

## El modelado del cuerpo social: Joseph Beuys y el terrorismo de izquierda

Guillermo E. Willis

“*[El hombre] se interesa por la muerte, es decir, por el pensamiento, por la forma.*”

Joseph Beuys

El punto de partida de esta investigación fue indagar acerca de los significados de una obra de Joseph Beuys que se presenta al público como un enigma o, en palabras de Mark Rosenthal, “*como un rompecabezas que necesita reintegrarse*” (ROSENTHAL, 2004:42). El resultado de aquellas indagaciones es el presente escrito, que puede ser considerado como una investigación de historia del arte, un ensayo de crítica de arte, un ejercicio semiótico o simplemente un excelente ejemplo de sobreinterpretación. Queda al lector decidir cuál de estas caracterizaciones le cabe mejor, o sugerir otros calificativos.<sup>1</sup>

### La obra: Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Documenta V

*Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Documenta V* [*Dürer, yo guiaré personalmente a Baader y Meinhof por la Documenta V, 1972*] es la obra que Joseph Beuys produjo como resultado de su encuentro con el artista de acción Thomas Peiter. Una de las acciones de Peiter consistió en pasearse por la Documenta V vestido como Albrecht Dürer. Con ese atuendo visitó la Oficina de Información de la Organización para la Democracia Directa a través del Referendum, espacio que Beuys ocupó durante cien días en la Documenta y en el cual entabló discusiones con sus visitantes. Ambos artistas se hicieron amigos, a tal punto que Beuys se permitió llamar a Peiter por el apelativo “Dürer”. Uno de esos cien días, Beuys, dirigiéndose a Peiter, exclamó: “*Dürer, yo guiaré personalmente a Baader y Meinhof por la Documenta V. ¡Entonces ellos serán rehabilitados!*” Omitiendo la exclamación de ese parlamento, Peiter escribió sobre pancartas pintadas de amarillo esas palabras, así como el nombre de quien las había declarado, y circuló con ellas por la exposición. Más tarde, esas pancartas fueron ubicadas en la Oficina de Beuys en la Documenta quien, antes de que la exposición cerrara, les agregó tacos de fieltro y colocó en ellas margarina y tallos de rosa (CURTIS, 2007).

La obra presenta la peculiaridad de haberse configurado a partir de la interacción de ambos artistas. Podría decirse que hay un componente de imprevisibilidad en la respuesta que cada uno de

---

1 Agradezco la colaboración de Santiago Erasquin, Paula Bruno y Valeria González en el proceso de investigación y escritura de este trabajo, aportando bibliografía, referencias y opiniones de inestimable ayuda.

los artistas recibe de su colega. En cualquier caso, el parlamento que Beuys manifiesta como acción proyectada es el origen y esencia de la obra, mientras que las pancartas y sus añadidos son el resultado de un proceso de “cristalización” por el cual se fijan los elementos derivados de aquella interacción. En la medida en que en sus acciones Beuys se encuentra dando forma a la materia informe, siempre resultan de ellas objetos, en los cuales se encuentran constantemente las huellas de la manipulación por parte del artista (ROSENTHAL, 2004:28). En estas reflexiones nos centraremos únicamente en la acción proyectada, dejando de lado los objetos derivados de ella.

### Baader + Meinhof + Dillinger

Quien busca interpretar hoy *Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V* se encontrará con la dificultad de la extrañeza que le producen los términos “Baader” y “Meinhof”. Sin embargo, en la Alemania Occidental de 1972 ambos nombres eran conocidos de sobra. Andreas Baader y Ulrike Meinhof eran los dos integrantes más destacados de la Rote Armee Fraktion [“Fracción del Ejército Rojo”], organización revolucionaria de izquierda que llevó a cabo acciones armadas contra blancos fascistas.

El mes de mayo de 1972 coincide con un momento de extraordinaria actividad de la organización, que realizó cinco atentados en poco menos de dos semanas. Después de una intensa búsqueda, en junio de ese mismo año varios integrantes, entre los cuales se encuentran Baader y Meinhof, son capturados y llevados a prisión. La Documenta V se desarrolló en Kassel entre el 30 de junio y el 8 de octubre de 1972 y en ella fueron múltiples las referencias a la pandilla “Baader-Meinhof”, nombre con el que también se conocía a la Fracción del Ejército Rojo.

La razón del interés que las acciones de esta organización generaron en Joseph Beuys bien puede explicarse a partir de la declaración del artista cuando le preguntan por la relación entre su obra y la figura de John Dillinger:

*“Me interesa la creatividad de la actitud criminal porque reconozco en ella la existencia de una condición especial de loca creatividad. Una creatividad sin moral sólo por la energía de la libertad y el rechazo de todos los códigos y leyes. La libertad rechaza el papel dictado por la ley y el orden impuesto y por esta razón es aislada.”* (BEUYS, 1978)

No sería descabellado imaginar que en alguno de los encuentros en la Documenta V entre Beuys y Peiter las acciones de la Fracción del Ejército Rojo fueron objeto de discusión entre ambos, y que la expresión *“Dürero, yo guiaré personalmente a Baader y Meinhof por la Documenta V. ¡Entonces ellos serán rehabilitados!”* remite a aquel intercambio de ideas previo.

*El paralelismo entre Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V y wie*

### man dem toten Hasen die Bilder erklärt

Una de las hipótesis que se sostienen en este trabajo es que existe una correspondencia sintáctica y semántica entre los términos de *Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V* y los de *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* [Cómo explicar el arte a una liebre muerta, 1965]. Mark Rosenthal (2004:42) las relaciona al destacar el carácter de instrucción que reviste a ambas. Intentaré demostrar que la correspondencia es mucho más profunda. Sin embargo, no creo que sea un mal comienzo mencionar la primera y más evidente similitud entre las dos obras: ambas son acciones, con la diferencia de que una se ha proyectado sin llevarse a cabo y la otra se ha concretado.

Rosenthal (2004:42) interpreta que el hecho de dar instrucciones en ambas obras es una muestra más de la compulsión de Beuys por explicar su trabajo, consecuencia de la frustración que le producía una recepción equivocada de su obra por parte del público. Al respecto, conviene que Rosenthal hable por sí mismo:

*“The very frustration of the problem for Beuys himself was first dramatically depicted in How to Explain Pictures. Why should this pathetic exercise be necessary? Is it that Beuys felt doomed to explain his meanings, or that, whereas humans are deaf to his work, a dead hare can understand? Seven years later, Beuys echoed this situation with the hare in his imagined act, in Dürer, I Personally Conduct Baader + Meinhof Through Documenta V (1972), where he exhibited that same didactic urge, and, this time, with revolutionaries whose interest he could perhaps no better have engaged than the hare's.”* (ROSENTHAL, 2004:42)

Considero que la imposibilidad de la liebre de oír las explicaciones y el desinterés hipóteico de los revolucionarios en ser guiados por Beuys a través de la Documenta no son los aspectos que vinculan las dos obras. En lo sucesivo trataré de explicar cuál es, a mi entender, el carácter de esa vinculación.

No descubriremos nada al decir que la liebre es una figura cuya aparición en las obras de Beuys se reitera con frecuencia. La consideración de su simbología nos puede conducir a lugares muy diversos ya que, según el paradigma socio-histórico que se tenga en cuenta, la liebre puede evocar una cantidad de significados no necesariamente relacionados entre sí e incluso muchas veces contradictorios. Por dar ejemplos de ello, la liebre puede referir a conceptos abstractos tan disímiles como la vigilancia, la celeridad, la cobardía, la fecundidad, la lujuria, la victoria sobre la “carnalidad” o la indefensión (BIEDERMANN, 1993:268-270; CIRLOT, 1995:68; RODRÍGUEZ PEINADO, 2011:11-21).

Para Rosenthal (2004:33), en la obra de Beuys los animales connotan con su inocencia un estado natural de gracia. Beuys utiliza animales que se agrupan en manadas, ubicándose él mismo

en la posición del pastor. Así, en la medida en que los animales no pueden hablar por sí mismos, el artista propone crear un partido político para ellos siendo él quien lleve adelante su representación. La aparición de la liebre en la producción de Beuys simboliza la renovación y el renacimiento, evocando una era nomádica en la cual no existían divisiones entre los territorios (ROSENTHAL, 2004:28). A partir de una frase que manifestó Beuys en una ocasión (“*no soy un ser humano, soy una liebre*”), Kristine Stiles (1999) da otra interpretación acerca del significado que reviste el animal en la obra del artista alemán. Para ella, la figura de la liebre y la de Beuys son asimilables, de lo cual se deduce que cuando en sus acciones Beuys hace pasar al animal por diferentes situaciones, es en verdad su propio ser el que las atraviesa. No nos corresponde definir cuál de estos significados atribuidos a la liebre es más apropiado; sin embargo, a los fines de este trabajo sí corresponde hacer notar que éstos no se contradicen entre sí y bien pueden superponerse en diferentes niveles de referencia de una misma obra. Señalemos un elemento más: a partir de *Sibirische Symphonie 1. Satz* [*Sinfonía siberiana – 1º movimiento*, 1963], en las acciones de Beuys la liebre aparece siempre muerta. Entre otras acciones, se destacan *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* [*Cómo explicar el arte a una liebre muerta*, 1965], *Teilung des Kreuzes / EURASIA, Siberian Symphony 1963, 32. SATZ (EURASIA) FLUXUS* [*División de la cruz / EURASIA, Sinfonía siberiana 1963, 32º movimiento (EURASIA) FLUXUS*, 1963] y *Hasengrab* [*La tumba de la liebre*, 1962-67].

Como propuesta de interpretación, el paralelismo entre *Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V* y *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* conduce a considerar la posición similar que en ambas obras ocupan “Baader + Meinhof” y la liebre. Si por un momento elimináramos el estado proyectual de la primera obra y la consideráramos como realizada, ambos términos serían el objeto de una acción por parte del artista, que ofrecería un recorrido por un lugar en el cual se llevaría a cabo una enseñanza acerca del arte.

#### *Albrecht Dürer, la liebre y Joseph Beuys*

Según una interpretación superficial, el apelativo “Dürer” dirigido a Peiter en la frase que compone el título de la obra no hace más que llamar la atención del artista que se paseaba por la Documenta V con los atuendos del pintor renacentista. Sin embargo, una interpretación que atienda a estratos de significado subyacentes pero eficientes que se articulan en la obra deberá indagar más allá de lo denotado y seguir las pistas que se ofrecen en ella. Con el término “Dürer” Beuys se dirige simultáneamente hacia la figura histórica, inscribiendo su discurso y posicionándose de una determinada manera dentro de los relatos de la historia del arte. Este apartado trata de buscar aquellas referencias implícitas en la mención a Dürer.

Para Erwin Panofsky (1955:101), el año 1500 marca en la vida de Dürer un cambio estilístico fundamental. Con el objetivo de eliminar lo irreflexivo de su producción, el artista comienza a estudiar con dedicación las ramas esenciales de la teoría renacentista del arte: la teoría de las proporciones humanas, la teoría de las proporciones de los animales y la perspectiva. Esta tendencia a las fórmulas generales y a la racionalización es compensada por una profundización en la observación de los detalles menores y las diferencias individuales entre las creaturas de Dios, manifiesta en la realización de dibujos y acuarelas de animales y plantas, fechables entre 1500 y 1503. Entre otros, se destacan los dibujos de la *Liebre*, el *Loro*, el *Galgo* y el *Alce*. A los fines de esta investigación, líneas abajo nos interesaremos particularmente por el dibujo de la *Liebre*.

El *excursus* estético de Dürer al concluir su obra *Vier Bücher von Menschlicher Proportion* [*Cuatro libros sobre la proporción humana*, 1528] proporciona una clave para interpretar más profundamente el carácter de estos dibujos. Dürer se preocupó por definir la belleza, al igual que lo hicieron artistas del Renacimiento italiano como Alberti y Leonardo. Pero, a diferencia de ellos, el artista de Nüremberg formuló un concepto de belleza basado en la variedad que presentaban los fenómenos de la realidad material. “*Para Dürero, en cambio, la realidad era algo infinitamente enigmático, portador de un secreto que había que «extraer». Para su manera de pensar la verdad estaba «oculta» o, aún más significativamente, «sepultada» en la naturaleza*” (PANOFSKY, 1955:283). En la medida en que no era abstracto, este concepto de belleza anclado en la realidad poseía una significación determinable dentro de la práctica artística.

Para Dürer, el método por el cual el artista alcanzaba la comprensión de la belleza era un proceso de selección interior: una síntesis intuitiva realizada en la mente o en el ojo del artista en vez de una operación analítica con compás, regla y tablas estadísticas. En palabras de Panofsky, a Dürer le parece “*perfectamente posible que un maestro experto resuelva la tarea de «fundir en uno lo disperso», según la admirable formulación de Aristóteles, mediante la selección interior en vez de exterior*” (PANOFSKY, 1955:287). En la producción de Dürer, los dibujos de animales y plantas ejecutados del natural son el resultado de la intención de abastecer de variedad la mente del artista; la posesión de esa variedad es condición para que las manos de un hombre puedan realizar una imagen bella.

Alcanzado este punto convendría explicitar dos analogías que la teoría estética de Dürer presenta con el pensamiento de Joseph Beuys. En primer lugar, la distinción y jerarquía establecida entre la razón y la intuición aparece en ambas construcciones teóricas: en la de Dürer, la síntesis interior como proceso de creación intuitivo es superadora de las imágenes que se pueden crear a partir de fórmulas teóricas; para Beuys, la recepción de la obra de arte no debe depender de la razón sino de la intuición. En palabras del mismo artista:

*“(…) llego a algo en lo que estoy interesado, el proceso por el que empieza algo o uno se encuentra en un campo de acción en el que puede llevar a cabo o intuir algo. De muchos modos, sólo se pueden intuir las cosas a las que se ha hecho alusión. Me parece correcto que al principio esto sólo se pueda intuir (...), el hecho de que estas cuestiones no puedan ser explicadas racionalmente, racionalizadas de un modo analítico. (...) Si uno tiene de hecho una relación con esto, uno sólo puede tenerla, no puede basarla en un entendimiento racional y analítico (...)”* (BEUYS, 2006a:50)

*“El arte expresa lo vivenciado y va mucho más allá de la comprensión de un contenido lógico, y es que el arte descansa sobre vivencias personales, y las vivencias deben tender naturalmente a la objetiva liberación de vivencias que tienen contenidos universales.”* (BEUYS, 2006a:59)

En segundo lugar, Dürer y Beuys tienen ideas similares acerca de las posibilidades de creación artística del hombre, aún cuando ellas refieran, para el primero, a la formulación de un concepto de belleza relativa, y, para el segundo, a la célebre expresión *“Todo hombre es un artista”*:

*“La respuesta de Durero al creatura non potest creare de San Agustín fue el reestablecimiento de la identidad original entre Dios y el hombre a través del uso del poder creativo del hombre, don dado por Dios. Y ése, una vez más, fue el mensaje de Beuys a los alemanes y al mundo contemporáneo. “Todo hombre es un artista” no significa que todos sean buenos pintores. Significa, dice Beuys, la posibilidad del hombre de auto-determinación.”* (MICHAUD, 1988:37)

La bibliografía especializada a la que se tuvo acceso vincula directamente con el romanticismo alemán los tópicos de la supremacía de la intuición sobre la razón y de las posibilidades creativas del hombre, pero no es tan explícita acerca de la relación que existe entre estos y el pensamiento de Dürer. En mi opinión, la distinción entre razón e intuición -o, si se prefiere, sensibilidad- y la potencia creadora de todo hombre como aspectos del pensamiento de Beuys abrevan directamente en la teoría estética de Dürer; esta relación no invalida en modo alguno las vinculaciones que hace la bibliografía especializada, sino que las coloca en una serie histórica más amplia en cuyos extremos se posicionan dos de los referentes más importantes del arte de la nación alemana. Si se inscribe la obra en el marco situacional adecuado, ella puede mostrar a Beuys dirigiéndose directamente hacia la figura paradigmática del renacimiento alemán, evadiendo las distancias temporales para contarle qué es lo que planea hacer.

Ejecutada en 1502, la *Liebre* es una acuarela de Dürer que se conserva en la Albertina de Viena<sup>2</sup>. Ottino della Chiesa describe la obra de esta manera:

*“Capturada viva y encerrada en una habitación (en el ojo se refleja una ventana y la sombra del animal se proyecta sobre un pavimento liso), esta pequeña liebre de orejas erguidas por el miedo revela el amor de Durero a los animales y la portentosa capacidad de su pincel en lo*

---

2 *Liebre*, 1502, 215x226 mm. Viena, Albertina [Inv. 3073].

*minucioso, comparable sólo al lápiz de Leonardo.” (ZAMPA & OTTINO DELLA CHIESA, 1970:98)*

La calidad de los detalles de la liebre es tal que parece poco probable que el artista haya copiado un modelo vivo, animal de naturaleza elusiva. El curador de la Albertina se inclina por pensar que Dürer estudió patrones de pelaje, las orejas, las patas y los demás detalles de un ejemplar muerto (WIDAUER, 2003). Parece mucho más coherente que el reflejo en el ojo de la liebre sea un agregado del artista con la intención de otorgarle mayor vitalidad a su figura y que la sombra que se proyecta sobre el piso sea una consecuencia lógica de los estudios perspécticos a los que se entregaba Dürer. Beuys, aficionado desde su juventud tanto a la biología como al dibujo, debió haber deducido de un modo semejante que la liebre representada por Dürer era un ejemplar muerto. Esta hipótesis refuerza el paralelismo existente entre los términos de *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* y *Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Documenta V*. A partir de la liebre muerta puede establecerse la vinculación entre el alocutario (“Dürer”) y el objeto de la obra (“Baader + Meinhof”); más aún, si consideramos con Kristine Stiles (1999) que en las acciones la liebre muerta ocupa el lugar del artista, no sería errado suponer que la referencia implícita en “Dürer” sirve tanto para Beuys (“*ich persönlich*”) como para Baader y Meinhof. Esta interpretación suena lógica si se tiene en cuenta que tanto el artista como los revolucionarios comparten como rasgo destacado de sus personas el libre ejercicio de la creatividad.

#### *El movimiento de Joseph Beuys y la Documenta V o las imágenes o el arte*

A primera vista, el último fragmento del parlamento que Beuys exclama hacia Peiter (“*¡Entonces ellos serán rehabilitados!*”) podría sugerir que existía un sentimiento de cierta simpatía hacia los reconocidos subversivos de la Fracción del Ejército Rojo. Como mencionamos anteriormente, la figura del criminal le interesaba a Beuys debido a que ella era una manifestación de una creatividad amoral que buscaba sin descanso un estado libertario sin sometimiento a ley alguna. Interpretar este parlamento como una expresión de deseo de rehabilitación ante la opinión pública de Baader y Meinhof sería una deducción errada. La “rehabilitación” a la que Beuys quiere someter a Baader y Meinhof es semejante a la rehabilitación por la que puede pasar alguien que haya sufrido un accidente o un drogadicto. La creatividad de la pareja de revolucionarios encuentra su correlato en la de John Dillinger: una energía captada negativamente, a la cual se propone Beuys transformar en un impulso positivo a partir de su acción.

La pregunta inmediata es: ¿cómo piensa Beuys rehabilitar a Baader y Meinhof? En pocas palabras, la cura es el arte y es el artista quien comanda el proceso de curación. De manera análoga a las imágenes que son explicadas a la liebre muerta en *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*,

aquí es la Documenta V el elemento que viene a representar al arte en general y Beuys es el encargado de realizar la “visita guiada”. Según Rosenthal (2004:68), Beuys actúa sobre la contradicción de la vida entre lo bello y la debacle, conflicto irresuelto que puede superarse a partir de esa acción. La superación de esta antítesis, parte de un proceso que propiamente puede ser considerado como dialéctico, es “no sólo una cuestión de principios opuestos sino de un intento de encontrar una síntesis. Como Leonardo y Durero, Beuys estaba convencido de que esta síntesis podía ser alcanzada a través del arte y del proceso creativo, tratando de aprehenderla y llevarla a cabo en sí mismo y en los demás” (ROSENTHAL, 1999:14-15). Siguiendo la misma línea de análisis, creo que podemos rechazar la interpretación que el mismo Rosenthal daba de las enseñanzas sobre el arte como un “esfuerzo patético” que suponía dar una explicación a quien no podía ni quería escuchar (ROSENTHAL, 2004:42). En la obra de Beuys la enseñanza acerca del arte reviste siempre un carácter positivo y transformador: de ella depende la curación, la inversión hacia un polo positivo de la energía creativa captada como negatividad por Baader y Meinhof (WALTERS, 2012:168).

Tanto en *Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V* como en *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* es el artista el sujeto que comanda la acción. Beuys se presenta en ambas como la figura central a partir de la cual se desenvuelve un movimiento: en la primera, un recorrido ficticio por la Documenta; en la segunda, un recorrido real por el espacio de una galería. El artista somete a la liebre y a Baader y Meinhof a ese movimiento por un espacio vinculado al arte. En la visión del mundo de Beuys, todas las cosas pueden ser puestas en movimiento por el *Bewegung* [“movimiento”]: Beuys “describe el movimiento de la siguiente e imaginativa manera: «El principio de resurrección, transformando la vieja estructura, que muere o se estanca, en una vibrante forma que mejora la vida y hace evolucionar el alma y el espíritu. Éste es el concepto expandido de arte.» Así, el *Bewegung* es un agente del arte.” (ROSENTHAL, 2004:25).

En consecuencia, el recorrido o movimiento que hace Beuys en ambas acciones es la condición para que estas obras puedan ser consideradas como arte. En este punto, conviene establecer una relación con otra acción de Beuys: *Coyote: I like America and America likes me* [1974]. El coyote, animal injustamente asociado con actos criminales, era el objeto de esta acción. El objetivo del artista era, según sus propias palabras, imponer al coyote “un ritmo oscilante, en primer lugar, para recordarle al coyote lo que se podría denominar la genialidad de su especie en particular, y, después, demostrar que también tiene posibilidades de alcanzar la libertad y la necesidad que tenemos de él para que coopere de un modo importante en la producción de libertad” (BEUYS, 2006b:84). El movimiento armónico que Beuys induce en el coyote convierte a la



obra en un momento de transformación que supera la oposición entre la energía indeterminada y la forma cristalizada. El modo en se manifiesta la función del *Bewegung* en *Coyote: I like America and America likes me* es similar al de las dos acciones que venimos considerando a lo largo del trabajo. Por supuesto, hay algunas diferencias: el *Bewegung* de *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* apunta específicamente a ese principio de resurrección que mencionábamos en el párrafo anterior; en cambio, en *Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V*, este movimiento es necesario para convertir esos impulsos destructivos de los criminales que implicaban la muerte de individuos en una energía positiva y útil para la transformación social.

### Joseph Beuys y la escultura social (recapitulación final)

A lo largo de este escrito intentamos indagar profundamente el significado de esta acción de Beuys de 1972 que en principio se nos presentaba como un enigma. De hecho, hay aspectos de la obra cuyas referencias permanecen todavía en la oscuridad. Sin embargo, considero que una conclusión no puede dejar de mencionar la relación entre la obra analizada y ese concepto central en la teoría estética de Beuys que es la escultura social:

“(...) yo considero que la creatividad, esos signos de libertad y esta declaración de arte que está relacionada con el principio de que la posibilidad de modelar al mundo, de diseñarlo, de esculpirlo, son problemas que no se encuentran restringidos al mundo artístico.” (BEUYS, 2006c:89)

En las acciones de Beuys la teoría y la práctica no pueden ser vistas como entidades separadas una de otra. Ambas se relacionan con el modelado de la materia, sea ésta una materia de índole física o ideal (WALTERS, 2012:168). En ese sentido, Beuys rechaza el uso acotado que la historia de las técnicas del arte le da al término “escultura” prefiriendo el de *Plastik* [“Plástica”] para referirse con mayor flexibilidad a múltiples procesos de modelado. Así, *Plastik* comprende efectivamente todas las maneras en que una persona puede interactuar con un material o con un objeto, cualquiera sea éste (ROSENTHAL, 2004:24). En *Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V*, el modelado escultórico de la sociedad toma el aspecto de una curación de ese cuerpo a través del discurso didáctico (MICHAUD, 1988:37). En ese sentido, podría decirse que el arte funciona como un método terapéutico.

Como reflexión final, creo que *Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V* presenta a quien quiera pensarla una oportunidad ideal para revisar el modo en que Joseph Beuys entiende las acciones armadas de facciones revolucionarias. Tendría cierto interés comparar estas reflexiones con otras que se hayan efectuado sobre obras que aludan también a los

movimientos sociales de izquierda del siglo XX. Sin embargo, creo que esta obra en particular es una ocasión inmejorable para comprender en el marco de la producción de Beuys conceptos más abstractos, como ciertamente lo son las ideas de violencia y de muerte.

G. E. W.

## Referencias bibliográficas

BEUYS, Joseph

1978 *Beuys: tracce in Italia*, Napoli: Amelio, 214 pp.

2006a “Preguntas a Joseph Beuys”, Bernd Klüser (ed.), *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Bernd Klüser (ed.), Madrid: Síntesis, 45-70 pp.

2006b “Observaciones acerca de unos pocos objetos y una *performance*. Fragmentos de conversaciones entre Caroline Tisdall y Joseph Beuys, 1974-1978”, Bernd Klüser (ed.), *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Bernd Klüser (ed.), Madrid: Síntesis, 77-86 pp.

2006c “Discurso de Joseph Beuys con motivo de la recepción del grado de Doctor honoris causa en Halifax, 8 de mayo de 1976”, Bernd Klüser (ed.), *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Bernd Klüser (ed.), Madrid: Síntesis, 87-90 pp.

BIEDERMANN, Hans

1993 *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Paidós, 573 pp.

CIRLOT, Juan Eduardo

1995 *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 473 pp.

CURTIS, Leslie S.

2007 “Baudrillard, I Will Personally Guide You through Documenta 12”, *International Journal of Baudrillard Studies*, año 4, vol. 4, n°3, octubre de 2007. Disponible en <http://www.ubishops.ca/baudrillardstudies/>

MICHAUD, Eric

1988 “The Ends of Art According to Beuys”, *October*, vol. 45, verano de 1988, Massachusetts: pp 36-46. Disponible en <http://www.jstor.org/stable/779042>

PANOFSKY, Erwin

1982 *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid: Alianza, 483 pp.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura

2011 “Los conejos y las liebres”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 3, n°5, 2011, Madrid: pp 11-21. Disponible en <http://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rdim>

ROSENTHAL, Mark

1999 “A note on Joseph Beuys”, Joseph Beuys, *The Secret Block For a Secret Person in Ireland*, Londres: Royal Academy of Arts, pp 10-15.

2004 “Joseph Beuys: Staging Sculpture”, Mark Rosenthal (with Sea Rainbird and Claudia Schmuckli), *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*, Londres: Tate Publishing, pp 10-135.

STILES, Kristine

1999 “Accesorios para la memoria. Las Aktionen de Joseph Beuys” (conferencia), enero de 1999, Barcelona: MACBA.

WALTERS, Victoria

2012 *Joseph Beuys and the Celtic Wor(l)d*, Münster: LIT Verlag, 401 pp.

WIDAUER, Hans / DÜRER, Albrecht

2003 *Liebre*, Inv. 3073, texto de catálogo, 2003. Disponible en Sammlungen Online: <http://www.albertina.at/Sammlungenonline>

ZAMPA, Giorgio & OTTINO DELLA CHIESA, Angela

1970 *La obra pictórica completa de Durero*, Barcelona: Noguer, 120 pp.