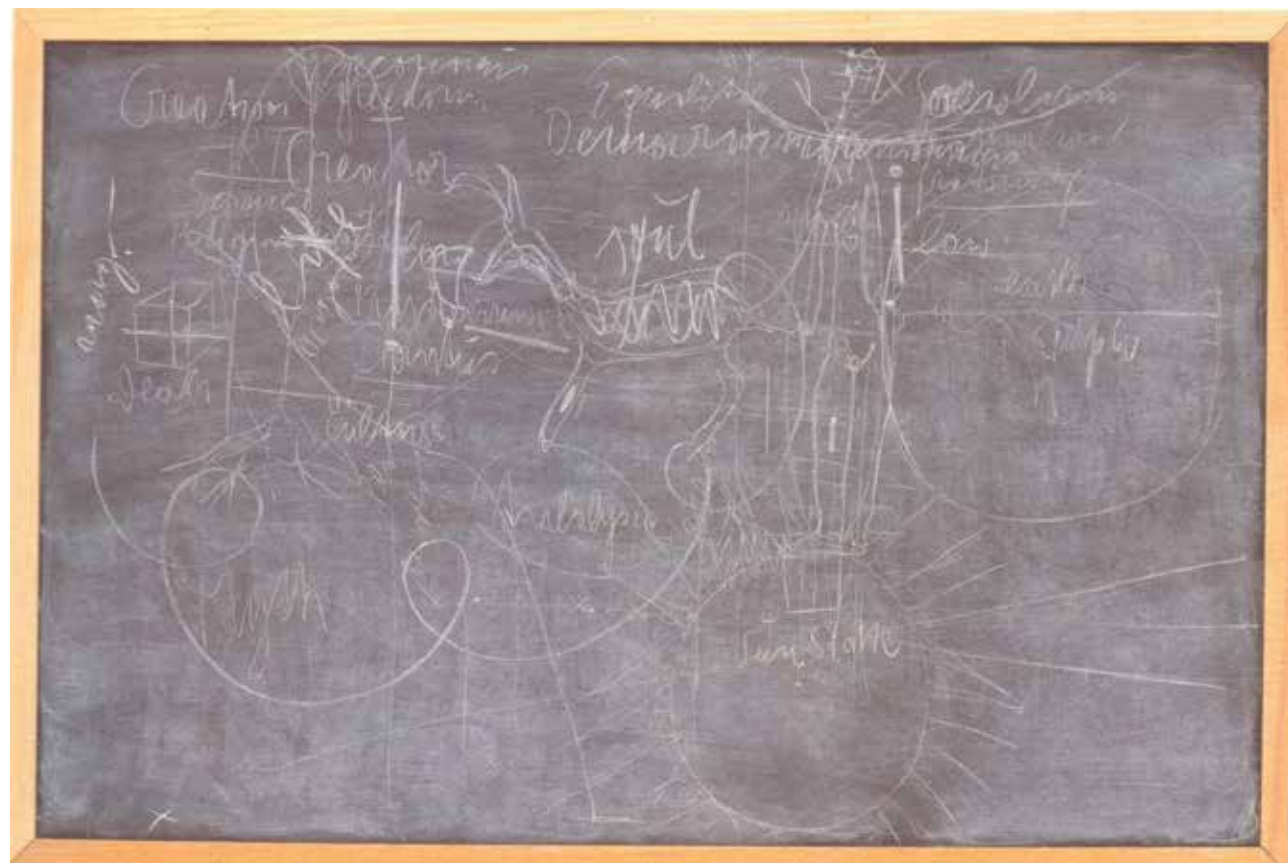
Nos desenhos sobre papel Beuys esboça um homem pisando numa esfera em chamadas, o *Suns-tate - Estado do Sol*, para expressar a visão utópica do futuro. Mas também numa Lousa do mesmo ano 1974 encontra-se o futuro possível desenhado.

Aqui temos um indício básico e fundamental da estética social do artista, a qual ele formula. Conforme observa Schneede seria **uma busca por um método para uma Gestáltica consequente do futuro**.⁸¹

⁸⁰ Id. Ibid.: pp. 974,976 – Original: Diese zweite Stufe führt zu einer Zuspitzung. Der ursprüngliche Ganzheitskreis verengt sich in einem Punkt, der Punkt steht für den Tod, die Materie, den Atomismus, aber auch für die Freiheit. Die zweite Stufe ist bestimmt durch die Menschwerdung Gottes, des Christus und seines Todes, die im Prinzip der ganzen Menschheit widerfährt. Die dritte Stufe: die aus dem Todespunkt aufgehende Freiheitskultur des individuellen Ich –Wesens, seine Schöpfungsnatur, aus welcher das Neue hervorgebracht wird, das neue Leben und die Einsicht in die Felder der Seele und des Geistes und deren höhere Formen, also die künftige Bestimmung des Menschen. – Tradução livre da autora

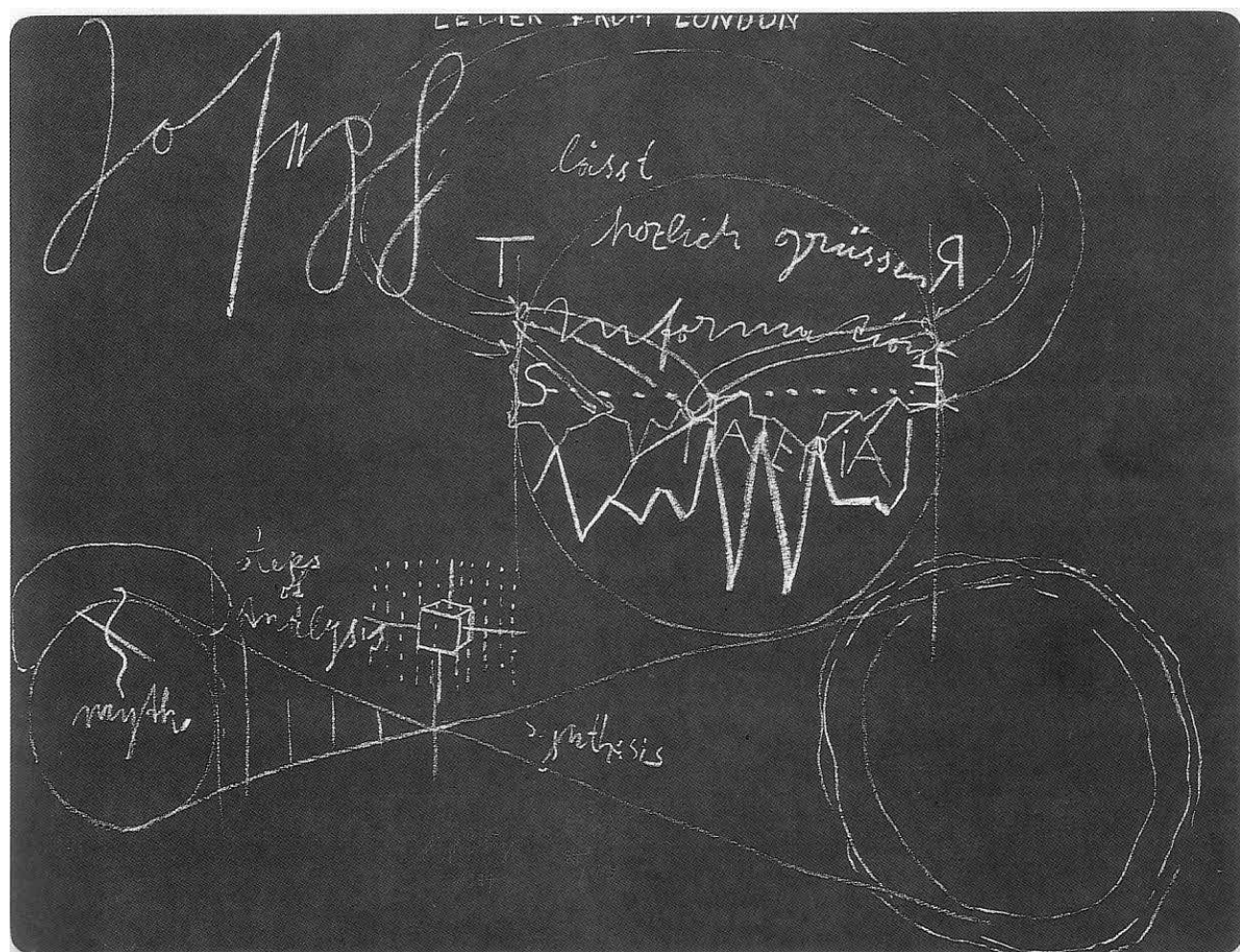
⁸¹ SCHNEEDE, 1994: p. 25 e p. 81 Die Aktionen

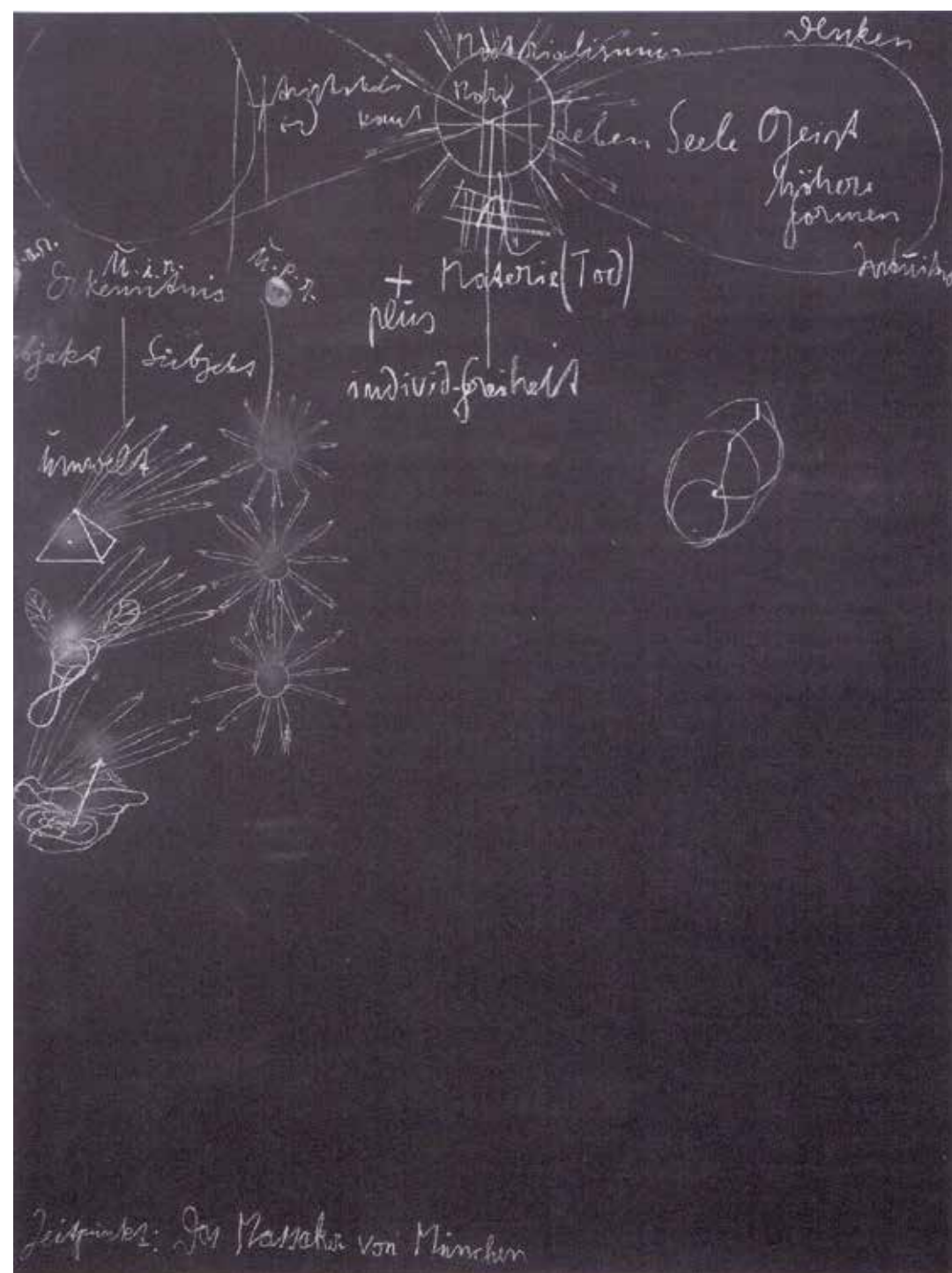
61. *Untitled (Sun State)*, 1974, giz branco sobre superfície preta, 120,7 x 183 cm, The Museum of Modern Art, New York, *Thinking is form*, plate: 155, p. 234



62. Desenho de Lousa, Bochum, 2.3. 1974, *O organismo Social como obra de arte*, Documenta-Arbeit, p. 241, imagem nr. 113

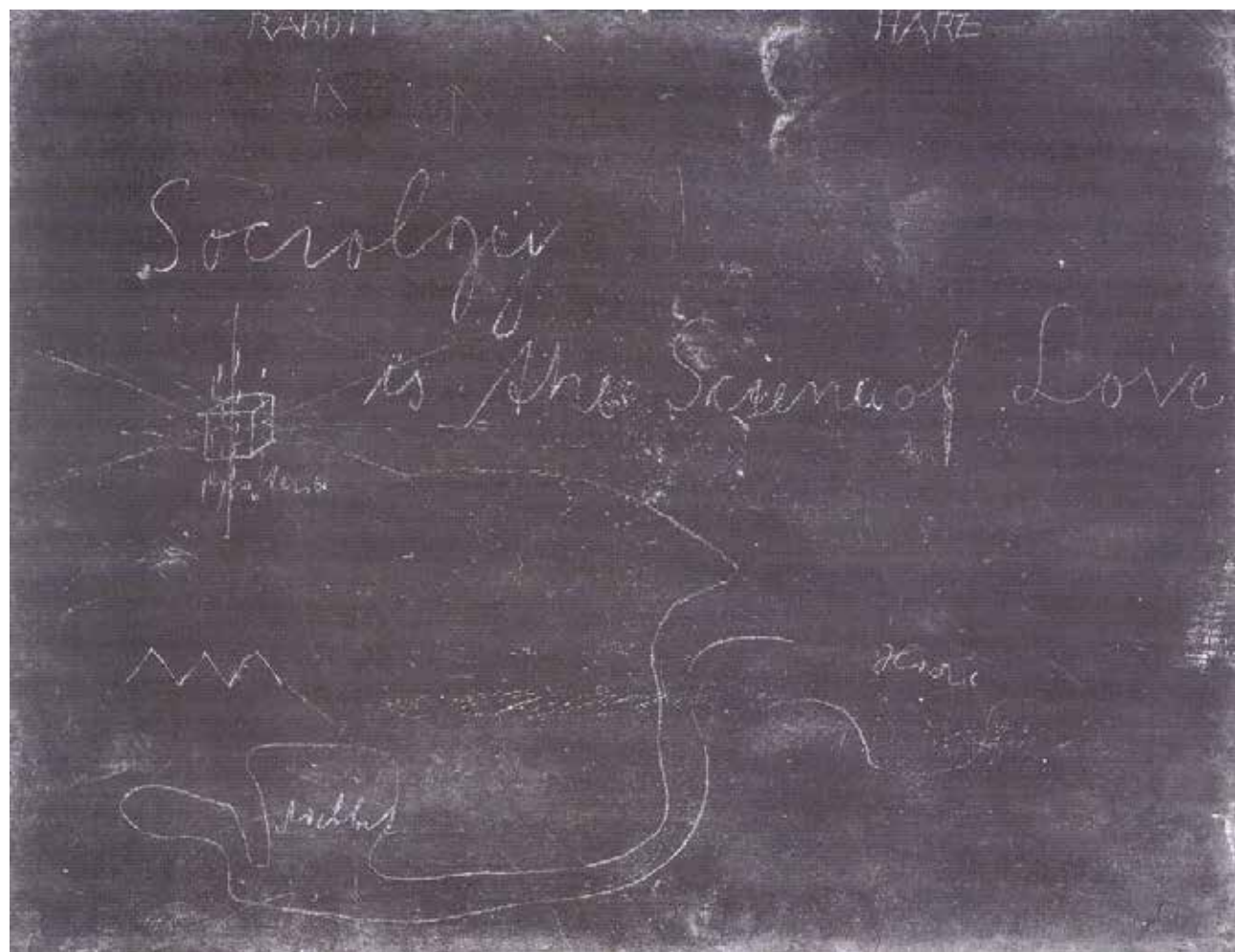
65. *Letter from London*,
1974, giz sobre superfície
preta - Lousa, Museum of
modern Art, 89x118x2cm



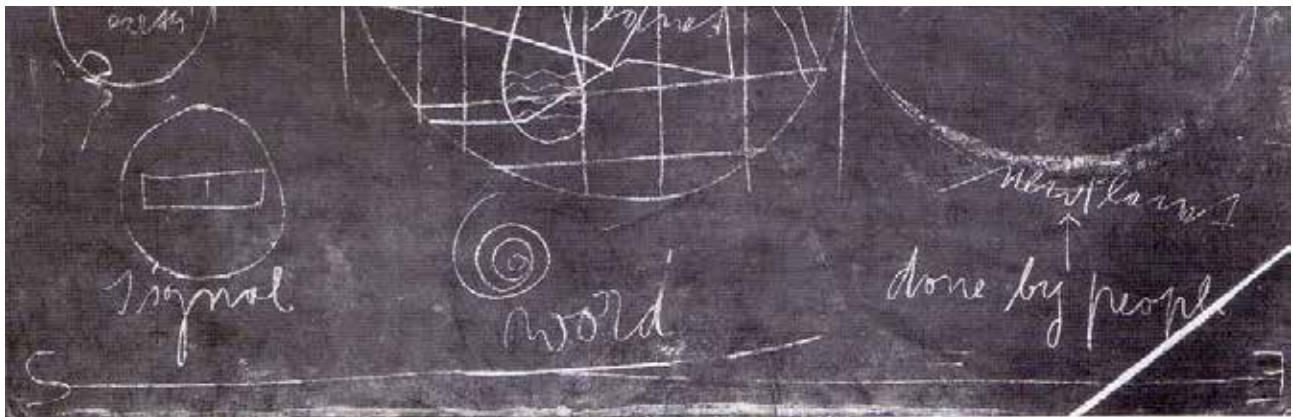


66. Joseph Beuys, *Escultura*, giz sobre Lousa preta, 200 x 150 cm, *Documenta 5*, 1972, retirado do livro "Der Ganze Riemen", p. 975

67. *Lousa Nr. 68* da Instalação *Forças de direção* 1974-77, 89 x 118 x 2cm, giz, branco sobre superfície preta, retirado de Lange, 1999



68. Detalhe da *Lousa Nr. 34*, da instalação *Forças de Direção* 1974-77, 89 x 118 x 2 cm, giz, branco sobre superfície preta, retirado de Lange, 1999



Em todas as imagens fica evidente a repetição do signo dos dois círculos unidos com duas tangentes. O estudioso de Beuys, Harlan, afirma que as tangentes, as quais partem do mundo místico e se cruzam no ponto do presente, se abrem novamente para dentro do *Estado do Sol* ou *Júpiter* e tocam um círculo.⁸² Este ponto de cruzamento é indicado pela cruz passando por um cubo.

A consciência se dá no ponto de confluência dos vértices.⁸³

Na Lousa Nr. 34, que integra a instalação *Forças de direção*, lê-se debaixo do círculo, à direita, *New planet done by people - Novo planeta, feito pelas pessoas*.

Mas como isso seria possível?

SUNSTATE – O ESTADO DO SOL e o Modelo de Informação

Antes da sequência das imagens, chama-se atenção para o Estado do Sol, o *SUNSTATE*, ou visão do futuro, no círculo à direita. Neste círculo o artista expressa sua estética social, sua busca por um método para uma *Gestáltica* consequente do futuro. O *Estado do Sol* ou Júpiter é equivalente a *Escultura Social*, um novo planeta feito pelas pessoas. Nos desenhos a lápis sobre a evolução, o artista coloca um traço horizontal com duas letras S e E – dentro do Estado do Sol. Este é o esquema do *Modelo de Informação*.

Nas Lousas o artista desenha este esquema ou modelo perto do ponto onde se cruzam as tangentes como um índice de como será possível a realização deste Estado do Sol. Harlan descreve este modelo de informação nos desenhos de Lousa como touca parecida com a placenta cósmica. Ela era a touca para o mundo ainda mitológico. O *Modelo de Informação* se torna touca para o novo planeta no ponto. Veja no desenho *O Diagrama para o Desenvolvimento do Organismo Social*. Não se trata apenas de um *Modelo de Informação* teórica. Trata-se de uma ideia para qual o artista investiu a sua vida, transformando e ampliando os limites dos conceitos. Beuys contempla o artista como um *trabalhador* – ou o trabalhador como artista.

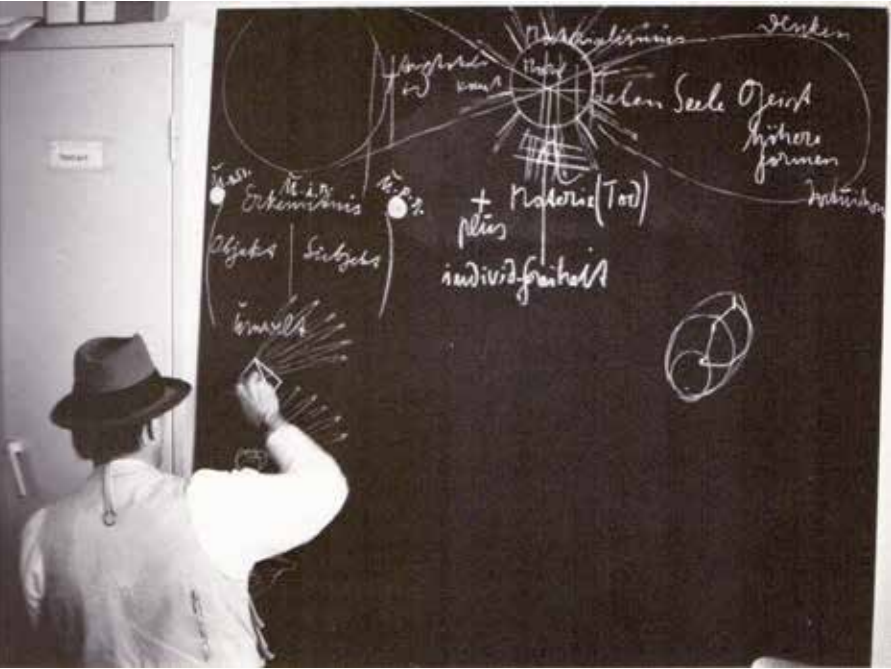
Na próxima citação o artista faz-se entender perante o público numa conversa sobre sua ideia, seu pensamento:

Por esta razão eu me vejo motivado a dizer, que o pensar do ser humano por si próprio já é escultura e que depende, se este pensar recebe uma forma, para que ela (a escultura) possa se incorporar na forma, no mundo físico. Não vemos a relação entre forças interiores e que tudo depende destas forças interiores e sua qualidade, para que nas condições de vida exteriores dos seres humanos possam se realizar instituições sensatas? Assim, como é na arte, é no fundo em geral com o trabalho humano. E novamente estamos com a arte diretamente desembocando no conceito do trabalho, e isso é o meu interesse. Eu quero mostrar com o meu novo conceito da arte, que eu mesmo chamo de conceito de arte *ampliado*, que coloca a arte social como nova disciplina para discussão, e, como eu acho, que dá para comprovar, que apenas através da mudança no mundo do trabalho, possa-se também mudar a posição do conceito do capital. Isso eu quero mostrar. Eu quero mostrar, que da evolução da arte se torna agora possível, colocar as

⁸² HARLAN, tese inédita: 2016 – Mit Beuys *Evolução denken – Pensar Evolução com Beuys*

⁸³ Veja nota nr.22 desta dissertação. O motivo dos dois triângulos na ardósia de 1951 relaciono com este esquema desenhado de forma deitada.

69. Joseph Beuys ao desenhar uma lousa no escritório para o plebiscito direto, retirado do livro Documenta Arbeit, p. 23



⁸⁴ In “Beuys über Kunst”; excertos de uma conversa no „Club2“ am 27.1.1983, ORF Vienna: conversas com Beuys. Joseph Beuys em Wien e no Friedrichshof. Hochschule für angewandte Kunst, Klagenfurt 1988, 134 ff. apd. HARLAN, Volker: p. 158 Mit Beuys Evolution denken, tese ainda ineditada Original:...Aus diesem Grund sehe ich mich veranlasst zu sagen, dass das Denken des Menschen selbst schon Skulptur ist und dass es darauf ankommt, ob dieses Denken eine Form bekommt, damit sie auch in der physischen Welt eine Form verkörpern kann. Sehen wir denn nicht den Zusammenhang zwischen den inneren Kräften und dass alles auf die inneren Kräfte und ihre Qualität ankommt, damit in den äusseren Lebensverhältnissen der Menschen vernünftige Einrichtungen zustande kommen? So, wie es bei der Kunst ist, ist es eigentlich allgemein in der menschlichen Arbeit. Und wiederum sind wir mit der Kunst schnurstracks am Arbeitsbegriff gelandet, und das ist mein Interesse. Ich möchte mit meinem Kunstbegriff zeigen, den ich den ´erweiterten´Kunstbegriff nenne, der soziale Kunst als neue Disziplin zur Diskussion stellt, und – wie ich meine – auch nachweisen kann, dass nur durch sie die Veränderung der Arbeitswelt – ja, in der Arbeitswelt auch die Veränderung der Stellung des Begriffes ´Kapital´ geändert werden kann. Das will ich zeigen. Ich will zeigen, dass aus der Evolution der Kunst es nun möglich wird, in das Herz der Gesellschaft hineinzugreifen und von da aus die Zukunft neu zu bestimmen, also umzuformen, zu transformieren – so wie ein Bildhauer, nachdem er feststellt, die alte Plastik – ja, davon habe ich gedacht, sie war gut. Heute erkenne ich, sie muss verbessert werden, ich forme sie um. – Tradução livre da autora.

⁸⁵ Stüttgen, 2008: p.164-168

⁸⁶ Stüttgen, 2008: pp. 166,167 - Original: Indem er denkt, informiert er zunächst

mãos no coração da sociedade e a partir daí determinar novamente o futuro, ou seja, mudar, transformar – assim como um escultor, depois de ter percebido, que a escultura velha, que ele pensava que estava boa, pode ser melhorada. Hoje eu reconheço, ela precisa ser melhorada, eu a transformo.⁸⁴

O *Modelo de Informação* aparece como indicador norteador para a realização do novo planeta. Este modelo desenhado sobre várias superfícies, como papel e lousas, às vezes no centro da representação, às vezes em conjunto com muitos outros diagramas é visto como uma condição para que o novo planeta possa nascer. O SUNSTATE, Júpiter - A Escultura Social. Uma utopia?

Beuys aponta em uma das reuniões, conversas de ringue, no semestre de 1967-68⁸⁵, com cerca de 300 estudantes na universidade, sobre a teoria da informação que havia desenvolvido. A conversa entre seres humanos acontece através da fala e da escuta, na troca de informações, as quais por enquanto são espirituais. Não se vê um pensamento, não se vê uma palavra. No pensamento se formam as informações. A pessoa que quer informar, precisa se tornar sensível aos seus pensamentos, forma-los, se tornar artista e *traduzi-los*, ou seja, levar a informação ao mundo físico.

Enquanto ele pensa, ele informa antes a ideia para dentro do seu corpo. E como ele faz isso? Através do pensar! É assim posso escrever, pois o pensar é o primeiro ato criativo, plástico: Pensar = Escultura⁸⁶

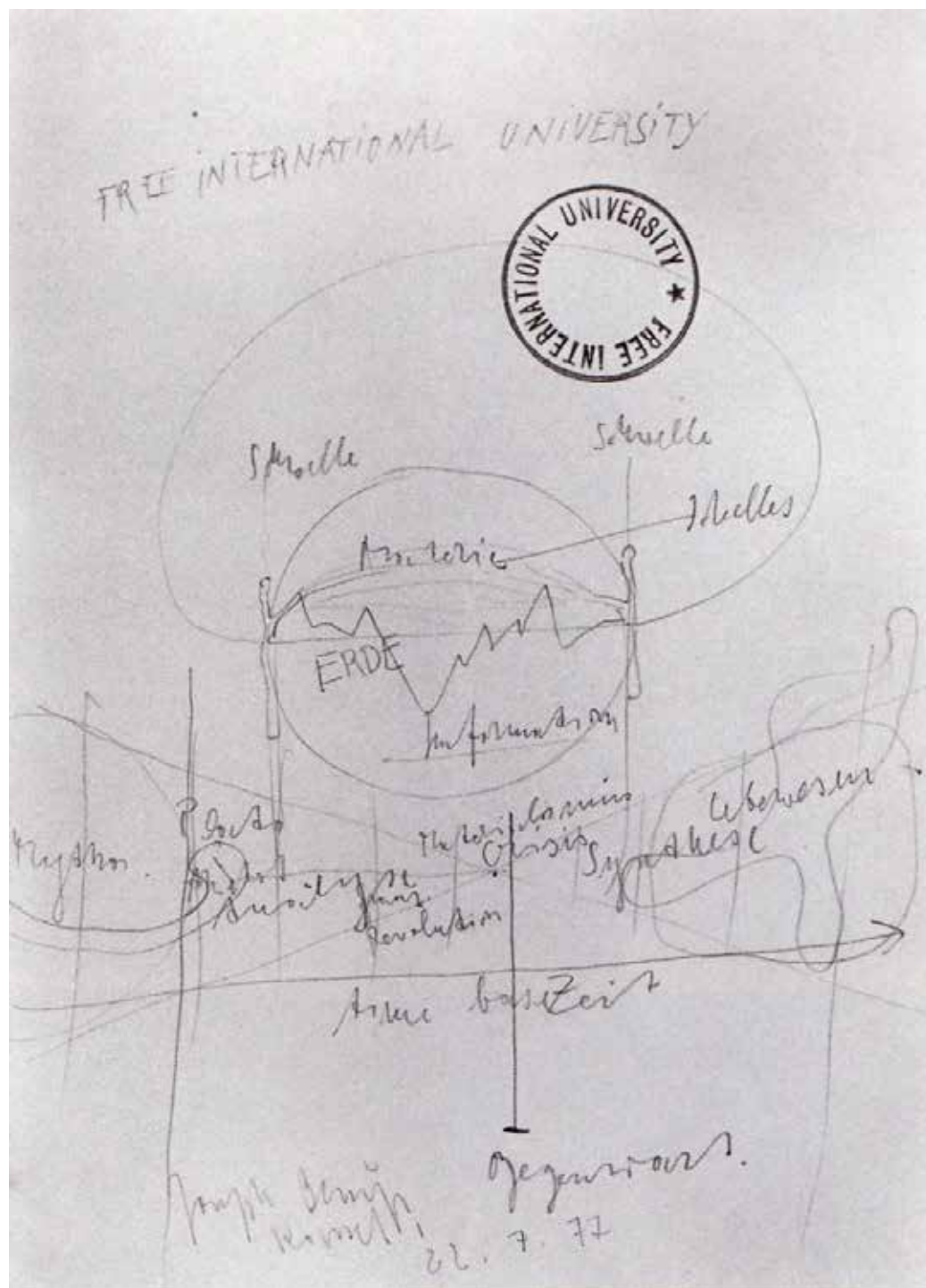
Nem sempre precisa ser através de palavras ou através da fala. Uma escultura também fala ou uma pintura, todos os atos das pessoas, afinal de contas, falam. A pessoa coloca ´in forma´ o que quer transmitir. O outro precisa ´exformar´ o que foi posto ´in forma´, o outro precisa entender, de que se fala. Mais um ato artístico! O mais sensível talvez – tanto que Beuys entende o Ouvir como um primeiro passo à Escultura Social, como esta pesquisa revelará, na camada que se refere às Lousas como espaço de experiência estética – a escuta.

O *Modelo de Informação* aparece em desenhos a lápis como preparações às palestras ou ações, nas quais o artista envolve a Lousa.Harlan chama atenção para um desenho que o artista fez na Documenta VI, no qual a matéria entre as pessoas se torna um material a ser trabalhado.⁸⁷ Linhas curvadas unem as mãos das duas pessoas, entre essas linhas Beuys escreve *Materia – Ideias*. Entre eles se vê também algo montanhoso, lê-se a palavra *Information – Informação*.

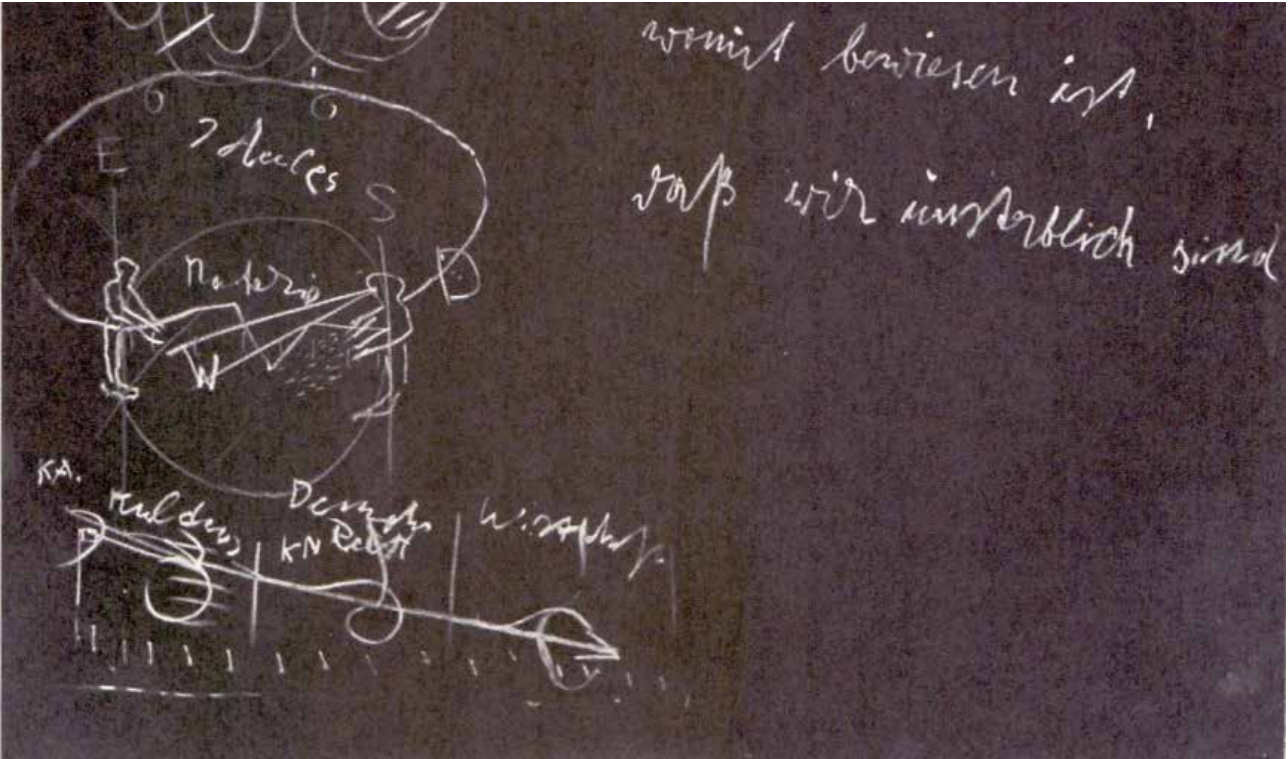
natürlich die Idee in seinen eigenen Körper hinein. Und wie macht er das? Eben durch das Denken! Und so kann ich schreiben, weil das Denken der erste kreative, plastische Ur-Akt ist: Denken = Plastik

⁸⁷ Harlan, 2016: p.156

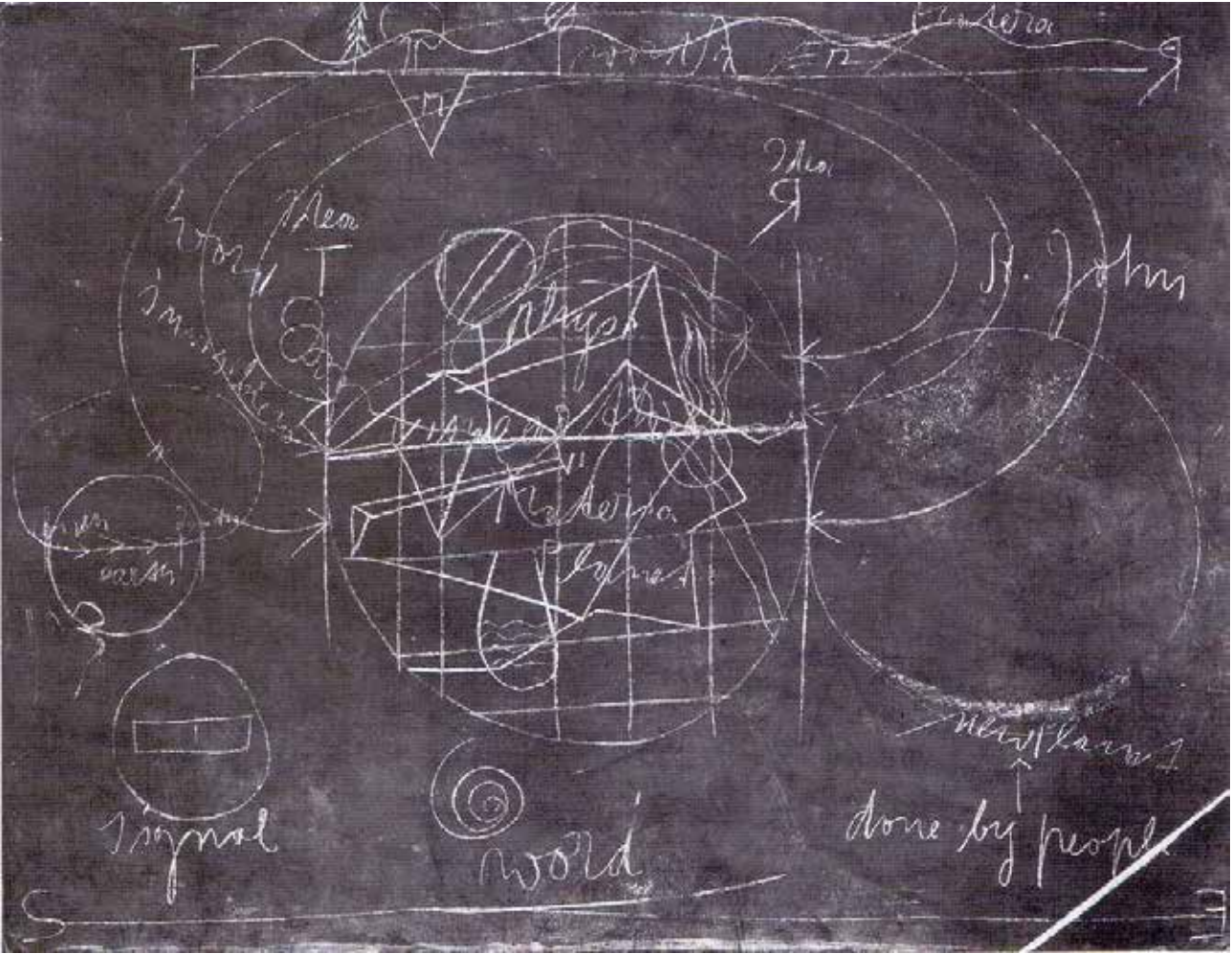
70. Diagrama para o desenvolvimento do organismo social, 22.7. 1977, originado na Documenta 6, lápis grafite sobre papel, 29 x 21 cm, Documenta Arbeit, p. 195



71. Detalhe de uma Lousa do Kapital Raum, originado de uma entrevista entre Kramer e Beuys 1984



72. *Lousa Nr. 34*, da instalação *Forças de Direção* 1974-77, 89 x 118 x 2 cm, giz, branco sobre superfície preta, retirado de Lange, 1999



No desenho de Lousa 34 da instalação *Forças de Direção* e no *Letter From London* mostram o *Modelo de Informação* no centro da Lousa. Este modelo é muito complexo e bem detalhado.

A espiral com a palavra ‘word’ chama atenção. Através da palavra pode se realizar o novo. A palavra como matéria formada. A imagem da Lousa coloca com a espiral entre o S =*Sender*, *transmitter* e E =*Empfänger*, receptor a palavra WORD como veículo. A palavra como matéria a ser esculpida, pela língua, pelos lábios, pelo som, pelo pensar, entra na reflexão. A palavra como matéria formada. O artista em conversa com Friedhelm Mennekes diz a respeito:

Então, eu transfiro a imagem já para o seu lugar original. Eu volto para a frase: No início se fez a palavra. A palavra é uma *Gestalt*. É um princípio de evolução, pura e simplesmente. Este princípio de evolução pode brotar agora a partir do ser humano, ele pode rebentar do ser humano, pois a antiga evolução está até hoje finalizada. Esta é a razão da crise. Tudo, que se executa de novo na terra, precisa ser executado pelo ser humano. Mas isso não será executado, se a fonte está entupida, isso quer dizer, se o início é sem forma. Então eu peço uma forma melhor do Pensar, do Sentir e do Querer. Estes são os verdadeiros critérios estéticos. Mas estes não são somente apreciados em formas exteriores, estes já são julgados no interior do ser humano mesmo e se tornam lá mesmo aparentes.⁸⁸

Será que podemos perceber a Lousa, como espaço de expressão criativa, uma matéria, através da qual Beuys transmite informações? Tornamo-nos artistas suficientes junto com ele para *ex-formar* as esculturas que Beuys colocou *in forma* na lousa?

A terceira camada dentro desta pesquisa observará a experiência estética e a entende como a escuta, aquele que recebe.

⁸⁸ BEUYS em conversa com Friedhelm Mennekes no dia 30.3.1984, p.27 – Original: Also, ich verlagere das Bild schon an seine Ursprungstätte. Ich gehe zurück auf den Satz: Im Anfang war das Wort. Das Wort ist eine Gestalt. Das ist das Evolutionsprinzip schlechthin. Dieses Evolutionsprinzip kann nun aus dem Menschen quellen, es kann aus dem Menschen hervorbrechen, denn die alte Evolution ist bis heute abgeschlossen. Das ist der Grund der Krise. Alles, was an Neuem auf der Erde sich vollzieht, muss sich durch den Menschen vollziehen. Es wird sich aber nicht vollziehen können, wenn die Quelle verstopft ist, d.h. wenn der Anfang formlos ist. Also ich verlange eine bessere Form des Denkens, des Fühlens und des Willens. Sie sind die wirklichen ästhetischen Kriterien. Aber sie sind nicht nur bei den äusseren Formen zu beurteilen, sie schon im Innern des Menschen selbst zu beurteilen und werden da anschaulich. – Tradução livre da autora

3ª Camada:
A Lousa como espaço de experiência estética
A escuta - Ǝ

3ª Camada: A Lousa como espaço de experiência estética A escuta - 3

Observando os desenhos das Lousas estamos nos movendo diretamente dentro dos pensamentos do artista. Elas criam assim uma rede de pensamentos, na qual o observador pode se perceber como se estivesse mergulhando em um cosmo de reflexão. Uma reflexão que espelha na superfície preta o conteúdo da conversa. Este é um instrumento onde se condensa o pensamento do artista.

As Lousas apresentam os pensamentos em um estado relativo, como uma manifestação anterior a linguagem. O pensamento se torna forma num tipo de pré-linguagem. Os desenhos e rabiscos mostram o pensamento *in natura*.

São uma rede de traços nos quais os observadores podem perceber a paisagem poética elaborada entre artista e o público. Neste diálogo, entre artista e público, torna-se evidente, por meio da superfície preta, a ideia e a utopia da *Escultura Social*.

Os desenhos e as palavras de caráter esboçado emitem uma força libertadora, com o poder de inspirar e provocar a imaginação de quem os observa.

Na hora da observação de um destes trabalhos, o espectador se movimenta entre palavras e imagens que despertam e provocam, com seus conceitos pontuais ou esboços rabiscados, pensamentos e emoções. Para quem não fala alemão as Lousas tem provavelmente seu peso na estética da imagem como um todo, seja letra ou conceito.

Nesta ocasião a letra do artista é vista como mera imagem, sem entendimento conceitual, como na época quando ainda não sabíamos ler ou numa língua estrangeira quando não entendíamos as palavras.⁸⁹ (...) como um texto percebido como malha, como tecido. Seus desenhos e rascunhos dos conceitos se tornam uma imagem escrita e a escrita em imagem. Toda letra, ou palavra, é apenas uma imagem. Não nos levam a um conceito. Não conectamos representações. Ficamos unicamente na experiência estética. A visualidade das palavras se torna mais importante do que os seus significados.

Os esboços desenhados de maneira mais figurativa, acompanhando os conceitos expostos, levam o espectador através das suas memórias imaginativas a uma ideia, a uma inspiração. Pois olhamos para um caos de palavras e rabiscos desconectados. É difícil permanecer através da nossa passividade neste caos. Somente com muita força de vontade permanecemos nestas palavras isoladas. Logo o leitor da Lousa cria relações entre o que vê na imagem e o que entende nos conceitos. Promovemos-nos a coerência do caos.

Como o conceito e a percepção se conectam e se entrelaçam na busca interior de um entendimento maior em relação aquilo que se vê? Como o espectador se conecta com o assunto da Lousa?

Muitas vezes os desenhos tem algo misterioso. Algo neles, ou nas palavras escritas acende uma faísca em nós. Instala-se uma vontade de querer saber mais sobre o assunto tratado. Ao mesmo tempo existem certos símbolos, que se repetem em várias Lousas, sinais que cunham um pensamento específico. São desenhos do pensamento, pinturas e desenhos *conceituais*. Pretendem renovar ou movimentar os conceitos até então construídos. Um processo artístico que remete imediatamente ao nosso pensar está sendo desencadeado.

Com as grandes instalações, para os quais esta pesquisa já apontava em sua primeira camada, o artista sobrepõe e comprime tempo, aproveitando Lousas escritas por ele ou por outros participantes em ocasiões anteriores. O artista as junta agora numa instalação como Ready Mades, propriamente ditos.

O observador de uma Lousa também sobrepõe e comprime o elemento tempo, pois vê as linhas, as palavras e rabiscos todos ao mesmo tempo. De certa forma, paralelamente, criando relações, subitamente, passeando com seu olhar entre as formas e signos brancos.

Uma Lousa foi feita *simultaneamente* ou *paralelamente* às conversas. Ela nasceu de um processo, de um processo de pensamento dentro de um diálogo com outras pessoas. Na Lousa se desenhou um signo *após* o outro, seguindo o pensamento do artista. A Lousa se torna um mapa para a conversa. Pode se comparar o pensamento com o fio a ser tecido em torno de um assunto ao longo da conversa e a Lousa *pronta* como um tecido plano feito com este fio. O tempo se tornou espaço.

⁸⁹ Ezra Pound recomendava que de início todos os interessados em poesia devam ler em idiomas que não compreendem por que em poesia o mais importante é a musicalidade das palavras, em segundo lugar os ‘significados’. (ABC da Literatura, Pound, 1995)

Numa pintura de um artista também se vivencia certa simultaneidade na imagem, pois ela está *pronta* em nossa frente, mas o observador a percebe de forma diferente. Ao adentrar no processo criativo do artista, entramos no mapa mental. Uma imagem muitas vezes vem *pronta*, o observador relaciona as formas e cores e vivencia e usufrui sua experiência estética.

A Lousa se torna um mapa para quem ouvia e participava da conversa. Um mapa que fornece orientação, que fornece uma estrutura visível através de palavras e esboços. Também para aquelas pessoas as quais ouviam o artista na época, a Lousa é um mapa, uma estrutura da conversa que aconteceu. Isso é assim, ainda hoje. E as palavras informam sobre o assunto.

Nas palavras assegura-se a essência do pensamento. Nas palavras se condensa o pensar do artista. A Lousa registra o que está em processo, em atualidade. O artista amarra o próprio pensamento no suporte. O olhar segue as linhas esboçadas. A pessoa vivencia a experiência artística também e constrói as palavras. Assim um conceito claro se forma no pensamento. Ele vê, de certa maneira, de uma vez só, o que se construiu ao longo da conversa claramente em *um após outro*. Aos poucos, foi preenchida pelo artista nas conversas. Agora cheia de palavras e esboços, procuramos orientação no meio delas. A cada contato o entendimento se amplia, ele é múltiplo. Quando nos colocamos diante da sua superfície, as interpretações são variadas. O observador se coloca na conversa com a Lousa, se deixa orientar através dos conceitos no mapa. A imagem da escrita ou a escrita da imagem na Lousa era palavra falada. A conversa que se tornou muda há tempo, fala através das palavras lidas e imagens aos seus observadores.

Poderia ter outra imagem, se o público fosse outro, se o pensamento tivesse sido levado pelo público e pela conversa para outros lugares. Ela se constrói de forma flexível, a partir do outro, do público. Se constrói e se reconstrói sempre.

Existem também Lousas que o artista trouxe já preconcebidas. Encontram-se esquemas, palavras e símbolos os quais se repetem em diferentes lousas. Estes o artista adquiriu ao longo dos seus estudos particulares. Revelam assim aquilo com o que o artista se ocupou. Seu acervo de conhecimentos que ele oferta dess forma gráfica.

A Lousa e a escuta -- 3

O observador de Lousas desenvolve uma escuta sensibilizada pelas palavras escritas. A leitura se torna um falar mudo, um falar para dentro. Nós quase ouvimos aquilo que é lido. O Ouvir era sempre um ponto central para o artista e seu trabalho. Em suas ações nos anos 60 o elemento da música foi de extrema importância. Os músicos do movimento Fluxus tiveram grande influência no trabalho de Joseph Beuys e vice-versa. A pesquisa já tratou desta relação na sua primeira camada.

Este é um momento na história da arte, na qual se cruzam todas as vertentes artísticas, a pintura, a escultura, o teatro, a música e a arquitetura. Elas se mesclam, se entrelaçam, expandem seus limites e encontram formas *ampliadas* de existir.

Rainer Speck, um médico e colecionador de Colônia, escreve o seguinte sobre a relação da música e o trabalho de Joseph Beuys:

A música é para ele uma parte da sua escultura e, além disso, parte essencial. Ele não quer fazer música, mas sim, ele quer deixar ouvir a sua escultura.⁹⁰

Atrás de uma fotografia o artista escreveu:

Minha intenção é, antes de tudo expressar a ligação entre fenômenos acústicos e plásticos. Ouvir está estreitamente conectado com a percepção da arte plástica. O processo da arte visual é separado (desconectado) e tem por isso a tendência para uma consideração intelectual das coisas. Eu poderia quase dizer: sem o Ouvir não dá para fazer escultura.⁹¹

Para perceber a Lousa como uma escultura, é necessário, ouvi-la! É necessário se deixar modelar em seu pensamento, pelas palavras e rabiscos percebidos. Sobre o fenômeno do ouvir o artista dá seu último depoimento numa fala pública ao receber o prêmio Wilhelm Lehmbruck em Duisburg. Beuys considerava Wilhelm Lehmbruck seu grande professor e refletindo sobre a sua obra faz a seguinte observação:

⁹⁰ SPECK, Reiner *Beuys und die Musik in Joseph Beuys, Multiples, Bücher und Kataloge aus de Sammlung Dr. med. Speck, Ausstellungskatalog Kasseler Kunstverein, 1975, unpag. in Schneede, 1994: nr. 44 de rodapé, p. 19 – Original: Die Musik ist für ihn ein Teil seiner ‘Plastik’, und zwar ein wesentlicher. Er will nicht Musik machen, sondern seine Plastik hören lassen. – Tradução livre da autora.*

⁹¹ Id.ibd.: p. 174, nota nr. 35
Original: Meine Absicht ist, vor allem die Verbindung von akustischen und plastischen Phänomenen auszudrücken. Hören ist eng mit der Wahrnehmung plastischer Kunst verbunden. Der Prozess der visuellen Wahrnehmung ist abgetrennt und neigt daher zu einer intellektuellen Erwägung der Dinge. Ich könnte fast sagen: ohne Hören kann man keine Plastik machen. Tradução livre da autora.

...Isso quer dizer, suas esculturas de maneira alguma podem ser compreendidas de forma visual. Podemos compreendê-las somente com uma intuição, a qual abre totalmente outros órgãos, os portais intuitivos, e isso é antes de tudo o Ouvir – o Ouvir, o Contemplar, o Querer, isso quer dizer, que estão presentes outras categorias em sua escultura, as quais nunca antes tinham existido.⁹²

...E de repente me ascende uma ideia, uma intuição então: escultura –
Com a escultura precisa-se fazer algo.
Tudo é escultura-
Exclamou quase esta imagem.
E nesta imagem eu vi uma tocha,
Eu vi uma chama
E EU OUVI: *Proteja a chama*.⁹³

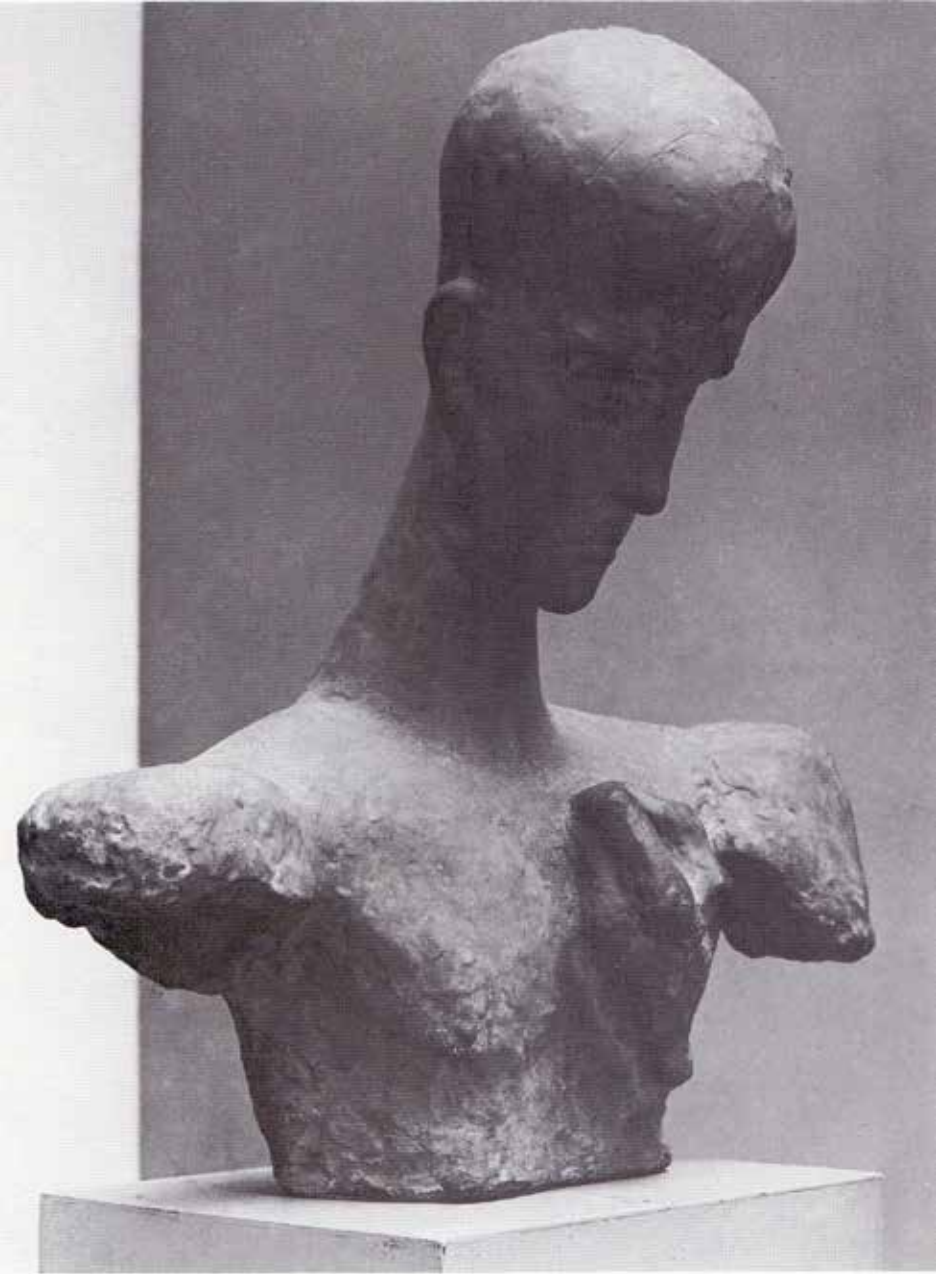
Schneede comenta em seu livro *As ações ainda a respeito ouvir esculturas*:

No entanto não se trata somente do ouvido como *órgão plástico de recepção*, mas de modo mais amplo, de um *pensar plástico (móvel)*, conduzido por todos os órgãos do ser humano.⁹⁴

⁹² BEUYS, 2006: p. 17 - Original:...das heisst, seine Skulpturen sind eigentlich gar nicht visuell zu erfassen. Man kann sie nur erfassen mit einer Intuition, die einem ganz andere Sinnesorgane ihr intuitives Tor offen machen, und das ist vor allen Dingen das Hörende – das Hörende, das Sinnende, das Wollende, das heisst, es sind Kategorien in sener Skulptur vorhanden, die niemals da vorher vorhanden waren. – Tradução livre da autora

⁹³ Id.ibd.:p. 11-12

⁹⁴ Joseph Beuys em conversa com Robert Filiou; em Filiou 1970, p. 164 e Joseph Beuys, Denken ist bereist Plastik. Zeichnungen zur Plastischen Theorie aus der Sammlung van der Grinten, Ausst.-Kat. Museum der Stadt Langen, 1991; apd. SCHNEEDE, p. 171 - Original: Jedoch geht es nicht um das Ohr als *plastisches Rezeptionsorgan*, sondern, weiter ausholend, um ein von allen menschlichen Organen betriebenes *plastisches Denken*. – Tradução livre da autora. Os grifos são meus.



73. Lehmbruck: *cabeça de um pensador*, 1918 (Dortmund, Museum am Ostwall), imagem nr. 143 do livro “Die Kunst Lehmbrucks”

A mão no coração, neste busto de Wilhelm Lehmbruck indica com quais forças deve-se per-
meiar o pensar para não perder a plasticidade e a mobilidade.

O conceito antropológico da arte

Com o seu conceito antropológico da arte, Beuys revela por meio de um simples rascunho, a
grandeza e profundidade do ser humano, já que dele depende toda transformação.

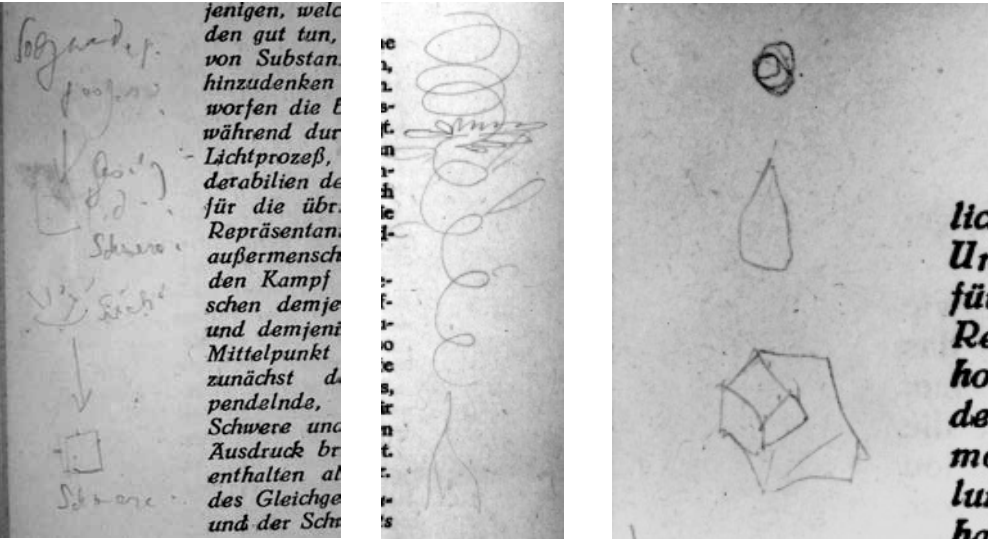
Volker Harlan, que vive e trabalha em Witten-Herdecke, Alemanha, se aprofundou no desenvol-
vimento do conceito antropológico da arte do artista em questão. Com a autorização do filho
Wenzel Beuys, ele teve acesso à biblioteca particular do artista e encontrou no acervo mais de
80 livros de palestras e escritos do filósofo alemão-húngaro, Rudolf Steiner⁹⁵ e de outros filóso-
fos. Joseph Beuys teve desde sua juventude, como aluno da classe do professor Mataré, acesso
aos estudos dos escritos através de Max Benirschke, que o introduziu na obra de Rudolf Steiner.

Quando Beuys mudou no quarto semestre da sua formação na academia em Düs-
seldorf para a classe de Mataré, deu-se, que três quartos dos estudantes se inte-
ressavam pela Antroposofia, ciência espiritual, a qual Rudolf Steiner representa-
va. Em grupos de trabalho e palestras do Prof. Benirschke, de Otto Landau e de
Lazislaus Stephanik, Beuys se aprofunda nos impulsos da Antroposofia através de
euritmia, da arte da fala e, antes de tudo, através das leituras das obras literárias.⁹⁶

Este contato possibilitava uma observação da natureza do ponto de vista goetheanístico. Goe-
the, por sua vez, desenvolveu uma observação de fenômenos na botânica e no reino animal
e traz ao longo de suas pesquisas a imagem da *Planta Arquétípica* à consciência. A planta é
apresentada por Goethe como um processo dinâmico em sua existência, transformando e me-
tamorfoseando-se entre cristalização, solidificação, petrificação à dissolução e evaporação, à
produção do caos. Rudolf Steiner observa que estes diferentes estados das plantas tomam
como base substâncias químicas, as quais são responsáveis em cada etapa da formação.

O *mercúrio* pelo movimento, pela metamorfose da planta. O *sal* pela solidificação ou cristaliza-
ção do corpo da planta e o *sulfur* pela evaporação, pela dissolução, pelo caos. Parece referir-se
ao antigo princípio trimembrado de origem alquimímica. Joseph Beuys, ao estudar as contri-
buições e explicações de Gerbert Grohmann sobre as palestras de Rudolf Steiner relacionado a
este assunto desenvolve a sua *Teoria da Plasticidade*.

É após a leitura deste livro⁹⁷, aos 26 anos, em 1947, que Beuys define e constrói
a base da sua teoria da plasticidade. Fica evidente a intensidade com que ele
lê e relê os textos agrupados no livro, traduzindo o que percebe neles como
conceito e linguagem em pequenos desenhos a lápis que insere nas margens
da publicação.



74. Desenhos de lápis sob
papel, páginas do livro
de G. Grohmann, 12 cm x
18cm, 1947, fonte: Volker
Harlan

⁹⁵ Os títulos da literatura de Steiner en-
contram-se minuciosamente listados no
final do livro *Beuys-Tagung* Basel, 1 – 5 de
maio 1991, Harlan especifica livros em
quais ele encontrou rabiscos ou desen-
hos a lápis do artista, acompanhando a
escrita do texto e outros nos quais não
tem nenhuma pegada

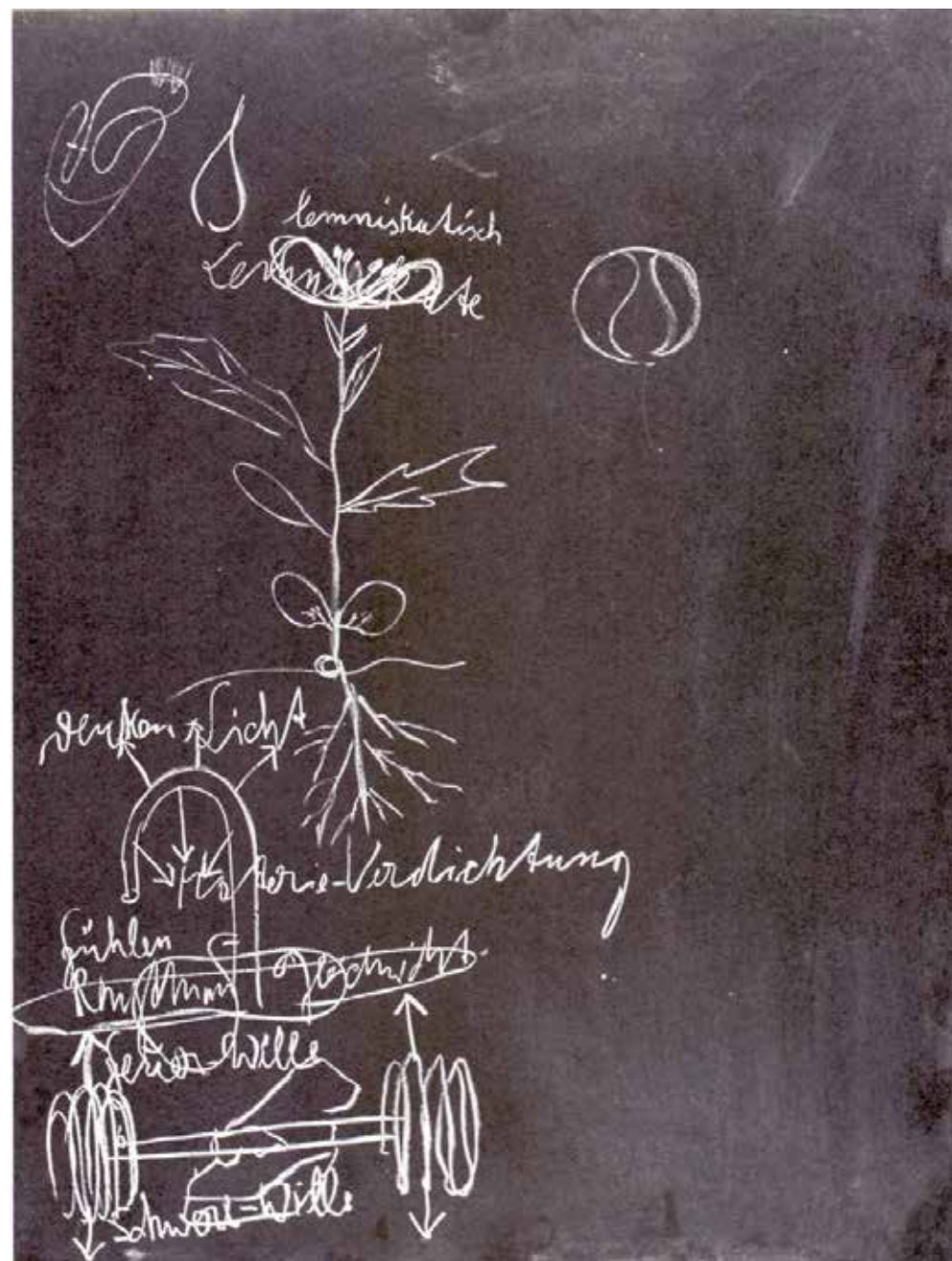
⁹⁶ HARLAN, 2016: p. 17 (tese ineditada)
- Original: Als Beuys im vierten Semes-
ter seines Studiums an der Kunstakade-
mie Düsseldorf in die Klasse von Mataré
wechselte, fand es sich, dass dreiviertel
der Studenten Interesse für Antroposo-
phie hatten, die Rudolf Steiner vertrat. In Arbeits-
gruppen und Vorträgen von Professor
Max Benirschke, Otto Landau, Lazislaus
Stephanik, durch Euritmie und Sprach-
gestaltung und vor allem durch die Lek-
türe arbeitet sich Beuys in die Inhalte
und Impulse der Antriposophie ein.

Na sucessão de pequenas anotações, vemos como Beuys vai, passo a passo,
transformando o que lê, em diagramas. Essas figuras se agrupam em uma
imagem que pode ser lida como arquétipo dos futuros diagramas da teoria da
plasticidade. Nascem aqui os diagramas que Beuys mais tarde desenhará em
quadros-negros, em suas palestras, e pedaços de papel, durante entrevistas.⁹⁸

Somente vinte anos após fazer estes desenhos a lápis, Beuys começa a expor a sua teoria da
plasticidade e a coloca a disposição em desenhos de Lousa e desenhos sobre papel o seu enten-
dimento (HARLAN). Em instalações, porém, o artista já trabalha com materiais corresponden-
tes ao seu conceito. A gordura é provavelmente o material mais equivalente em seu trabalho.

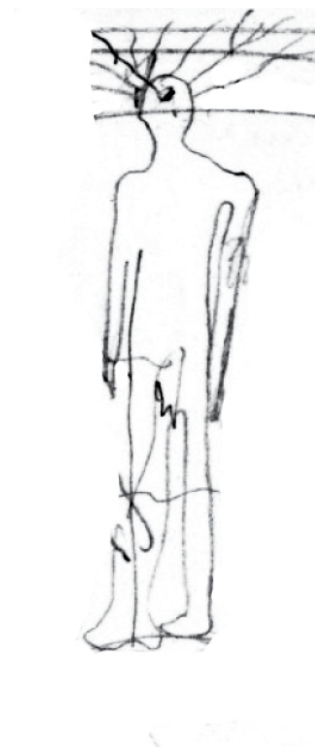
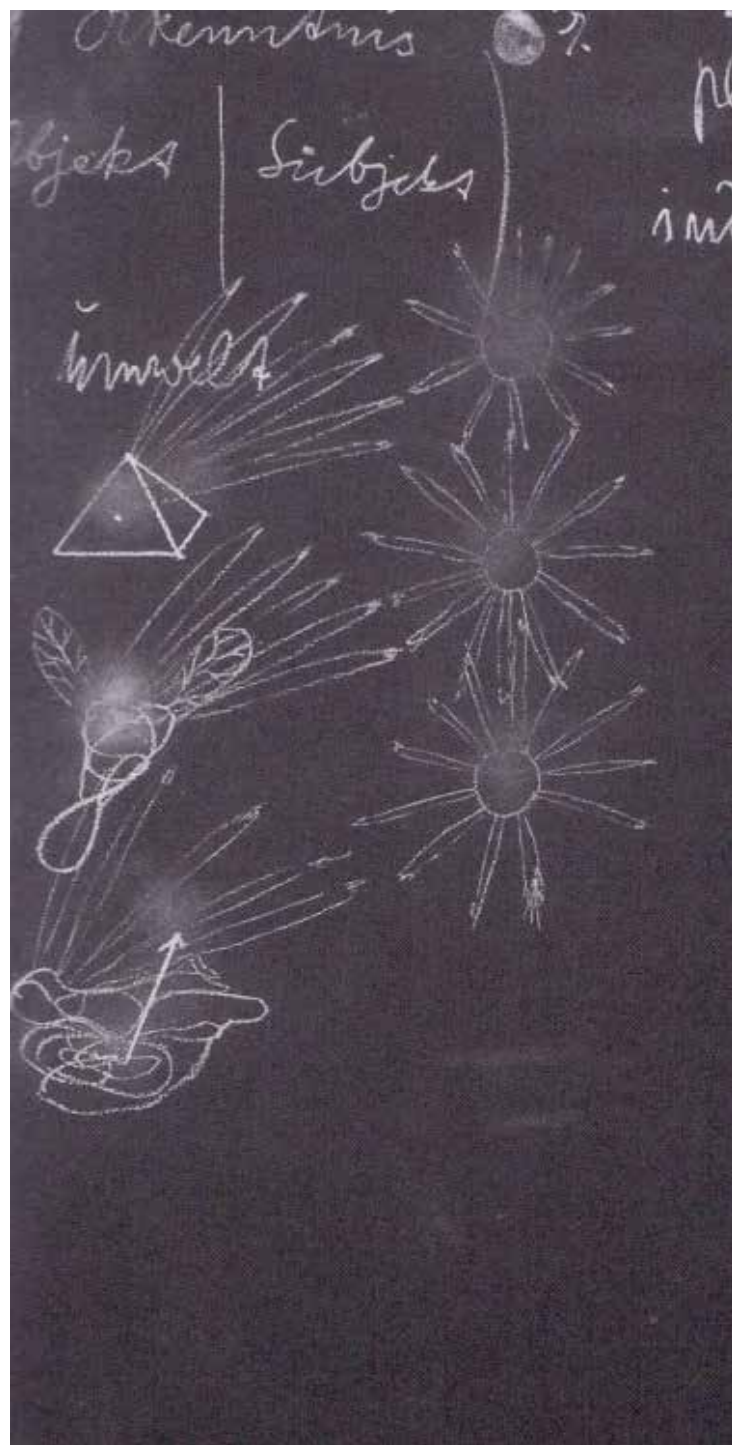
⁹⁷ O livro que se trata chama se „Bota-
nische Beiträge und Erläuterungen zum
Vortsändnis der Vorträge Dr. Rudolf Stein-
ers „Geisteswissenschaft und Medizin“ de
GROHMANN, G.

⁹⁸ HARLAN in Beuys, 2010: p. 28,29

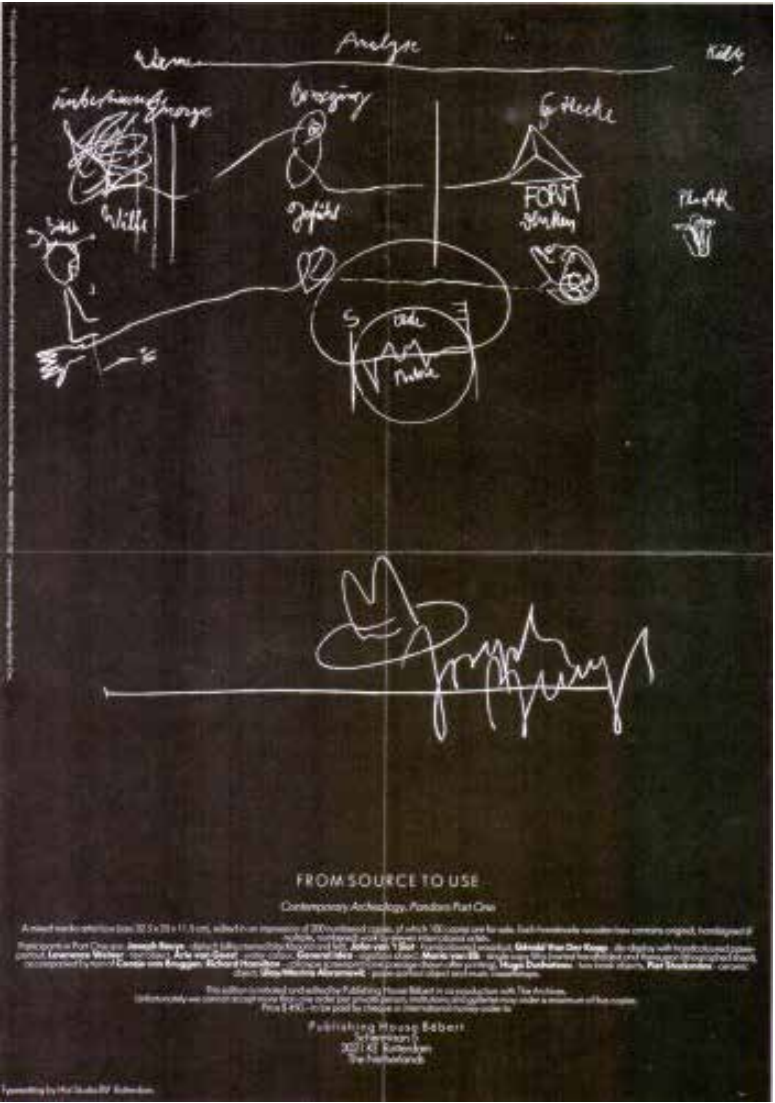


75. *Lousa nr. 9 do Kapital Raum*, originado da documentação VI, 1977, 162 x 120 cm, giz branco sobre superfície preta

76. Detalhe de uma Lousa feita na *Documenta V*, giz sobre quadro negro, 200 cm x 150cm, documenta 5, 1972, Edition Staeck, Heidelberg, imagem retirada do livro “Der ganze Riemen”, p. 975



Estes desenhos, na borda esquerda da Lousa, na imagem 9, mostram a ligação da Trimembração da planta com o Conceito Antropológico da Arte. Em desenhos sobre papel o artista usa este esquema. Já no cartaz a seguir, o homem é desenhado abaixo do modelo e deixa explícita a relação entre o esquema com o ser humano



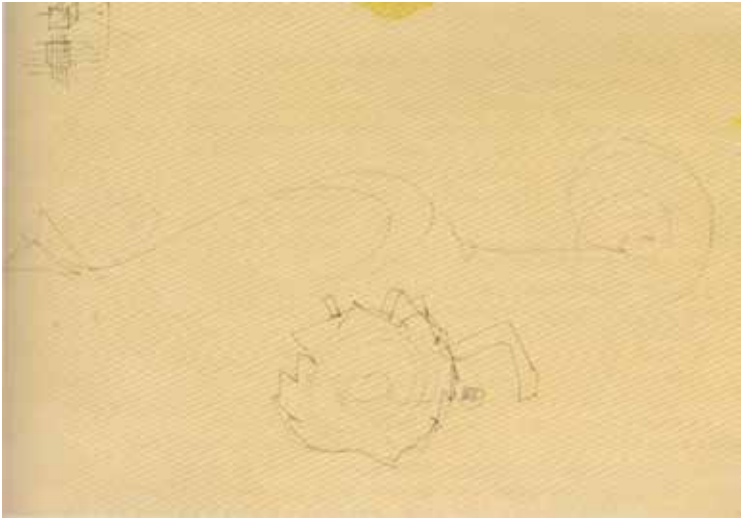
77. Joseph Beuys, *From source to Use (Da fonte ao uso)*, offset com quarto dobrado, 60,9 cm x 43 cm, 1985, fonte: catálogo A Revolução Somos Nós, Sesc Pompeia, 2010, p. 98

O conceito da Trimembração, Beuys adota das ideias de Steiner que observa o ser humano de forma tripartida. Steiner diferencia o ser humano em um homem neuro-sensorial, em um homem rítmico e um homem metabólico-motor⁹⁹, estas partes são entrelaçadas e formam uma união. Goethe em seus estudos científicos já havia feito tal observação, mas foi ignorado em seus estudos na época.

Para finalizar esta observação sobre o Conceito Antropológico da Arte, que Beuys desenvolveu, a dissertação mostrará agora mais dois desenhos nos quais se entende que o conceito pode ser novamente diluído, desfeito.

⁹⁹ STEINER 1919: A Antropologia Geral

78. Diagrama em relação a *teoria da plasticidade*, 1970, Folha Dupla, nanquim sobre papel, cada folha 21 x 29,5 cm, retirado do livro *Der Ganze Riemen*, p. 842,843



A estética das Lousas

Esta camada da escuta, que se refere à experiência estética do receptor das lousas, entra na questão como as Lousas *atuam*, que efeito elas têm. Com certeza este *efeito* depende por um lado da Lousa e por outro lado do observador. Este encontro possibilita um processo criativo, no qual o leitor, como ouvinte, com seus sentidos abertos e maleáveis, torna-se um escultor na *ex-formação* da matéria. Ela se torna uma pessoa que entra na rede dos pensamentos que está à frente, encima da superfície preta. O texto evidenciou por meio do desenvolvimento do *Conceito Antropológico* de Joseph Beuys, que se repete em várias Lousas, como o *Conceito da Arte* foi ampliado para o ser humano como totalidade. Com seu ouvir - a sua leitura- sensível, o artista desenha rabiscos do lado de textos e cria seu entendimento, sua concepção sobre arte e vida.

A Lousa é um espaço misterioso. É uma superfície preta que absorve luz e o calor, toca nossa consciência sonhadora e envolve-nos com certo clima. Na escuridão da noite, os sentidos do tato e do ouvido são muito mais aguçados do que na claridade do dia, enquanto na luz do dia nossos olhos são órgãos mais usados, se fixando nos objetos encontrados. Mas ao fechar os olhos percebe-se facilmente como nosso ouvido se amplia, nosso olfato se sensibiliza e se dermos alguns passos num ambiente escuro, quase automaticamente, quer-se tatear o entorno, a procura de orientação.

Uma superfície preta convida a reflexão, faz sonhar. Tudo é possível. Como diz Wolfgang Iser, filósofo e escritor da Oxford University, em um de seus textos:

Seu preto, sobretudo, tem a especial tendência de abrir um vão e ao mesmo tempo criar espaço.... Além disso, ainda, quando se usa giz branco na superfície preta leva o observador imediatamente para a terceira dimensão. Parece um pouco como se projetasse o pensar de alguém para o espaço.¹⁰⁰

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,

¹⁰⁰ ZUMDICK, 2014: p. 136 - Original: Its blackness above all has the special quality of providing space at the same time it creates space. ... Moreover, using white chalk on the black surface leads the observer immediately into the third dimension. It seems a bit like projecting one's thinking into a space. – Tradução livre da autora

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.¹⁰¹

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’art¹⁰², 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 Josphe Beuys sobre a Lousa *Letter From London*, já mencionada, 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.¹⁰³

As Lousas tem uma força revolucionária. Assim como a comparação com o *homo sapiens* e suas linhas riscadas nas cavernas formam os primeiros conceitos e reflexões sobre si próprio, a natureza e os seus hábitos, os desenhos nas Lousas convidam para encadear reflexões novamente sobre si próprio, sobre a natureza e os nossos hábitos. Elas provocam um novo olhar para a vida e a convivência, que Beuys identificou como falhada, como *em crise*. Ele pretende criar com as Lousas ferramentas para realizar a ideia da Escultura Social, na qual cada ser humano desenvolve capacidades para a responsabilidade social. Seu caminho para a busca deste ideal vai através do diálogo direto com as pessoas, das quais as Lousas se tornaram os marcos que restaram. Assim os desenhos se tornam manchas de pensamentos como uma documentação visual destes diálogos.

Com as conversas, diálogos e reflexões sobre as Lousas, é realizada a vontade do artista de tentar formar novos conceitos e de diluir aquilo que aparentemente está entendido, compreendido. Um processo artístico é desencadeado. Em relação a isso, Zumdick escreve em seu artigo:

A Lousa capta a força da nossa imaginação; ela trata de nós. Os seres humanos tem a capacidade de criar coisas nas suas mentes. Eles conseguem criar imagens e pensar. Eles não precisam apenas sempre olhar algo que está a sua frente; eles obtêm um espaço interior, no qual navegam, sentem, e pensam, tomam decisões e ao mesmo tempo refletem. Os seres humanos tem a capacidade única de formar e criar imagens, eles organizam e imaginam (gestalten) vida e realidade de forma consciente.¹⁰⁴

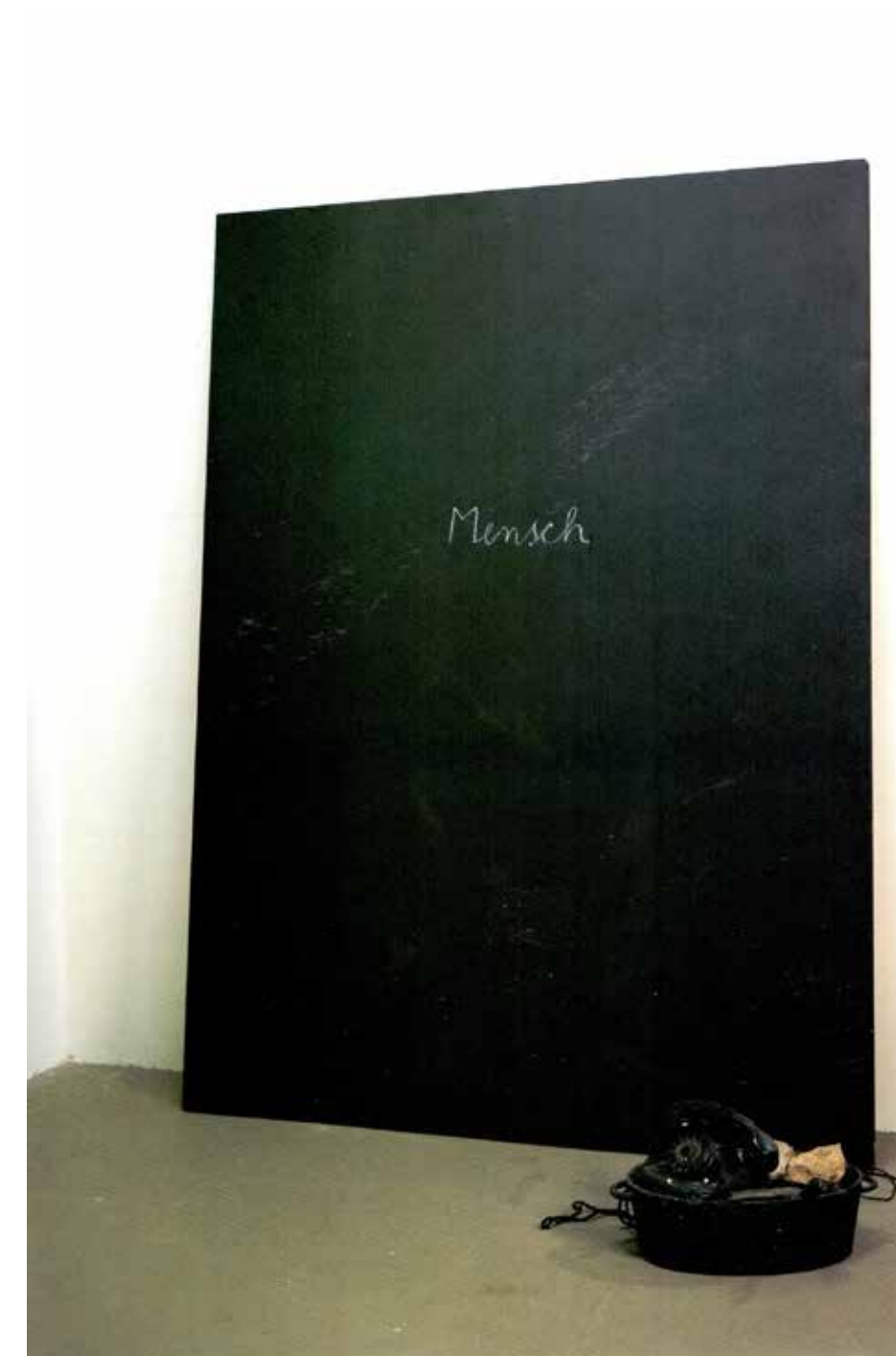
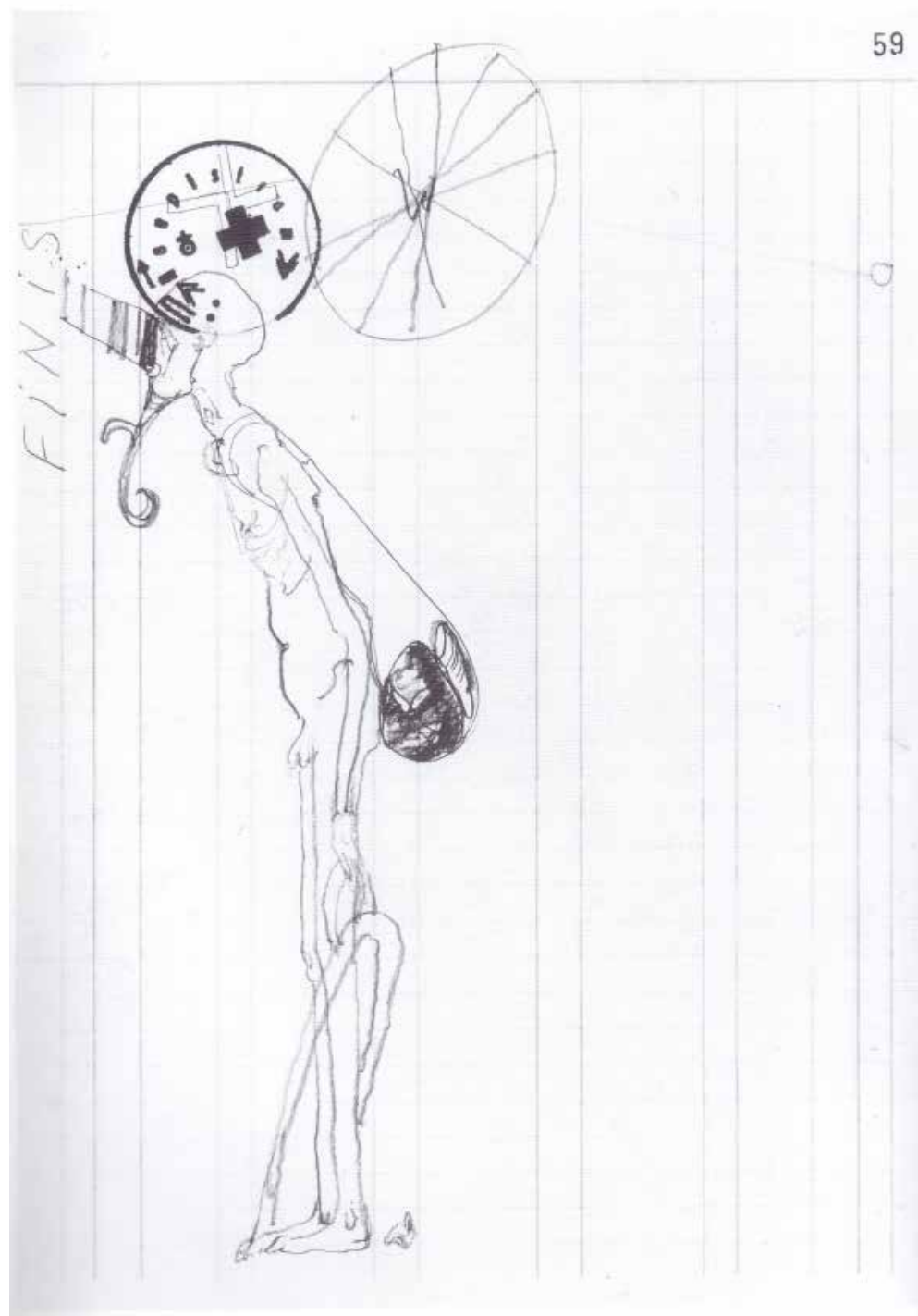
¹⁰¹ MARTIN, 2002: p. 70 – Original: Die Gefühlsebene des Menschen entspricht der zweidimensionalen Ebene einer Zeichnung, eines Gemäldes. Die flächige Dimension ist gefühlswand, so wie der Verlauf einer eindimensionalen Linie dem Begriff und damit dem Denken nahesteht. Bemerkenswert ist, wie das künstlerische 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

¹⁰² Kandinsky trouxe este conceito em suas observações sobre o *Espiritual na Arte* - KANDINSKY, 1952: p. 25: Original: Die grosse Menge schlendert durch die Säle und findet die Leinwände 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 Zerstören der Kräfte des Künstlers ins Leere ist Kunst für Kunst. Tradução livre da autora: 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.

¹⁰³ Entrevista entre Bongard e Beuys *Letter from London*, publicado em Multiples 1977 - 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

¹⁰⁴ ZUMDICK in ZELLER, 2014: p. 135 - Original: The blackboard captures the power of our imagination; it is about us. Humans have the ability to create things in their minds. They are able to make images and to think. They do not only always have to look at something that is in front of them; they have an inner space in which to navigate, to feel, and think, to make decisions and at the same time to reflect. Human beings have the unique ability to form and create images in themselves that are able to shape life and reality in a conscious way. – Tradução livre da autora.

79. -----?, 1959,
lápiz grafite sobre papel
com carimbo, 29,6 x 20,8
cm, Secret Block nr. 268



80. *Mensch*, 1972, giz so-
bre Lousa, assadeira en-
chida com pedras, piche
e telefone, Dokumentaar-
beit, imagem nr. 48, p. 107

Considerações finais:

Em uma visita no museu Hamburger Bahnhof em Berlim 2008, a instalação *O ser humano*, que reproduzi acima, me tocou profundamente. Fiquei olhando por alguns minutos, esta palavra escrita na superfície preta. Johannes Stüttgen com quem estava visitando a exposição comentava para mim sobre esta instalação: *Pergunta o conceito o que ele quer se tornar! A assadeira como barco*, recipiente para as pedras e o telefone estão ligados com a Lousa. De que conexão se fala? Da conexão com a terra- pedras? Com o outro - telefone? O que nos alimenta - assadeira? Estas perguntas pairavam no ar e com suas respostas já se tornam perguntas novamente. Chamou-me muito a atenção esta superfície preta com só uma palavra branca. Talvez, neste momento tenha se desencadeado o meu interesse em relação a este suporte na obra do artista.

No decorrer da análise das lousas, chego a pensar que qualquer conclusão seja prematura. Já chegamos a um ponto em que se abrem vários caminhos novos. É o momento, no qual o artista reaproveita as suas Lousas para as suas instalações. Parece-me que Beuys retoma todo seu trabalho e concentra sua *mensagem* principal, justamente neste modo de expressão, a Lousa, sobrepondo-a e destacando-a em novas obras. Acontece a ressignificação de um diálogo, colocando as Lousas que surgiram muitas vezes de diálogos, em um novo contexto. A Lousa pode ser um meio, declarado *impositivo*. Como uma foto de um desenho numa Lousa, na escola que trabalho, mostra.

Por outro lado a Lousa transmite para a maioria das pessoas os pensamentos de quem está, ou estava falando. Mesmo neste caso da foto. É um espaço de expressão, de comunicação. Ela é um núcleo de forças, que atraí. Importa o que é escrito, o que se quer comunicar. Que sensibilidade na escuta eu desenvolvo?

A comparação da Lousa rabiscada com os primeiros desenhos na parede na caverna, nessa dissertação, coloca em evidência o quanto a palavra, o conceito se tornou importante. Como acontece a nossa comunicação com o outro, com a natureza, com aquilo que me rodeia? Consigo escutar o que meu entorno está dizendo? Consigo me sensibilizar para as coisas que estão fora de mim, ou só vivo as minhas vontades, como se fosse somente um caminho de mim para mim mesma?



81. *Imposição-Lousa* desenhada por alunos no Ensino Médio da Escola Aitiara em junho 2017

Estas perguntas me tocam, questionam-me. Nisso tudo eu percebo o processo escultórico presente. Um escultor, por exemplo, não esculpe um nariz, ele desbasta ao redor para que apareça o volume do nariz. Um escultor vive no *entorno* - no *entre*. Entre a matéria e as suas mãos, entre os seus braços, que se unem na região do coração.

Uma obra nem sempre precisa ser uma obra que se pode tocar ou ver. Nem sempre a obra é um objeto artístico, ela pode ser uma atitude capaz de mudar o comportamento das pessoas. Com a ideia, *O Organismo Social como um trabalho de Arte*, Beuys ampliou o conceito de escultura. Essa escultura tem como ponto de partida o indivíduo que esculpe a Utopia. Com a mobilização da consciência nos diálogos e encontros acontece um renascer do indivíduo a partir de indagações. Se não houver mais perguntas, não há mais procura para um diálogo e consequentemente não há força plasmadora.

Nas Lousas se expressa o desejo do artista que se deva *esculpir* ou pensar uma nova representação do ser humano, uma representação que permita ampliar a imagem materialista transmitida pela ciência. A partir desta imagem ampliada do ser humano, uma imagem fenomenológica, pode-se projetar um estado futuro, como *Escultura Social*, um organismo social que realiza no âmbito financeiro a fraternidade, no âmbito dos direitos a igualdade e a liberdade no âmbito espiritual-cultural.

As escolas livres, as universidades livres, e as 1000 escolas Waldorf no mundo são uma imagem viva da liberdade almejada no âmbito espiritual-cultural. Até a discussão sobre a obrigatoriedade de uma criança ir à escola se alimenta desta imagem ampliada. Os bancos associativos, a discussão do salário base para cada pessoa, independente com o que se ocupa¹⁰⁵, as 70 iniciativas de CSA's¹⁰⁶ no Brasil, são movimentos para a fraternidade no âmbito financeiro.

É importante ressaltar que a *Escultura Social* necessita de um *campo de exercício*, uma possibilidade de exercitar valores como estes já mencionados. Não existe nada pronto que nos diga, assim é uma escultura social. Provavelmente a *Escultura Social* já se inicia com a pergunta, como podemos aprender a trabalhar juntos através da nossa criatividade, e todas as capacidades disponíveis e presentes num grupo de pessoas, para que sejam feitos produtos, materiais e imateriais, da melhor qualidade possível, que falam como *boas esculturas* para nós? Isso não quer dizer que os produtos devem ser apenas bonitos, mas devem trazer à consciência os processos e as condições nas quais foram feitos e se estes atingem todas as formas de sustentabilidade.¹⁰⁷

¹⁰⁵ As profissões precisam ser urgentemente des-hierarquizadas para que cada profissão possa continuar existir uma ao lado da outra, não uma por cima da outra.

¹⁰⁶ Veja artigo CSA – o artista como mediador social: http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s10/marit_scheibe.pdf

¹⁰⁷ Veja artigo de Zumdick in *A Lived Practice*, p. 133

Uma massa inerte na sociedade *funciona apenas*. Talvez por sofrer alguma opressão. Pois quem sofre algum tipo de opressão, não tem mais liberdade de desejar. Uma massa se torna inerte pelos desejos artificiais, desejos inventados pela propaganda capitalista.

Estaremos perdendo a capacidade de tomar atitude, assumir um posicionamento? As atitudes humanas, como vivência do humano, são a base para um socialismo a partir do indivíduo. Uma sociedade que respeita a alteridade de cada pessoa. Os julgamentos são retidos, para que o respeito possa vingar.

Com estas propostas, Beuys torna o papel da arte uma ferramenta que trabalha a estética do sensível. O sensível que se torna *matéria* mobilizadora entre duas pessoas, entre obra e espectador. Conhecimento sensível que desperta atitudes, solidariza sujeitos. É preciso mover-se no sentido da Utopia. Utopia como lugar que ‘ainda não’ existe, mas que também não é o ‘*nada adianta*’. O *Nada Adianta*, move-se no caos que não gera forças para viver, nem atitudes e posicionamentos.



Como *ainda não* chegamos à utopia, é preciso mover-nos no espaço simbólico do coração que motiva, incentiva e vivifica. O lugar, onde o desejo da liberdade vive. Onde a chama da esperança tem o seu lugar.

A Lousa como ferramenta de um organismo social como trabalho de arte, caminhando em direção à utopia.

82. *A Utopia*, caneta tinteira preta sobre papel, 9,5 x 20,3cm, Marit Scheibe, 2017.

Beuys é um fenômeno! Ele surpreende, ele refresca, ele questiona, ele coloca em evidência, ele põem você em contato com o seu limite.

Beuys é profundo, ajuda nas situações difíceis da vida, tomar mais uma vez coragem para se decidir novamente a não se entregar às forças que tanto querem engolir, que tanto querem diminuir a imagem do ser humano para uma daquelas simples, ocasionais e materiais.

Beuys eleva, ele abre horizontes, ele acorda para o essencial.

Beuys cria para dentro das pessoas antenas de comunicação, ele sensibiliza, como outros bons artistas fazem!

Breve cronologia do artista¹⁰⁸:

1921	Beuys nasceu no dia 12 de maio em Krefeld, no outono do mesmo ano a família se muda para Kleve, um pequeno vilarejo perto desta cidade na Alemanha
1931-41	Faz estudos elementares numa escola católica do vilarejo, depois Escolariedade em Kleve no Gymnásio Hindenburg-Oberschule, hoje Freiherr-von-Stein-Gymnasium
1941-45	Faz voluntariamente o Serviço Militar pelo exercito alemã na segunda guerra mundial, formação como piloto e telegrafista; contato com Heinz Sielmann, revela um grande interesse pela botânica e zoologia; frequenta como visitante cursos sobre as ciências naturais na Universidade de Posen
1944	Sofre acidente de avião na península Krim
1946-51	Estuda Escultura na Academia de Belas Artes em Düsseldorf com o Prof. Joseph Enseling e, desde 1947, com o Prof. Ewald Mataré.
1951	Forma-se na Academia como Aluno Mestre do Prof. Mataré;
1951-54	Trabalha num ateliê da Academia, com Erwin Heerich
1953	Faz sua primeira exposição individual na casa Van der Grinten, perto de Kleve em Kranenburg
1957-58	Estadia no Sítio dos irmãos Van der Grinten, em Kranenburg, Beuys se recupera de uma crise de depressão.
1958	Manifesta o desejo de lecionar na Universidade Düsseldorf
1959	Casa-se com Eva Wurmbach
1961	Professor para Escultura Monumental na Academia de Belas Artes em Düsseldorf. Muda seu ateliê para Drakeplatz, Düsseldorf-Oberkassel. Expõe trabalhos da coleção Van der Grinten no Städtischen Museum Haus Koek-koek in Kleve.

¹⁰⁸ Esta cronologia orienta se nos seguintes sites: <http://kassel.de/kultur/documenta/01770/index.html>
https://www.moyland.de/fileadmin/Presse/beuys_biografie.pdf
e no livro biográfico de STACHELHAUS, Heiner; 1991

1963-65 Os irmãos Hans e Joseph van der Grinten organizam a Exposição do Estabulo em Kranenburg.

Primeiras ações de “Joseph Beuys – Fluxus”.

Participa da Documenta III em Kassel.

Expõe individual na Galeria Schmela, em Düsseldorf.

1967 Grande Exposição no Städtischen Museum Mönchengladbach o colecionador Karl Ströher adquire quase todos os trabalhos que faziam parte da exposição para sua coleção.

Funda o Partido dos Estudantes

1968 Participa da Documenta IV, em Kassel.

1970 Funda a Organização para os que Não Votam – Plebiscito Livre

1971 Funda a Organização para Democracia Direta pelo Plebiscito com Karl Fastabend e Johannes Stüttgen

1972 Participa da Documenta V com a Organização pela Democracia Direta pelo Plebiscito.

É demitido da Universidade de Düsseldorf, por liberar o ingresso de todos os interessados sem seleção, depois de um longo processo recebe um ateliê na Universidade até sua aposentadoria, o qual serviu como secretariado para a Organização da Democracia Direta pelo Plebiscito

Viaja por vários países para disseminar a sua ideia da Escultura Social

1973 Funda junto com Heinrich Böll e Klaus Staeck a Associação de Fomento da Universidade Internacional Livre, para pesquisas interdisciplinares – F.I.U. que age em diferentes países na Europa

1976 37ª Bienal em Veneza com a Instalação *Estação de Bonde*;

No estado de Nordrhein-Westfalen Beuys alcança o máximo de votos e é candidato direto de um Coletivo de Alemães Independentes

1977 Participa da Documenta VI com a Instalação da *Bomba de Mel no Lugar do Trabalho* e palestras relacionadas à F.I.U.

Beuys se torna candidato direto do Partido Verde, dentro do circuito de eleições em Nordrhein-Westfalen

1978 Grande Retrospectiva no Museu Solomon Guggenheim em Nova York

1980 Participa da 39ª Bienal com a instalação *O Espaço como Capital 1970-77*

1982 Participa da Documenta VII com o Projeto *7000 Carvalhos*.

1985 *Palazzo Reale* – sua última instalação, em Napoli no Museu Di Capodimonte.

1986 Beuys morre no dia 23 de janeiro em Düsseldorf



83. Marit Scheibe, 2017, escultora em madeira - professora de artes.

Bibliografia

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

BEUYS, Joseph. **A Revolução Somos Nós**. São Paulo: Catálogo da Exposição no Sesc Pompéia em 2010

BEUYS, Joseph. **Das Geheimnis der Knospe zarter Hülle**. München: Schirmer-Mosel, 2000

BEUYS, Joseph. **Mein Dank an Lehmbruck**. München: Schirmer-Mosel, 2006

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

HARLAN, Volker; KOEPPLIN, Dieter; VELHAGEN, Rudolf. **Joseph-Beuys Tagung, Basel 1.-4. Mai 1991**. Basel: Wieseverlag e os autores

HARLAN, Volker; RAPPMANN, Rainer; SCHATA, Peter. **Soziale Plastik**. Wangen: Achberger Verlag, 1984, 3. Edição

JOACHIMIDES, M.Christos. **Joseph Beuys, Richtkräfte**. Berlin 1977

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

LANGE, Barbara. **Joseph Beuys – Richtkräfte einer neuen Gesellschaft**. Berlin: Dietrich Reimer Verlag GmbH, 1999

LOERS, Veit; WITZMANN, Pia. **Dokumenta-Arbeit**. Ostfildern: Edition Cantz, 1993

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

MENNEKES, Friedhelm. **Beuys zu Christus, Eine Position im Gespräch**, Stuttgart 1989

TEMKIN, Ann; ROSE, Bernice. **Thinking Is Form, The Drawings of Joseph Beuys, Philadelphia Museum of Art/The Museum of Modern Art**. New York, 1993

SHELLMANN, 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

STACHELHAUS, Heiner. **Joseph Beuys „Jeder Mensch ist ein Künstler“**. München: Wilhelm Heyne Verlag GmbH, 1993

STEINER , Rudolf . **Die Allgemeine Menschenkunde**. Dornach: Rudolf Steiner Verlag am Goetheanum, 1993

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

Artigos:

SCHEIBE, Marit. **O artista como mediador social**. http://anpap.org.br/anais/2015/simposios/s10/marit_scheibe.pdf

ZUMDICK, Wolfgang. **U- topos: Beuys Social Sculpture as a Real-Utopia and Its Relation to Social Practice Today** . 2014

Teses:

HARLAN, Volker. **Mit Beuys Evolution denken**. Tese ainda indeditada, Universität Witten Herdecke in Witten, 2016

Sites citados:

<http://kassel.de/kultur/documenta/01770/index.html>

https://www.moyland.de/fileadmin/Presse/beuys_biografie.pdf

<https://www.omnibus.org/omnibus.org/beuys.htm>

Lista de Imagens

1. *Da Vida das Abelhas*. p. 8
2. *Bronze de ouro sobre papel branco quadriculado*. p. 8
3. *Coyote*. p. 9
4. *Montagem*. p. 9
5. *Sluice lavagem de Ouro*. p. 10
6. *Bronze de Ouro*. p. 10
7. *Sangue de Coelho*. p.11
8. *Tulipidendron lyrioifolium*. p.11
9. *Oleander*. p.12
10. *Luz Polar 5*. p.12
11. *Partitura para a ação Eurasienstab*. p.12
12. *Ver e ouvir*. p.15
13. *Kadmon*. p.15
14. *Céu e terra*. p.20
15. *O gerador grande*. p.20
16. *Mapa I*. p.24
17. *Mapa II*. p.26
18. *Cartaz para o FESTUM FLUXORUM*. p.31
19. *Sibirische Symphonie 1. Satz*. p.33
20. *Fotografia de Manfred Leve*. p.34
21. *Esboço do conceito antropológico da arte*. p.36
22. *Desenho sobre a Teoria Plástica*. p.36
23. *Cartaz From Source to Use*. p.37
24. *Empfängerplastik*. p. 42
25. ----- ? p.42
26. -----? p. 43
27. -----? p.43
28. -----? p.43
29. *Berglattich (frente)*. p. 44

30. *Berglattich (verso)*. p. 44
31. *Diagrama da Evolução*. p.45
32. *Infiltration Homogen....* p. 50
33. *Reprodução da Lousa*. p. 52
34. *Reprodução e tradução da autora*. p.52
35. *Reprodução da Lousa*. p. 53
36. *Reprodução e tradução da autora*. p.53
37. *Reprodução da Lousa*. p. 54
38. *Reprodução e tradução da autora*. p.54
39. *Reprodução da Lousa*. p.56
40. *Reprodução e tradução da autora*. p. 56
41. *Imagem da ação Pangenese*. p. 57
42. *Cartão Multiplo*. p. 59
43. *Vista para dentro do maquinário da Bomba de Mel*. p. 62
44. *Maquinário da Bomba de Mel*. p. 62
45. *Vista para dentro do maquinário da Bomba de Mel*. p. 63
46. *Parte da cabeça da Bomba de Mel debaixo da cúpula do Fridericanum*. p. 63
47. *Fotografia de detalhado de Mario Kramer*. p. 65
48. *Richtkräfte einer Neuen Gesellschaft*. p. 66
49. *Lousa Nr. 49*. p. 67
50. *Lousa Nr. 83*. p. 67
51. *Lousa Nr. 20*. p. 68
52. *Lousa de Forças de Direção*. p. 70
53. *Tafel Nr. 75*. p. 70
54. *Hearth - Lugar de Fogo*. p. 72

55. *Lousa Nr. 57*. p. 74
56. *The brain of Europe*. p. 74
57. *Mensch*. p. 75
58. *Der ganze Riemen*. p. 78
59. *Ringgespräch 5*. p. 79
60. *Ringgespräch 5*. p. 79
61. *Untitled (Sun State)*. p. 82
62. *Desenho de Lousa*. p. 83
63. *Diagrama da Evolução*. p. 84
64. *Diagrama da Evolução*. p. 84
65. *Letter from London*. p. 86
66. *Escultura*. p. 88
67. *Lousa Nr. 68*. p. 90
68. *Detalhe da Lousa Nr. 34*. p. 92
69. *Joseph Beuys ao desenhar uma lousa no escritório para o plebiscito direto*. p. 94
70. *Diagrama para o desenvolvimento do organismo social*. p. 98
71. *Detalhe de uma Lousa do Kapital Raum*. p. 100
72. *Lousa Nr. 34*. p. 102
73. *Lehmbruck: cabeça de um pensador*. p. 113
74. *Desenhos de lápis sob papel*. p. 115
75. *Lousa nr. 9 do Kapital Raum*. p. 116
76. *Detalhe de uma Lousa feita na Documenta V*. p. 118
77. *From source to Use*. p. 120
78. *Diagrama em relação a teoria da plasticidade*. p. 122
79. -----?. p. 126
80. *Mensch*. p. 127
81. *Imposição-Lousa*. p. 128
82. *A Utopia*. p. 130
83. *Marit Scheibe*. p. 135

