

Joseph Beuys, modernidad, vanguardia y posmodernidad

Joseph Beuys, Modernity, Avant-garde and Postmodernity

Gutiérrez Galindo, Blanca

*Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional Autónoma de México*

Recibido: 25-06-2021

Aceptado: 17-09-2021



Citar como: Gutiérrez Galindo, Blanca. (2021). Joseph Beuys, modernidad, vanguardia y posmodernidad. ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales, n. 9, p. 87-103, septiembre. 2021. ISSN 2530-9986. doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2021.15828>

PALABRAS CLAVE

Beuys, plástica social, modernidad, vanguardia, posmodernidad, poestructuralismo, ilustración, nuevo romanticismo,

RESUMEN

Las celebraciones con motivo del centenario del nacimiento de Joseph Beuys en su país natal, Alemania, han estado acompañadas por aquella polarización que durante su vida marcó la recepción de su obra. Enseguida presentamos un análisis de la discusión suscitada con motivo de su exposición retrospectiva, celebrada en el Museo Guggenheim de Nueva York al final de 1979 y principios de 1980. Nuestro objetivo es mostrar que la obra de este artista se convirtió en el terreno de discusión sobre la vigencia de la idea de vanguardia en las prácticas artísticas al final de los setenta e inicios de los años ochenta en Estados Unidos y Alemania, es decir, cuando la recomposición del capitalismo generó la percepción de que las energías utópicas, características de la modernidad, se habían agotado. Para ello revisaremos los argumentos de autores como Hans Magnus Enzensberger, Jürgen Habermas, Andreas Huyssen, Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind Krauss, Hal Foster y Peter Bürger, quienes desde diferentes espacios reflexivos y lugares de enunciación participaron en el debate.

KEY WORDS

beuys, social plastic, modernity, avant-garde, postmodernity, poestructuralism, enlightenment, new romanticism,

ABSTRACT

The celebrations to mark the centenary of Joseph Beuys' birth in his native country, Germany, have been accompanied by a similar polarization that marked the reception of his work. The following is an analysis of the discussion that arose when his retrospective exhibition, held at the Guggenheim Museum in New York at the end of 1979 and the beginning of 1980. Our objective is to show that the work of this artist became the arena of discussion on the prevalence of the tenets of the Avant-garde in artistic practices at the end of the seventies and the beginning of the eighties in the United States and Germany, that is, in the years in which the restructuring of capitalism generated the perception that the utopian energies, characteristics of modernity, had been exhausted. To this end, we will review the arguments of authors such as Hans Magnus Enzensberger, Jürgen Habermas, Andreas Huyssen, Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind Krauss, Hal Foster and Peter Bürger, who participated in the debate from different spaces of reflection and places of enunciation.

INTRODUCCIÓN

Al final de la década de los setenta la despedida a las vanguardias históricas se convirtió en uno de los asuntos centrales en el debate sobre modernidad y posmodernidad. Las ambiciones de unificar el arte con la vida y las pretensiones de realizar la promesa de universalidad contenida en la condición autónoma del arte, e igualmente sus métodos de acción fueron declarados inactuales en momentos en que el capitalismo se perfilaba hacia su etapa neoliberal y en el terreno de las artes y la cultura tenía lugar un reacomodo que igualmente incluía la aparición de tendencias conservadoras basadas en el llamado retorno de la pintura, que la consolidación de los desarrollos de tendencias como el minimal art y el arte conceptual en Estados Unidos.

En este clima tuvo lugar, entre 1979 y 1980, la gran exposición retrospectiva de Joseph Beuys en el Museo Guggenheim de Nueva York. Esta exposición, que lo consagraba en su país como el artista alemán vivo más importante de la segunda posguerra y lo proyectaba internacionalmente, provocó reacciones de diversa índole, entre ellas la de los miembros del influyente grupo editorial norteamericano de la revista *October*, quienes consideraron la presencia de Beuys en los Estados Unidos como la de un emisario de la ola neoconservadora que se había venido configurando en la escena del arte euroamericano con la aparición de los Nuevos salvajes, la Transvanguardia italiana y la Nueva Figuración, es decir, como el emisario de un humanismo que hacía peligrar las premisas de un aparato teórico capaz de explicar el arte y su potencial político a través de los logros del posestructuralismo, una corriente de pensamiento que, en efecto, en Estados Unidos

había logrado tomar distancia frente a las concepciones del arte de la modernidad europea, basadas en la idea de sujeto, obra y apariencia estética.

En Alemania, donde Beuys era una figura pública, sus propuestas de arte ampliado y escultura social también fueron interpretadas por Jürgen Habermas y Hans Magnus Enzensberger como parte de un nuevo romanticismo, es decir, como parte de una tendencia que, al oponerse a los ideales de la Ilustración, ponía en peligro la construcción de una Alemania Occidental moderna integrada a Occidente y, por lo tanto, ubicada políticamente en la derecha.

Desde los años setenta Beuys había elaborado su concepto de arte ampliado y su proyecto de plástica social en torno a la pregunta fundamental de si, efectivamente, en el desarrollo histórico de los procesos modernizadores que sostenían al capitalismo había todavía posibilidades de pensar y organizar una sociedad de acuerdo con los valores de libertad, igualdad y fraternidad, y de si el arte podía convertirse en algo más que una práctica institucional separada de los procesos de la vida social cotidiana, es decir, en algo más que una compensación de los males causados por la modernización. Este cuestionamiento se inscribe en la tradición moderna y como intentaré mostrar, vincula a Beuys con las premisas del proyecto ilustrado.

En las páginas que siguen explicaré los argumentos del debate y a partir del análisis de sus horizontes histórico-artísticos sostendré que la obra de Beuys se convirtió en el terreno donde se discutió el abandono de las ideas de vanguardia y modernidad que habían definido los debates sobre el arte del siglo XX hasta la década de los setenta y donde se disputaron, asimismo, las posiciones en torno a la articulación entre arte y política en el contexto del reacomodo de la esfera cultural en Estados Unidos, provocadas por el posestructuralismo al final de los setenta y principios de los ochenta, y en medio de una recomposición de las diversas fuerzas políticas en Alemania con motivo de la aparición de las Iniciativas Ciudadanas. Todo ello en el horizonte de la reestructuración neoliberal del capitalismo que trajo consigo una sensibilidad moral e intelectual caracterizada por el conformismo, adecuada al viraje estético que acompañó la emergencia de lo que David Harvey llamó “condición de posmodernidad”. (2008).

1. Modernidad y vanguardia

Cuando Beuys celebró su retrospectiva en el Museo Guggenheim de Nueva York ya había sido candidato por el Partido Verde a las elecciones del Parlamento Europeo con lo que, además de ser reconocido como una importante figura pública en la República Federal Alemana, se posicionaba como el artista alemán occidental con mayor reconocimiento en Estados Unidos en tiempos de la Guerra Fría. Poco antes de la inauguración, *Der Spiegel* le dedicó su portada del 5 de noviembre de 1979 en la que no sólo incluía la imagen recortada de su rostro, sino también la leyenda: “Künstler Beuys. Der Grösste. Weltruhm für einen Scharlatan?” (“Beuys artista. El más grande. ¿Fama mundial para un charlatán?”). La formulación del titular en forma de interrogante muestra hasta qué punto Beuys fue una figura incómoda para una buena parte de la opinión pública de su país y, de manera particular, para algunos

intelectuales de izquierda. Como muestra citemos un artículo publicado por Hans Magnus Enzensberger en 1982 titulado “El fin de la consecuencia” (1985), en el que se refiere a los cambios que habían tenido lugar en la Alemania Federal en materia de convicciones políticas después del 68:

La añoranza de lo unívoco creó sus propios héroes culturales. Quien ya no se encuentra a la altura de las circunstancias, las delega a una multicolor pandilla de filósofos, terapeutas, artistas, místicos, ideólogos, terroristas, sectarios y criminales. A ellos se les atribuye lo que le falta a uno mismo: una vida moral libre de toda duda. Y así surge un auténtico Valhala en el que pueden ser adorados Sid Vicious y la madre Teresa, Castaneda y Einstein, Samuel Becket y José Stalin, Charles Manson y Erich Fromm, John Cage y Ulrike Meinhof, Chiang Ch'ing y Arno Schmidt, el reverendo Moon y el profesor Beuys. (p. 11)

Con ese Valhala Enzensberger se refiere a lo que llama “un revoltijo” de los grupos y organizaciones sociales de las más variadas orientaciones ideológicas que habían ganado terreno en Alemania Occidental durante los setenta y a los que acusaba de carecer de un proyecto político viable y conformarse con un postulado moral que “carece de contenido”, pues “puedo ser de la misma manera vegetariano consecuente como fascista, enemigo de la energía atómica, trotskista o antropósofo consecuente, así como puedo irme sin pagar de las tabernas o [...] contraer matrimonio con fines de estafa” (p. 13). Allí Beuys desempeñaba un papel importante como portavoz de diversas críticas a la modernidad capitalista y el fracaso de sus procesos modernizadores en Alemania Occidental, las mismas que Enzensberger ubicaba como síntoma del retorno a un “nuevo romanticismo”.

Andreas Huyssen definió esa transformación social y cultural como un “cambio de tendencia” que en el mundo intelectual se manifestaría en el abandono de las orientaciones políticas de izquierda a favor del mito y la etnología; y en el arte en el abandono de los comportamientos políticos por un “nuevo romanticismo” que ejemplifica con “Joseph Beuys y su evocación de un pasado arcaico”. (1990, p. 148)

Este “nuevo romanticismo” había sido denunciado por Habermas en 1980 cuando, con motivo de la recepción del premio T. W. Adorno, leyó su célebre discurso “La Modernidad: un proyecto inacabado” (1988) que comienza señalando la emergencia de una corriente afectiva que ha penetrado en todos los poros de los ambientes intelectuales y ha permitido articular teorías de la posilustración, de la posmodernidad, de la poshistoria, etc., en resumen, que ha hecho aparecer un conservadurismo nuevo en la medida en que rompe con los propósitos de la modernidad (p. 265). Frente a esas posturas, Habermas reivindica el carácter inacabado o incompleto del proyecto de la Ilustración. Revisemos brevemente su argumentación.

Habermas explica la modernidad cultural como el proceso de conformación de la ciencia, la moralidad y el arte en tanto que esferas autónomas que durante el siglo XVIII llegan a diferenciarse debido a la separación de las visiones del mundo anteriormente unificadas por la religión y la metafísica. A partir de ese momento, explica, los aspectos relativos a cada una de estas esferas se organizan a partir de criterios de validez independientes como verdad, rectitud normativa, autenticidad y belleza; y cada esfera se ocupa de cuestiones particulares: conocimiento, justicia y

moralidad, o gusto. Las esferas producen sus propios discursos y reglas discursivas, y se institucionalizan dando lugar al tratamiento especializado de los profesionales o expertos de cada dominio que abordan los problemas intrínsecos a cada una de ellas. El resultado es que la distancia entre la cultura de los expertos y la del público en general se ensancha, de manera que las reflexiones y logros de las prácticas especializadas no se convierten en forma inmediata y necesariamente en propiedad de la praxis cotidiana.

Según Habermas, las intenciones de la modernidad formuladas en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración fueron desarrollar las ciencias objetivas, los fundamentos universales de la moral y el derecho, y el arte autónomo. El proyecto ilustrado pretendía liberar de sus formas esotéricas de cada uno de esos dominios y aprovechar sus posibilidades cognoscitivas para la praxis, esto es, para una configuración racional de las relaciones vitales. La Ilustración pretendió, así, utilizar la acumulación de cultura especializada para el enriquecimiento de la vida cotidiana. Sin embargo, escribe Habermas, el siglo XX ha puesto en cuestión esas intenciones ya que la división de las esferas ha llegado a significar su autonomía y su separación de la vida social cotidiana dando lugar a los intentos de negación de la llamada cultura de los expertos. (pp.273-274)

En la esfera artística esa negación se expresa en el siglo XIX con la aparición del arte moderno, cuando este dejó de ser una “promesa de felicidad” y se retiró en la intangibilidad de la autonomía completa, lo que suscitó la respuesta de los surrealistas de las vanguardias de principios del siglo XX. Habermas analiza el caso de los surrealistas a quienes considera los artistas que libraron la batalla más extrema contra el arte autónomo.¹ Considera que fueron los surrealistas quienes después de Schiller y Baudelaire, quisieron realizar la utopía de la reconciliación entre arte y vida negando la autonomía del arte. Habermas atribuye el fracaso de la ambición surrealista a que la superación de una vida cotidiana reificada sólo es posible logrando una interacción entre las categorías de las tres esferas. (p. 278) De tal suerte, el surrealismo es el ejemplo más radical de un “programa de falsa negación de la cultura”, con lo que se refiere a:

Todos los intentos de disminuir la distancia entre arte y vida, ficción y praxis, apariencia y realidad; de eliminar la diferencia entre artefacto y objeto de uso, entre lo producido y lo previamente existente, entre la configuración y el impulso espontáneo, todos los intentos de decir que todo es arte y todos son artistas, de recoger todas las pautas y de igualar los juicios estéticos a la manifestación de vivencias subjetivas; todas esas empresas hoy ya muy conocidas pueden verse como experimentos de nonsense [...] (p. 277)

¹ Conviene recordar que, en 1962, Hans Magnus Enzensberger había llamado la atención sobre las aporías de la vanguardia y estableció el primer surrealismo como el modelo típico de todos los movimientos vanguardistas debido a que “formuló, hasta agotarlas, sus posibilidades y sus limitaciones y, al mismo tiempo, desarrolló todas las aporías inherentes a tales movimientos” (1985, p. 171).

Es evidente que cuando escribe “todos los intentos de decir que todo es arte y todos son artistas”, Habermas se refiere a la premisa básica del proyecto artístico de Joseph Beuys quien había venido sosteniendo que “cada hombre es un artista” debido a que, según él, cada pensamiento es, en sí mismo, un “acontecimiento plástico” (Beuys, Cucci, Kounellis, Kiefer, 1986, p. 203). Beuys se había convertido en una figura pública desde mediados de los años sesenta y logró difundir sus ideas por los más diversos medios durante la década de los setenta², desempeñando un papel relevante en las diversas ediciones de la Documenta de Kassel, donde participaba en forma ininterrumpida desde 1964. No sólo había sido reconocido como el artista nacional más importante de la República Federal Alemana, sino que también se había convertido para muchos en un líder espiritual, como lo señala Enzensberger en el texto anteriormente citado. Beuys había declarado que su más grande obra artística era su labor como profesor y que “lo demás”, es decir, los objetos catalogados como arte eran “un producto gastado, una demostración” (Sharp, 1969, p. 37), un “documento” y hacía de la reflexión sobre “las premisas básicas de la cultura dominante” un deber de la escultura:

Exijo una implicación del arte en todos los reinos de la vida. De momento el arte es enseñado como un campo especial que demanda la creación de documentos en forma de obras de arte. Por eso yo abogo por una implicación estética de la ciencia, la economía, la política, la religión, de toda esfera de la actividad humana. Incluso la acción de pelar una patata puede ser una obra de arte si es un acto consciente. (p. 40)

En efecto, en el mundo occidental, y específicamente en Alemania, la separación entre las esferas de la cultura planteaba serios problemas en momentos en los que el horizonte de futuro se había empequeñecido debida a la carrera armamentista, la distribución descontrolada de armas atómicas, el empobrecimiento estructural de vastas regiones del planeta, el desempleo y las desigualdades crecientes, la contaminación del medio ambiente y el uso de la tecnología operando al borde de la catástrofe, es decir, en momentos en los que las decisiones políticas y científicas se tomaban con independencia de la moralidad e incluso del derecho. Beuys estaba buscando la ampliación de la esfera artística hacia el ámbito de las prácticas sociales de manera que la energía creativa se constituyera en la fuerza motora de todos los procesos sociales y culturales, que alimentara y diera sentido no sólo al arte sino también a la ciencia y la moral.

Habermas estaba de acuerdo con quienes, como Octavio Paz, sostenían que: “La vanguardia de 1967 repite los hechos y gestos de la de 1917”, con lo que “tiene lugar el fin de la idea del arte moderno”. Así pues, la vanguardia estaba agotada y la neo vanguardia, que no era más que su repetición, no hacía sino producir experimentos de falsa superación del arte autónomo³.

² Beuys tuvo una muy importante visibilidad mediática. El libro de Ingrid Burgbacher-Krupka, *Prophete rechts Prophete links* consiga una lista de las notas que se publicaron en la prensa alemana entre 1963 y 1977. Entre entrevistas, reportes, etc., el promedio es de dos por mes. Véase “Presseübersicht” (pp. 109-138).

³ Peter Bürger llamó la atención sobre el hecho de que las vanguardias expusieron mucho más el

Así, el rechazo de Habermas a las vanguardias y las neovanguardias es total pues considera que forman parte de aquellos grupos de conservadores y neoconservadores que utilizan las aporías de la modernidad cultural “como pretexto de posiciones que o bien claman por una posmodernidad, o bien recomiendan el regreso a alguna forma de premodernidad, o arrojan radicalmente por la borda la modernidad.” (282) En suma, formarían parte de una tendencia que, a su parecer, buscaban “una salida estética” a los problemas del capitalismo.

Según su percepción, el nuevo conservadurismo estaba ganando terreno entre los miembros del Partido Verde y los grupos alternativos como las Iniciativas Ciudadanas (Riechmann, 1994), así como sobre el cambio de conciencia de los partidos políticos en el que se dibujaba un éxito del cambio de tendencia política. Efectivamente, las derivas de la izquierda alemana luego del movimiento del 1968, que confluirán a fines de la década de los setenta en la fundación del Partido Verde, se caracterizaron por una orientación “antimodernista” en la medida en que los nuevos movimientos sociales no compartieron la concepción lineal de la historia y habían perdido la fe en el progreso.

Habermas estima que para completar el proyecto de la modernidad había que combatir la anti modernidad de viejos y nuevos conservadores. Para él, el proyecto de Beuys se ubicaría dentro de la última categoría en la medida en la que se sustenta en una autocrítica del devenir de la modernidad. Pero el proyecto de Beuys, y eso es algo que el filósofo parece no percibir, no se opone al de la Ilustración, sino que rescata sus premisas esenciales y sus metas emancipadoras.

2. Vanguardia y posmodernidad (en Estados Unidos)

La celebración de la exposición retrospectiva de Beuys en el Museo Guggenheim de Nueva York, comisariada por Caroline Tisdall, suscitó la inmediata respuesta de los miembros del grupo editorial de la revista *October* (Rosalind Krauss, Anette Michelson y Benajmin H. D. Buchloh) quienes coincidieron en descalificar la obra de Beuys debido a sus supuestas filiaciones al surrealismo, al futurismo y al nacionalsocialismo. La revista *October*, fundada en 1976 por Rosalind E. Krauss y Anette Michelson, introdujo el posestructuralismo francés y lo posmoderno en el mundo del arte estadounidense. (Cusset, 2003). La publicación ha sido la promotora de un arte liberado de psicologismo y subjetivismo, cuyo mejor exponente es Marcel Duchamp.

En palabras de Rosalind Krauss, los miembros de *October*, aunque no tienen una voz unificada, se oponen al tipo de arte que “se organiza como una agrupación teatral de objetos en un espacio cerrado”, lo cual consideran “totalmente fraudulento” (Vicente, 2003, 10). La retrospectiva de Beuys en el Guggenheim se organizó, precisamente, a partir de la instalación de objetos mayoritariamente procedentes de las acciones del

problema de la separación de las esferas culturales que el del abismo entre la cultura de los expertos y la vida cotidiana –que constituye la preocupación fundamental de Habermas-, y afirmó que en eso consiste su mérito, independientemente de si las soluciones propuestas fueran o no realizables (1992, p. 152).

artista y agrupados en 24 “estaciones”. En una conversación sostenida entre Krauss, Michelson y Buchloh publicada en *October* en la primavera de 1980, los participantes consideraron (1980) la retrospectiva como el preludio del giro hacia un arte individual concentrado en la restauración de la figura del artista. Después de que los artistas de la segunda posguerra habían logrado dismantelar las nociones de artista como genio, de la obra de arte como objeto aurático, y el arte como sustituto de la religión, los miembros de *October* vieron en Beuys una amenaza para el arte posaurático elaborado en relación con diversas modalidades de textualidad.

En efecto, nociones como las de originalidad o unicidad serían reintroducidas en los debates estéticos durante la década de los ochenta - “la era Kohl-Regan-Thatcher”- bajo la proclama de “el regreso de la pintura”. El hecho de que los artistas y los discursos que enarbolaban el retorno al subjetivismo como centro y origen del arte estuvieran ganando terreno en el mundo internacional del arte era percibido como parte de una tendencia neoconservadora (Buchloh, Krauss y Michelson, 1980, p. 16; Buchloh, 1981). Beuys fue visto como el heraldo de esa tendencia y su obra fue identificada con el humanismo y el historicismo, y también vinculada con el nacionalsocialismo.

En el texto “Beuys: Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique” publicado por Benjamin H. D. Buchloh en enero de 1980 en *Artforum* como respuesta a la exposición del Guggenheim, el historiador puso en cuestión la veracidad histórica del rescate y sanación de Beuys por una tribu de tártaros luego de la caída del avión que pilotaba como miembro de la Luftwaffe en 1943, que en el catálogo de la exposición retrospectiva comisariada por Caroline Tisdall (p. 19) para el museo Guggenheim apareció como la clave interpretativa de su obra. A partir de esa hipótesis el historiador elabora una interpretación de la obra de Beuys (que incluye su figura y sus ideas) en el horizonte de la ideología nacionalsocialista. Según sus propias palabras, Buchloh entiende como prioridad de la historia social del arte el estudio de “la intersección y la interrelación de lo estético y lo ideológico.” (Guasch, 2006, p. 19). Desde esa perspectiva ve en la figura de Beuys la culminación del proceso histórico – “específicamente alemán”- que se habría iniciado con Wagner, y por el cual, según el argumento de Adorno, “la apariencia estética se convirtió en el siglo XIX en fantasmagoría” (Adorno, 1980, p. 139, citado por Buchloh, 1980.) De ahí que el ex profesor de historia del arte contemporáneo en la Academia de Arte de Düsseldorf⁴, se

⁴ Buchloh impartió clases entre 1975 y 1977, años en los que Beuys sostenía un litigio con el Ministerio de Educación de Westfalia del Norte por su puesto como profesor de escultura monumental en la misma Academia. El 10 de octubre de 1972 Beuys fue cesado de su cargo como profesor de Escultura en la Academia de arte de Düsseldorf –que ocupaba desde 1961- a consecuencia de su oposición a las políticas de admisión. En octubre de 1971 había ocupado las oficinas de la Academia con algunos de los rechazados y consiguió que fueran aceptados. En octubre del siguiente año repitió la acción, pero el ministro de Educación, ciencia e investigación de Westfalia del Norte respondió solicitando su dimisión. Beuys no aceptó renunciar y junto con sus estudiantes volvió a ocupar la Academia durante dos noches. En su apoyo los estudiantes se manifestaron en las calles de Düsseldorf el 12 de octubre. El siguiente día, la policía desalojó a Beuys y sus estudiantes de la Academia.

propone desarticular la “imposibilidad histórica” de esta regresión a través del desmontaje del mito en el que, según él, el propio Beuys se habría constituido y sobre el cual basaría su éxito.

Así, Buchloh atribuye el éxito de Beuys en Alemania Federal a la creación de “la leyenda” de su sanación por los tártaros con que estableció un “mito del origen” de su trabajo artístico, que le permitía deslindarse de su participación en el nacionalsocialismo, y que, a su vez, hacía posible a la población alemana continuar evadiendo su propia responsabilidad frente al pasado nacionalsocialista. Lo presenta como “una figura de los años cincuenta” y afirma que la imposibilidad de aceptar la pérdida del *Führer* habría conducido al artista a la introducción de la personalidad autoritaria en el arte de la posguerra.⁵ Para Buchloh, Beuys personifica el fracaso de los procesos de desnazificación al grado de haber roto el tabú que prohibía cualquier búsqueda de la identidad nacional durante las tres décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Por otra parte, desde finales de los sesenta el artista habría trabajado con la ambición de convertirse él mismo en un “héroe nacional” y su éxito en esta tarea habría sido tal que alcanzó “su recepción por el Canciller” alemán. Buchloh considera la recomposición histórica y cultural propuesta por Beuys como carente de sentido. Según él: “nadie que entienda algo de ciencia, política o estética contemporánea, querría ver en la integración del arte, las ciencias y la política propuesta por Beuys – como exige su programa para la Universidad Libre Internacional – nada más que un testarudo impulso utópico, desprovisto del más elemental sentido práctico político y educativo” (p. 43). El proyecto de la plástica social es presentado por Buchloh como heredero del futurismo italiano y del fascismo europeo: “La herencia futurista no solamente formó el pensamiento de Beuys sobre la escultura: más aún, parece que sus ideas políticas responden a los criterios del totalitarismo en arte como fueron propuestos por el futurismo italiano en la víspera del fascismo europeo” (p. 61).

Como se ve, Buchloh conoce poco la obra de Beuys y casi nada su biografía pues el artista nunca fue recibido por ningún Canciller. Con esta afirmación que, como otras, son erróneas por lo que se refiere a los datos que se supone las sustentan, el historiador se refiere a la muy breve conversación –si no es que simple cruce de palabras– entre el artista y Willy Brandt con motivo de la apertura de la exhibición de obras de André Masson en el Museo Ostwall de Dortmund, el primero de mayo de 1970, encuentro sin duda magnificado por algunos de los biógrafos de Beuys. (Adriani, Konnertz y Thomas, 1979; Stachelhaus, 1990, p. 123-124).

El título del artículo que acabamos de reseñar (“Beuys: Twilight of the Idol...”) se refiere al texto de Nietzsche *El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*,⁶ con

⁵ En *Fundamentos del comportamiento colectivo. La incapacidad de sentir duelo*, Alexander y Margarete Mitscherlich (1973) estudiaron los efectos psicológicos de la pérdida de la guerra y del *Führer* entre la población alemana. Sostuvieron que la pérdida de Hitler provocó depresión y melancolía masivas, resultado de su continua negación de la responsabilidad por el pasado nazi y de su persistente negativa a apenarse.

⁶ El título del libro de Nietzsche se refiere a la obra de Wagner “El ocaso de los dioses”, última de las cuatro óperas que componen el ciclo El anillo de los Nibelungos.

el cual, en su momento, el filósofo se propuso llevar a cabo una inversión del concepto filosófico tradicional de verdad, y constituyó una declaración de guerra contra Richard Wagner y la política que seguían los alemanes después de 1871, así como el epígrafe tomado de *El caso Wagner* dejan ver el sentido de la argumentación de Buchloh. Al final del texto asevera que Beuys no entendió *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*: “Parece que el más citado de los ensayos de Walter Benjamin no ha sido entendido por todos” (p.61) Y Citando textualmente el último párrafo de ese texto, donde Benjamin afirma que a la “estetización de la política” operada por el fascismo “el comunismo le responde con la politización del arte”, cierra su alegato contra Beuys (p. 61). Imposible eludir una consideración sobre la forma en la cual Buchloh se propone en su hoy célebre texto encarnar dos figuras mayores del pensamiento occidental.

Dieciocho años después de “Beuys: Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique”, Buchloh escribió el texto “Reconsidering Joseph Beuys. Once Again” (2001) en el cual, teniendo en cuenta la aparición de los llamados *Trauma Studies* que estaban produciendo nuevas aproximaciones al trabajo de Beuys, vuelve a revisar la forma en la que éste asume el reposicionamiento de la figura del artista en relación con la sociedad después de Auschwitz. Para el historiador resulta escandaloso que además de chaman, sanador y redentor, así como productor de una extraordinaria cantidad de dibujos y objetos cuyo valor se ha venido multiplicando por miles sólo en los últimos veinte años, ahora se le presente “como el extraordinario doliente, aquel que ha hecho las cuentas con el pasado por todos los alemanes, absolviéndonos de la culpa con sus actos de conmemoración cultural” (p. 78). Buchloh acepta que fue Beuys quien introdujo el tema del Holocausto y de la responsabilidad de los alemanes en el campo de la producción artística dentro de la reconstrucción cultural de la Europa de posguerra (pp. 76-78), un aspecto que también es señalado por los miembros del grupo *October* en *El arte desde 1900* (2006). No obstante, objetó que aun y cuando se aceptara que Beuys hubiera querido comprometerse en un discurso público de duelo, éste es un proceso individual y no puede ser substituido por el arte, señalando, además, que “el espectáculo” es el enemigo de la memoria y el duelo (p. 88).⁷

En esta ocasión el análisis del historiador discute la visión humanista con la que Beuys habría desafiado la definición del artista durante la segunda posguerra “como una figura crecientemente secularizada, un artista que quisiera trabajar como el científico, un artista que quisiera participar en la diferenciación de las experiencias visuales públicas, perceptuales, cognitivas como miembro de un modelo avanzado de esfera pública”, para privilegiar al artista como “un visionario que provee de más profundas y más altas formas de conocimiento transhistórico a una audiencia que es

⁷ Rosalind E. Krauss afirma que el impulso hacia lo trascendente en Beuys se relaciona también con la caída expiatoria: “El expresionismo de Beuys, su impulso mítico-religioso, encontró ecos en muchas otras prácticas en la Europa de posguerra, prominentemente en las de Herman Nitsch, que dominó el grupo Vienna Aktionismus con sus propios *performances*, versiones redentoras de auto-mutilación expiatoria. Como debería estar ya claro, lo informe es antagónico de este impulso hacia lo trascendente, que siempre trata de recuperar lo excremental, o la caída expiatoria, rehaciéndolo como su *tema*” (1997, p. 146).

profundamente dependiente y necesita revelaciones epifánicas” (p. 82). Para Buchloh, todas estas figuras de artista son incompatibles con aquellas desarrolladas por los artistas fluxus, el minimalismo o el conceptual e incluso por artistas como Arman o Gerhard Richter que trabajaron a partir del *ready made* duchampiano. De igual manera, bajo la figura del chaman, Beuys asume el uso performativo del cuerpo, que, en efecto, constituye uno de los aspectos fundamentales en la reformulación de las artes visuales después de la Segunda Guerra Mundial. Pero estima que Beuys lo sumió en una regresión, la del mito del artista individual: “Lo que se había desarrollado como el modelo de significado semiótico, fenomenológico, lingüístico, psicoanalítico, ahora se ha revertido metafóricamente al humanismo” (p. 82).

Como se puede apreciar, los argumentos de Buchloh se acoplan con la redefinición del arte en el horizonte de lo posmoderno que tenía lugar en los Estados Unidos en los años setenta. Los términos de lo posmoderno en las prácticas artísticas y en la escritura (*écriture*) sobre el arte fueron establecidos en 1978 por Rosalind Krauss, sólo un año antes de que el mundo del arte norteamericano le otorgara su pleno reconocimiento a Beuys. Para Krauss, lo posmoderno designaba una ruptura histórica con el modernismo de Clement Greenberg, pero también, y precisamente, con la tradición ilustrada europea. Para ella, Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman asumieron “la situación de posmodernidad” en la que “la práctica [artística] no se define en relación a un determinado medio –la escultura- sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que puede utilizarse cualquier medio – fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la propia escultura” ([1978] 1996, pp. 300-302). Este tipo de arte se corresponde con “el posestructuralismo y lo paraliterario”, que “tienen en Barthes, Derrida y Lyotard sus mejores exponentes”. Lo paraliterario es aquella forma discursiva que intenta borrar los límites entre literatura y filosofía y es, también, una perspectiva teórica que sostiene que una obra “trata ‘sobre’ sus propias estrategias de construcción, sus propias operaciones lingüísticas, su propia revelación de las convenciones, su propia superficie” ([1981] 1996, pp. 306-307). Así, lo posmoderno redefine el valor de las prácticas artísticas, y sus vínculos con la realidad social despidiéndose de la idea de trascendencia enarbolada por el modernismo y asimismo del momento utópico y doctrinario de las vanguardias. Se trata de una postura que asume que la importancia del arte reside en la puesta en evidencia de sus mecanismos de significación, es decir, de sus mecanismos textuales.

Se entiende que lo posmoderno y el posestructuralismo coinciden en su abandono de la filosofía de la conciencia y de la tradición humanista europea. Lo posmoderno aliado con el posestructuralismo enarbola, en efecto, un programa antihumanista que, como escribió Hal Foster: “Asume ‘la muerte del hombre’ no solamente como creador original de artefactos únicos, sino también como el sujeto centro de la representación y de la historia” (Foster, 1980, p 249; Foster, 2001 pp. 189-202). Desde esta perspectiva, y como lo señalara Roland Barthes⁸ ([1957] 1983) y otros autores franceses

⁸ En *Mitologías* (1957) Barthes estableció que, en la medida en que postula ideas como “lo universal”, “la naturaleza humana”, “el sujeto”, “la representación” el humanismo se basa en un

posestructuralistas, el humanismo desempeña una función políticamente conservadora; la misma que caracteriza a la “posmodernidad neoconservadora” materializada en la vuelta a lo narrativo, al ornamento y la figura. Esta posición, escribe Foster “es a menudo de reacción, pero en más sentidos que el puramente estilístico ya que se proclama la vuelta a la historia (a la tradición humanista) y la vuelta al sujeto (el artista/arquitecto como *auteur* por antonomasia)” (1984, p. 249).

Sobre la base de estas consideraciones, Beuys aparece como la figura representativa de esa tradición humanista, lo que lo convierte en pieza fundamental en la batalla entre las dos tendencias artísticas y culturales de la posmodernidad identificadas por Hal Foster como conservadora y posestructuralista. En esta batalla Buchloh desempeña un papel de primera línea, aunque, conviene señalarlo, no se haya sumado a la ola estructuralista y posestructuralista asumida por el resto de los miembros de *October* (Guasch, 2006, p. 19)

Beuys encarna esa tradición que en materia de arte preserva el impulso utópico de las vanguardias al hacer del arte un espacio de contestación política y transformación social a partir de su deseo de direccionar la creatividad contenida en el arte hacia todas las esferas de la vida social-humana. El proyecto del artista fue convertir al arte en el centro de los procesos de transformación social. En consecuencia, observamos que en la discusión sobre su obra están teniendo lugar los deslindes de dos ideas rectoras de los discursos y las prácticas artísticas dominantes hasta los años sesenta en el Europa y Estados Unidos: vanguardia y modernidad. En Alemania Occidental lo que está en juego es la reconfiguración de las fuerzas políticas a partir de los movimientos e iniciativas ciudadanas como reemplazo de los partidos políticos y sus formas tradicionales, mientras que en Estados Unidos se trata de la redefinición del “potencial político” del arte en clave posestructuralista, es decir, en términos lingüísticos, semióticos, retóricos. Esto último, a pesar de los esfuerzos del grupo *October*, resultó insuficiente en su objetivo de sustituir las propuestas políticas del arte de vanguardia europeo.⁹

mito, y este cumple un papel político: “El mito no niega las cosas, su función, por el contrario, es hablar de ellas; simplemente las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad, les confiere una claridad que no es la de la explicación, sino de la comprobación[...].” (1983, pp.238-239).

⁹ Los miembros del grupo *October* consideraron la obra de Beuys en relación con el surrealismo en diferentes momentos. En su texto “Formalismo e Historicidad”, publicado en inglés en 1977 y revisado y ampliado en 2001, Buchloh ubicó a Beuys como parte de un grupo de artistas cuyo intento de redefinir la figura del artista en la segunda posguerra se vincularía con el surrealismo (2004, p. 51); en 1997 partió de la carta que Bürger le envió a Jean-François Chevrier a propósito de la autocorrección que realizó a sus propias tesis sobre la neovanguardia al ocuparse del proyecto de Beuys; y en la charla sostenida por Chevrier, Buchloh y Catherine David en Fall, en 1997. Esta última fue publicada con el título “Joseph Beuys and Surrealism” en el catálogo de la Documenta X Kassel de 1997. Ahí se repitió la descalificación de la obra de Beuys agregando ahora el argumento del desfase histórico de su proyecto (1997, pp. 264-269).

3. Institución, vanguardia y utopía

Ese problema fue identificado por Peter Bürger quien debatió los argumentos de Habermas (1981) en torno a las vanguardias históricas y se ocupó de la obra de Beuys. Bürger afirmó que lo que estuvo en juego en los diferentes rechazos del arte moderno y de vanguardia por parte de los autores involucrados en la polémica sobre la modernidad y la posmodernidad no fue únicamente la redefinición del “potencial político del arte”, sino la posibilidad de reinventarlo como “fuerza histórica negativa”, es decir, como un tipo de práctica social capaz de transformar el mundo y la vida, no solo de criticar sus formas de existencia, por lo que afirmó que sin aquel elemento luciferino que condujo a las vanguardias a trascender la institución del arte “el arte de la era posmoderna podría degenerar rápidamente en una especie de Salón sin el Salón” (1992 p. 152).

Al asumir el riesgo de tomar el caso de Beuys para plantear nuevamente la problemática de la relación entre vanguardias y neovanguardias, que había abordado con anterioridad en *Teoría de la vanguardia* ([1974] 2000), Bürger acepta el desafío que supone la revisión de sus propios argumentos. En ese libro afirmaba la imposibilidad de superar la condición autónoma del arte en la sociedad burguesa ([1974] 2000, p. 109) y asumía que esta imposibilidad era resultado de un proceso histórico por el cual la incapacidad “para reintegrar el arte a la praxis vital acarrea la subsistencia de la institución arte como algo separado de la praxis vital” (1992, p. 113). Efectivamente, la institución del arte define el *estatus* del arte en tanto que separado de la lucha cotidiana por la existencia ([1974] 2000, 47-48). Así pues, la neo vanguardia había operado un efecto regresivo en la medida en la que “institucionaliza la vanguardia como arte y niega así las genuinas intenciones vanguardistas” (1992, p. 115). En este sentido Bürger consideró que el proyecto de Beuys fija sus metas en la superación del *status* de autonomía del arte, pero “no cree en la posibilidad de un efecto inmediato” sobre la institución. Según Bürger, con Breton y los surrealistas, Beuys piensa que el arte es capaz de construir “un mundo finalmente habitable” -o con las propias palabras del artista, que el arte es capaz de construir “una sociedad más libre, más igualitaria, más fraterna” (Rona, 1981, p. 82), pero sabe muy bien que la vanguardia fue incapaz de realizar ese proyecto y que él mismo es incapaz de llevarlo a cabo. Así pues, continúa Bürger, Beuys fue consciente de que en la utopía residen a la vez el fracaso y el potencial del proyecto vanguardista: “el fracaso es el modo en el que el artista reafirma la cualidad utópica del proyecto, un proyecto que siempre se transformaría en otra cosa si se realizase” (1992, p. 153).

Así, a diferencia de los artistas de las vanguardias, Beuys sabe que depende de la institución del arte y que, de acuerdo con las necesidades de su propio proyecto, debe negociar estratégicamente los límites de la institución. Y opera desde allí porque eso le permite asumir una postura negociadora entre los diferentes ámbitos de su propia actividad y entre diversas posturas ideológicas, grupos sociales y fuerzas políticas, además de que constituye la plataforma adecuada para obtener mayor visibilidad pública. Desde esta perspectiva la transgresión no consiste en la negación de las fronteras del arte en una dirección o en otra, sino en su ampliación. De ahí su idea de

una “vanguardia ampliada” que convierte al arte en una estructura que hace posible la comunicación entre tendencias progresistas de la sociedad.

La ambición de conformar esta “vanguardia ampliada” animó a Beuys a conformar la Free International University, una especie de organización ciudadana que le sirvió como base para realizar obras de plástica social tan importantes como *Bomba de miel en el lugar de trabajo* (1977), una pieza que lo vincula con las vanguardias históricas, pero no con el surrealismo ni con el futurismo, sino que como he mostrado en otra parte, con el constructivismo ruso (Gutiérrez Galindo, 2013). En esa pieza quedó demostrado que el proyecto beuysiano debería ser entendido como uno que aspira a convertirse en movimiento social en cuyo centro se ubicara la ciudadanía misma, con sus valores y formas de acción. Aquí la vanguardia no se define como un grupo de choque -cuyo propósito sería la destrucción de la institución del arte-, sino como un agente colectivo en posesión de derechos políticos y con capacidad para diseñar y negociar estrategias orientadas a incidir en la esfera pública.

Conclusiones

El debate suscitado a raíz de la exposición retrospectiva de Joseph Beuys en el Museo Guggenheim de Nueva York no solo representa uno de los momentos más importantes de la polarización en la recepción de su obra, sino también un momento privilegiado de los debates sobre la modernidad y la posmodernidad que, en materia artística, pusieron sobre la mesa la discusión sobre el agotamiento del modelo vanguardista de relación entre arte y sociedad.

Como intentamos mostrar, tanto quienes defienden las posibilidades de realizar las intenciones del proyecto ilustrado como quienes enarbolan las premisas posestructuralistas, percibieron la obra de Beuys (que incluye su figura y sus ideas) como una amenaza para sus respectivos proyectos políticos. De tal suerte, los argumentos que se esgrimen en esta discusión permiten comprender el arte como un terreno en disputa donde los discursos que acompañan sus prácticas se vinculan también con proyectos históricos y políticas culturales. Así, en el caso de Habermas, Enzensberger o Buchloh, cuyo pensamiento está atravesado por las sombras del pasado nacionalsocialista de Alemania y el permanente temor de un retorno.¹⁰ De igual modo, Peter Bürger ve en el proyecto neovanguardista de Beuys una posibilidad de renovar el significado social y humano de las prácticas artísticas de cara a la reconfiguración de la cultura en tiempos del capitalismo neoliberal. Para Rosalind Krauss y los miembros del grupo editorial *October* lo que está en juego es la emancipación de las prácticas artísticas, y los discursos que las acompañan, de la tradición ilustrada europea para hacer posible un arte no-humanista cuyos mejores

¹⁰ En una conversación sostenida con Jean-Francois Chevrier y Catherine David, Buchloh declaró: “He de confesar que más tarde, cuando intenté leer su obra [de Heidegger] de nuevo, no lo conseguí, del mismo modo que nunca he aprendido a escuchar a Wagner. De hecho, me pasa lo mismo con las grandes retrospectivas de la obra de Joseph Beuys, a las que siempre acudo con la intención de convencerme de que es un gran artista del periodo de posguerra, pero aún no he conseguido reconocer la importancia de ninguno de ellos.” (1998, s. n. p.)

representantes eran los artistas del minimalismo estadounidense.

Excepto en el caso de Peter Bürger, se puede afirmar que los protagonistas del debate conocían poco la obra de Beuys. De ahí que este se convirtiera en el centro de un debate que iba a desembocar en la declaración del final del modelo vanguardista o, en el mejor de los casos, de su agotamiento. Esta declaración supone el final de las energías utópicas en materia de arte y política. Las obras de escultura social realizadas por Beuys en los años setenta y al principio de los ochenta, precisamente antes de su muerte, demostraron, sin embargo, que era posible conservar el potencial del arte como fuerza histórica negativa a través de una redefinición del concepto de vanguardia que incluyera el uso de la institución del arte como plataforma para operar la contestación política y la conformación de un nuevo sujeto político que él concibió como “vanguardia ampliada”: la ciudadanía. De ese modo, el proyecto de Beuys se presenta como una alternativa frente a las tendencias neoconservadoras tanto en materia artística como política.

FUENTES REFERENCIALES

Adriani, G., Konnertz, W. y Thomas, K. (1979). *Joseph Beuys. Life and Works*. New York: Barron's.

Adorno, T. W. ([1961-1969] 1980). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.

Barthes, R. ([1957] 1983). *Mitologías*. México: Siglo XXI.

Beuys, J., Cucchi, E. y Kiefer, A. (1988). *Bâtissons une cathédral. Entretien*. Paris: L'Arche.

Buchloh, B. H. D. (1982). “Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas”. *October*, 22. <https://doi.org/10.2307/778366>

Buchloh, B. H. D. (1981). “Figuras de autoridad, claves de regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”. En Wallis, Brian (ed.) (1996). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. (p. 107-136). Madrid: Akal.

Buchloh, B. H. D. (2004) “Formalismo e Historicidad”. En *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. (p. 7-54). Madrid: Akal.

Buchloh, B. H. D., Chvrier, J-F., y David, C. (1998). “El potencial político del arte”. *Acción paralela. Ensayo, teoría y crítica del arte contemporáneo*, 4 y 5. Recuperado de: [www. Accpar.org/](http://www.Accpar.org/). 2.

Buchloh, B. H. D., Krauss, R. E., y Michelson, A. (1980). “Joseph Beuys at the Guggenheim”. *October*, 12. <https://doi.org/10.2307/778572>

Buchloh, B. H. D. Chevrier, J-F., y David, C. (2008). “Joseph Beuys and Surrealism”. En Claudia Mesch and Viola Michely (eds.) *Joseph Beuys. The Reader*. Cambridge: The MIT Press.

Burgbacher-Krupka, I. (1977). *Prophete rechts Prophete links*. Nürnberg: Edition fürmoderne Kunst.

- Bürger, P. ([1974] 2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Bürger, P. (1981). "The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas". *New German Review*, 22. <https://doi.org/10.2307/487861>
- Bürger, P. (1992). *The Decline of Modernism*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press.
- Bürger, P. ([1997] 2008). "Letter to Jean-François Chevrier (excerpt)". En Mesch, C. y Michely, V. (eds.) Joseph Beuys. *The Reader*. (p. 264-269). Cambridge: The MIT Press.
- Bürger, P. ([1987] 2008). "In the Shadow of Joseph Beuys. Remarks on the Subject of Art and Philosophy Today". En Mesch, C. and Michely, V. (eds.) Joseph Beuys. *The Reader*. Cambridge: The MIT Press.
- Cusset, F. (2003). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Barcelona: Melusina.
- Enzensberger, H. M. (1985). "El fin de la consecuencia". En *Migajas políticas*, Barcelona: Anagrama.
- Enzensberger, H. M. (1985). "Las aporías de la vanguardia". En *Detalles*, Barcelona: Anagrama.
- Foster, H. (1984). "Polémicas (post)modernas". En Picó, J. (coord.), *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Akal.
- Foster H., Krauss, R. E., Bois, Y-A., y Buchloh, B. H. D. (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.
- Guasch, A. M. (2006). *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual*. Murcia: CENDEAC.
- Gutiérrez Galindo, B. (2013). "Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM*, (103). <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2013.103.2502>
- Habermas, J. (1988). "La modernidad: un proyecto inacabado". *Ensayos Políticos*. Barcelona: Península.
- Harvey, D. (2008). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hendricks, J. (ed.) (1988). *Fluxus Codex*. New York: Abrams.
- Huyssen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la Globalización*. México: Instituto Goethe-FCE.
- Huyssen, A. (1990). "En busca de la tradición. Vanguardia y postmodernismo en los años 70". En Joseph Picó (ed.). *Modernidad y Posmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Krauss, R. E. ([1978] 1996). "La escultura en el campo expandido". En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.

- Krauss, R. E. ([1981] 1996). "El posestructuralismo y lo paraliterario". En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Krauss, R. E. ([1977] 2002). *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal, 2002.
- Krauss, R. E. (1997). "No to... Joseph Beuys". En Kraus R. E. y Bois, Y-A. *Formless; a user's guide*. New York: Zone Books.
- Lamarche-Vadel B. (1994). *Joseph Beuys*. "Entrevista de Joseph Beuys con Elizabeth Rona, octubre de 1981". Madrid: Siruela.
- Mitscherlich, A. y M. (1973). *Fundamentos del comportamiento colectivo. La incapacidad de sentir el duelo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Offe, K. (1996). *Partidos políticos y movimientos sociales*. Madrid: Editorial Sistema.
- Ray, G. (2005). *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory. From Auschwitz to Hiroshima to September 11*. New York: Palgrave Macmillan.
<https://doi.org/10.1057/9781403979445>
- Riechmann, J. (1994). *Los verdes alemanes: historia y análisis de un experimento ecopacifista a finales del siglo XX*. Granada: Comares.
- Sharp, W. ([1969] 2006) "Una entrevista con Joseph Beuys". En Klüser, B. (ed.) *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*. Madrid: Síntesis.
- Stachelhaus, H. (1990). *Joseph Beuys*. Barcelona: Parsifal.
- Vicente, M. (2003). "Entrevista con Rosalind E. Krauss", *Exitbook, revista de libros de arte y cultura visual* (2).