

Les «arts visuals» no visuals



Jacques Maquet
Universitat de Los Angeles (California)

Traducció: Núria Martí

Els *environnements* i *performances* no són i no pretenen sustentar la contemplació visual. No obstant això, es consideren com una autèntica categoria d'art visual. L'antropologia ajuda a aclarir les ambigüitats existents entre art i estètica, forma i símbol.

«Environments» and «performances» are not for visual contemplation and do not pretend to foment it. Nonetheless, they are considered an authentic category of visual art. Anthropology assists us in clarifying the ambiguities between art and aesthetics, form and symbol.

Hi ha un important nombre de produccions d'art visual que ja no són visuals. És clar que les percebem amb els nostres ulls, però tanmateix no provoquen ni sustenten una forta absorció visual, i tampoc no tenen la intenció de produir-la. Els seus creadors afirmen que no s'interessen per la seva forma i qualitat estètica. Si contemplem aquestes creacions com el típic visitant de museu, i ens aturem en silenci durant una llarga estona davant la pintura o l'escultura, no podrem copsar-ne el significat. Les mirem tal com observem els fulls d'un llibre: parant esment en la distribució de la pàgina, en el tipus i estil dels caràcters, però fixant-nos plenament en el text.

Quin és el «text», el contingut, dels *assemblages*, *performances*, *actions* i *happenings*? Quina és la intenció dels seus autors? Quina l'expectativa dels espectadors o participants?

Els *assemblages*, *environnements* i instal·lacions, la presència dels quals s'ha anat prodigant cada vegada més a les exposicions, les galeries i els museus a partir de 1950, sorgiren a l'inici dels anys vint: els *ready-mades* de Marcel Duchamp, els *collages* dadà i surrealistes, el *Merzbau* de Kurt Schwitters, els objectes trobats de Paul Nash. Aquestes excèntriques obres de començament de segle representaven el crit provocatiu dels seus ja famosos creadors que volien atraure l'atenció, més que no pas intentar seriosament de crear una nova categoria d'art. Ben segur que Duchamp no esperava veure els museus curulls amb objectes semblants a la seva ampolla-orinal o al seu orinal. Ara això ha canviat. A les actuals dècades, *assemblages*, *environnements* i instal·lacions han esdevingut una autèntica categoria d'art.

Aquests tres termes s'utilitzen molt sovint. L'*assemblage*, el més general, és la disposició de coses heterogènies, que pot arribar a incloure eines, fragments d'objectes i materials naturals i industrials. Els *environnements* són muntatges realitzats dins d'un espai suficient per permetre als seus visitants d'entrar-hi i tafanejar. Quan una galeria o exposició inclou *assemblages* i *environnements* el que en resulta s'anomena normalment instal·lació.

Joseph Beuys(1982).
Fotografia: Henning Christiansen
(Font: Joseph Beuys.
Manresa Hauptbanhofer.
Barcelona: Departament
de Cultura, 1994, p. 25).



Ara examinarem *Das Kapital Raum*, 1970-1977, un environment de Joseph Beuys. Primer fou instal·lat a la Biennal de Venècia, després a les exposicions de Zuric (1981 i 1983). Des de 1984, el podem trobar a *Hallen für Neue Kunst*, a Shaffhouse, ja que forma part de la Crex Collection.

Das Kapital Raum inclou un gran piano, una cadena completa de so, dos projectors de pel·lícules, una pantalla, una destrat que descansa sobre el piano, un cubell, una regadora, sabó, tovalloles i draps. També hi ha uns cinquanta panells amb escrits, senyals i dibuixos; els han col·locat tan amunt que és gairebé impossible desxifrar-ne els gargots. El piano i l'equip de so sembla que funcionin, però tan sols s'hi exhibeixen i està prohibit de tocar res. Tots aquests objectes, i encara alguns altres, estan col·locats en un espai de 20 per 6 metres de superfície, per 4,5 metres d'alçària.

Si per casualitat entréssim en aquesta espaiosa habitació sense saber que es tracta d'una exposició d'art, pensaríem que havíem anat a raure a la desordenada cambra de malendregos d'una escola. En sortiríem sense donar-hi una segona ullada, amb cura de no ensopegar amb res.

Però sabem que som en una exposició d'art, que el *Kapital Raum* és una obra d'art, que el seu creador fou Joseph Beuys (1921-1986), «un dels artistes més influents i polèmics del nostre temps», com afirma el diccionari Larousse, que probablement expressa la consensual opinió de crítics i historiadors d'art.¹ Així que ens hi quedem, mirem, i tractem d'observar aquest environment.

De fet, la manera més normal d'accedir a l'art visual és contemplant-ne les formes visibles. Durant tot el dia no fem res més que mirar, per poder caminar i moure'ns al voltant dels objectes sense ensopegar. Mirar és fixar els ulls sobre algun objecte per solucionar una qüestió pràctica: hi ha espai suficient per passar-hi amb el cotxe? Contemplar és observar l'obra de l'artista; en el cas d'una pintura, concentrarem la nostra atenció en la «superfície plana coberta d'uns colors arranats d'una

determinada manera» i no en el dibuix en si, tant si es tracta d'un «cavall de batalla, d'una dona nua, o d'alguna anècdota» com Maurice Denis va expressar ja fa un segle.² Ens fixem en línies i formes, colors i matisos, textures i volums, en lloc d'analitzar-los els percebem com a Gestalt, com a configuració unificada.

Das Kapital Raum es resisteix als nostres intents de contemplació. Les formes que veiem no segueixen un ordre determinat. No constitueixen una composició visual que captivi i sustenti la nostra atenció contemplativa. Està constituït per una col·lecció d'objectes discrets. Tot un fracàs estètic.

Però no va ésser un fracàs per a Beuys, ja que el seu *assemblage* de 1980 no fou creat amb una intenció estètica. Beuys era escultor de professió. Havia estudiat escultura a l'Acadèmia de Belles Arts de Düsseldorf durant cinc anys; més tard va exercir com a professor d'escultura monumental a la mateixa acadèmia tot un seguit d'onze anys.

Per ell, l'escultura constituïa una estratègia per «fer pensar, despertar interès, suggerir associacions, que conduïa finalment a conrear

1. Vegeu *Dictionnaire de peinture et sculpture*, vegeu: Beuys.

2. J. Maquet, 1981, pàg. 41. Vegeu també J. Maquet, 1993.

l'habilitat essencial de pensar intuïtivament».³ Per a Beuys, «tothom era un artista», això no volia dir que cada persona pogués ser un bon escultor o un bon pintor, sinó que tots tenim un potencial creatiu per desenvolupar.⁴ A més de despertar la creativitat individual, Beuys volia causar un impacte social. L'art havia de ser «un instrument per produir un canvi social i/o una font d'energia que podia ser utilitzada per crear noves realitats socials que ens servissin per vèncer l'*statu quo*».⁵ Quant a l'estètica, la considerava com un «concepte cosmètic, subjectiu i superficial».⁶

Atès que contemplar les formes visuals de *Kapital Raum* no ens ajuda gaire a entendre l'obra, podem tractar de fer-ho analíticament: analitzant intel·lectualment aquell conjunt d'objectes per copsar-ne el significat cognitiu.

Per exemple, els tambors dels projectors no tenen cap pel·lícula, i els escrits dels panells gairebé són il·legibles; en canvi, l'equip de so és complet, i el piano resta obert, com si tot just s'hagués acabat de tocar una peça. Això suggereix que Beuys tenia preferència pel so més que per la imatge.⁷ Un altre objecte de l'entorn és un plat d'argent amb una mica de gelatina. Aquesta associació de l'argent i la gelatina suggereix la fotografia.⁸ Quant a la destrat damunt del piano, hi ha una homologia funcional entre la destrat que divideix i talla i els percussors del piano que també divideixen i tallen quan colpegen les cordes en un lloc precís per produir el so. L'homologia també es pot estendre al naixement, com és el cas d'Atena que fou infantada per Zeus quan Vulcà li tallà el cap amb una destrat.⁹

Aquests exemples, trets de l'estudi de 64 pàgines que l'historiador d'art Franz-Joachim Verspohl va escriure sobre el *Kapital Raum*, mostren la inutilitat de cercar el significat dels objectes per separat dins de l'*assemblage*. D'una banda, aquestes interpretacions són especulatives. Potser Beuys volgué afavorir més el so que la imatge o potser no. Potser per a Beuys l'argent i la gelatina suggerien la fotografia o potser no. En associar la destrat amb el piano,

poster Beuys volia simbolitzar el naixement o potser la destrucció. D'una altra banda, aquestes significacions conjecturals són irrellevants a l'hora d'entendre l'*assemblage*. Caldrà que fem una interpretació del conjunt, ja que això ens permetrà establir-hi una relació.

Això fou el que Verspohl intentà fer. El subtítol del seu estudi deixa entendre amb precisió el que proposa com a significat del conjunt de *Kapital Raum*: «una estratègia per reactivar els sentits».

Es planteja la instal·lació com si es tractés d'un misteriós text que calgués elucidar emprant mètodes exegètics: bé comparant-la amb d'altres obres; bé establint-ne analogies amb la pràctica de l'alquímia, el xamanisme, les tradicions cèltiques i germàniques, amb la cristianitat; o amb al·lusions a d'altres plantejaments disciplinaris, des de l'economia a la filosofia. Hi sovintegen també referències a Paracels i Hildegard von Bingen, Goethe i Hegel, Marx i Proudhon, Courbet i Dürer, Ernst Cassirer i Michel Foucault, i molts altres noms.

Aquí és on es pot observar un altre exemple de l'erudita exegesi de Verspohl. En un altre entorn, que s'exposà en 1978, Beuys hi havia inclòs una carabassa. Per tractar d'explicar per què hi havia una carabassa, Verspohl començà comentant la importància que la carabassa tenia per a l'alquímia; Paracels suggerí que s'utilitzés a l'hivern per fer créixer plantes i flors al seu interior i també per realitzar transmutacions en or. També l'autor fa referència a una controvèrsia entre sant Jeroni i sant Agustí. En la seva traducció llatina de la Bíblia, Jeroni interpreta la paraula carabassa com *hedera* (heura); Agustí prefereix la traducció literal de *cucurbita*. Deu segles més tard, en relació amb la mateixa controvèrsia bíblica, Erasme de Rotterdam donava suport a l'opinió de Jeroni: l'esperit de les escriptures era més important que la seva lletra. En el famós gravat que Dürer va fer sobre l'estudi de Jeroni, s'hi veu una carabassa, se suposa que també compartia la mateixa opinió. La conclusió de Verspohl, al final d'una discussió de tres pàgines, és que la carabassa de la instal·lació de 1978 vol indicar



que Beuys també era més partidari d'una traducció lliure que d'una literal.¹⁰ Val a dir que no hi ha cap carabassa a *Das Kapital Raum*.

Si per donar sentit a *Das Kapital Raum* necessitem de l'exegesi d'un erudit intèrpret, arribem a la irònica conclusió que és per mitjà de l'erudició i no de la intuïció que ens és permès arribar a Beuys, el defensor de la intuïció. Però fins i tot aquesta conclusió és injustificada: Verspohl no ens demostra de quina manera *Das Kapital Raum* reactiva els sentits. Les intel·lectuals divagacions que ens ofereix no ens donen la clau de les significacions de conjunt d'aquest entornament.

El plantejament analític no ha estat més fructífer que la contemplació visual de les formes. Si ho provem amb un de simbòlic, es pot considerar *Das Kapital Raum* com un símbol, un signe que dóna a entendre allò que significa, ja que té quelcom de comú amb aquest. No ho fa com un signe convencional (com la paraula

gos) que no té una natura comuna amb el seu significat (un gos en particular, o la família dels cànids); un símbol participa de la naturalesa d'allò que significa.

Malgrat que no és una composició visual, *Das Kapital Raum* gaudeix d'una mínima forma en estar delimitat dins d'un espai.¹¹ Hi ha uns límits que separen l'àrea de 20 per 6 metres del món ordinari. Aquell espai determinat esdevé focus d'atenció per a l'experiència individual del qui la contempla. Per a l'observador, *Das*

3. Vegeu Adriani, 1989, pàg. 9.

4. Vegeu Reithmann, 1988, pàg. 138.

5. Vegeu Adriani, 1989, pàg. 17.

6. Vegeu Reithmann, 1988, pàg. 123.

7. Ibid., pàg. 11-12.

8. Ibid., pàg. 41.

9. Ibidem.

10. Ibid., pàg. 29.

11. Vegeu Maquet, 1986, pàg. 42-43.

Kapital Raum és símbol del desordre i malversament fet per l'home.

Aquesta percepció immediata i intuïtiva puc fonamentar-la si analitzo, més tard, l'experiència que acabo d'esmentar. La instal·lació de Beuys simbolitza desordre, i és desordre. Materialitza el resultat de la incapacitat dels qui es dediquen a utilitzar aquests refinats instruments (el piano Bösendorfer, els sistemes electrònics, l'equip cinematogràfic) fets per altra gent, competent i organitzada. Així, doncs, aquests instruments que no es fan servir, associats per la seva proximitat física amb coses que pertanyen a una altra categoria (com la gelatina o els draps), es malversen.

Das Kapital Raum és un exemple de la tendència no visual en les arts visuals. Altres artistes i moviments comparteixen els mateixos criteris i pràctiques.

Fluxus, grup internacional que va estar en voga a començaments dels anys seixanta, afirmà ésser hereu de Marcel Duchamp, Dada i John Cage. Oposant-se a «l'estatus elitista, parasitari i professional dels artistes a la societat» varen promocionar un art que fos «senzill, divertit, sense pretensions, que no requerís tècnica, que no fos comercial ni tingués cap valor institucional», com un d'ells, George Maciunas, va escriure el 1980. Concloïa dient «tot pot ser art i tothom pot ser un artista».¹²

El grup *Fluxus* feia principalment *happenings*, i provocatives obres de teatre i interpretacions musicals. L'únic que preocupava els artistes de *Fluxus* era evitar fer qualsevol cosa que tingués un caire estètic. I ho van aconseguir.

Una altra tendència no visual que sorgí els anys seixanta fou l'*art conceptual*. Aquest nom abraça diversos moviments. Tenen en comú que en lloc de realitzar objectes tangibles, com pintures o escultures, creen conceptes o idees, el veritable material de l'art. Ja que les paraules són el millor vehicle per poder expressar les idees, el llenguatge envai les galeries d'art. Es presentaven al públic textos, diagrames, fins i tot petits llibres, res, però, que pogués ser contemplat. Quant al contingut del moviment con-

ceptual, l'historiador d'art Harold Osborne assenyala que «les idees amb què l'art conceptual treballa fan que, en la majoria dels casos, l'espectador les trobi poc profundes, corrents o trivials».¹³ En el camp intel·lectual és evident que les galeries no poden competir amb les biblioteques.

Cap als anys setanta, el moviment italià *arte povera* impulsà l'ús de materials «pobres» (com la sorra, la fusta, bocins de vidre, paper de periòdic) i atorgà més importància a la manera com aquests es treballaven. L'elaboració d'aquests materials era més important que els objectes que en resultaven, que, de totes maneres, eren efímers, ordinaris, sense forma i de cap valor comercial. Les típiques manifestacions dels artistes d'*arte povera* eren improvisats *happenings* i transitòries instal·lacions.

A aquestes breus descripcions hi podríem afegir els moviments d'avantguarda de la segona meitat del segle actual, els quals ja no accepten la primacia de la forma visual, com el *minimal art* i el *body art*. Nogensmenys, *Fluxus*, l'art conceptual i *arte povera* són exemples suficients per il·lustrar l'extensió i la vitalitat de la tendència no visual en les arts contemporànies visuals.

Aquests moviments es consideren ells mateixos com la reacció contra la preferència del segle XIX pels temes bells i encisadors, com els romàntics arbres il·luminats per la llum de la lluna de Friedrich, els mars i els cels de Turner, els nus d'Ingres, les ballarines de Degas, els rius de Monet, les aristòcrates de Sargent o les tahitianes de Gauguin.

També s'oposen a la conscienciació del segle XX sobre la importància de la puresa formal (com el Bauhaus, Mondrian i Chirico en el constructivisme), a les composicions de perfecte equilibri (com les pintures cubistes de Braque i Picasso, Malevich i Feininger), al contrast i l'harmonia de colors i matisos (com les obres de Vlaminck i Kandinski, Matisse i Rothko).

Des del punt de vista de la crítica i la teoria de l'art, aquells que són partidaris dels moviments no visuals s'oposen enèrgicament al for-

malisme. A les primeres dècades del segle actual Clive Bell, Roger Fry i els seus amics de Bloomsbury expressaren el més elaborat i recent formalisme. Per ells, el que distingia les obres d'art d'altres objectes era la seva «forma significativa», una qualitat independent del «contingut» (representació de persones i coses, narració d'històries, expressió d'idees). La forma significativa és la base per a l'emoció estètica. Ser sensible a les qualitats formals d'una obra d'art és la manera d'apreciar-la.

Aquesta qüestió sobre la forma és el centre del que anomenem tendència no visual. Uns cinquanta anys després del principal llibre de Bells,¹⁴ el terme «antiforma» es va inventar per referir-se a l'obra de Beuys, a l'art conceptual, a l'*arte povera*, etc., ja que rebutgen «la concepció d'una obra d'art com un objecte creat per a la seva contemplació estètica».¹⁵

Aquests moviments i tendències, declaracions i controvèrsies varen tenir lloc en el reduït àmbit de l'*establishment* de l'art occidental. Artistes i crítics, historiadors i teòrics de l'art actuen i pensen com si res del que ha esdevingut fora d'Europa i de l'Amèrica del Nord durant el breu interval de dos o tres segles hagi tingut cap importància. Potser puguem aprendre de l'antropologia, que s'ha interessat principalment pel món no occidental, unes quantes coses importants sobre l'art, fins i tot sobre l'art occidental.

Primer de tot, a totes les cultures conegudes, la qualitat visual d'un objecte es considera secundària i és observada a part de les seves altres qualitats, malgrat que tingui la seva importància (allò que es considera primordial és la funció, la condició d'utilitat, cerimonial o política, de l'objecte). En un context religiós en particular, qualsevol figureta d'avantpassats conté l'eficàcia ritual necessària, però algunes estan més ben tallades que d'altres, són més boniques. Si totes són equivalents, la comunitat que les utilitza prefereix les de més bellesa.

Molts vocables tan senzills com bell, bonic, maco que expressen el significat de «bonic de veure», existeixen en pràcticament tots els llenguatges de transmissió oral coneguts. I en

els llenguatges amb escriptura de les grans tradicions de l'Índia, la Xina i el Japó, existeix un ric i subtil lèxic per indicar les diferents reaccions davant del que és visible.¹⁶

És conegut que les societats sense tradició literària no posseeixen vocables com *forma* i *contingut*, *equilibri* i *simetria*. Nogensmenys els antropòlegs que discuteixen aquests temes amb els artesans i els seus clients, confirmen que l'aparença visual és important, un focus d'interès i objecte de comentaris ben assabentats. En el senzill vocabulari que utilitzen, es pot descobrir una distinció implícita entre forma i contingut.

Quan no queda cap membre de la societat per explicar-ho, els objectes parlen per si sols i revelen el gran interès dels seus creadors pel seu aspecte. Eines, armes, estris de cuina, instruments rituals tenen formes instrumentals: un material, forma i color característics, necessaris per al correcte ús d'aquests objectes. Si els artesans van anar més lluny de les seves formes instrumentals, fou únicament perquè volien que tinguessin una aparença¹⁷ més atractiva.

Així, doncs, percebre la bellesa visual i gaudir-ne no està limitat a una minoria occidental d'experts. Quan els moviments no visuals rebutgen el formalisme, no es tracta d'una simple oposició als sofisticats esteticistes de Bloomsbury, sinó que a més estan ignorant una capacitat humana universalment expressada a l'Àfrica tradicional, a Oceania i a les Amèriques, com també a les antigues civilitzacions del sud i l'est d'Àsia.

Una altra contribució de l'antropologia és l'aclariment conceptual de la categoria occidental d'*objecte d'art*. En el llenguatge quotidià de les nostres societats urbanes, el terme *objecte d'art* és ambigu. Pot significar un objecte estèticament bell, o també un objecte que s'exhibeix

12. Fluxus International and Co., 1980, s.l.

13. Vegeu Osborne, 1981, pàg. 123.

14. Vegeu Bell, 1958.

15. Vegeu Osborne, 1981, pàg. 123.

16. Vegeu Maquet, 1986, pàg. 59-64.

17. Vegeu Maquet, 1979, pàg. 20-23.

Les noves formes d'expressió artística sorgides després de la Segona Guerra Mundial (assemblages, environaments i instal·lacions) van tenir un precedent significatiu a l'inici dels anys vint amb el treball d'artistes com Marcel Duchamp, Kurt Schwitters, Paul Nash, els dadaïstes i els surrealistes. Fotografia: M. Duchamp, Nu baixant per una escala.



als museus i es ven a les galeries. L'excel·lència estètica és, naturalment, la raó per la qual un objecte roman en el context d'un museu o galeria. Però també s'exhibeixen alguns objectes que no són estètics, aquí és on rau l'ambigüitat. Aquesta es fa particularment enutjosa quan s'hi impliquen nous tipus de produccions, com, per exemple, els *assemblages*.

En les societats tradicionals estudiades per l'antropologia —i també a l'edat mitjana europea— no existia el context d'exposició. Els objectes bells no se separaven del seu context original (religiós, màgic, dinàstic, ancestral) i els objectes creats únicament per ser exposats eren escassos i marginals. Sota aquesta perspectiva, els environaments i les *performances* serien

cosa a part, i no s'haurien de confondre amb els objectes adients per a la contemplació visual.

Aquest aclariment conceptual no canviarà, és clar, la continuada inclusió dels moviments antiforma en el context de l'art. Després de tot, les prestigioses catalogacions artístiques són les que els faciliten l'accés als museus i les galeries d'art contemporani.

Tingui la categoria que tingui —art o com vulgui dir-se'n— els *assemblages* de Beuys, el material conceptual per llegir, i la silenciosa música de *Fluxus* es troben entre nosaltres en els darrers anys del segle XX. Potser és un pas més cap a la «desaparició de l'art». ¹⁸ És possible que els artistes ja no continuïn essent els qui creen objectes estètics, sinó els que fan objectes simbòlics.

Però no ens anticipem al futur. És millor que tornem al tema de les produccions no visuals actuals, i que ens preguntem: quin és el seu contingut? Els *assemblages* i les *performances* tenen delimitat l'espai (els límits de la petita àrea d'una instal·lació) o el temps (el començament i el final de la breu durada d'una *performance*). Aquesta limitació d'espai o temps produeix una receptivitat més elevada per a esbrinar què és o què succeeix, en aquell marc.

L'essència de què és, o què succeeix, en aquelles variades produccions (o en la seva majoria) és la mateixa: la incongruència. Coses i gestos, paraules i sons que pertanyen a distintes i separades categories es col·loquen en el mateix marc. Per als observadors i espectadors, és inesperat; potser resulta còmic, enutjós, desconcertant. Allò és *des-ordre*, en el sentit original: «l'ordre de les coses» hi és negat, destruït.

La incongruència i el consegüent desordre, intensament experimentat en aquell marc, és interpretat per la majoria dels observadors i espectadors com el símbol d'un desordre més ampli que subsisteix fora d'aquell marc: el desordre de la nostra vida, de la societat, del món. El que simbolitza és diferent per a cadascú de nosaltres, dependrà de la història personal i de les condicions individuals de cada

espectador. Tanmateix, probablement existeixen variacions en el tema del desordre.

Les experiències que susciten les obres estètiques són diferents de les que provoquen les produccions antiforma?

El desordre i el caos s'han expressat de manera efectiva en obres exquisidament estètiques, com el *Guernica* de Picasso i el *Götterdämmerung* de Wagner. Aquesta harmonia de formes, volums i sons produeixen una resposta contemplativa. En produir-se una absorció en la qual es contempla i s'escolta, el caos i el desordre, la violència i el sofriment es perceben amb total equanimitat.

En el cas de les produccions que no es poden contemplar, no hi ha distanciament entre espectador i el que simbolitza l'obra. Percebo el desordre directament, és probable que senti que amenaça la meua seguretat, els meus interessos, a mi mateix. L'experiència és emocional, tensa i desagradable.

És el preu que cal pagar per ignorar el poder de la forma.

BIBLIOGRAFIA

ADRIANI, Götz. ed. «On Joseph Beuys». A: *Joseph Beuys: Drawings, Objects, and Prints*. Stuttgart: Institute for Foreign Cultural Relations, 1989.

BELL, Clive. *Art*. New York: Capricorn, 1958 (1914).

Dictionnaire de peinture et sculpture: L'Art du XXe siècle. Jean Philippe Breuille, ed. Paris: Larousse, 1991.

Fluxus International and Co. Liège: Musée Saint-Georges, 1980.

MAQUET, Jacques. "The Fading Out of Art in Industrially Advanced Societies." *Journal of Symbolic Anthropology* (The Hague) [1973] núm. 2, pàg. 21-26.

MAQUET, Jacques. *Introduction to Aesthetic Anthropology*. Malibu, California: Undena Publications, 1979.

MAQUET, Jacques. *The Aesthetic Experience: An Anthropologist Looks at the Visual Arts*. New Haven and London: Yale University Press, 1986.

MAQUET, Jacques. «Chose vue, forme regardée.» *Initiations* (Brussels) [1993] núm.10, pàg. 7-14.

OSBORNE, Harold, ed. *The Oxford Companion to Twentieth-Century Art*. Oxford and New York: Yale University Press, 1981.

REITHMANN, Max, ed. *Joseph Beuys: Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*. Paris: L'Arche, 1989.

VERSPÖHL, Franz-Joachim. *Beuys: Das Kapital Raum, 1970-1977*. Paris, Editions Adam Biro, 1989.