

Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación

MARÍA LÓPEZ RUIDO

Joseph Beuys, nacido en Cléveris (Renania del Norte-Westfalia) en 1921 y fallecido en Dusseldorf en 1986, posee una obra madura casi desde un primer momento. Superficialmente podríamos verla como el canto a sí mismo de un gran narcisista, donde sus experiencias y su persona son los grandes protagonistas. En una lectura más profunda, estos hechos personales no son más que el medio para ir más allá del yo y dar lugar a una creación plástica de trascendencia social.

Tras la 2^a Guerra Mundial, en la que lucha como piloto de la Luftwaffe, estudia en la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf. Será a partir de los años 60 cuando encontremos al auténtico Beuys, escultor objetivo e instalador, el creador de la *plástica social*, y desde sus contactos con *Fluxus* en 1962, el Beuys accionista. En los 70, se nos presenta el artista más claramente politizado. La educación, la incidencia social del arte, el arte como «tercera vía o vía alternativa» entre socialismo y capitalismo, la ecología serán sus materiales de trabajo.

EL ARTISTA ROMÁNTICO

«Joseph Beuys no era un romántico ni un antropósofo. Y desde luego no era el «Cristo de la Iglesia de hoy». Tampoco era el «alegre melancólico» que tantos creían ver en él. No era un existencialista porque no negaba el sentido de la existencia. Joseph Beuys era un hombre con conciencia moral. Era un gran maestro. Tenía la idea de una verdadera nueva dimensión, que vivió como hombre y como artista» escribe Heiner Bastian ¹.

¹ BASTIÁN, HEINER: Aprovechar las ánimas. (Catálogo). Diputación de Granada. Granada, 1993.

Beuys no era un romántico al uso, pero sí 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 (que se inspira en sus comentarios sobre el Apocalipsis para su obra *Pequeños placeres* de 1913) o Mondrian, que pintará las flores vistas desde el punto de vista del filósofo, como símbolos del ciclo vida-muerte-resurrección, o que dará forma oval a sus composiciones simbolizando el «huevo del mundo» de la teosofía.

Paracelso, Leonardo da Vinci, Wagner.... son algunas otras importantes influencias en su obra.

La búsqueda de una nueva religiosidad que reemplace al cristianismo ortodoxo, la unión entre arte y vida, el arte como arma de lucha social (totalmente alejado de «l'art pour l'art» de la tradición parisina), el artista integrado en la comunidad y como nuevo sacerdote del culto del arte, el artista revolucionario, el educador social, el amor por la naturaleza y los animales... son rasgos que podrían definir no sólo el trabajo de este alemán de la segunda mitad del siglo xx sino algunos de los postulados del «Sturm und Drang», corriente principal del Romanticismo germano de las primeras décadas del xix.

Friedrich, Runge, Van Gogh, Marc, Beuys.... Todos ellos han buscado a Dios rehuendo las simples iconografías al uso. La naturaleza y los animales han sido sus grandes vehículos. Lo mismo que Friedrich en sus paisajes impregna sus atmósferas de preguntas escatológicas, Beuys emplea materiales naturales y les da propiedades humanas dentro de la más pura tradición de lo que John Ruskin había definido como «falacia sentimental» (pathetic fallacy). Si en los paisajistas del romanticismo nórdico y más tarde en Van Gogh o en Munch los árboles y las flores «sienten» y «comunican», lo mismo se puede decir de los materiales empleados por Beuys: la miel, el fieltro, la grasa, el cobre... principios del calor, la protección, la conducción, etc.

Una importante coincidencia se dará con el pintor Franz Marc, que entiendo a los animales como «metáforas de las revelaciones espirituales», algo puramente romántico.

«En casi todos los aspectos, Marc prolongó tradiciones que tenían su origen en los románticos. Marc, que no solo era artista sino que además había estudiado teología y visitado el Monte Atos en 1906, estuvo desde

siempre absorbido por cuestiones espirituales. Consideraba la creación artística como un vehículo casi religioso para la expresión de las verdades últimas. Para Marc, sin embargo, la metáfora fundamental de esas revelaciones espirituales no era el paisaje o la figura humana, como lo había sido para Munch, Hodler y Van Gogh, sino el animal, criatura sintiente en la que él creyó posible hallar un símbolo que ayudara al hombre a recobrar su contacto perdido con las fuerzas de la naturaleza creada por Dios, casi invirtiendo la dirección de la teoría darwiniana de la evolución»².

En Beuys la presencia del animal es constante y fundamental. Varios son sus animales emblemáticos, entre los que destaca el ciervo (Cristo, el Jefe de la manada, el conductor, el psicopompo), la liebre (que encarna el ciclo de la vida y la muerte, pues se entierra y renace, así como el movimiento, la oposición frío/calor...), la abeja (animal ejemplificador de la organización social para Rudolf Steiner) y el cisne (animal heráldico de los Condes y la ciudad de Cléveris).

Por otra parte, tras la Revolución Francesa y con el ascenso de la burguesía al poder, el arte se libera de las encorsetadas redes del mecenazgo y los artistas pasan a tener clientes esporádicos a los que no pliegan sus maneras, costumbres u obras. *El mito del genio*, extraño, excéntrico y melancólico, que podemos rastrear desde la Grecia del siglo IV a. de C. y muy especialmente en el XV italiano, se desarrolla en toda su plenitud al encontrar unas condiciones sociales e ideológicas inmejorables: nace el liberalismo político y el individualismo.

No en vano, hemos visto como H. Bastian habla de la «alegre melancolía» de Beuys. La melancolía y sus diversas actitudes parecen convertirse en signos del creador desde la célebre alegoría de A. Durero.

En cuanto al *culto al yo*, a pesar de que Beuys no es un dadaísta, ha construido la mayor mitología en torno a sí mismo desde Marcel Duchamp. Reescribe su vida en *Lebenslauf/ Werklauf*; posee un «uniforme» (como los chamanes, como los guerreros) que hace inconfundible su silueta: pantalón vaquero, chaleco de pescador, sombrero de fieltro, largos abrigos de piel, ésa es su imagen pública, el nuevo dar:dy.

El control sobre la imagen pública del artista, su labrada «autoimagen», el autorretrato, son constantes en toda la tradición romántica, desde Runge o Palmer hasta Van Gogh. Beuys pone un acento muy especial en este aspecto.

² ROSENBLUM, R.: La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. Alianza Editorial. Madrid, 1993.

La unión del arte y la ciencia es otro de los puntos que lo acercan esencialmente al pensamiento de los Románticos, muy en especial al proyecto hegeliano, que habla explícitamente de esta unión.

Como Novalis, Beuys creía que los artistas y los sabios hablan un mismo lenguaje. Como Novalis y como Van Gogh, era religioso y no pesimista, conocía las ciencias naturales y se consideraba un miembro útil de la comunidad. Como Novalis y como Friedrich, Beuys creía necesario restaurar la unidad entre el hombre y la naturaleza, y pensaba que se podía hacer por medio de una magia, el arte, al conseguirse que el arte y la vida sean una misma cosa. Como en Beuys, Van Gogh supondría un caso paradigmático, donde el arte está íntimamente ligado a sus experiencias religiosas y neuróticas.

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.

La instalación *Voglio vedere le mie montagne* de 1950-71, es absolutamente representativa de esta unión de arte/ vida y arte/naturaleza, y se halla totalmente impregnada de un espíritu romántico. Esta «habitación» donde están escritas las palabras montaña, cima, rocas y otras que aluden al paisaje de Los Apeninos donde Giovanni Segantini (1858-1899) pasó los últimos años de su vida, nos remite a la montaña como refugio de la pureza (de la naturaleza) frente a las ciudades. Segantini, Friedrich, y más tarde Van Gogh (todos ellos partícipes de esta tradición nórdica) emplean como aquí Beuys el recurso de «la ventana», metáfora personal de un mundo cerrado, separado abrupta y totalmente del exterior, de lo que está fuera, que se considera de algún modo «peligroso».

Escribe Horacio Fernández en su artículo «Descansa en tus heridas»: «El artista debe ser un vidente y con su «pensamiento mágico» transformar los pensamientos en cosas y las cosas en pensamientos»³.

«Pues esta vez no ocurre ya que un Dios auxilia al hombre, como ocurrió por este misterio del Gólgota, sino que ahora la resurrección debe ser consumada por el propio hombre. (...) Sólo bajo esta condición previa puedo hablar del concepto de autodeterminación. Puesto que sólo un ser libre puede llevar a cabo dicha autodeterminación», escribe el propio Joseph Beuys⁴.

³ FERNÁNDEZ HORACIO: Dossier Joseph Beuys. Revista CREACION, nº 2. (pág. 55- 101). Madrid, 1990.

⁴ BEUYS, JOSEPH: Aprovechar las ánimas. (Catálogo). Diputación de Granada. Granada, 1993.

El sufrimiento, la liberación a través de la inmolación, el artista víctima propiciatoria. Todos ellos son temas muy queridos del Romanticismo.

El artista sacerdote de una nueva religión, esta será una cuestión que el Romanticismo comparta con las Vanguardias, por otra parte, nuevas formas de programas románticos. El Beuys religioso ejerce su papel de *guru*.

La búsqueda de nuevas formas de representar a Dios hemos visto que ha sido una de las constantes de la tradición del Norte, así como también la vuelta a la recuperación de iconografías tradicionales vistas de una forma novedosa. Tal es el caso de E. Nolde y sus escenas sagradas, o el caso de Rothko (y antes los proyectos de Runge o Friedrich) instalando sus obras en una «capilla». Lo escatológico, lo religioso, se refleja de formas difusas (más en los artistas protestantes) o claramente iconográficas. Recordemos que la familia de Beuys era católica, y no nos extrañará la múltiple utilización de símbolos cristianos, algunos de ellos medievales y en desuso en la actualidad (por ejemplo, la cruz partida). También esta utilización de simbología medieval es compartida con otros artistas «románticos», desde el ya mencionado Nolde, E. Much, Barnett Newman o Marc Rothko.

El Beuys enfermo y doliente encarna al propio Cristo o al «hombre-crisis» que supera ésta en el dolor y renace de sus cenizas fortalecido espiritualmente.

La acción *Manresa* (1966), basada en la crisis espiritual de Ignacio de Loyola, y muy especialmente la instalación *Enseña tus heridas* (1974-75) hablan de esta catarsis por medio del dolor, de la salvación por el sufrimiento.

Beuys cree que todo hombre debe soportar su propia crucifixión, debe superar sus conflictos en el dolor.

Muy cercano a este aspecto se encuentra la faceta de héroe y avanzadilla de la Revolución, tan ampliamente representada por Beuys en todas sus acciones políticas de los años 70 y 80.

«Ser "revolucionario", por analogía con los héroes legendarios de la acción armada, constituye, en definitiva, un atributo, y no siempre el único, del genio moderno.

«Warhol sólo sería una estrella»; escribe Angel González en un texto especialmente significativo y clarificador ⁵.

⁵ GONZALEZ, ANGEL: Dossier Joseph Beuys. Revista CREACION, nº 2. (pág. 55-101). Madrid, 1990.

Se trata del salvador, del vanguardista, del artista equiparado al guerrillero, al luchador. Las connotaciones no pueden ser más románticas, ni la imagen más elocuente en el múltiple «*La Rivoluzione siamo noi*» (1972), donde Beuys en «uniforme» se dirige hacia nosotros con paso firme y mirada desafiante retándonos a que emprendamos la revolución interior y pacífica (ya que era absolutamente antiviolento) que cambiará el mundo.

Y como héroe, también se asimila al fuera de la ley, al proscrito. La literatura en torno al Romanticismo y las actitudes proscritas es enorme. Desde las drogas o el amor extramatrimonial hasta las actividades político-revolucionarias o las simplemente criminales.

Lautremont, Baudelaire, Rimbaud... o el propio Beuys, que se identificó con John Dillinger, el «ganster de los gansters» muerto a balazos en Chicago en 1934. «Siempre he vivido con las ideas de John Dillinger»,⁶ afirma refiriéndose a la inversión de la polaridad o energía mal empleada porque la sociedad no ha sabido encauzarla.

Otra identificación fundamental es la del artista con el educador.

«Espero convencerle... de que para resolver ese problema político según la experiencia, hay que tomar el camino de lo estético, porque a través de la belleza caminamos hacia la libertad»⁷, escribe Schiller en un texto que bien podría haber firmado el propio J. Beuys.

El arte como modelo y principio fundamental de la educación, como nexo de unión entre ciencia y arte (como ya apuntábamos antes), y por lo tanto, como eslabón imprescindible para evolucionar.

La educación entendida como proceso, como movimiento que ha de desarrollarse a lo largo de toda la vida. Por eso, cuando en 1967 funda el *Partido Aleman de los Estudiantes*, lo abre a «todo el que se considere siempre en movimiento», siempre estudiante.

A este respecto, es importante señalar el apoyo de Beuys a la apertura de las Universidades y Escuelas a la sociedad y su oposición a los «números clausus» en la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf oposición por la que se encerró con sus alumnos en la Secretaría de la Academia y que le costó su cese como profesor de la misma en 1972, siendo restituido por orden de los Tribunales en 1978.

⁶ BEUYS, JOSEPH: *Joseph Beuys (Catálogo)*. Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994.

⁷ SCHILLER, FRIEDRICH en MARCHAN FIZ, SIMON: *La estética de la cultura moderna*. Alianza Editorial. Madrid, 1987.

Pero muy especialmente como signo de su interés por la educación habría que hablar de la creación de la *FIU (Universidad Libre de Enseñanza)* en 1974, la gran obra del final de su vida, a la que dedicará un enorme esfuerzo y publicidad.

Para terminar con este punto, hacer referencia a una constante en la obra de Beuys que es también una de las grandes metas del Romanticismo, y muy especialmente de un músico con el que mantiene una intensa relación de amor-odio: Richard Wagner.

La consecución de la *obra de arte total*, es el punto de mira de las óperas wagnerianas. También del creador-demiurgo Joseph Beuys. Así lo indica la ingente cantidad y variedad de trabajos y registros: objetos, múltiples, plásticas, instalaciones, películas, acciones, fundación de organizaciones políticas, conferencias, discusiones, apariciones en medios de comunicación (a los que Beuys sabía sacar todo su jugo)...

«Desconfiaba de los *media* tanto como desconfiaba de un Estado extenso e isótopo»⁸, opina Angel González. No lo creo. Seducía a los medios de comunicación y sabía manejarlos, conocía su enorme valor de transmisión. La realización de la acción *El silencio de Duchamp está sobrealzado* en 1964 delante de las cámaras de la ZDF o la publicación en 1978 en el Frankfurter Rundschau de su «*Llamada a la alternativa*», son algunos ejemplos de este «feliz matrimonio» entre este mago de la imagen y la palabra con los medios de masas.

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 en la ópera, la obra total por excelencia).

«Por extraño que parezca, mi camino pasaba por el lenguaje, no partió del denominado talento artístico»⁹, declaraba muy lúcidamente Beuys en 1986.

El artista 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*.

⁸ GONZÁLEZ, ANGEL: Dossier Joseph Beuys. Revista CREACION, nº 2 (pág. 55-501). Madrid, 1990.

⁹ BEUYS, JOSEPH: Joseph Beuys (Catálogo). Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994.

EL ARTE COMO ARMA

Algunos críticos hablan de dos grandes etapas en los trabajos de este creador: el «Beuys artista» (desde 1957 hasta principios de los 70) y el «Beuys político» (a partir de mediados de los 70), minusvalorando obras de tan alto nivel como *Tallow* (1977), *La Bomba de Miel en el lugar de Trabajo* (1977), *El final del siglo xx* (1983) o *Is it about a bicycle?* (1984).

Ya hemos señalado antes, que una de las grandes metas de Beuys es unir arte y vida. Sólo en este sentido podemos hablar de un Beuys político, a pesar de la fundación de partidos y organizaciones para la democracia directa. La función creadora y social van unidas, son inseparables en su obra, así que es absurdo creer que los objetos e instalaciones de sus primeros años no son «políticos». Todo el arte de Beuys es político (o no lo es ninguno de sus trabajos), puesto que él entiende el arte como un arma, como un medio de lucha para hacer que el mundo supere el socialismo y el capitalismo y entre el *la tercera vía, la alternativa del Socialismo real*. Esto es, en sustancia, el esqueleto de su *plástica social*, de su concepto de *escultura social*, que sería toda manifestación que ayude al mundo a recuperar su alma, su espíritu y su solidaridad (el gran motor de cambio) para poder renacer.

Volvemos a toparnos de nuevo y más claramente que nunca con el héroe, con el guía socio-espiritual de la comunidad, con el salvador, figuras que ya se perfilaban en el Romanticismo. Y como un auténtico héroe en busca de una «resolución», le vemos enfrentarse a la Academia en su reivindicación de apertura y mayor servicio a la sociedad; le vemos usar y manejar los medios de comunicación; crear partidos (Partido Alemán de los Estudiantes, 1967), organizaciones para acentuar la democracia (Organización para la Democracia Directa, 1971) y organismos educativos (la FIU, 1974); y muy especialmente, colaborar con los Verdes alemanes, que se irán alejando de él paulatinamente por considerar «poco realista» su forma de entender la lucha social.

Considera a las grandes instituciones como el Estado o la Iglesia como devoradoras del hombre, controlando e inmiscuyéndose en su vida.

Debido a estas críticas y a ciertos «apoyos equívocos» a dirigentes armados, se ha criticado a Beuys y a sus seguidores de un cierto anarquismo (véase *Durero, yo dirijo personalmente a Baader + Meinhof por la Dokumenta V*, 1972).

A pesar de que en algunos momentos se apoye en escritos de Bakunin o Kropotkin, nada más lejos de la realidad.

La concepción social de Beuys parte del cristianismo (el impulso de Cristo, la energía social= el amor) y de la teosofía de Rudolf Steiner. A todo esto habría que añadir finalmente unas gotas de ecologismo que le acercan a los Verdes y le impulsan a ser uno de sus fundadores.

Nada que ver, por tanto, con el anarquismo. De ningún modo preconiza el deterioro de la autoridad. Es más bien, una política de afirmación de sujeto, de la identidad y la diferencia, de la imaginación. Su repercusión real es bastante leve en la estructura actual, solamente puede servir al individuo.

El arte es para él un vehículo (Vehicle art) que ejemplifica a la perfección en su *Is it about a bicycle?* (1984) donde partiendo de la inmóvil rueda de Duchamp, presenta una serie de pizarras con esquemas-resúmenes de sus ideas y una bicicleta con ruedas pintadas de blanco que deja sus huellas sobre ellas. Esta bicicleta sí anda, sí sale del museo y va más allá. Es el *concepto ampliado del arte*, punto clave para entender la plástica de Beuys que explica su famosa frase «Todo hombre es un artista» (tan certera, tan clara, que no me explico las malas interpretaciones a las que ha dado lugar).

Solo así será posible esa *escultura social* de la que hablábamos párrafos atrás, solo así se genera la *Plástica social*.

«Mi concepto de la obra plástica está relacionado con la vida..., si uno sigue esta línea de pensamiento acaba por apartarse, lógicamente, de la ideología de las artes visuales que se refiere exclusivamente al sentido de la vida».

«Los hombres de hoy desconocen la esencia de las cosas. Han perdido la relación con el sentido de la vida y de la creación del mundo..., la libertad consiste en la capacidad del hombre para crear una nueva causalidad= libertad= autodeterminación= creatividad= arte= hombre»¹⁰, puntualiza en este sentido J. Beuys en 1985.

El arte, por tanto, es un activador del cambio moral y político entre los hombres. Su concepto del acto artístico es de carácter antropológico. Así se explica la incidencia que tiene el cristianismo y la antroposofía en sus conceptos socio-políticos.

Joseph Beuys parte de la consideración de dos grandes polaridades: FRIO (pensamiento científico, racionalidad, estructura rígida, cristal, materia-

¹⁰ BEUYS, JOSEPH en LEBRERO STALS, José: Joseph Beuys, se liquida una utopía. Revista LAPIZ, nº 51 (pág. 51- 57). Madrid, 1988.

lismo) y CALOR (amor, pensamiento mágico, amorfismo, grasa). Ambas están unidas por el MOVIMIENTO, la CIRCULACION. Es el presente y el pasado (perdido a raíz de la concepción materialista del mundo) que han de dar lugar al futuro, gracias a la circulación activada entre ambos.

El concepto de circulación sera uno de los más poderosos y repetidos en la obra del artista, así como la presencia de activadores de esta circulación (baterías).

Un magnífico ejemplo de circulación sería *La Bomba de Miel en el lugar de Trabajo*, instalada en el Museo Fredericianum en la Documenta VI (1977). El CALOR (representado por la miel y la grasa que recubre la bomba) recorre todo el edificio gracias al impulso circulatorio de esa bomba escondida en el centro del museo. A la *Bomba de Miel...* hay que añadir *Los 100 días de discusión con el público* que Beuys mantuvo en esta Documenta, en una oficina abierta en nombre de la FIU. Palabra y plástica de nuevo inseparables, arte y política entendidas como un elemento conjunto.

La termodinámica como principio físico y espiritual, se convierte en el generador de la plástica social. Recordemos el temprano interés del artista por las ciencias, los materiales que utiliza y a los que carga de connotaciones, así como sus referencias al catolicismo. Aunque no aboga en ningún momento por un bucolismo pretecnológico, hace una crítica al materialismo cientifista del que sorprendente y curiosamente culpa al cristianismo. «Cristo es el inventor de la máquina de vapor»¹¹, dice el artista. Con él, según Beuys, nace la civilización técnico-industrial.

La escisión de la conciencia se produce en este momento. Para recuperar esa escindida conciencia, recurre a un esquema tripartito (como el de frío-circulación-calor) que partiendo del cuerpo humano se aplica a la estructura social. Partiendo de Novalis, Runge y Hegel, ha llegado al gran inspirador de su pensamiento: Rudolf Steiner (1861-1925) que toma a su vez su inspiración de Goethe, la tradición ocultista y la teosofía oriental, para alumbrar una filosofía que une lo físico, lo espiritual y lo sentimental.

No es un mero ilustrador de Steiner. Se le puede considerar un continuador. «Creo que he añadido a esas cosas algo realmente diferente, algo que a su modo quizás nada tiene que ver con Rudolf Steiner, y ese algo es el concepto ampliado del arte....»¹², declara el propio creador al respecto.

¹¹ BEUYS, JOSEPH: Joseph Beuys (Catálogo). Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994.

¹² BEUYS, JOSEPH: Joseph Beuys (Catálogo). Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994.

La triple estructura del organismo social de Steiner parte de una concepción antropomorfa y organicista del esquema social. Si el ser humano está compuesto básicamente por *cabeza sistema rítmico y metabolismo*, a esta tripartición le corresponderá la *vida intelectual*, la *vida económica* y la *vida jurídica* en el cuerpo social, a su vez regidas por los tres grandes principios encumbrados ya en la Revolución Francesa: *libertad*, sin la cual es impensable la vida intelectual (necesidad de Escuelas y Universidades libremente gestionadas), *fraternidad-solidaridad*, que será el nuevo principio de la vida económica; *igualdad* regidor de la vida jurídica (ya que el hombre aspira a ser un igual entre iguales).

Las declaraciones, conceptos y trabajos de Beuys siguen, en general, estas líneas. Así, por ejemplo, vemos que tiene un concepto tridimensional de la historia, con tres referentes que se entrelazan: la Historia personal (biografía), la Historia-Historia (de los hechos) y la Historia filosófica (de los pensamientos).

A este respecto declara Beuys en 1977: «He querido romper precisamente esta Historia concebida como Historia del Arte y originar una Historia donde todo se conceptualice a partir del arte»¹³.

Especialmente significativa a este respecto sería la instalación *El final del siglo xx* (1983), donde bloques de basalto aparecen sobre carros de transporte con pequeños cilindros recortados de su interior y luego vueltos a pegar con arcilla. ¿La intrahistoria dentro de la historia? ¿La plástica social unida a la plástica natural (ecología)? ¿Naturaleza versus Civilización? Lo importante, como siempre, no son las respuestas sino las preguntas que la obra genera.

Prácticamente todas las instalaciones y trabajos de Beuys pueden leerse políticamente, o al menos hablan de modo claro de esa polaridad frío/calor que apuntábamos como principio organizador de esta circulación humanística. Las más evidentes serían «Las pizarras», fruto de discusiones y conferencias sobre su *plástica social* (como *Fuerzas de orientación*, 1974-77, por ejemplo), de la que el propio Beuys dice: «Únicamente bajo la condición de una ampliación radical del término, el arte (y el trabajo con el arte), obtiene la posibilidad de demostrar que es la única fuerza eficaz evolucionaria-revolucionaria, que puede invalidar los efectos represivos de un sistema social envejecido y empeñado en la dirección de la muerte, para crear UN ORGANISMO SOCIAL COMO OBRA DE ARTE...¹⁴».

¹³ BEUYS, JOSEPH: Joseph Beuys (Catálogo). Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994.

¹⁴ BEUYS, JOSEPH: Joseph Beuys (Catálogo). Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994.

Otras obras son mucho más sutiles. Especialmente las más tardías como *Olivestones* (1984), donde la oposición frío (piedra)/ calor (aceite), masculino (piedra introducida)/ femenino (tinaja)... habla de la posibilidad de la superación de las polaridades.

Otra de estas impresionantes y tardías instalaciones es *Plight* (1985), donde las vivencias y sensaciones personales se funden con la dificultad de la convivencia social, al ser una instalación realizada para que penetre mucha gente a la vez.

Beuys aspiraba a un ser humano perfeccionado y espiritualizado. Encontraba que el materialismo y el marxismo habían sido pasos de gigante en la evolución del hombre, pero eran incompletos. De todas formas, distaba mucho de ser un místico fuera de este mundo como tantas veces se ha dicho. Así que no pasaba por alto la vida económica y su incidencia en la cultura y el arte. Muy al contrario. En *el concepto ampliado del arte*, economía es igual a plástica. A propósito de esto, declara en 1985: «Se trata sencillamente de ese principio que todavía le cuesta trabajo entender a mucha gente: hoy el arte ya no puede ser arte, si no llega al corazón de nuestra cultura preestablecida y ejerce en ella un influjo transformador. Nuestra cultura actual no tiene nada que ver con lo que gestiona la administración cultural, sino que nuestra cultura está plenamente regida (al igual que todas las personas) por lo que se denomina naturaleza económica. Es decir, que vivimos de hecho en una cultura económica. (...) Es decir, un arte que no puede configurar la sociedad y en consecuencia actuar en las verdaderas cuestiones de esa sociedad, y en última instancia en la cuestión del capital, no es arte. Esta es la fórmula. ¡Por muy poco artística que le resulte a mucha gente! ¹⁵».

El dinero deja de equivaler al capital. Según Beuys y en su concepto de *Plástica Social* será la creatividad el nuevo valor de cambio. Por tanto, arte= capital.

«¡Ahora la aptitud productora de trabajo es el CAPITAL! ¡El dinero no es un valor económico!. La relación entre aptitud (creatividad) y producto son los dos auténticos valores económicos. Así se explica la fórmula del concepto ampliado del arte: arte= capital ¹⁶».

Y así se explica la acción *El Capital* (1980) o la instalación *Valores económicos* (1980), donde cuadros de finales del siglo pasado rodean un estantería con productos de primera necesidad procedentes de la DDR

¹⁵ BEUYS, JOSEPH: Joseph Beuys (Catálogo). Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1 994.

¹⁶ BEUYS, JOSEPH: Joseph Beuys (Catálogo). Centro de Arte Reina Sofía. Madrid 1 994.

marcados con el cuño de la FIU. Transcendiendo el fenómeno del «ready made», nos encontramos con un grito por la solidaridad (la fraternidad) que según Rudolf Steiner regiría la vida económica en su esquema social. La equiparación de los productos que se comen (energía física) elaborados por hombres no considerados artistas («Todos los hombres son artistas») con cuadros (energía espiritual), es auténticamente clarificadora de la dirección de la ética-estética de Beuys.

No se puede olvidar también en este punto la profunda preocupación del artista por el cuidado de la naturaleza. Este interés lo unió a los Verdes y de alguna manera, lo separó de los Verdes, puesto que su concepción de la política práctica era radicalmente distinta. Los gestos, las actitudes, la persona de Beuys... distaban mucho de las de un político, incluso de un político ecologista.

Son varios los objetos que remiten a este interés, como *Emblemas* (1963-83) o *Pala colectiva* (1965), pero muy especialmente las acciones: *Barriendo el bosque de Grafenberg* (1971), *Acción en el pantano* (1971), *Defensa de la naturaleza* (1984)... y sobre todas ellas, los *7000 Robles* (1982-87), auténtico testamento de Beuys, llamamiento masivo a la reforestación de la ciudad a través de la plantación de un roble (vertical) + una columna de basalto (horizontal), que comienza en la *Dokumenta VII* (1982) y acabará tras la muerte del artista en la *Dokumenta VIII* (1987).

La naturaleza y la cultura se vuelven a unir y a enfrentar en esta acción que trasciende todos los límites, incluso la vida del propio Beuys.

Sin lugar a dudas, la supuesta diferencia entre el Beuys artista y el Beuys político con la que abríamos este apartado se desmorona. Otro tanto podríamos decir del Beuys chamán-místico.

EL ARTE COMO CREENCIA Y COMO SALVACIÓN

Como apuntábamos en el párrafo anterior, tampoco se puede hablar de un «Beuys específicamente religioso».

La religiosidad, el misticismo, es una parte consustancial a la obra del escultor alemán. En su compleja teosofía, el arte es el medio de salvación para un mundo en decadencia desde el materialismo, es la creencia en una nueva religiosidad total que nos llevara a reencontrarnos con esa espiritualidad perdida.

No es una idea extraña ni nueva. El mismo André Malreaux (poco sospechoso de veleidades místicas) dijo aquello de que «El siglo xx será religioso o no será».

Poco a poco, Beuys ha ido perfilando la figura que le servirá de modelo. Se trata del euroasiático dotado de poderes excepcionales: EL CHAMAN. La unión de oriente y occidente se personifica en esta figura mágica.

Sin embargo, no olvidemos los orígenes de Beuys. Las bases de su religiosidad son las del cristianismo, y en concreto del catolicismo, ya que su familia era católica. Los místicos (Juan de la Cruz, Teresa de Jesús, Ignacio de Loyola), la simbología cristiana (en especial la cruz, repetida hasta la saciedad en sus acciones, objetos y dibujos), la idea de sufrimiento del cristianismo... todo ello se refleja en los trabajos de Beuys.

Hay, sin embargo, una fuerte crítica contra la Iglesia institucional, acusada de corromper los modelos morales del cristianismo. Es una crítica paralela a la que hace al Estado, aunque más totalizadora.

De hecho, aunque su familia es católica, se separa tempranamente del culto, manteniendo toda su vida un concepto global y amplio de la fé.

Las primeras obras de Beuys son obras religiosas y funerarias (rechazadas por la Iglesia): *Gran Cruz del Monumento de Buderich*, *Gran Cruz para Joseph Koch*, *Cruz arrojadiza*... son todas ellas de los años 50.

LA CRUZ como símbolo tiene un papel fundamental en su trabajo desde el comienzo, hasta llegar a sus «sellos» en forma de cruz latina y al color «Braunkreuz» (Cruz marrón).

También en sus acciones son importantes las cruces, desde la cruz partida (procedente del Medievo) en *Eurasia* (1966) donde simboliza la separación entre oriente y occidente; la famosísima imagen de Aquisgrán (1964) realizando *Kukei*, *akopee ¡No!*, *Braunkreuz*, *esquina de grasa*, *esquinas de grasa modelo*; y muy especialmente, *Manresa* (1966), donde aparece la Cruz de plato.

La acción *Manresa* tiene lugar tras su viaje a España, donde se produce una de sus graves crisis físicas, estando al borde de la muerte.

La acción, une las enseñanzas y el recogimiento de Ignacio de Loyola, de donde sale renacido como «soldado de Cristo», como el renacimiento del propio Beuys de esta «segunda muerte» (la primera se había producido en Crimea cuando es derribado en la guerra y cuidado por los tártaros).

Une así, la crisis y el sufrimiento de la cultura cristiana con la enfermedad y la autocuración de los chamanes euroasiáticos, donde la enfermedad tiene siempre un cariz psicosomático, de herida moral que da como resultado la herida física.

Beuys admira de Ignacio de Loyola la tenacidad con que conduce su vida, desde la crisis hasta la enseñanza positiva, la combinación de razón

e intuición, y el aspecto de «modelo de actuación» para alcanzar una creatividad inspirada.

«Para Beuys, Ignacio de Loyola se sitúa en el inicio de la era científica. Desde ahí se nos presenta, por encima de todas las rupturas que esta época ha conllevado para los hombres, como señal orientadora para la salida de esta crisis, para la superación del racionalismo», escribe Friedhelm Mennekes¹⁷.

La crisis y la superación. Beuys tiene a lo largo de su vida dos grandes «muertes» (de las que ya hemos hablado) y una larga crisis psicológica de 1953 a 1957, de la que renace, de la que se autocura.

Su larga crisis psicológico-creativa-espiritual, le sirve para desprenderse de las influencias ajenas y comenzar su obra más personal, centrada ya en sus temas y obsesiones, que como estamos viendo, son desde un principio prácticamente los mismos.

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 (antropológicamente recordemos que arte y ritual van unidos), dramático, encarnado en tremendos esfuerzos físicos y de concentración, enmarcado por su intensa mirada.

Prácticamente todas las acciones de Beuys de los años 60 y 70 tienen influencias rituales, y parten de su extensa religiosidad: *El Jefe* (1964), *Como explicar los cuadros a una liebre muerta* (1965), *Eurasia* (1966), *Manresa* (1966), *I like América and América likes me* (1974)... son algunos ejemplos clarificadores.

En ellas aparecen *animales rituales y totémicos*, como el coyote, antiguo Dios de los indios norteamericanos, con el que Beuys convive en *I like América*... durante tres días hasta lograr establecer de nuevo esos vínculos perdidos.

Aparecen también los elementos propios de la *plástica del calor* de Beuys (miel, grasa, mantequilla, fieltro, cobre), el *polvo de oro* que recubre la cabeza a modo de casco del pensamiento en *Como explicar los cuadros a una liebre muerta, su voz hipnotizante*...

Condensados en sí y con el poder de asociar elementos de órdenes contradictorios, Joseph Beuys se manifiesta a sí mismo como una «metáfora con valor de concentración». A la insistencia de su presencia dará el nombre de una función: *la del chamán*.

¹⁷ MENNEKES, FRIEDHELM: Aprovechar las ánimas (Catálogo). Diputación de Granada. Granada, 1993.

A partir de 1968 y de su reconocimiento institucional con motivo de la Dokumenta IV, su voz, su mirada, sus gestos, su ropa... son parte de sus obras.

Las actividades realizadas, la misión pedagógica que ha asumido, la diseminación orientadora y estructuradora de los símbolos elegidos, son posturas que denotan *la función de chamán en las sociedades euroasiáticas primitivas*. Postura y función mediante las que puede reactivar el origen de su identidad como artista.

El modelo del chamán se origina en la organización social y religiosa de las tribus de Mongolia desde antes de Cristo. Beuys elige esta figura por adaptarse a su finalidad de intermediario, y muy en especial por esa cualidad de curar a los demás tras la autocuración que sirve para su designación. El chamán sufre una muerte ritual de la que se cura a sí mismo, por lo que sabrá que es un elegido de los dioses para curar las crisis de los otros.

Esta elección del enfermo, del doliente, la visión positiva de la muerte, seguida de la resurrección, no puede ser más afín a las ideas de Beuys.

El chamán, vestido siempre de la misma forma, ejecuta rituales por los que llega al trance místico. En este trance de la curación (para el que se vale de mantras, instrumentos como el tambor o los cascabeles, animales, escaleras, drogas rituales....) el brujo «absorbe» la enfermedad, la asimila y procede a una nueva autocuración.

Algo fundamental que distingue al chamán del resto de los tipos de brujos tribales, es su función de psicopompo, de conductor de almas. Este «pastor de almas» que Beuys pretende ser.

Trabaja, pues, en pos de la vanguardia con métodos rituales y ritos chamanísticos, pero no propugna la vuelta a una visión mística del mundo. Sus acciones y obras son explicaciones poéticas, míticas.

El propio Beuys lo expresa muy bien en *La máquina del tiempo térmica*, un texto de 1975: «No pretendo únicamente restablecer los mitos primigenios y presentar aquí una imagen del pasado. Nosotros estamos en otro momento de la evolución. Nuestra posición, nuestro lugar, exigen por las razones que ya he indicado, algo totalmente nuevo, tenemos que descubrir como nos relacionamos con el pasado¹⁸».

Objetos (*Cruces arrojadizas con cronómetros*, 1953-61) e instalaciones (*Tumba de una liebre* (1964-80), *Plight* (1977), *La Bomba de Miel en el*

¹⁸ BEUYS, JOSEPH: Joseph Beuys (Catálogo). Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1 994.

lugar de trabajo (1977)... tienen una lectura socio-religiosa y alquímica (otro elemento fundamental en la obra del artista).

Pero son especialmente sus acciones las que reflejan este aspecto. Por un lado, *Manresa* (1966), donde habla del camino de la mística cristiana. Por otra parte, la postura del chamán, ejemplarizada en *I like América and América likes me* (Nueva York, 1974).

Beuys envuelto en fieltro y con sombrero y bastón, se encierra con un coyote traído del desierto, durante tres días. Por medio de la persuasión y el mutuo conocimiento, logra el acercamiento de la cultura occidental y la cultura india.

En esta acción se refleja la visión demiúrgica de Beuys. 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. No por azar ha escogido el artista a un carnicero nómada que vive en el desierto.

La confrontación con animales, propia de los chamanes, es la voluntad de invertir la historia, de buscar una nueva confraternización. Es un momento de creatividad, tal y como la entiende el artista. El papel demiúrgico del chamán se confunde en Beuys, para decirlo en palabras de Rudolf Steiner, con «la misión cósmica del arte». Esta misión, de la que es al mismo tiempo intérprete y defensor, consiste en captar la totalidad de la vida en la exigencia de una evolución espiritual de la humanidad, cuya piedra angular es la creatividad de cada uno («Todo hombre es un artista»).

«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 pristinas», concluye sobre esta acción también llamada *Coyote* Bernard Lamarche-Vadel¹⁹.

¹⁹ LAMARCHE-VADEL, BERNARD: Joseph Beuys. Ed. Siruela. Madrid, 1994.

Como explica el autor francés, esta acción da la clave (a través de la figura del chamán) de la función de catarsis del arte y el artista en la sociedad occidental de finales del siglo xx que Beuys quiere representar. Beuys el trascendente, el pedagogo, el psicopompo. Beuys el conservador, dentro de su costra de revolución pacífica e interior. Beuys el artista íntimo, con sus reflexiones más personales a través de sus dibujos, especialmente los más de 450 que contiene *The secret block for a secret person in Ireland*, auténtico diario de la evolución de su pensamiento a través de breves trazos, «collages», manchas de grasa y sangre, o trazos de óleo «Braunkreuz».

The secret block... es todo un catálogo de emociones y sufrimientos, un libro que refleja el cambio interior, un libro-medicina, de autocuración.

Son dibujos matéricos, no hay separación en ellos entre forma y materiales (negando de esta manera uno de los grandes principios del arte clásico), y los productos terapéuticos aparecen corrientemente en ellos: vendas, pastillas, esparadrapos...

El block secreto... es el consuelo y la fortaleza del «chamán Beuys», es su contenedor de imágenes. Sus lecturas (mágica, alquímica, religiosa, psicoanalítica, formalista...) concluyen en ser, ante todo, un catálogo del sufrimiento. El sufrimiento debido a la creación y la superación de ese sufrimiento a través de ella.

DESPUÉS DE BEUYS / ANTE BEUYS

La obra de Joseph Beuys no admite, en modo alguno, una simple lectura visual. El creador de la *Plástica Social* trabaja con el pensamiento y el sentimiento, la memoria, con el contexto social del ser humano. La «belleza» que nos parece inmanente en el arte no es un fin simple en su obra, repleta de silencio, de austeridad, preñada de preguntas. Es más bien el resultado de una actitud, de un sistema de conceptos aplicados, aunque la materialidad sea importante en ella (Beuys rechazará el arte exclusivamente conceptual).

Su obra es una síntesis, un proceso evolutivo que ha de leerse en conjunto. Sólo entonces podemos percibir su íntima coherencia, su lógica profunda. No es un trabajo lineal, estable y permanente.

Cada signo está dotado de diversos significados, imbricado en el contexto general. En este sentido, Beuys nunca ha fijado límites conceptuales a sus obras, a pesar de la repetición obsesiva de materiales, temas u objetos.

Quizás por ello también, es imposible encuadrar su trabajo dentro de un marco o bajo un epígrafe. Va más allá del arte conceptual, del «póvera» o del «happening».

En una panorámica general, percibimos una constante estilística (si se puede emplear este término) y temática. Sin rupturas pero con evoluciones, trabajos circulares, endógenos respecto a sus problemáticas. Se trata de una obra que debe ser evaluada por la eficacia de su pensamiento, por su tan ansiada (¿conseguida?) unión arte/vida.

«Frente a estas exigencias pueriles de significado que el interlocutor se apresuraría, por otro lado, a combatir si Beuys les prestara oídos, el artista recurre a una gran táctica griega, la *metis* o ardid de la razón: si le piden ideas, responde con ideales; si le piden un significado, preconiza el sentido; si le piden un sistema, responde con una problemática. Tal es, a mi juicio, la cualidad fundamental del hombre y de la obra: la libertad que lo inspira y el rechazo de toda identificación con cualquier conjunto prescriptivo» (Bernard Lamarche-Vadel) ²⁰.

Sin embargo, la obra de Beuys no ha sido recibida clara ni cercana por el gran público, el público de Beuys por excelencia, el que él querría «adoctrinar». Esa esperada unión arte/vida no se ha producido en términos reales, como parece no haberse producido en prácticamente casi ningún artista actual.

Las lecturas de sus obras denotan una tremenda incompreensión. Suelen ser planas, puramente visuales, y oscilan entre el escándalo y la extrañeza, entre la idolatrización y la falta de criterio.

Por otra parte, como ha ocurrido con la obra de Duchamp (al que Beuys acusa de elitista, de no haber ampliado el concepto del arte limitándose a la provocación), sus trabajos han sido deglutidos por el museo, guardados «gracias» a las instituciones que han criticado, y utilizados y manipulados luego por estas mismas instituciones.

La incomodidad, la provocación con fines sociales, el entramado de pensamiento entre utópico y anarquizante que sugerían sus objetos e instalaciones, el gran líder político-espiritual.... todo ha sido tamizado y suavizado. Tras la muerte de Beuys sus objetos han sido manipulados, y toda su violencia contenida se ha sustituido por un suave didactismo, toda su moralidad (rozando el puritanismo) convertida en moralina.

La primera gran crítica a esta manipulación tras su muerte, surge con la

²⁰ LAMARCHE-VADEL, BERNARD: *Joseph Beuys*. Ed. Siruela. Madrid, 1994.

retrospectiva organizada en Berlín en 1988 por Heiner Bastian: «Joseph Beuys. Esculturas y Objetos». Tal vez era demasiado pronto, tal vez....

La última retrospectiva, que hemos podido ser este mismo año 1994 en el Centro de Arte Reina Sofía comisariada por Harald Szeemann, tiene un mayor distanciamiento, aunque peca a mi entender de una excesiva «literatura adjunta».

¿Es realmente Beuys tan ajeno a la sociedad de su tiempo? ¿Es realmente el arte contemporáneo tan distante en general? ¿Por qué se acusa al arte contemporáneo de «bluff» simplemente por no atenerse a la visibilidad del más trillado, ramplón y aceptado impresionismo?... Estas cuestiones, siempre presentes, se revitalizan aún más al leer ciertas críticas, algunas por total cerrazón, otras por una comprensión «de manual».

La *manipulación*, que era para Beuys la «fuerza de las tinieblas» (instituciones, medios de comunicación y casi cualquier persona que no opina-se como él), ha tenido lugar siempre con su trabajo, pero se ha acentuado desde que Beuys ya no está para imponer a la obra la figura carismática.

En principio, Beuys, sus críticas y su modelo de sociedad organicista, presupone que todo el que no está de acuerdo con él, está manipulado: «Su tosca contraposición entre manipulación y consenso es, a menudo, ajena a la realidad» (Tobia Bezzola)²¹. En especial, tras su triunfo como estrella dentro del mercado del arte (al que criticó duramente, pero en el que entró por la puerta grande), su influencia se extendió y sus apariciones eran seguidas con fervor, como un auténtico «guru».

«... la megalomanía de los últimos años y la inspiración entre iluminada, visionaria y profética que dominó su actividad a partir de la plena dedicación a la actividad política», añade Horacio Fernández²².

Sin duda alguna, Beuys es un hito fundamental dentro del arte europeo de la segunda mitad del siglo xx. Tiene una manera de entender la plástica en relación con la vida y su función social esencial y totalizadora. El didactismo que él preconiza no es novedoso, aunque sí peligroso si se confunde con un maximalismo mesiánico.

«Desde hace más de cien años, Europa suspira por un artista redentor, un tirano benévolo que se imponga; un gran reformador. Alguien mucho más poderoso que Giotto, porque si éste salvó a la pintura de su deca-

²¹ BEZOLA, TOBIA: Joseph Beuys (Catálogo). Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994.

²² FERNÁNDEZ, HORACIO: Dossier Joseph Beuys. Revista CREACION, nº 2 (pág. 55-101). Madrid, 1990.

dencia, el esperado redentor de la pintura moderna habrá de salvarla de algo mil veces peor que la decadencia: la heterogeneidad» (Angel González) ²³.

¿Realmente Beuys llegó a considerarse un «nuevo Mesías» del arte actual?; ¿Se consideraba a sí mismo el «Salvador» de esta heterogeneidad?; ¿Lo consideraban otros?; ¿Se consideraba un *genio*?...

No podemos, hablando de un artista «romántico» como Beuys, obviar este concepto. Estamos hablando de un heredero del Idealismo centroeuropeo del XVIII-XIX, de un creador que levanta pasiones contradictorias. Sólo en este contexto debemos entender la polémica, y por supuesto, hablar del *concepto de genialidad*, nacido y amamantado por el Romanticismo: el rebelde, autónomo, excéntrico y carismático genio.

Beuys conoce la transformación de este concepto desde la Antigüedad, el culto al genio del *Sturm und Drang*, el genio elitista de Nietzsche, la polémica sobre «genio y locura» de nuestro siglo..., aunque en él sería más aplicable hablar del genio-revolucionario, del genio que sabe captar masas con su dominio del cuerpo y del lenguaje.

Al respecto, nos dice el propio artista: «¿Qué es la presión del tiempo?. La única genialidad que poseo es que me muevo con la presión del tiempo, mientras otros se mueven contra ella ²⁴».

¿Simple táctica de despiste o un «genio oportunista»?... Desde luego, Beuys sabía aprovechar las oportunidades y el momento.

Algunos de los puntos más oscuros de las relaciones del artista son las que mantuvo con Marcel Duchamp, con Fluxus y con el Partido de los Verdes.

Respecto a Duchamp, el artista alemán le critica duramente en varias ocasiones, acusándolo de haberse quedado en la mera provocación burguesa sin poner realmente el arte al servicio de la sociedad. Acciones como *El silencio de Duchamp está sobrevalorado* (1964), y objetos como *El silencio* (1973) o *Con la lengua en mi mejilla* (1959) hablan de este amor-odio por el artista francés. Aunque él no quiera reconocerlo, su deuda con Duchamp es enorme.

«Duchamp no es digno de discusión ni de crítica. Hay que tomarlo tal cual es, como un objeto de arte que tiene su sitio en el museo. Mis

²³ GONZÁLEZ, ANGEL: Dossier Joseph Beuys. Revista CREACION, nº 2 (pág. 55-101). Madrid, 1990.

²⁴ BEUYS, JOSEPH: Joseph Beuys (Catálogo). Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994.

obras, por el contrario, son herramientas que proporcionan el debate y la participación» ²⁵ (Joseph Beuys, 1985). Suficientemente clarificador.

En cuanto a Fluxus, aunque a partir de 1963 tiene contacto con ellos y realiza sus primeras acciones en el marco de los *Festivales Fluxus*, tiene bien poco que ver con su manera de concebir la creación plástica. Fluxus era irónico y anti-individualista. Beuys, siempre tan Beuys, era demasiado trascendente para este grupo. Wolf Vostell critica al artista por «excesiva personificación y abuso de sus ideas».

Los «happenings» de Fluxus poco tienen que ver con las acciones de Beuys, aunque éste debe al fluxismo su introducción de elementos escénicos y musicales en sus puestas en escena. Aunque profundamente distintas, las acciones de Beuys nacen a raíz de su contacto con los «happenings» y «performances» de Fluxus.

El propio artista tiene clara la distancia que los separa y la utilización consciente que él hace. Dice en 1981: «Yo buscaba terminar de una vez con ese movimiento, y así quedó patente más tarde, cuando sólo me vinculo externamente, organizativamente, pero no conceptualmente a los neodadaístas, a la gente de Fluxus, que en su mayoría trabajaban en el entorno dadá, y al mismo tiempo desarrollé mi propio concepto de Fluxus, independientemente del dadaísmo y el neodadaísmo» ²⁶.

Por otra parte, la relación con el Partido Verde fué corta, desde finales de los 60 hasta 1979, año en el que Beuys se presenta como candidato verde al Parlamento Europeo y cosecha un enorme fracaso.

Su interés por el ecologismo le lleva a colaborar con este heterogéneo movimiento alternativo y a construir con la fusión de varios grupos su fundación como Partido. Sin embargo, los Verdes buscaban una acción política real, de acuerdo a las reglas de juego existentes, de acuerdo a un partido político al uso (algo totalmente alejado de las ideas de Joseph Beuys). Su colaboración estaba destinada al fracaso.

Fracaso, otra palabra clave. ¿Ha fracasado la obra de Beuys? En una primera impresión, la conclusión sería que sí. Sus objetos, instalaciones, dibujos, acciones... han obtenido el reconocimiento social, pero no parecen haber conducido a la revolución interior, a esa preconizada unión arte/vida. El *concepto ampliado del arte* parece haberse convertido en un «slogan» publicitario.

²⁵ BEUYS, JOSEPH: Joseph Beuys (Catálogo). Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994.

²⁶ BEUYS, JOSEPH: Joseph Beuys (Catálogo). Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994.

Sin embargo, a pesar de su megalomanía personal, a pesar de las manipulaciones durante su vida y tras su muerte, la obra de J. Beuys nos invita, más allá de su materialidad y repetitividad, a la reflexión. Puede que sus conceptos sean revisables, pero no se limita a la gratuidad de la belleza superficial y fácil. Su teosofía puede ser utópica y mística, sin embargo, las utopías son absolutamente necesarias.

Con la distancia necesaria y el sentido crítico puesto, el trabajo de Beuys es uno de los más impactantes y emblemáticos de nuestro tiempo, uno de los que mayores aportaciones ha hecho, de los que más vías ha abierto en los últimos años. Está lleno de lirismo, fuerza y reflexión, trasciende las fronteras del mundo del arte y da al artista, de nuevo, su lugar en la comunidad. Todo esto, a mi modo de ver, es ya más que suficiente.

BIBLIOGRAFÍA

- BREA, JOSÉ LUIS: *Nuevas estrategias alegóricas*. Ed. Tecnos. Madrid, 1991.
- BRECHT, BERTOLD: *El compromiso en literatura y arte*. Ed. Península. Barcelona, 1973.
- DORFLES, GILLO: *Últimas tendencias del arte de hoy*. Ed. Labor. Barcelona, 1966.
- ECO, UMBERTO: *Obra abierta*. Ed. Ariel. Barcelona, 1994.
- ECO UMBERTO: *La definición del arte*. Ed. Martínez Roca. Barcelona, 1990.
- ELIADE, MIRCEA: *Herreros y alquimistas*. Ed. Alianza. Madrid, 1990.
- HOFMANN, W. y THOMAS, K.: *Beuys vor Beuys*. Trabajos tempranos. Colección Van der Grinten (Catálogo). Diputación de Zaragoza y Caja Madrid. Zaragoza, 1989.
- JIMÉNEZ, CARLOS: *Un chamán en Alemania*. Revista LAPIZ, nº 68. Madrid, 1990.
- LAMARCHE-VADEL, BERNARD: *Joseph Beuys*. Ed. Siruela. Madrid, 1994. - LEBRERO STALS, JOSE Entrevista con Joseph Beuys. Revista LAPIZ, nº 27 (pág. 24-30). Madrid, 1985.
- LEBRERO STALS, JOSÉ: *Joseph Beuys, se liquida una utopía*. Revista LAPIZ, nº 51 (pág.51-57).Madrid, 1988.
- MARCHAN FIZ, SIMÓN: *Del arte objetual al arte del concepto*. Ed. Akal. Madrid, 1986.
- MARCHAN FIZ, SIMÓN: *La estética de la cultura moderna*. Alianza Forma. Madrid, 1987.
- ROSENBLUM, ROBERT: *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico*. Alianza Forma. Madrid, 1993.
- STACHELHAUS, HEINER: *Joseph Beuys*. Ed. Parsifal. Barcelona, 1990.
- V.V.A.A.: *Aprovechar las ánimas* (Catálogo). Diputación de Granada. Granada, 1993.
- V.V.A.A.: *Dossier Fluxus*. Revista CREACION, nº 10 (pág. 54-102). Madrid, 1994.
- V.V.A.A.: *Dossier Joseph Beuys*. Revista CREACION, nº 2 (pág. 55-101). Madrid, 1990.
- V.V.A.A.: *Dossier Joseph Beuys*. Revista FIGURA, nº 6. Sevilla, 1985.
- V.V.A.A.: *Joseph Beuys* (Catálogo). Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994.
- WITTKOWER, RUDOLF Y MARGOT: *Nacidos bajo el signo de Saturno*. Ed. Cátedra. Madrid, 1982.