



A COR BEUYS - A COR COMO ATRIBUTO DO MATERIAL E SEUS DESDOBRAMENTOS POLÍTICOS E FILOSÓFICOS

Ellen Lima / UERJ

RESUMO

O presente artigo se propõe a refletir sobre a cor na materialidade do objeto e suas questões políticas e filosóficas na obra do artista alemão Joseph Beuys. Para tal nos apoiaremos na análise de duas obras específicas: o múltiplo *Capri Battery* e a escultura *Auschwitz Demonstration*. Abrangendo suas influências e suas experiências pessoais, pretende-se investigar e compreender nesses trabalhos as questões que permeiam suas escolhas materiais, seus objetos em qualidade pura, e como opera a cor (intrínseca a esses objetos), nessas questões.

PALAVRAS-CHAVE

“Joseph Beuys”; “cor”; “materialidade”

ABSTRACT

This article aims to reflect on color in the materiality of the object and its political and philosophical issues in the work of the German artist Joseph Beuys. For this we will focus in the analysis of two specific works: the multiple *Capri Battery* and the sculpture *Auschwitz Demonstration*. Covering his influences and his personal experiences, we intends to investigate and understand in these works questions that permeate his material choices, his objects in pure quality, and how the color (intrinsic to these objects) operates in these questions

KEYWORDS

“Joseph Beuys”, “color”, “materiality”.

A cor como atributo do material e suas dimensões simbólicas

Quem observa as obras de Joseph Beuys pode identificar à primeira vista uma certa neutralidade nas cores de seus materiais. No entanto, suas escolhas nunca foram aleatórias, tampouco “neutras”. Toda essa aparente economia cromática tem bases sólidas em suas experiências pessoais, no período em que serviu na guerra, em suas referências filosóficas, antroposóficas e suas convicções sócio-políticas, ligadas necessariamente à sua teoria da escultura social. As ações de Beuys requisitavam do espectador uma participação ativa, um posicionamento e a expansão de ideias perante sua obra. Suas escolhas materiais seguiam de forma coesa essa mesma lógica, a de não neutralidade e o acompanharam durante toda sua produção e a cada momento de sua vida esses elementos ampliaram seus significados.

Para pensar a questão da cor no espectro do objeto e as reflexões acerca dela nas obras, é preciso compreendermos os materiais usados por Beuys em seus trabalhos na sua dimensão simbólica. Para isso, faz-se fundamental destacar alguns aspectos da sua biografia: Joseph Beuys nasceu em Krefeld, Alemanha, em 1921, em meio a República de Weimar. O artista cresceu na pequena localidade de Kleve, no campo e desde novo demonstrou interesse por animais e plantas, ele colecionava todo tipo de espécie em seu laboratório improvisado, evidenciando assim sua inclinação para as Ciências Naturais. Entretanto, Beuys desiste do estudo formal da ciência na academia e volta-se para a arte. Contudo, a ciência vai nortear seus interesses e fundamentar sua teoria. O conceito de trabalhar com princípios orgânicos, moldes de desenvolvimento, formas e materiais da natureza, são ideias que o acompanham para o resto de sua vida.

Em 1941, voluntaria-se na força aérea alemã por ocasião da segunda guerra e em março de 1944, seu avião é abatido na Crimeia. Em sua descrição autobiográfica¹ do acidente, Beuys é resgatado por um grupo de Tártaros quando está à beira da morte. Eles o cobrem de gordura e colocam sobre ele panos de flanela. O trecho a seguir explicita os materiais que Beuys vai utilizar ao longo de toda sua obra e suas relações quanto as percepções físicas e sensoriais que se desdobram a partir dos objetos em seus trabalhos.

“Se não fosse pelos tártaros, não estaria vivo hoje (...) Foi assim que os tártaros me encontraram dias depois. Lembro-me de

vozes dizendo 'Voda' (Água), então o feltro de suas barracas e o cheiro pungente denso de queijo, gordura e leite. Eles cobriram o meu corpo em gordura para ajudar a regenerar o calor, e envolveram-me em feltro como um isolador para manter o calor dentro." (Beuys em Caroline Tisdall: Joseph Beuys - Guggenheim Museum, 1979, p16-17)

Após a guerra, Beuys vai estudar na Academia de Artes de Dusseldorf com Ewald Mataré² e alguns anos mais tarde o artista toma conhecimento da obra de Rudolf Steiner, que vai influenciar profundamente sua relação com a natureza e sua teoria da escultura. Na obra de Beuys o material é um argumento. Questões como a transmutabilidade do material são a tônica de sua teoria da escultura. O artista compreende que tudo é cíclico, que a alteração do material tende a forma. E em toda sua produção há uma busca de tentar harmonizar as forças da natureza e a da civilização, uma tentativa de exposição e sublimação de seus traumas da guerra. A cor em sua obra evoca questões referentes a brevidade da vida, de quão vivo, ativo, transmutável e perecíveis somos nós. Beuys foi de certa forma objetiva e subjetivamente fundo nessas questões.

Dimensões filosóficas - influências da teoria da cor de Goethe e da antroposofia de Rudolf Steiner.

“Que fique atrás de mim o sol, portanto!
A catarata que entre pedras ruma,
Contemplo agora com crescente encanto.
De queda em queda se despenha e escuma,
Mil turbilhões espúmeos derramando,
Enche o ar de nuvens de escumosa bruma.
Que esplêndido, do turbilhão brotando,
Surge, magnífico, o arco multicolor!
Nítido ora, ora no éter se espalhando,
Imbuindo-o de aromático frescor.
Vês a ânsia humana nele refletida;
[Refleta-o e captas com mais rigor:]
Temos, no espelho colorido, a vida.”
(Goethe. Fausto. Tradução de Jenny Klabin Segall.
Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2ª ed. 1987, p. 207).

O poema acima demonstra um modo de pensar característico de Goethe acerca da cor. A despeito de todas as refutações e questões sobre o tema da luz nos estudos dentro do campo da física, é essencial frisar a importância da *Farbenlehre* - doutrina das cores-, produto da cosmovisão de Goethe, na fundação de um modelo de pensamento sobre a cor característico e determinante para as teorias modernas

sobre o fenômeno cromático nas artes; a experiência. Os aspectos perceptivos relacionados ao órgão de visão são o foco de sua investigação. A cor no pensamento goetheano é viva. O confronto com a teoria de Newton explicita formas distintas de compreender a natureza. O idealismo alemão de Goethe recusa a lógica mecanicista e interpreta a natureza a partir da lógica de organismo e não de uma finalidade interna. No entendimento de Goethe, a cor não poderia ser simplesmente causada pela luz, necessitando ser pensada em sua relação com o órgão específico, seus estudos se baseiam nos aspectos perceptivos relacionados ao olho. Ele atribui a cor uma dimensão fisiológica. Produto da interação retina e cérebro.

Ele propõe uma interpretação das cores a partir do órgão de visão que, segundo o filósofo, não poderia ser identificado como um conjunto de prismas e de lentes, pois o olho é um órgão vivo. Dessa forma rejeita a experiência de quarto escuro, lentes e prismas e assume outra postura frente ao fenômeno cromático. Faz investigações ao ar livre, reencontra-se com a natureza.

“observamos que as cores surgem facilmente e com rapidez em diversas condições. A sensibilidade do olho à luz, a reação legítima da retina contra ela, produz por um instante um leve jogo de cores. Qualquer luz moderada pode ser considerada colorida; ou melhor, na medida em que é vista, é lícito chama-la de colorida.” (Goethe, Doutrina das cores, 2013. p148)

Se de acordo com Goethe, na medida que é vista, é legítimo chamar de colorida, a cor no elemento material de Beuys é legítima. Seus trabalhos que utilizaram por vezes a matéria em seu estado puro, devem ser classificados como coloridos, tão coloridos qualquer outro objeto coberto por um pigmento pré-fabricado. Sua herança do pensamento goetheano de uma visão que entendia a natureza como uma totalidade viva e orgânica está profundamente conectada com o mundo espiritual e, sendo assim, toda substância seria dotada de significações transcendentais que atuavam diretamente no ser humano. Dessa forma, podemos compreender essa dinâmica da cor em Beuys em seus trabalhos, ela é a representação genuína e sem discursos aparelhados da própria natureza.

Com a antroposofia de Rudolf Steiner, estabelecia uma conexão expressando sua afinidade em relação à construção do ser humano, corpo, alma e espírito. Para entender a arte e as escolhas materiais de Beuys, faz-se necessário alguma

compreensão da filosofia de Steiner. De acordo ele, somos formados por 4 “corpos”: o corpo físico (os aspectos físicos que compartilhamos com o mundo), o corpo etéreo (os impulsos naturais), o corpo astral (que temos em comum com os animais, o domínio do desejo) e um corpo de ego (nossa capacidade de autoconsciência, única para nossa espécie). Steiner indica que somos parte integrante da ordem natural. Juntamente a esse entendimento, Beuys sofre influência dos ensaios sobre as abelhas de Steiner, que discutem a vida comum das abelhas e os papéis que desempenham dentro da colônia e a inter-relação com outras forças da natureza. O funcionamento da natureza, os materiais propícios a energia, o movimento, a força da natureza, são a base do seu conceito ampliado de arte. Beuys, um artista de linguagens híbridas, um atento observador dos processos da natureza (desde a infância em Krefeld quando colecionava espécies), utiliza a cor no elemento material para expressar processos humanos e naturais. Vale-se de materiais em estado puro, que renunciam a cátedra de objeto de arte, em detrimento da sua conexão com a vida, como desejou Beuys em toda extensão de seu conceito ampliado de arte.

Capri Batterie – 1985

Professor, artista, performer, provocador, xamã, entre outros papéis que Beuys desempenhou ao longo de sua vida pública, o múltiplo Capri-Batterie se localiza no período em que o artista está voltado para o ativismo ecológico. Em meados dos anos 70, Beuys, juntamente com 19 outros representantes da F.I.U a Universidade Livre Internacional, fundaram o Partido Verde da Alemanha Ocidental que promoveu e difundiu um programa ecológico radical. Como artista, promove diversas ações individuais e múltiplos que são indissociáveis desse ativismo. O múltiplo *Capri Batterie*, foi um dos últimos trabalhos que Beuys realizou em vida. O trabalho faz pontuais associações semânticas da cor em sua dimensão viva e orgânica. O nome Capri Batterie, faz alusão direta a ilha mediterrânea da Itália onde o artista se recuperava de uma doença pulmonar. Nesse trabalho além da experimentação física, que leva a acidez do limão a gerar uma corrente elétrica fraca (invisível na superfície da lâmpada), há uma imediata condução do espectador para refletir sobre essa luz que o limão gera, como fonte de energia. A cor do limão de imediato nos conduz a algumas associações práticas: a cor como energia potencial, cor como representação da natureza, cor como calor que gera potência e vida. Calor, como observado por Taussig³ na etimologia de Isidoro de Sevilha no século XVII, onde cor

LIMA, Ellen. A cor beuys - a cor como atributo do material e seus desdobramentos políticos e filosóficos, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. **Anais do 26o Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3504-3515.

e calor são a mesma coisa desde quando cores vem do fogo e da luz do sol. E que as palavras para ambos são fundamentalmente as mesmas: cor e calor. A cor no múltiplo é o calor de representação das formas de energia que derivam da natureza.



Figura 1 Múltiplo Capri Battery

Fonte: Artists' Books and Multiples

Disponível em: <http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com.br/2016/01/joseph-beuys-capri-battery.html>

O múltiplo é considerado uma metáfora moderna de equilíbrio ecológico entre a vida industrializada e a harmonia da natureza. No trabalho de Beuys, energia industrial e energia da natureza estão equilibrados, tanto plasticamente (forma, tamanho e cor do limão e da lâmpada são equivalentes) quanto no imaginário do espectador. O limão e a lâmpada possuem uma delicada e sensível relação de coexistência. Possivelmente aquela deseja pelo ativista Beuys para a consciência ecológica universal.

Os *múltiplos* de Beuys são produzidos com o objetivo de expressar visualmente sua teoria da escultura social, de instituir um objeto que provoque questionamentos nas pessoas. Em concordância com essa lógica, o múltiplo Capri Battery tem instruções expressas escritas do lado de fora da caixa: "Depois de 1000 horas, troque a bateria." Essa é mais uma indicação onde o artista deixa explícito o caráter precíval e finito dos recursos naturais. As cores dos objetos só se mantem equilibradas pela troca dessa "bateria" natural, o artista nos relembra ali, que a humanidade depende

igualmente (para não dizer mais) dessa bateria, dessa energia, tanto quanto uma invenção como a lâmpada. Ela só pode existir, graças a esse recurso natural. Momentos antes da restauração dessa obra, da troca dessa bateria, a cor opera nos lembrando desse caráter precíval e finito. O que é um limão sem o calor da cor amarela? Marrom, enrugado e quase morto. É tudo aquilo que recusamos, no ciclo da vida: voltar para terra, desintegrar-se. Assunto que Beuys abordava naturalmente em sua obra; a transmutabilidade. Ideia fundamentada em sua própria relação com a natureza e com influência da teoria de Steiner.



Figura 2 Restauração do múltiplo Capri Battery

Fonte: TRAITEMENT DE GRANDS FORMATS ET INSTALLATIONS

Disponível em: <http://atelier-lagrandiere.fr/wp-content/uploads/2012/12/2-Capri-Battery-Joseph-Beuys-1985-restauration-conservation-oeuvres-contemporaines-musees-copie.png>

Auschwitz Demonstration – 1956-1964

O passado histórico de Beuys como um veterano das forças de guerra do regime nazista é uma questão que divide críticos acerca da fundação de sua figura pública e de sua produção, sobretudo as que dirigiram sua narrativa para o holocausto. A despeito de qualquer análise que condene ou reforce sua narrativa mítica, é inegável que a construção da figura do artista, do professor, do performer, do provocador, está intimamente ligada ao trauma da segunda guerra. Para Gene Ray⁴, os objetos do artista alemão são relíquias de seu programa utópico. Para o crítico, a produção material de Beuys, possui um poder de greve, de espanto e perturbação, que explicações históricas e bibliográficas não podem elucidar. Ele aponta que na história da estética o nome para tal efeito chama-se: o sublime.

Independente da relação pública ou privada de Beuys com o holocausto, suas ações e objetos inevitavelmente se referem ao holocausto, mesmo quando não fazem menção nenhuma a ele. Justamente pelo fato do criador desses trabalhos ter servido na *Luftwaffe* enquanto judeus e outros foram assassinados. Esse fato já referenciaria, segundo o crítico, qualquer trabalho seu, de qualquer temática, com o holocausto. Essa dimensão do legado nazista em sua obra torna-se visível quando Beuys participa de uma competição internacional para um memorial em Auschwitz, onde estima-se que mais de 1 milhão de pessoas foram assassinadas durante a Segunda Guerra. Seus trabalhos não foram aceitos, mas fazem parte de um programa que Gene Ray chama de “projeto segundo”, que seria seu movimento de evocar e declarar o holocausto através de ações e objetos que funcionariam como uma espécie de gesto de luto. Gesto esse que não teve completa aceitação pela crítica, como no caso de Benjamin Buchloh⁵ que acusava a vertente ficcional do artista alemão em sua biografia, sobre o acidente na Crimeia, concluindo que era uma forma de não encarar o passado atroz e desviar-se do envolvimento com o nazismo. Apesar das complexas, e diversificadas análises sobre a fundação da figura pública do artista, é importante grifar que apesar de sua irremediável relação com o nazismo, Beuys foi o primeiro artista alemão a falar sobre o Holocausto, quando nos anos 60 e 70 na Alemanha, o assunto era aparentemente “proibido”.

Sua escultura social, “Auschwitz demonstration”, tem objetos que por si só expõem o caos do regime nazista sobre suas vítimas. Ainda que suas peças sejam cuidadosamente organizadas na vitrine, o caos está ali. Um disco de metal corroído, salsichas de sangue amarradas num barbante, um fogão portátil com dois queimadores dois blocos de cera sobre eles, as vasilhas, uma delas com um rato mumificado, uma cruz feita com barro em uma tigela rasa de sopa, todas são peças que fazem inequívoca referência ao holocausto.

A cor aqui é própria dos objetos materiais, que evidenciam uma ideia de transmutabilidade e evocam o caráter perecível delas. Ao mesmo tempo, as obras apresentavam um movimento recorrente de sublimação. Suas escolhas materiais evocavam natureza, caos, força e transformação. O fogão ali não fornece calor para os blocos de gordura, que representam o corpo. Sem o calor, o corpo não transforma é privado de sua maleabilidade. Olhamos para o fogareiro quase

desejando que esses blocos recebam calor, que transformem, que transcendam



Figura 3 Auschwitz Demonstration

Fonte: Beuys will be Beuys

Disponível em:

<https://www.wsj.com/articles/SB10001424127887323628804578346443885604994>

aquela daquela condição fria e inerte.

A introdução de corantes químicos, desencadeia uma transformação na paleta dos pintores, com cada vez mais cores artificiais. Marco Gianotti⁶ na apresentação da doutrina das cores, aponta que “as cores aplicadas na pintura, se distanciam cada vez mais das coisas percebidas como coloridas, são signos que se separam das cores observadas pela natureza”.

Olhando rapidamente é possível identificar que a cor química não tem espaço nesse trabalho. Podemos de certo modo, relacionar a ausência dessa cor nos trabalhos de Beuys como um movimento de redenção e sublimação, mas também de subjetiva rejeição à IG Farben, companhia fundada pela reunião das maiores companhias químicas. Ela detinha na Alemanha nazista um monopólio quase total da produção. Chegou a ser a 4º maior empresa do mundo. No seu auge, em 1944 a fábrica em Auschwitz fazia uso de 83.000 trabalhadores escravos (pelo menos 20 mil morreram na fábrica do grupo). O antropólogo Michael Taussig⁷ aponta que a IG Farben desempenhou um papel significativo na industrialização da cor. A química orgânica

“permitiu uma escala da natureza até então inconcebível” e esse novo mundo, criado pela magia química, foi para a Alemanha uma agente de muita prosperidade. Cores que desencadearam também um mundo de mercadorias, que impulsionam questões como de Karl Marx acerca do fetichismo delas. Quando sugere que a impressão luminosa de um objeto sobre o olho, não é uma excitação subjetiva, mas a forma sensível de alguma coisa que existe fora do olho. Aponta que é uma analogia física entre coisas físicas, e que a relação de valor dos produtos do trabalho, não tem relação com a natureza física, tampouco as relações materiais dela resultantes, é apenas uma relação social determinada entre os homens, que, aos olhos dos próprios homens, adquirem o caráter de uma relação entre coisas.

Taussig afirma que para perguntarmos qual a cor do sagrado, é necessário perguntar se perdemos o sentido da conexão com a natureza real para dar lugar a essa segunda e poderosa natureza: A imitação da realidade. *Farben* significa cores. Cores que durante a Segunda Guerra e no contexto específico do holocausto, foram argumento para escravizar e matar milhares de seres humanos. Uma empresa de cores que produzia o *Zyklon B*, substância originalmente inventada como pesticida, mas que foi usado para assassinatos em massa por inalação do gás tóxico nos campos de concentração. Cores que trouxeram ao mundo uma poderosa imitação da natureza, mas que na realidade da guerra, contribuíram para o seu horror. O trabalho de Beuys rejeita a cor nessa segunda natureza, rejeita a imitação da natureza. Seus objetos são coloridos de uma realidade eminente: a matéria. A cor nos objetos nus e não fetichizados na vitrine parecem ser essa conexão com o “sagrado” que Taussig se pergunta reincidentemente.

Em última análise, nos trabalhos de Beuys, a cor não é, na maioria das vezes, pensada antes. Ela é um atributo do material, mas isso não significa que suas obras sejam menos coloridas que qualquer outro objeto coberto de cor química. Somos convencidos a conceber a cor apenas quimicamente e, por vezes, abandonamos a percepção da cor na materialidade do objeto. Em todas as esferas de sua produção, Beuys se esforçou para que seus trabalhos integrassem objetividade e subjetividade. A cor nunca esteve alheia a essa dinâmica, pelo contrário, está intrinsecamente relacionada aos sentidos físicos, espirituais e filosóficos da percepção do objeto.

A cor nos trabalhos de Beuys, tem a dimensão filosófica e antropológica de Goethe e Steiner. Por isso, há um constante uso de materiais que sofrem transformações químicas com o passar do tempo. Nessa perspectiva, todas as cores usadas por Beuys são essencialmente vivas, e vivo aqui não significa cor saturada. Viva no sentido que Goethe evoca, quando diz que a cor é um corpo manifestando sua natureza. Dessa forma, Beuys usa a cor inerente ao material do objeto representado, mas integralmente viva, ativa e carregada de possibilidades sensíveis.

Como descrito por Alain Borer⁸, Beuys recomenda o mais elementar dos relacionamentos com um objeto ao procurar uma substância etimológica na matéria e seus princípios. Em oposição à mimesis da arte clássica, Beuys visa a metaxis, o expresso concreto de uma ideia ou espiritualidade. E toda essa ideia aplicada em seus processos, tem a extraordinária propriedade de nos permitir refletir sobre o material antes da forma e conseqüentemente cor antes da forma.

Como observado na análise desses trabalhos, a cor em Beuys, vai muito além de uma esfera de composições e combinações estéticas. A cor opera aqui como uma ferramenta de reivindicação filosófica e como um dispositivo de revisão e contestação da realidade. Um caráter político implícito que se utiliza da cor como agente de questionamento, de proposição, de construção de pensamento, o filosófico e social.

A cor nos materiais usados por Beuys está a par e passo com no que somos nós, vivos, transmutáveis, perecíveis, findáveis e políticos. Talvez não haja nenhum pigmento químico capaz de nos fazer perceber isso.

Notas

¹ A narrativa do acidente na Criméia é um dos aspectos mais controversos da figura pública do artista, segundo Julio Carlos Gomes, na introdução de "Cada homem, um artista", o artista alemão Jörg Herold, recolheu em 1965 depoimentos de aldeões que testemunharam a queda do avião, contrariando a versão autobiográfica de Beuys. Contudo, sua narrativa é essencial em seu processo de legitimação do trabalho artístico e do uso de seus materiais.

² Artista expressionista alemão que teve sua arte classificada pelo governo nazista de degenerada. Grande parte de suas esculturas consistem em figuras animais.

³ TAUSSIG, Michael "What color is the sacred?" 2009

⁴ JOSEPH BEUYS: MAPPING THE LEGACY. Ed. by Gene Ray. John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, 2001. P,58

⁵ No ensaio "Beuys: The Twilight of the idol"

LIMA, Ellen. A cor beuys - a cor como atributo do material e seus desdobramentos políticos e filosóficos, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. **Anais do 26o Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3504-3515.

⁶ Professor da escola de Comunicação e artes da USP, na apresentação de sua tradução da “Doutrina das cores” de Goethe, 2003. P.25

⁷ TAUSSIG, Michael “What color is the sacred?” 2009, p.7

⁸ Borer, Alain. The essential Joseph Beuys, 1997

Referências Bibliográficas

- ANTLIFF, Alain, Joseph Beuys, Phaidon Press Limited, 2014
- BORER, Alain. The essential Joseph Beuys. MIT Press: EUA, 1997.
- BATCHELOR, David. Cromofobia. Trad. Marcelo Mendes, São Paulo – editora Senac São Paulo, 2007.
- BEUYS, Joseph; GOMES, Júlio de Carmo (trad). Cada Homem um Artista. Porto: 7 Nós, 2010.
- BUCHLOH, Benjamim. Beuys: The Twilight of the Idol. In: Gene Ray (ed.) Joseph Beuys, Mapping the Legacy. Nova York: D.A.P, 2001
- GOETHE, J. Wolfgang von. Doutrina das Cores J.W.Goethe; apresentação, seleção e tradução Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993
- MARX, Karl. O Capital, Livro I, volume I. São Paulo: Nova Cultural, 1988
- TAUSSIG, Michael. What color is the sacred?, The University of Chicago Press, 2009
- TISDALL, Caroline. Joseph Beuys: we go this way. Londres: Violette Editions, 1998
- ROSENTHAL, Dália. O Elemento Material na obra de Joseph Beuys. Dissertação de Mestrado: UNICAMP, 2002.
- Joseph Beuys, A revolução somos nós. 207 p. Catálogo da exposição, 25 set -28 nov 2010, SESC Pompeia. Edições SESC. São Paulo: 2010.
- JOSEPH BEUYS: MAPPING THE LEGACY. Ed. by Gene Ray. John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, 2001.

Ellen Lima

Mestrado em Artes no PPGArtes UERJ na linha de pesquisa: História e crítica da Arte (2016 - em andamento). Atua como arte educadora na Secretaria Estadual e Municipal de Educação do Rio de Janeiro.