

Algunos círculos de tiza (elogio del engaño)

Emilio Tuñón. Mayo 1994

1. ¿Interesa el arte?

Dos o tres días atrás, un conocido profesor de la Escuela nos llamaba para recriminarnos que en nuestras clases se hablara mucho de arte. Para él la arquitectura no permanece dentro de las categorías del arte. En realidad el problema, ya aburrido por otra parte, no es el grado de artisticidad que contiene la arquitectura, o si es o no es una de las artes. Para nosotros es más interesante pensar que, en realidad, el arte no es arte.

Uno de los más increíbles fenómenos sociales de este siglo es la imparable mitificación que el arte ha sufrido, y la rápida incorporación a la vida cotidiana de multitud de imágenes tomadas de los trabajos de los artistas de vanguardia. Ciertamente, aletargadas las ideologías en nuestra (polimítica) sociedad, una gran cantidad de ciudadanos considera el arte contemporáneo como un mito. Por poner un ejemplo, para un joven profesional urbano no hay placer mayor, aparte de la escalada profesional, que llegar a tener fe en el "incomprensible arte contemporáneo", asistir a los museos de arte del siglo XX y tener la sensación de compartir con los grandes hombres de este siglo sus mejores obras de vanguardia. Placer artificial que se ve incrementado ampliamente si llega a comprender, siempre a través de su cotización en el mercado, el escalafón de los artistas en activo, y si incluso es capaz de invertir en la adquisición de alguna de esas obras de arte que le permitirán albergar una pequeña duda: "¿realmente esta cosa no la podría haber hecho un niño de tres años?".

El hecho de que cualquier individuo, incluso un niño de tres años, sea capaz de crear, a partir de sus obsesiones privadas, todo un mundo diferente, personal, y por tanto imaginativo, es algo que nuestro profesional nunca se atrevería a verbalizar en público. Y sin embargo es un secreto a voces, desde que Freud lo materializara, por primera vez, al designar a cada persona un inconsciente creativo, catalizando con ello la democratización de la inspiración y el genio. Y es que la explicación que Freud da de la fantasía inconsciente muestra de qué modo es posible ver la vida de todo ser humano como una obra de arte, y de qué modo es posible dotar a cada individuo de la capacidad de adquirir un lenguaje con el que generar una descripción comprensible de sí mismo y de su mundo. Pero la historia ha demostrado que el psicoanálisis no era tan democrático como parecía; sobre una concepción exclusivista del inconsciente, materializó su propio estado dictatorial (psicoanalistas sobre psicoanalizados). Hoy, para nosotros, la cuestión no es conformarse con aceptar la existencia de las fantasías inconscientes sino que lo fundamental ha de ser el hecho de ser capaces de producir un nuevo inconsciente y, a partir de él, crear nuevos enunciados, nuevas metáforas y, ¿por qué no?, nuevos mundos.

No nos interesa si la arquitectura es arte, no nos interesa tampoco el carácter mítico que la sociedad actual da a las obras de arte, no nos interesa el psicoanálisis. Nos interesa el arte como material, como algo de lo que poder extraer, y producir nuestras propias metáforas con las que poder redefinirnos y redefinir lo preexistente, nos interesa el arte más como *concepto ampliado de arte*, usando la terminología Beuysiana, que como algo para ser admirado en los museos.

Con las reliquias de las acciones de Joseph Beuys, se celebra, mientras escribo estas líneas, una inabarcable muestra en el Centro Nacional de Arte Reina Sofía. Por empatía personal, nos vamos a detener a recorrer algunos de los pensamientos de este curioso personaje, aunque antes de seguir y para que el lector no se llame a engaño, esperando de estas palabras una explicación coherente o tautológica, me gustaría ilustrar la estructura de este texto por medio de un pequeño cuento de Leo Rosten:

"Un estudiante admirado le preguntó a un famoso rabino: —¿Cómo es que tiene usted siempre la metáfora perfecta para cualquier tema?

El rabino sonrió y dijo: —Te contestaré con una metáfora.

Había una vez un teniente en el ejército del Zar que, al atravesar a caballo un pequeño *shtetl*, notó cien círculos de tiza a un lado del granero, cada uno de ellos con un agujero de bala en el centro. El atónito teniente paró al primero que encontró y le inquirió sobre las dianas. El hombre suspiró:

Ah, es Shepsel, el hijo del zapatero. Es un poco peculiar.

No me importa. Es un tirador tan bueno...

No me entiende usted —interrumpió el hombre—. Verá Shepsel tira primero y luego dibuja el círculo de tiza.

El rabino sonrió: —Así es como soy yo. No busco una parábola que encaje en el tema. Sólo hablo de temas para los que tengo una metáfora".

2. Intuición y conocimiento

Si Freud adelantó, desde el punto de vista teórico, la democratización del genio, Beuys ha sido el gran defensor, como activista militante, de la existencia de una capacidad artística real en cada individuo. El concepto de arte, según Beuys, puede aplicarse a todas las obras de cada ser humano, a su vida e incluso a su trabajo. *El concepto ampliado del arte* es precisamente esto, no una teoría, sino una fórmula básica del ser que tiene capacidad para transformarlo todo, de dar un nuevo valor a sus acciones, por medio del calor. Vida y arte están íntimamente unidos. Beuys no se conformó con entender que la vida, y por tanto la biografía, de cada persona puede ser moldeada como una escultura sino que aún fue más lejos y partiendo del *concepto ampliado del arte* elaboró su segunda gran metáfora, la *plástica social*, según la cual la sociedad y la historia pueden verse, también, de forma plástica, como esculturas, como objetos a moldear.

La más clara exposición del concepto de *plástica social* que conozco, tal vez sea la que el propio Beuys hace en este fragmento de la conversación que *Die Rheinische Bienenzeitung* publicó en 1975: "Debe acuñarse otro concepto de arte que se refiera a todo el mundo y no sea únicamente cosa de los artistas, sino que sólo pueda declararse antropológicamente. Es decir, todo hombre es un artista en el sentido de que él puede configurar algo... y que en el futuro se habrá de transformar en aquello que se denomina plástica del calor social. Esto superaría la alienación en el mundo del trabajo: es también un proceso terapéutico y al mismo tiempo de calor. Esto vuelve a relacionarse de un modo muy claro con el principio de fraternidad, que tiene en sí mismo el concepto de calidez. Es decir: todos trabajan para todos, nadie trabaja sólo para sí mismo, sino que cada cual satisface las necesidades de otro. Mientras yo mismo vivo de los rendimientos de otros, devuelvo algo a los otros, esto a reciprocidad".

A pesar de lo inédito de su enunciado, la *plástica social* no es un nuevo concepto que Beuys enunciara a partir de la nada, toda nueva metáfora se produce como re-descripción a partir de un lenguaje existente. Así pues el concepto de *plástica social* se basa en otros enunciados anteriores de Rudolf Steiner, profeta de la antroposofía.

Steiner fundó en 1913 la Sociedad Antroposófica, como escisión de la Sociedad Teosófica, en el mismo año puso la primera piedra para el *Goetheaum* de Dornach, y en 1918 es cuando formula la *división del organismo social* como núcleo de la ideología antroposófica.

Como más tarde Beuys trató de hacer, Steiner, ironista y liberal, se propuso quebrantar la omnipresencia del Estado con la introducción de un parásito ideológico: un movimiento para la tripartición del organismo social, con el que trataba de entroncar con los olvidados postulados de la Revolución Francesa. La vida social solo podría sanar, si se separaban el estado, la economía y la vida espiritual. El movimiento para la tripartición exigía la igualdad ante el estado y el derecho, la fraternidad en la economía mediante un sistema de solidaridad gremial, y la libertad total de espíritu.

Pero tal vez lo más interesante que Steiner adelantara, en relación al asunto que nos ocupa, fuera la idea, en la que más adelante Beuys insistiría, de la capacidad que poseen arte y poesía para hacernos acceder al conocimiento. En el curioso artículo *Goethe como inspirador de una nueva estética*, Steiner analiza los discursos de diferentes pensadores de lengua germánica deteniéndose en Schiller, poeta de la libertad, para exponer, a través de sus propias palabras, que "sólo por la aurora de lo bello se penetra en el país del conocimiento".

Para Beuys la creatividad es, retomando a Steiner, la ciencia de la libertad. Todo el saber humano proviene del arte, el concepto de ciencia se ha desarrollado partiendo de lo creativo: "El único medio revolucionario es un concepto total del arte, que genere un nuevo concepto de

ciencia". (Años más tarde, en 1979, I. Prigogine enunciaría algo muy similar: "La ciencia de hoy no puede ya adjudicarse el derecho de negar la pertinencia y el interés de otros puntos de vista, de negarse en particular a escuchar los de las ciencias humanas, de la filosofía y del arte.")

Lo que los románticos, y por extensión Beuys-Steiner, incluyen al afirmar que la facultad humana fundamental reside en la imaginación, es lo mismo que Richard Rorty establece, en su *Contingencia, ironía y solidaridad*, al decir que "el principal instrumento de cambio cultural es el talento de hablar de forma diferente más que el talento de argumentar bien". Así pues, los pensadores más intensos del siglo XX son, a nuestro modo de ver, los que han caminado sobre los pasos ya andados por los poetas románticos, aceptando la libertad como el reconocimiento de lo diferente, de lo contingente y, ¿por qué no?, de lo patológico. Poetas, artistas, hombres y mujeres, poseen la oportunidad de hacerse con su propio léxico que los habilite a definir su entorno y su propio yo, aunque ello pueda requerir una aceptación de una forma de pensar que puede ser catalogada, peyorativamente, de patológica. ("¡Qué placer si la gente dice: nos decepcionan, se han vuelto locos!" Gritan Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*). Y es que la creación de nuevos mundos poéticos requiere de la manifestación de las fantasías y obsesiones privadas, aceptando nuestra común falta de sentido común, y nuestras propias perturbaciones patológicas. (Pensamiento patológico y pensamiento normal no sólo no se oponen, sino que se completan. Así mientras el pensamiento normal reclama a las cosas que le entreguen su sentido, y estas se lo niegan, el pensamiento llamado patológico, por el contrario, desborda obsesiones privadas, interpretaciones y ecos afectivos, con los que está siempre dispuesto a sobrecargar de contenido una realidad que de otro modo permanece muda).

Esto no es nuevo, ya en ciertas civilizaciones primitivas se confiaba en que el conocimiento provenía de la intuición y el arte. Imaginación y fantasía se daban en mayor grado en personas como locos y *chamanes*. Todavía hoy en la India, con una cultura de mestizaje donde conviven creencias y costumbres milenarias con la más moderna tecnología, *sadhus* y locos son todavía considerados santos y sabios.

Por todos es conocida la fama, autopromocionada, que Beuys tenía de chamán, como hechicero, naturalista, iniciado y mago, como persona con capacidad de adelantarse al futuro, como conductor de la sociedad. Es el mito del artista-chamán que no intenta producir objetos estéticos, sino que se entrega a sí mismo como sacrificio a la sociedad. (El chamán Beuys gustaba de recurrir a vestimentas concretas para los ritos-acción, e incluso se conoce su propia iniciación real, muerte y resurrección en Crimea, y su imaginaria re-iniciación esotérica, muerte y resurrección en España).

Pero, como en este texto, en la figura de Beuys hay una contradicción de fondo: si todo individuo por los princi-

pios de libertad (contingencia), de igualdad (ironismo), y fraternidad (solidaridad), puede modificar el inconsciente (puede recrear un léxico), que le permita crear algo nuevo y diferente (sanar socialmente), ¿para qué se necesita un chamán que cure los males de la sociedad y dirija el camino del pueblo abriendo las utopías del futuro?...

¿Mística y chamanismo no están reñidos con los valores democráticos que Beuys perseguía?... ¿Un sistema de pensamiento científico-artístico, como el de Beuys, puede ser algo alejado de lo esotérico y asimilable por los no iniciados? y si las fantasías y obsesiones privadas permiten acceder al conocimiento... ¿este puede tener algún viso de aproximación a la realidad?

3. Rigor y objetividad

La no correspondencia entre el mundo de las ideas y el mundo de los objetos, a menudo, torna estas faltas de interés. En arquitectura vale más un buen objeto o una adecuada relación entre espacios, que una buena idea. Paradójicamente hay personajes, en este siglo, cuya biografía se construye como un auténtico proyecto vital (recordemos la falsa biografía-escultura de Beuys) que da valor superior a una actitud, a una ideología, que a sus propios frutos.

Es de todos conocido que Hannes Meyer pertenece, junto a M. Stamp, E. May, H. Wittwer, H. Schmidt, J. Duiker, O. Haesler, etc., a lo que se ha conocido como la *nueva objetividad*, el ala radical del movimiento moderno. Estos arquitectos, de ideología materialista-marxista, trataron de establecer los parámetros del proyecto arquitectónico al margen de toda subjetividad, convencidos de la posibilidad de convertir la arquitectura en el resultado de aplicar una técnica objetiva y exacta, alejada de toda consideración estética, y atenta sólo a alcanzar su finalidad con la máxima precisión y eficacia. Los arquitectos de la *nueva objetividad* caminaron a la búsqueda de una arquitectura que se limitase a la resolución científica de una tarea edificatoria, como resultado directo del análisis de las necesidades materiales, y del empleo de las más objetivas técnicas constructivas.

Hannes Meyer, hoy un clásico de la arquitectura del siglo XX, es un punto de referencia obligado para los defensores radicales de la *arquitectura de resistencia*, para los defensores de una arquitectura que, por extensión del postulado miesiano, solo reconoce problemas de construcción. Es por ello por lo que sorprende comprobar que Meyer tiene una obra que se reduce, prácticamente, a dos concursos (la *Petersschule* en Basilea y el concurso para la *Sociedad de las Naciones* en Ginebra, ambos de 1926) y un edificio construido (la *Escuela de los sindicatos alemanes* en Bernau de 1930).

No negamos que la influencia de la *Petersschule* y el proyecto para la *Sociedad de las Naciones* fue muy grande entre los arquitectos del momento, pero tal vez no explique definitivamente la mítica importancia de un personaje como Meyer. Si, para nosotros, sus proyectos no son la clave de la explicación, y su corta estancia en la

Bauhaus no tuvo la trascendencia que se podía esperar, hemos de pensar que lo más importante de su obra reside, tal vez, en sus escritos, en los que podremos encontrar la explicación teórica de una actitud, de una forma de ver la realidad, de una biografía. Tres son los manifiestos que Hannes Meyer escribió con el fin de propagar su ideario: *El nuevo mundo* en 1926, *Bauen* en 1928, y *La arquitectura marxista* en 1931. Como otro paréntesis, nos permitimos hacer un breve recorrido por ellos recordando algunos de sus (ya conocidos) aforismos que nos pueden aproximar al léxico con el que Meyer transmitía sus (puritanas) ideas marxista-leninistas:

"Construir es un proceso técnico, no estético".

"El estudio del artista se convierte en laboratorio científico y técnico".

"Todas las cosas de este mundo son un producto de la fórmula: función x economía".

"Construir no es un proceso estético".

"Construir es un proceso técnico y económico".

"Construir es una empresa colectiva".

"Construir es sólo organización: organización social, técnica, económica y psicológica".

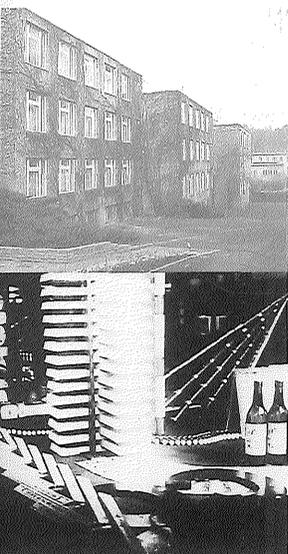
"La arquitectura ya no es arquitectura, construir es hoy una ciencia".

"La arquitectura es la ciencia de la construcción".

En 1925, como hoy, el mundo estaba inmerso en un proceso de continua mutación, la figura del arquitecto debía acomodarse a nuevas situaciones, y para ello era necesario personas con capacidad de adelantarse al futuro. Hannes Meyer toma posición como profeta, elaborando una nueva forma de hablar que recoge metáforas combinadas del léxico marxista y el de los sistemas de organización productiva en las factorías. Al leer sus textos, Hannes Meyer se nos presenta como un chamán-poeta con capacidad de dirigir a sus seguidores al verbalizar los nuevos dogmas de fe de la nueva arquitectura: el *rigor científico* es la nueva máquina de guerra, la *objetividad* el botín a conquistar.

Esto tampoco es nuevo. En la arquitectura del siglo XX, una de las más recurrentes líneas de pensamiento es aquella que, heredera de las preocupaciones racionalistas del siglo XVIII y XIX, permanece en el convencimiento de la posibilidad de alcanzar la objetividad en los procesos proyectuales y constructivos. Es el mito de una arquitectura absolutamente objetiva cuyas únicas herramientas son la ciencia y la tecnología. Es un mito que podría proporcionarnos, a los aficionados a la arquitectura, un mayor acomodo en nuestro trabajo al concedernos cierta seguridad de cuales son las estrías por las que dejarnos deslizar. Sin embargo debemos ser conscientes de que la huida hacia el mito de una ciencia misteriosa y todopoderosa no puede sino contribuir a enmascarar la dificultad real que los problemas que la ciudad, y la arquitectura plantean.

Hoy, tal vez, podamos decir que, tras las aportaciones teóricas de las tres últimas décadas, y el desarrollo y discusión que en la ciencia se produce, es insostenible el principio determinista según el cual la forma puede ser el re-



sultado unívoco de manipular sin contradicciones lógicas todos los datos objetivos de un problema planteado. Pero es precisamente lo paradójico de la búsqueda de lo objetivo y científico, en un mundo donde nada permanece, lo que hace más interesante y compleja nuestra actividad. Es decir, a nuestro modo de ver, la imposibilidad de producir una arquitectura absolutamente objetiva (absolutamente científica) no resta valor ni utilidad al rigor, a los recursos técnicos y científicos pregonados hasta la saciedad por Hannes Meyer. Nos encontramos, así, ante la paradoja de que, dentro de nuestra disciplina, la objetividad científica es inalcanzable, pero a pesar de ello su búsqueda se torna útil como herramienta de trabajo. (Algo similar a lo que ocurre en la física hoy, donde a escala del Universo, la física relativista sustituye a la física newtoniana, y en el mundo de lo microscópico, las leyes de la mecánica cuántica reemplazan a las de la mecánica clásica, y sin embargo ésta queda como referencia siempre válida y útil a nuestra escala).

4. Una larga cita final, para lectores pacientes

Para acabar, y por el placer de disparar el último tiro para que aquel que le apetezca pueda ponerle un círculo de tiza, transcribo una curiosa historia que nos cuenta Levi-Strauss en su libro *Antropología estructural*, historia real, fragmento de una autobiografía indígena recogida en lengua Kwakiutl de la región de Vancouver en Canadá:

"El llamado Quesalid no creía en el poder de los brujos o, más exactamente shamanes, porque este término conviene mejor para denotar el tipo de actividad específica que realizan en ciertas regiones del mundo. Agujoneado por la curiosidad de descubrir sus supercherías y el deseo de desenmascararlos, comenzó a frecuentarlos hasta que uno de ellos se ofreció a introducirlo en el grupo, donde sería iniciado para convertirse en uno de ellos. Quesalid no se hizo de rogar, y su relato describe detalladamente cuáles fueron sus primeras lecciones: extraña mezcla de pantomima, prestidigitación y conocimientos empíricos, arte de fingir desmayos, crisis nerviosas, el aprendizaje de cantos mágicos, la técnica de producir el vómito, nociones bastante precisas de auscultación y de obstetricia, el empleo de "soñadores", es decir, de espías encargados de escuchar las conversaciones privadas y de hacer llegar secretamente al shamán elementos de información sobre el origen y los síntomas de los males sufridos por tal o cual, y sobre todo el *ars magna* de cierta escuela shamanística de la costa noroeste del Pacífico: el empleo de un pequeño mechón de plumón que el practicante disimula en el costado de la boca, para espectorarlo todo ensangrentado en el momento oportuno, después de haberse mordido la lengua o haber hecho manar sangre de las encías, y presentarlo solemnemente al enfermo y a los asistentes como el cuerpo patológico expulsado tras las succiones y manipulaciones. Habiendo confirmado sus peores sospechas, Quesalid quiso continuar la averiguación, pero ya no era libre, su estancia entre los shamanes comenzaba a ser conocida. Cierta día fue convocado por la familia de un enfermo que había soñado que él era su salvador. Este primer tratamiento (por el cual, observa Quesalid, en otro lugar no se hizo pagar así como tampoco por los subsiguientes, puesto que no había terminado los cua-

tro años de ejercicios reglamentarios) fue un éxito brillante. No obstante ser considerado, a partir de ese momento, como "un gran shamán", Quesalid no pierde su espíritu crítico; interpreta su triunfo por razones psicológicas, "porque el enfermo creía firmemente en lo que había soñado sobre mí". Lo que debía según sus propias palabras, dejarlo "indeciso y pensativo", fue una aventura más compleja, que lo puso en presencia de varias modalidades de lo "falso sobrenatural" y lo llevó entonces a pensar que unas eran menos falsas que otras: naturalmente, aquellas en las cuales su interés personal estaba comprometido, al mismo tiempo que el sistema que comenzaba a construirse subrepticamente en su espíritu.

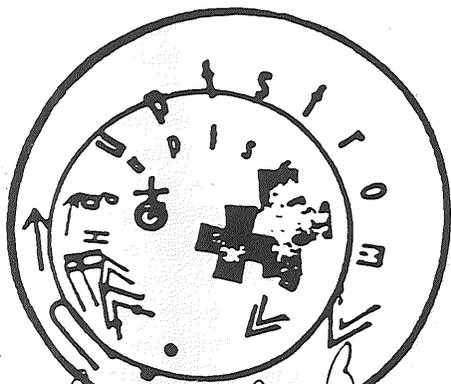
Hallándose de visita en la tribu vecina de los Koshimo, Quesalid asiste a una cura hecha por sus ilustres colegas extranjeros, y con gran sorpresa comprueba una diferencia de técnica: en lugar de escupir la enfermedad bajo la forma de un gusano sanguinolento constituido por el plumón disimulado en la boca, los shamanes Koshimo se conforman con expectorar en sus manos un poco de saliva, y se atreven a pretender que ésa es "la enfermedad". ¿Qué valor tiene este método? ¿A qué teoría corresponde? A fin de descubrir "cuál es la fuerza de esos shamanes, si es real o bien si solamente pretenden ser shamanes" como sus compatriotas, Quesalid solicita y obtiene autorización para ensayar su método; el otro tratamiento había resultado, por otra parte, ineficaz. La enferma se declara curada.

Y he aquí que por primera vez nuestro héroe vacila. Por pocas que fueran las ilusiones alimentadas hasta el presente sobre su técnica, ha encontrado una todavía más falsa, más mistificadora, más deshonesto que la suya. Porque él al menos ofrece algo visible a su clientela: le presenta la enfermedad bajo forma visible y tangible, mientras que sus colegas extranjeros no muestran absolutamente nada, y sólo pretenden haber capturado el mal. Y su método obtiene resultados, mientras el otro es inútil. Así nuestro héroe se encuentra preso de un problema que tal vez no carece de equivalente en la ciencia moderna; dos sistemas de los cuales se sabe que los dos son igualmente inadecuados, ofrecen sin embargo uno con respecto al otro, un valor diferencial y esto a la vez desde un punto de vista lógico y desde un punto de vista experimental".

¿Son nuestros chamanes como Quesalid, chamanes descreídos que nos ofrecen su plumón sanguinolento (el concepto ampliado del arte, la plástica social, el rigor científico, la objetividad, la tecnología...) conscientes del engaño que están produciendo?... ¿Son estos plumones las herramientas que contribuyen a optimizar los procesos productivos-poéticos de la arquitectura por su valor diferencial respecto a otros métodos, aún cuando conceptos como la plástica social, el rigor y la objetividad sean conceptos imposibles, o al menos inalcanzables?... Y para finalizar, ¿es la irrupción de este tipo de conceptos intrusos, útiles pero rebatibles, lo que condiciona las sucesivas mutaciones que se dan en los distintos órdenes sociales, al hacer coincidir, casualmente, las obsesiones privadas de un grupo de personas con los intereses públicos?



Wimmermeyer



Joseph A. Berry

Joseph Beuys: el concepto ampliado del arte

Fernando Castro Flórez

En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se presentó una exposición antológica de Joseph Beuys (Kleve 1921-Düsseldorf 1986), el artista más radical surgido después de la segunda guerra mundial; esta extraordinaria muestra ha sido posible gracias a tenacidad del crítico Harald Szeemann, amigo personal que Beuys, que considera que todavía es posible sentir, por medio de los restos, los innumerables objetos y dibujos de este singular creador, recomponer su *presencia*.

La vida y la muerte son los grandes temas que obsesionaron a este artista que explicó cuadros a una libre muerte, se entregó a tareas titánicas como la de barrer el bosque o hizo del nomadismo su divisa. Hay en todas las obras de Beuys una mezcla enigmática de radicalidad y fragilidad, el paso del tiempo las ha afectado evidentemente, cargándolas aún de más sentido: la silla cubierta de grasa es un resto casi prehistórico con una materia oscurecida, contraída como un emblema de la muerte.

La figura de Beuys es inconfundible, ataviado siempre con un sombrero de fieltro, un chaleco de pescador y un bastón de chaman. Siempre estaba como *de paso*, la provisionalidad de su presencia era, paradójicamente, el signo de la permanencia, la demostración de que sólo *desplazándose* puede el artista resistirse a la parálisis que el discurso histórico exige. Una de las obras que se encuentran en esta exposición es "El traje de fieltro", suspendido como un espectro, confeccionado con una cierta torpeza o, por lo menos, inadecuado para los cuerpos conocidos; tal vez, Beuys estaba intentando encontrar un nuevo *cuerpo* al que ofrecerle protección, entregarle este traje que *protege del frío*.

Los trabajos de este artista manifiestan las polaridades entre el frío y el calor, vida y muerte, humor y tragedia. Una escultura como la de un elefante de trapo sobre un silla o la fundición de una copia de una corona de Zar de Rusia para transformarla en un pequeño conejo, permiten advertir en este sujeto de verbo mesiánico un sentido del humor que frenaba la conversión de sus cosas en reliquias, la sacralización permanente. En cierta medida, la *exposición* era para Beuys un momento transitorio y menos esencial que la *actitud*; el conjunto de restos, las vitrinas llenas de residuos no tienen nada que ver con el mundo del "objeto encontrado" surrealista o con la *galaxia Duchamp* que ha convertido al arte contemporáneo en un patético escenario de guiños y complicidades que cubren la miseria moral. Beuys *muestra* los fragmentos de sus esfuerzos para subvertir la *distancia estética*, es decir, para conseguir una práctica creativa que tuviera una dimensión verdaderamente *común*, política.

La posición política de Beuys era completamente radical, le llevó a fundar el partido de los verdes y a desarrollar acciones por la defensa de la democracia directa. En su actividad en la universidad se convirtió en un revulsivo,

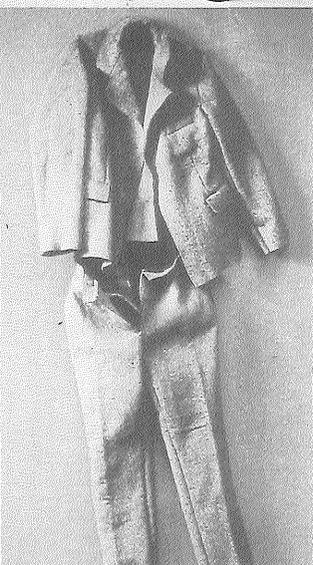
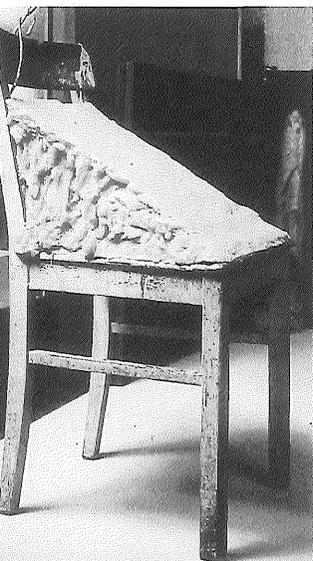
un personaje incómodo. Para Beuys, la única fuerza verdaderamente revolucionaria era el arte, su misión era incitar a que se desplegaran las capacidades creativas de la humanidad para iniciar una autoliberación individual, el primer paso para la democracia directa.

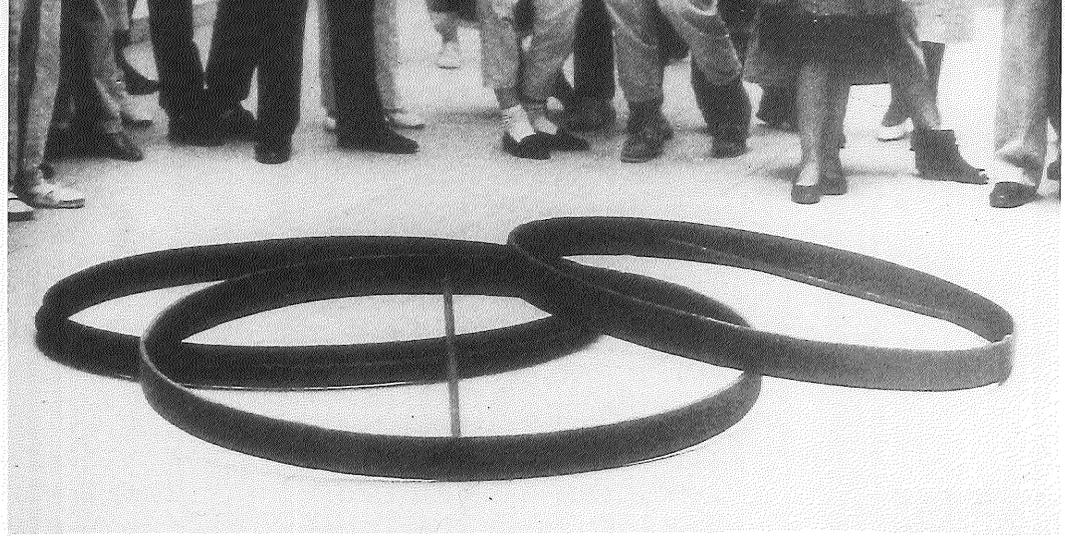
Joseph Beuys realizó una extraña declaración: "pienso con la rodilla". Su concepción del pensamiento como *forma* se conjugaba con la presencia de la muerte como límite de la idea. Cuando se embadurnaba con miel la cabeza señalaba que el concepto puede ser enérgico, escapar de la fosilización. Se trata de liberarse de una intelectualidad desprovista de auténtica intensidad; el acto de pensar lo identifica este artista alemán con los movimientos de la liebre: tropezar con la materia, rascar, excavar. Beuys intentaba pensar con todo el cuerpo, traer al mundo algo radicalmente nuevo, descender hasta la piel, remitirse a las articulaciones. La rodilla es el lugar corporal que permite que se continúe en pie; este artista en *movimiento* pone la comunicación, señala las heridas, sitúa la conciencia en la rodilla. Si desfallece y cae es porque su destino es incorporarse, dirigir las fuerzas creativas hacia el interior, encontrar, frente al pensamiento cristalino y calculador, unas formas fluidas, en las que se reconozca el *calor*.

Hay en la obra de Beuys una serie de conceptos energéticos y comunicativos que parten desde la ciencia moderna y el pensamiento lógico y descienden hasta los problemas de totemismo o el aprovechamiento del subconsciente; en definitiva, intentaba extraer figuras desde un espacio de turbulencias, pues pensaba que el principio de lo nuevo "tiene lugar en el caos". La conciencia, común al filósofo Walter Benjamin, de que lo real ha perdido su temperatura, le conduce a realizar numerosas obras y acciones en las que aparecen elementos como la grasa o el fieltro: era preciso convocar el calor, encontrar en esos materiales y en esa intensidad una forma de la memoria.

En el discurso que pronunció en 1986, con ocasión de la entrega del premio Wilhelm Lehbruck, Beuys señaló que llega un tiempo en el cual el concepto de tiempo y calor amplía el concepto de espacio: "En esta entrega del principio plástico a un impulso que toma como principio plástico el carácter térmico y temporal para todo lo posterior y para la transformación del todo social que somos todos nosotros, ahí nos ha traspasado Lehbruck la llama. Yo lo he visto". La herencia múltiple de Beuys no es la de sus objetos, ni siquiera los hermosos signos que se pueden ver en el museo, sino la memoria o, mejor, el *testimonio* que se disemina por doquier: es preciso caminar más allá, resistirse a ser meros custodios de algo que puede quemarnos las manos, aunque nuestra intención es la de "enfriar".

El testimonio de este creador, que se calificó a sí mismo en alguna ocasión como "un hombre de las cavernas re-





nacido”, es el de una revolución que se resiste a proteger meramente un mundo de objetos, por muy sorprendentes que éstos puedan ser. La llama de la que él era tan sólo un transmisor, alguien que pasa el testigo, impedía el mimetismo, incluso el de los acólitos, aquellos que ofrecen las reliquias y los fetiches de este incansable activista como si fuera un apóstol irrisorio. La temperatura de estas obras es la de la grasa, un material indomable: subversivo.

El hilo conductor de la exposición son los dibujos que son un depósito de energía y también un diario, las huellas de toda una vida. Beuys llegó a hablar de los principios espirituales del calor “eso que puede denominarse amor”. Los dibujos son una verdadera cartografía de las “energías intelectuales”, el resultado de su *construcción biográfica*.

La vida de Beuys es un oscilar permanente entre la energía y el desfallecimiento, un intensificarse de la *enfermedad*. Beuys consigue su fertilidad en la depresión, en los lugares oscuros, utilizando su capacidad para ocultarse. En 1954 su prometida la devuelve el anillo de pedida y comienza para él un tiempo terrible, entregado a vagabundeos, recibe tratamiento psiquiátrico en distintas clínicas, sin éxito apreciable. Una vez se encierra durante semanas enteras en la vivienda que tiene en Heerdt su amigo el poeta Adam Rainer Lynen, que había salido de viaje. Unos amigos irrumpen por la ventana en la casa, encuentran a Beuys en una habitación completamente a oscuras, tiene húmedas las piernas y dice que quiere disolverse; esparcidos por el suelo yacen dibujos rotos: ya no necesita nada, dice, solamente una mochila. Beuys tiende a lo funerario, a sepultarse: forrado en grasa, semihundido en un pantano, en cuclillas durante largo tiempo. Las crisis, las fracturas son lo único fecundo en este creador, ahí encuentra esa *mochila*, el fondo que le da energías para continuar la travesía.

Werner Hofmann ha señalado cómo Beuys tuvo una intensa relación con lo amorfo o, mejor, con las materias *pre-morfás*: lo blando, pastoso, viscoso, pudiera ser una referencia a la protección que ofrece el refugio prenatal. En buena medida, toda la creación de Beuys es una tensión que simboliza el *cordón umbilical*, un lazo irrecuperable que conduce hacia distintas formas del recuerdo, has-

ta las primeras experiencias infantiles. Bajo el título de “*Curriculum vitae / Curriculum operis*” escribió Beuys unas notas en 1964 que son prácticamente un compendio de su poética; “la biografía —escribe el autor de *Sinfonía siberiana*— es más que un asunto meramente personal. Representa las interrelaciones de todos los procesos, y no el desmenuzamiento de la vida en distintas zonas de una unidad, separadas las unas de las otras. Yo entiendo por biografía *el desarrollo de todas las cosas*”.

Beuys reconstruye su vida como *montaje* permanente de exposiciones: se convierte en parásito de sus propias heridas. El *curriculum* recuerda que con diez años se suceden dos muestras en Kleve: “Exposición contraída” y “Exposición de la contracción”, más tarde “Exposición bajo tierra (a poca profundidad)”. Beuys se sitúa en el terreno en construcción característico de la *infancia*: lo apartado se recupera, en una estrategia semejante a la del trapero. El artista reconoce retrospectivamente que todo aquello no tenía aún otro carácter que el de un juego en el que se recogían trozos de tela vieja, trapos y restos mendigados por distintos lugares o recogidos en basurereros, “se construyeron grandes cobertizos a modo de tiendas de campaña, y allí se exhibían todas aquellas cosas, empezando por mosquitos, reptiles, renacuajos, escarabajos, ratas, ratones, hasta chismes mecánicos viejos y algún que otro aparato técnico, todo, en fin, cuanto podríamos buscar. Se producían también considerables movimientos sísmicos, pues, en parte, construíamos bajo tierra nuestros locales, en un laberinto de zanjas”. La correspondencias son claras: las zanjas y el laberinto, el cobertizo y la torre de Babel, la colección de zoología azarosa y el Arca de Noé.

Las obras de Beuys sobreviven como fragmentos, piezas sueltas de una gran confesión y de una gran *confusión*. Es un mensaje injertado en la muerte, de una fealdad provocativa e informe. Wilfried Wiegand ha sostenido que todo pueblo tiene los artistas que se merece: la *ruina* beuysiana hace justicia al duelo alemán, desde una elaboración crítica del pasado. En 1958 compendió una serie de trabajos bajo el título de “Auschwitz”, obras que no son tanto una representación de la catástrofe, cuanto un proceso de cura homeopática, una lúcida mirada sobre ese *abismo del entusiasmo*, ese lugar que se convierte

para Adorno en el límite para el decir poético: Beuys consideraba que la situación en que se encuentra la Humanidad es Auschwitz y que "el Principio Auschwitz se continúa en nuestra comprensión de la ciencia y los sistemas políticos, en la dejación de la responsabilidad en manos de especialistas y en el silencio de los artistas y de los intelectuales".

Beuys se instala como un *traductor*, un transmisor que no renuncia al mesianismo. En una fotografía de "*La revolución siamo noi*", Beuys recrea el autorretrato de Durrero en una clave excéntrica: está en un umbral con un aspecto a medio camino entre el predicador o el labriego pobre. "Su mensaje es casi cristiano —señala Peter Schuster— la renovación de la humanidad por medio del arte". Beuys transmite la *llama*, comprende que es necesario incluir en la escultura categorías que antes jamás habían aparecido: funda en esa *práctica creativa* una *mitología* de la autodeterminación. Este artista asimilaba todas sus preocupaciones en su concepto de *escultura o plástica social*, que es de suyo una subversión del concepto artístico tradicional. El *concepto ampliado del arte* es una liberación de la capacidad creativa antropológica, una auténtica práctica de la libertad en la que la vida encuentra una expansión al mismo tiempo que la muerte aparece como el límite o la travesía desde la que se extraen nuevas experiencias.

Joseph Beuys es un artista que, manteniendo una relación directa con la tierra y el nacimiento, encarnado para él en la figura de la liebre, también la tiene con el recuerdo del *dolor* que la estepa la traía. Beuys era una mezcla de provocador, visionario, resucitado; su accidente, casi mortal, en Crimea es el momento fundacional de sus experiencias energéticas, que se resuelven en acciones, instalaciones, dibujos, prácticas políticas o conferencias interminables sobre su concepto de lo plástico. Su umbral creativo es la acción, es decir, la energía y la fatiga; si alguna fe transmite es la del Gólgota, éste es, la conciencia del *abandono*.

Es una importante conferencia, "Hablar del propio país: Alemania", Beuys comienza desde la catástrofe, en el caos: "Las cosas están —dice casi al comienzo este artista de mirada triste— de tal modo que yo quisiera empezar por la herida. Supongamos que también yo puedo *desplomarme*, supongamos que ya me hubiera desplomado, que tuviese que entrar en la tumba; pese a todo habría ya una resurrección de esta tumba". las hermosas huellas que se encuentran ahora dispuestas en el Museo Reina

Sofía necesitan esa *resurrección*, de nada serviría invocar acciones como "I like America & America likes me", la reconstrucción de la muerte de Dillinger o la plantación de robles en Kassel, si sólo se hiciera como parte de un *anecdotario*. No hay nada pintoresco en esta obra que es propiamente una *cura*.

Harald Szeemann llegó a afirmar cuando presentó esta muestra que en realidad se trataba de un "acto de fe", sería más adecuado decir que se trata de una *incitación*, un impulso que requiere respuestas. Beuys aclaró que su fórmula "todo ser humano es un artista" se refiere a la transformación del cuerpo social, en el que todo hombre no sólo puede participar, "sino que tiene que participar, para que consumemos la transformación lo más rápidamente posible".

Heinrich Böll le recordó a Beuys, en un poema, lo que representaba el *congelador* de la fama, al mismo tiempo que insistía en que no se podía olvidar el drama del presente, aquello que como herida y memoria sombría Alemania representaba: "traete el coyote/ calentaos en la hoguera campesite de los sin honra". Esa llamada a la *presencia* es, en realidad, una exigencia proyectada hacia el futuro. Beuys aclaró que su utilización de la figura del chaman era un retorno que no era un regresión sino un rescate de un pasado que debía mostrar la enfermedad del presente y la posibilidad de superarlo. La tensión de este creador en lo que el mismo denominaba "*religioso-espiritual*" conduce hasta nuevos *rituales* en los que la identidad se regenera desde lo elemental.

Este creador que situaba al dolor en una posición vertebral en su trabajo, sabía que su misión era la de establecer una discusión extrema sobre la cultura, empleando un material que se vincula propiamente al arte: "cuando pensaba —declara Beuys— en una configuración plástica que no capta sólo material físico, sino que puede captar también material espiritual, me sentí literalmente impulsado a la idea de plástica social". El camino es circular, desde la "herida con los bordes apretados entre sí por medio de esparadrapo" hasta la acción que intenta cicatrizar la violencia histórica: el requerimiento beuysiano es obsesivo "Muestra la herida". En último término, tenía confianza en que la escultura social encontraba *continuidad*, por ello recordó, poco antes de morir, el mensaje interior que él mismo recogía de otras manos: "Protege la llama, porque si no se protege la llama, antes de que se dé uno cuenta el viento apagará la luz que él atizó. Quiébrate lastimosamente, corazón, mudo de dolor".