

JOSEPH BEUYS

“CADA HOMBRE, UN ARTISTA”; LOS DOCUMENTA DE KASSEL O EL ARTE ABANDONA LA GALERÍA.

Dr. Adolfo Vásquez Rocca
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso - Universidad Complutense de Madrid
http://www.campusred.net/forouniversitario/images/logo_ucm.gif

1.- Joseph Beuys, la Documenta de Kassel y el concepto de Arte ampliado.

Beuys es el heredero directo de toda la tradición del Idealismo y el arte Romántico del Centro y el Norte de Europa. En su educación serán fundamentales las lecturas de Novalis, Holderlin, Schiller, Jean Paul, Tieck, Nietzsche, Hegel, Kierkegaard y más tarde el teósofo y educador Rudolf Steiner, auténtica columna vertebral de sus teorías sociales que ya había influenciado poderosamente a otros artistas de esta tradición romántica como Kandinsky.

A lo largo de su itinerario, Joseph Beuys (1) pretendió acabar con la idea del arte como una práctica aislada para configurar un concepto “ampliado” del arte (2), abriendo el horizonte de la creatividad más allá del ghetto del arte. El arte siempre se ha alejado de las necesidades del ser humano y se ha ocupado de innovaciones estilísticas y artísticamente inmanentes. De lo que se trata ahora –sostenía Beuys– es de implicar al “cuerpo social” en su conjunto (3), de dar paso, a través del arte y su concepción de ampliada de la estética a una teoría antropológica de la creatividad. Para ello en 1974 funda la "Universidad Libre Internacional" junto al premio Nobel de literatura Heinrich Böll. Se trata de una universidad sin sede, donde se ponen en práctica las ideas pedagógicas del artista, ocupando la creatividad un lugar privilegiado como ciencia de la libertad; cada hombre es un artista, con facultades creativas que deben ser perfeccionadas y reconocidas.

El artista que adhiere al programa de la continuidad arte-vida, opera bajo diversas estrategias para perpetrar el atentando cultural por antonomasia, poner las obras en libertad, en libre circulación, así las obras abandonan la Galería para actuar directamente en la realidad gracias a una disposición artística y política determinada. Este es el sentido de la proposición horizontal de Joseph Beuys “cada hombre es un artista” (4), que opera la apertura de la

experiencia estética creadora en el espacio público horizontal, legitimando las capacidades de mucha gente que –teniendo voluntad expresiva y sensibilidad artística- no se veían a sí mismos como artistas. El arte adquiere así un alcance social y una dimensión político-espiritual que intenta dar cuenta tanto de la precariedad como de la grandeza de lo humano como fenómeno de prodigalidad extrema, íntimamente socializadora. De allí que Beuys haya desplegado sus acciones de arte –instalaciones y proyectos comunitarios– en zonas desvaforecidas o “de incertidumbre e inestabilidad” social, intentado introducir en la escena del arte aquello con lo que el hombre ha convivido en su historia natural como especie.

Este proceso encuentra su punto de mayor alcance en la formulación del concepto ampliado de arte y en la búsqueda de la consecución de la obra de arte total. “Esta fórmula –y esta búsqueda– la practicó Joseph Beuys cuando quiso articular vitalmente lo ético, lo político y lo artístico, la intentó –también– Marcel Duchamp cuando afirmó su idea de arte como filosofía crítica y la explotó Andy Warhol gracias a su prodigiosa habilidad para disolver todo gesto artístico en la esfera de las comunicaciones y el mercado o, en otras palabras, volver la mercancía obra de arte” (5).

En las propuestas de Beuys se alienta el espíritu vanguardista que intenta identificar arte y vida, y proclamar que todo ser humano es depositario de una fuerza creativa. Para Beuys, esa fuerza creativa universal se revela en el trabajo. Y, por tanto, la tarea del artista no es, en su raíz, distinta de la de los no artistas.

La consecuencia más importante de estas concepciones es el desplazamiento del centro de interés creativo. Beuys no buscaba producir objetos, “obras”, sino acciones. Beuys ambiciona la condición del nómada. En el reino del hombre urbano sedentario, quiere ser desplazamiento continuo. Lo nómada es la existencia en un lugar que es camino hacia todos los lugares. Es goce del movimiento; es proyección hacia el volumen completo del espacio⁶.

Los objetos de Beuys no son “autónomos”: forman parte de un circuito comunicativo que se despliega en las acciones en que son utilizados. Y después se convierten en signos, o “documentos” según la expresión del propio Beuys, depositarios de la memoria de dichas acciones.

Para Beuys “todo conocimiento humano procede del arte” (7), toda capacidad procede de la capacidad artística del ser humano, es decir, de ser activo creativamente. “El concepto de ciencia es sólo una ramificación de lo creativo en general” (8). Por esa razón –sostiene Beuys– hay que fomentar una educación artística para el ser humano, pero no como una materia relegada al mero ámbito de las manualidades, sino emplazada estratégicamente en el

centro del currículum académico, como el medio más eficaz en la reproducción de la inteligencia técnica y el desarrollo de nuevas miradas sobre las cosas, un campo para el ejercicio crítico de la configuración espacial. De acuerdo a estas convicciones sólo se puede preparar adecuadamente a los futuros ciudadanos mediante este tipo de entrenamiento –inspirado por un concepto de estética ampliado– en competencias necesarias para la solución de las tareas políticas del futuro –urbanísticas, energéticas y sociales–, imbricando en su quehacer todos los medios de expresión humanos.

Que las personas aprendan a mirar es importante en un sentido eminente –señala Beuys–, por ejemplo que vieran que existen conceptos de ciencia distintos, es decir que la ciencia se puede pensar desde diversos paradigmas. “La ciencia no es una cosa fija; lo que sucede es que hay fuerzas poderosas en el mundo que quieren fijar el concepto de ciencia y dejarlo encofrado”. Pero qué es la ciencia en cada momento es algo que hay que estudiar con detalle. “La ciencia de los egipcios era distinta a la de los romanos, y la de la edad moderna es diferente de la ciencia del futuro, eso está muy claro –agrega Beuys–. Así que no cabe decir simplemente que hemos llegado al fin de la historia. Hay que preguntar si el –pretendido– pensamiento exacto de las ciencias naturales es la forma final del concepto de ciencia, o sólo una forma de transición”. Una forma que puede dar paso según las circunstancias al futuro próximo. Así –Beuys– ve los pensamientos humanos también como plástica, la primera plástica que surgió del ser humano. Que el ser humano pueda contemplar sus pensamientos como un artista su obra, esto es, que mire en su pensamiento, esa es la propuesta de Beuys que aquí se suscribe.

2.- Beuys; Arte y antropología o la violencia original de la modernidad.

Las polaridades –Arte y vida, arte y ciencia, cultura y naturaleza– aparecen en la filosofía que Beuys procesa para su propio pensamiento. Beuys buscaba esa obra de arte total, esa imagen de creador absoluto tan cara a los Románticos. Sin duda alguna, su obra se acerca más que ninguna otra a este concepto, en especial por ese dominio del lenguaje que lleva a emplear palabra e imagen. Beuys formuló con el término “proceso paralelo” la importancia del lenguaje en su obra: el elemento material del arte tiene que ir acompañado de la expresión verbal de lo espiritual.

La acción, tal y como el artista la concibe, no es un mero recreo o un acto de provocación y participación, como el “happening” de Fluxus. Es una experiencia catártica, un rito de iniciación donde –desde una perspectiva antropológica– arte y ritual van unidos de un modo dramático en operaciones chamánicas de intensa concentración y hondo alcance espiritual. Para Beuys, como se ve, el concepto del acto artístico tiene un carácter eminentemente antropológico.

Cabe precisar que Beuys era el heredero directo de toda la tradición del Idealismo y el arte Romántico del Centro y el Norte de Europa. En su educación serán fundamentales las lecturas de Novalis, Holderlin, Schiller, Jean Paul, Tieck, Nietzsche, Hegel, Kierkegaard y más tarde el teósofo y educador Rudolf Steiner, auténtica columna vertebral de sus teorías sociales que ya había influenciado poderosamente a otros artistas de esta tradición romántica como Kandinsky.

Arte y vida, arte y ciencia, cultura y naturaleza... Las polaridades aparecen siempre en la obra del artista alemán y recogidas en la filosofía que procesa para su propio pensamiento. Beuys buscaba esa obra de arte total, esa imagen de creador absoluto tan cara a los Románticos. Sin duda alguna, su obra se acerca más que ninguna otra a este concepto, en especial por ese dominio del lenguaje que lleva a emplear palabra e imagen. Como vemos para Beuys el concepto del acto artístico tiene un carácter antropológico.

La acción, tal y como el artista la concibe, no es un mero recreo o un acto de provocación y participación, como el “happening” de Fluxus. Es una experiencia catártica, un rito de iniciación donde –desde una perspectiva antropológica– arte y ritual van unidos de un modo dramático en operaciones chamánicas de intensa concentración y hondo alcance espiritual.

En Beuys son recurrentes estas puestas en escena de acciones antropológico-sociales, para ello recorre el imaginario del héroe y del anacoreta: el ser que se aleja de la ciudad y luego regresa a ella, el ser que se abstrae de la sociedad y que luego vuelve a formar parte de ella, un ser que necesita “hospitalización” (por eso, el artista es trasladado en ambulancia a la habitación, y desde ella al aeropuerto). La cultura, la civilización técnica, producen inválidos. Así, Beuys se envuelve en fieltro, como un muerto viviente. El enfrentamiento entre el artista y el coyote, su recíproco amansamiento, simbolizan la reconciliación entre cultura y naturaleza. “Esta acción ejemplar, significa magníficamente el nuevo papel que Beuys confiere al artista, intérprete de la crisis, formulador de otras temporalidades, escucha de civilizaciones, magnetizador de los elementos, agitador de los tiempos primordiales que, por su retraimiento e inaccesibilidad, se ha de investir con el don y el poder de reactivar la cohesión colectiva y la creatividad de todos por un retorno imaginario a los tiempos primordiales, al pensamiento original de los ideales y las funciones prístinas” (9).

Beuys en su indagación de lo primordial –de la naturaleza previa a toda civilización– se interna en el territorio de la animalidad y en una de sus performances experimenta “los secretos del coyote”. Los aullidos del animal representan para Beuys la violenta colisión de culturas, el punto neurálgico psicológico del sistema de las energías americanas: el trauma del conflicto

americano con el indio". Convivir con el animal aquí no es salida de la civilización hacia un manantial de vida universal; aquí, lo animal le otorga al artista y, por extensión al hombre, un raro poder: el de atravesar mediante una acción simbólica el vacío íntimo de una cultura para llegar hasta su fondo de angustia y opresión. La teoría crítica atraviesa la sociedad capitalista mediante el concepto y una mirada distante. Pero el artista traspasa desde dentro la desolación que el teórico crítico observa siempre desde una prudente distancia (10).

Durante tres días, Beuys hurga, ausculta, camina sobre la culpabilidad reprimida de la civilización norteamericana. Culpabilidad surgida de la matanza injustificable del indio. El indio debía ser exterminado no tanto para arrebatarse sus tierras, sino por su experiencia más amplia de la libertad. El indio vivía tan libre como el coyote o el búfalo. Por eso, oprimir o exterminar al indígena fue un despedazar la propia bandera de la libertad que la sociedad norteamericana decía representar. La angustia de esta contradicción se retuerce en el fondo oscuro del alma colectiva del país del Norte.

Mediante el coyote-guía, el artista atraviesa un presente de máscaras y arriba al trauma que nació del exterminio de la libertad india. La convivencia con el animal de los aullidos es así escena simbólica para atravesar la intimidad de una cultura y regresar a su trasfondo de trauma y contradicción.

Beuys formuló con el término "proceso paralelo" la importancia del lenguaje en su obra: el elemento material del arte tiene que ir acompañado de la expresión verbal de lo espiritual. Lo ideal y lo real tienden a una convergencia dentro de la plástica social.

Como ya he indicado, una de las grandes metas de Beuys es unir arte y vida. Sólo en este sentido es posible hablar de un Beuys propiamente político empeñado en encarnar el ideario de y el concepto de escultura social, que apunta a toda manifestación que ayude al mundo a recuperar su espíritu y su solidaridad como gran motor de cambio y desarrollo de las condiciones de vida humana.

3.- Sloterdijk; El arte se repliega en sí mismo.

En estas transformaciones del estatuto de lo artístico también ha entrado en crisis la noción misma de autor y el arte se ha vuelto difuso como oficio o actividad específica ejercida sólo por artistas y virtuosos. Desvaneciéndose las utopías de trascendencia mediante el arte y desarticulando desde dentro del sistema de las artes el proyecto mismo de monumentalidad sistemática en la obra de arte. El hecho es más bien indicativo de una estetización a gran escala de la realidad, o –si se quiere– de una "cultura estetizada" donde la realidad

según Richard Rorty (11) deviene una narrativa exitosa, una pluralidad de contextos y retóricas de sentidos diversos y lenguajes que construyen verdades –afirman visiones del mundo– desde la propia pulsión creadora artística, adquiriendo así, por lo demás, lo artístico un estatuto ontológico propio, no quedando ya subordinado a ser una mera representación de una realidad, sino más bien convirtiéndose en una interpelación de ella e incluso en una instalación de la misma con nuevas categorías que surgen de estas derivas con base en la pluralidad y en la fragmentación de lo real. Así pues, no se trata –simplemente– de una estetización de lo banal amparada por un proceso de masificación del gusto y del juicio estéticos; ni tampoco de la pérdida de sentido histórico hasta convertir las obras en adornos y ornamentos superficiales, averiados en su sentido; tal vez uno de los recaudos que sí convendría tomar es ante el proceso de globalización del consumo de arte, donde el gusto se da como "elitismo de masas", las que consumen información artística pero con una actitud de shopping propia de la sociedad del espectáculo y el imperio de la moda, devorando las producciones artísticas, sobre todo las audiovisuales que exigen un menor esfuerzo. Prolifera así una estética que reivindica el "mundo del arte", es decir, "todo lo que tiene que ver con el arte exceptuando el arte mismo" (12): la empresa cultural que gira en torno al artista, desde los críticos conciliadores, los curadores convertidos en súper-estrellas, pasando por los compradores hasta los snobistas, la farándula y los pseudo-intelectuales (13).

Ante la ambigüedad, inmediatez y sensualidad de la producción artística el curador –el administrador de la “conciencia del arte”– ejerce la función de hermeneuta y editor de la obra expuesta, produciendo el texto para un catálogo, una cartografía de la exposición, un texto para la prensa, un acta para un jurado, uno para la institución, otro para la pedagogía y la sociología del gusto, finalmente un texto para autentificar una obra; en suma, una estrategia de mercadeo a través de una amplia gama de producciones textuales –en un comercio de frases– cuyo objetivo tácito es el de publicitar: hacer público y formar un público para la obra.

Como lo señala Sloterdijk en “El arte se repliega en sí mismo”: “Los museos, bienales y galerías son las instituciones actuales para la producción de visibilidad estética, y la misma producción estética se haya irremisiblemente colonizada museística y galerísticamente. Allí donde hay una galería, hacia ella fluye el arte ” (14).

De este modo la producción del arte gira en torno a la producción de exposiciones. El aparato moderno de mediación del arte se ha instalado como una máquina de mostrar que desde hace ya largo tiempo es más poderosa que cualquier obra individual a exponer. De allí también el protagonismo que han adquirido los curadores –dado que se les consigna el rol de editar, esto es, de

dar un sentido a un conjunto de producciones que si no fuera por la unidad dada por el crítico como interprete super-dotado las obras aparecerían en su radical autonomía, dispersas, sin animo de suscribir ninguna teoría del arte, ni adscribirse a tendencia alguna que le reste peso de realidad a su radical voluntad expresiva -necesariamente individual- insurrecta y resistente a ser subsumida en un catalogo homogeneizador. La producción de exposiciones, con su correspondiente tranza bursátil, su núcleo mercantil y la puesta en escena fashion como parte de las estrategias socializadoras con que el mercado del arte y la sociedad de espectáculo coquetea con una clase intelectual cada vez más farandulera, seducida por los flash y la ocasión socialite ampliada en las páginas de la prensa cultural. Esta corte con sus flancos publicitarios, sus sistemas de influencia y especulación se ha vuelto autónoma por encima del valor de las obras expuestas y no muestra en última instancia ningún otro poder creativo que el suyo propio, el de la exposición misma. Como certeramente apunta Sloterdijk en la presentación de una exposición en Alemania “El arte se repliega en sí mismo” (15): El negocio del arte tiene como conflicto su hacerse visible. El negocio del arte es así un sistema de celos y exhibicionismo. En él, el deseo de las obras consiste en convertirse en objetos de deseo. El mercado los hace sensuales, el hambre de deseo los hace bellos, la obligación de llamar la atención genera lo interesante¹⁶.

Pero en su fuero íntimo las obras desean sustraerse al régimen de visibilidad, es decir, replegarse sobre sí misma. Casi nada en ella ofrece superficies vulnerables a la mirada. La obra permanece plegada, enrollada en sí misma, encuadrada en sí misma, por así decirlo, cerrada. Su día de exposición y despliegue no es hoy, tal vez ya no lo sea, tal vez no lo sea aún. No obstante tiene una forma de existencia, aunque no una del tipo habitual. La presencia de la obra no es ni la presencia de su valor ni de aquello que contiene de visible. No se revela en su plenitud, se mantiene en un ángulo agudo respecto al mundo, la curiosidad no puede leerla hasta el final y consumirla, la mirada choca con las cubiertas. En algunos casos el pliegue es tan denso que uno ni siquiera puede convencerse de si en realidad hay obras en el interior. Uno vacila involuntariamente entre dos hipótesis: dentro hay algo, dentro no hay nada” (17). Algo que nos recuerda que las inversiones de los artistas en sus cuadros son altas. En los objetos están sedimentadas vidas, ideas, tensiones. ¿Dónde está la pared blanca en la que pueda ser extendida la totalidad de superficies plegadas? ¿No sería bueno que existiera una pared así? ¿O esas obras han rehusado por su cuenta dicha pared? ¿Se han resignado ante su imposibilidad de ser descubiertas? ¿Están enfadas con la pared blanca? En aquella otra pared hay un cuadro blanco sobre fondo blanco o sólo un espacio, el vacío de un cuadro robado por su propio pintor?.

Las obras no dejan percibir nada sobre sus experiencias con paredes y galerías. Su historia previa cuenta poco en el momento. Su estar por ahí tiene algo de repentino y casual. Ahora permanecen plegadas en sí mismas ante nosotros, no alegan nada en su defensa, no muestran enojo, no toman ninguna iniciativa contra sí mismas, se preservan. Reclaman algo de espacio al margen, sin jactarse de su existencia. Están en el margen, humildes como estanterías en una bodega; puestas, no expuestas; colocadas unas junto a otras, no presentadas en primer plano (18).

¿Están tristes esas obras? ¿Tienen nostalgia de las grandes paredes vacías? ¿Se sienten no realizadas en su íntimo ser-para-la-compra? ¿Simulan ante las grandes exposiciones una capacidad para el exilio de la que se arrepienten secretamente?

¿Pueden los artistas ensimismarse y convertirse en autistas, abandonar el arte sin exponer? Pero qué es lo que tendrían que abandonar realmente, tal vez sólo el sistema de galerías y visualidad social. Es decir aquello en lo que ya no está el arte, sino más bien donde se le encubre y enmascara.

Este fue, sin duda, el sentido del gesto iconoclasta de Beuys (1921-1986) con su declaración de abandono del arte, con el que puso en operación el sueño vanguardista de la disolución del arte en la vida. Quizás haya que poder fracasar como artista para avanzar como hombre. Quizás deban descansar incluso los mismos poderes creadores de obras como terrenos ya demasiado explotados durante largo tiempo. Los desmontajes de la felicidad creativa muestran al arte la dirección para hacerse a un lado.

A Beuys el utopista, el pintor, el escultor, el diseñador gráfico, el performer, el teórico del arte, el político, el poeta, el dandy, el hombre de las cavernas, el profesor, el líder carismático, el chamán, el padre de familia, el héroe de guerra incombustible¹⁹, condecorado dos veces con la Cruz de Hierro, el que se reconvirtió en político pacifista y militante del partido verde, a él, no le interesaba exponer. Para Beuys exhibir fue siempre sólo una excusa para hablar de la utopía del Arte ante audiencias numerosas. Beuys fue un ácido crítico el sistema del Arte y se resistía a que su obra quedara confinada a galerías, museos y páginas culturales de la prensa del espectáculo.

Pese a la apuesta absoluta de Beuys por la utopía del continuo arte-vida, éste no es un tiempo del cual esperar mucho. “Pronto saldremos también de esta sala –señala Sloterdijk en la introducción a una Exposición particular en Kassel–; y ninguna distancia habla ebria de una futura gran felicidad. Pero lo visto es lo visto. ¿Qué es visibilidad? Quizás la cotidianeidad de la revelación. ¿Qué es entonces revelación? Que algo nos ilumine con su visibilidad. Cuando

estamos al aire libre. Cuando estamos tan afuera que el mundo se muestra” (20).

Dr. Adolfo Vásquez Rocca

Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; Postgrado Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Filosofía IV, Teoría del Conocimiento y Pensamiento Contemporáneo. Áreas de Especialización Antropología y Estética. Profesor de Postgrado del Instituto de Filosofía de la PUCV, Profesor de Antropología en la Escuela de Medicina y de Estética en el Departamento de Artes y Humanidades de la Universidad Andrés Bello, UNAB. Profesor asociado al Grupo Theoria Proyecto europeo de Investigaciones de Postgrado. Director de la Revista Observaciones Filosóficas <http://www.observacionesfilosoficas.net/>. Secretario de Ejecutivo de PHILOSOPHICA, Revista del Instituto de Filosofía de la PUCV <http://www.philosophica.ucv.cl/editorial.htm>, Editor Asociado de Psikeba -Revista de Psicoanálisis y Estudios Culturales, Buenos Aires- <http://www.psykeba.com.ar/> Director del Consejo Consultivo Internacional de Konvergencias, Revista de Filosofía y Culturas en Diálogo <http://www.konvergencias.net/>

Bibliografía

BEUYS, Joseph, BODENMANN-RITTER Clara, Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972, Editorial Visor, Madrid, 1995.
HOFMANN, W. y THOMAS, K.: Beuys vor Beuys. Trabajos tempranos. Colección Van der Grinten, (Catálogo). Diputación de Zaragoza y Caja Madrid. Zaragoza, 1989.
BERNÁRDEZ SANCHÍS, Carmen, Joseph Beuys, Madrid, Ed. Nerea, 1998.
BEUYS, Joseph, Aprovechar a las ánimas. Fer profit a les animes, Catálogo de la Exposición, Sa Nostra. Caixia de Balears, y Diputación Provincial de Granada, 1992.
BEUYS, Joseph, Catálogo de la exposición, Szeemann, H. (com.), París, Musee National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 1994.
MARCHAN FIZ, SIMÓN: Del arte objetual al arte del concepto. Ed. Akal. Madrid, 1986.
STACHELHAUS, HEINER: Joseph Beuys. Ed. Parsifal. Barcelona, 1990.
GARDNER, James, ¿Cultura o Basura?, Acento Editorial, Madrid, 1996.
LAMARHE-VADEL, BERNARD, Joseph Beuys. Ed. Siruela. Madrid, 1994.

Notas:

1 Artista, profesor y activista político alemán. Nació en Krefeld el 12 de mayo de 1921. En 1940 fue piloto de un bombardero. En el invierno de 1943 su avión se estrelló en Crimea, donde los tártaros le salvaron la vida al envolverle el cuerpo con grasa y fieltro, materiales que aparecerán una y otra vez en su obra. Después de participar en diversas misiones de combate, fue hecho prisionero en Gran Bretaña desde 1945 hasta 1946. Posteriormente, Beuys estudió pintura y escultura en la Academia Estatal de Arte de Düsseldorf desde 1947 hasta 1952. Durante la segunda mitad de la década de 1950 trabajó como peón en una granja. En 1961, regresó a Düsseldorf para dar clases de escultura. Fue expulsado en 1972, por apoyar a los estudiantes radicales, pero fue readmitido seis años más tarde. Sus campañas a favor de la democracia directa, el medio ambiente y otras causas similares incluyeron la utilización de un local de la Documenta de Kassel en 1972 como oficina, la presentación sin éxito de su propia candidatura para el Bundestag (cámara del Parlamento) en 1976, y la campaña para plantar numerosos árboles en Düsseldorf. Su obra abarca desde performances como “Coyote: Me gusta América y a América le gusto yo” (1974), en la que convivió con un coyote (y un cobertor de fieltro) en una galería de Nueva York, hasta esculturas como El final del siglo XX (1983),

que consiste en 21 piezas de basalto taponadas con grasa y objetos más convencionales, entre los que se incluían numerosos dibujos y acuarelas. Murió en Düsseldorf el 23 de enero de 1986.

2 “Arte ampliado”: La auténtica obra de arte reside en la transformación de la conciencia del espectador para activar la realidad y el pensamiento.

3 BEUYS, Joseph, BODENMANN-RITTER Clara, Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972, Editorial Visor, Madrid, 1995.

4 BEUYS, Joseph, BODENMANN-RITTER Clara, Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972, Editorial Visor, Madrid, 1995.

5 VALENCIA CARDONA, Mario A., “Los orígenes del arte crítico: La metáfora Rothko”, En Revista de Ciencias Humanas, UTP, 2005.

6 IERARDO, Esteban “La liebre y el coyote; encuentros con lo animal y lo secreto en la obra de Joseph Beuys”, en Temakel, 2005.

7 BEUYS, Joseph, BODENMANN-RITTER Clara, Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972, Editorial Visor, Madrid, 1995, p. 71

8 Ibid.

9 LAMARHE-VADEL, BERNARD, Joseph Beuys. Ed. Siruela. Madrid, 1994.

10 IERARDO, Esteban “La liebre y el coyote; encuentros con lo animal y lo secreto en la obra de Joseph Beuys”, en Temakel, 2005.

11 VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "Rorty: el Giro narrativo de la Ética o la Filosofía como género literario", en PHILOSOPHICA, Nº 29, 2006, Revista del Instituto de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, pp. 323 – 334

<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/vasquez42.pdf>

12 GARDNER, James, ¿Cultura o Basura?, Acento Editorial, Madrid, 1996, p. .24

13 FAJARDO , Carlos. "Arte de mediocre convivencia", En: Magazín, El Espectador, Santafé de Bogotá, abril de 1999.

14 SLOTERDIJK, Peter, “El arte se repliega en sí mismo”, Documenta XI. Kassel, En Revista Observaciones Filosóficas, Sección Estética, 2007.

<http://www.observacionesfilosoficas.net/elartese repliega.html>

15 SLOTERDIJK, Peter, “El arte se repliega en sí mismo”, Documenta XI. Kassel, En Revista Observaciones Filosóficas, Sección Estética, 2007.

<http://www.observacionesfilosoficas.net/elartese repliega.html>

16 VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo, "¡ El Arte abandona la galería ! ¿A dónde va? ", En ESCANER CULTURAL, Revista de arte contemporáneo y nuevas tendencias, Nº 100 – diciembre 2007, Santiago.

<http://revista.escaner.cl/node/544>

17 SLOTERDIJK, Peter, “El arte se repliega en sí mismo”, Documenta XI. Kassel, En Revista Observaciones Filosóficas, Sección Estética, 2007.

<http://www.observacionesfilosoficas.net/elartese repliega.html>

18 SLOTERDIJK, Peter, “El arte se repliega en sí mismo”, Documenta XI. Kassel, En Revista Observaciones Filosóficas, Sección Estética, 2007.

<http://www.observacionesfilosoficas.net/elartese repliega.html>

19 Beuys sobrevivió envuelto en fieltro y grasa a las quemaduras tras un accidente del avión militar que pilotaba sobre Crimea.

20 SLOTERDIJK, Peter, “El arte se repliega en sí mismo”, Documenta XI. Kassel, En Revista Observaciones Filosóficas, Sección Estética, 2007.

<http://www.observacionesfilosoficas.net/elartese repliega.html>