

**BEUYS, FLUXUS, DUCHAMP:
HISTORIAS DE PROVOCACIÓN**

** JULIA GALÁN SERRANO*

Beuys developed his own concept of fluxus to create social art. After extending the concept of art, Beuys confers it a new aim developing a democratic and free society. This new society would be a work of art, and in this very modern artistic discipline, «The social art», everybody who works would be an artist. In this respect, Beuys comments: «I use very often provocation to integrate art life.» And express their ideas under the form of a lot of actions, installations, sculpture works, draws and publications with the aim of breaking down the barriers between the different artistic fields.

La carrera artística desarrollada por Beuys se halla estrechamente relacionada con uno de los movimientos más provocadores de la década de los sesenta: nos estamos refiriendo —puede suponerse— a Fluxus, espacio para la imaginación y espacio ideológico, que atiende, prioritariamente, a la defensa de la acción como objeto artístico. Responde a la intención de acercarse directamente a la vida, a la realidad, a través de esta acción, utilizando para desarrollarla diferentes medios, como puedan ser el plástico-visual, musical y teatral. Fluxus quiso provocar al espectador, cuestionando las costumbres convencionales de la experiencia artística a nivel perceptivo y creativo. Sus objetivos no son estéticos, sino sociales, buscando la eliminación progresiva de las Bellas Artes y del objeto artístico tradicional, al que consideraban como un mero artículo comercial. El Fluxus es una forma de anti-arte que está en contra de la práctica profesional del mismo y de la diferenciación entre productores y espectadores, entre arte y vida. La integración, la fusión del arte y la vida era una propuesta ya apuntada por las vanguardias históricas: dadaísmo, futurismo, constructivismo y surrealismo, pero que ahora adquiere nuevas formas y dimensiones.

El germen de Fluxus debemos situarlo en los dos últimos años de la década de los cincuenta, precisándose sus perfiles a inicios de la de los sesenta, cuando George Maciunas organiza una serie de conciertos en su A. G. Gallery de New York, al mismo tiempo que proyecta publicar un periódico: *Fluxus*. Pero es en septiembre de 1962 cuando surge oficialmente, con el encuentro de sus componentes en Wiesbaden. Será el citado Maciunas, arquitecto y diseñador, el organizador principal de muchas de las actividades colectivas de Fluxus, encargándose de apoyar y promover con gran energía sus actividades, comercializando sus ideas y proyectos. Escribió numerosos manifiestos y cartas que son testimonios de gran valor para comprender y analizar al movimiento Fluxus. Destacamos, en primer lugar, su intento de definición, relacionando a Fluxus con el término flux (flujo), del cual reza el diccionario:

Acción de fluir: movimiento o paso continuo, como el de la corriente de un río; sucesión continua de cambios.¹

Definido así, Fluxus es una comunidad cambiante de individuos (constituida por pioneros del hapenning, poetas, músicos, compositores, cineastas, fotógrafos, pintores, escultores e individuos formados en otros campos ajenos al arte) cuyas actividades colectivas están sometidas igualmente a un proceso de continuo cambio.

De forma más concreta, el mismo Maciunas describe así el nuevo espíritu que mueve a las manifestaciones artísticas ... ¿o antiartísticas?:

Evidentemente, el paso más avanzado hacia el concretismo es una especie de nihilismo del arte. Este concepto se opone y rechaza el arte en sí, ya que su propio significado implica artificialidad, ya sea en la creación, en la forma o el método. Para lograr mayor afinidad y comprensión de la realidad concreta, el nihilista del arte o el antiartista (ellos generalmente niegan estas definiciones) crea «antiarte» o ejercita la nada. Las formas «antiarte» se dirigen principalmente contra el arte como profesión, contra la separación artificial entre el intérprete y el público, entre el creador y el espectador o entre el arte y la vida; se sitúa contra las formas, pautas o métodos artificiales del propio arte; contra un arte que precise un fin, una forma y un sentido determinados; el antiarte es vida, es naturaleza, es auténtica realidad, es uno y todo. La lluvia es antiarte, el murmullo de una multitud es antiarte, un estornudo es antiarte, el vuelo de una mariposa o los movimientos de los microbios son antiarte. Son tan hermosos y tan dignos de ser conocidos como el propio arte. Si el hombre pudiera experimentar el mundo, el mundo concreto que lo rodea (desde las ideas matemáticas a la materia física) en la misma forma en que experimente el arte, no habría necesidad de arte, artistas ni de otros elementos «no-productivos» similares.²

Uno de los objetivos últimos de Maciunas fue romper el rol tradicional del arte y el artista, para ello quería que las acciones cotidianas de la vida irrumpieran en el arte. También quiso evitar las instituciones convencionales (museos, galerías) para acceder directamente al público, creando lugares propios de actividad Fluxus y de venta de sus obras.

Las bases conceptuales del Fluxus tienen una serie de deudas con Dadá, Marcel Duchamp y John Cage, tal y como lo reconoce Ben Vautier:

Sin Cage, Marcel Duchamp y dadá, Fluxus no existiría Fluxus existe y crea a partir del conocimiento de esta situación post-Duchamp (el ready-made) y post-Cage (la despersonalización del artista).³

Efectivamente, en la primera mitad del siglo, los Dadaístas, ya se habían planteado la cuestión de acercar el arte a la vida. Ellos creían que la fuerza potencial del arte estribaba en su propia relación con la vida, pero no con la confortable vida de la burguesía, ni con la vida de las relaciones causa-efecto racionalizadas, sino con las ubicuas contingencias de la vida: la irracionalidad, el cambio, la contradicción, proponían como métodos de creación artística el automatismo, la explotación de la

casualidad y el azar. No buscaban la belleza del arte y despreciaban los valores artísticos convencionales, académicos y burgueses.

Duchamp, con sus *ready-made*, hace que el arte pase a ser un acto mental. Sustituye la tradicional obra de arte hecha a mano por artículos ordinarios producidos industrialmente, eliminando así la diferencia entre objeto de arte y objeto de uso. Para él cualquier cosa puede ser arte. Este gesto se convierte en una provocación artística contra el concepto y objeto de arte burgués, contra el academicismo cultural, contra el arte consagrado en los museos, contra el valor mercantil del arte. Fluxus lleva a cabo la supresión del arte con propuestas a lo Duchamp, declarando todo lo no artístico como artístico, practicando el antiarte. Ben Vautier llevó la noción de los *ready-made* de Duchamp a su conclusión lógica, declarando que «todo es arte». Hizo certificados que podían autentificar como arte objetos mundanos tales como botellas de vino vacías, agua sucia, polvo e incluso a sí mismo; práctica que pretendía minar el estatus del arte como mercancía y replantear las nociones de creación y consumo, poniendo en entredicho las normas y tradiciones artísticas.

John Cage, por su parte, buscaba nuevas direcciones creativas para reemplazar a las viejas, con su nuevo concepto de música considera que prácticamente todo tipo de sonido puede ser potencialmente musical, era un concepto tan radical que casi agotó cualquier otra invención posterior.

En otras palabras, los sonidos ya no requerían ninguna organización intencionada, bastaba con que alguien escuchara (...), y la línea divisoria entre sonido y sonido musical desapareció; todo sonido se había convertido en sonido musical.⁴

El Fluxus fue el movimiento artístico de vanguardia más musical de este siglo, muchas de sus acciones se anunciaron como «conciertos». La mayoría de los artistas Fluxus consideraba que cualquiera de sus actuaciones se podía considerar música. Muchos de ellos estaban menos interesados en testar los límites del sonido musical que en cambiar las convenciones de la interpretación musical. Sus práctica, no obstante, se basaba en la interdisciplinariedad, llevando a cabo acciones, elaborando publicaciones, haciendo música, cine, objetos. Fluxus situó sus experimentos en la frontera entre diversas artes y medios: entre música y poesía, entre dibujo y poesía, uniendo disciplinas que en muchas ocasiones habían estado rígidamente separadas entre sí. Reaccionaron contra las limitaciones que existen entre los diferentes campos artísticos: la música, el teatro y las artes visuales, para buscar formas alternativas de expresión.

No obstante, donde podemos englobar la actuación de Fluxus es en torno a la palabra acción. Podemos decir que hay una evolución de la *performance* Fluxus partiendo de acciones engañosamente simples hasta llegar a rituales y acciones más complejas. De modo que la presentación corporal, el sonido y el lenguaje se convertían en los emplazamientos cambiantes de la exploración artística, se diluían los límites entre el arte y la vida, pues tanto el contenido de las acciones como los medios necesarios para ejecutarlas se acercaban a lo cotidiano. La acción se convirtió en un vehículo para el juego, el humor y la crítica. Las acciones Fluxus pueden ser

físicas, mentales o lingüísticas, pueden ser actos solitarios o colectivos y pueden ser momentos puntuales o intercambios con la comunidad.

A mediados de los sesenta, los festivales Fluxus se expandieron para incluir juegos de grupo (que en muchos casos eran una parodia de los juegos olímpicos), banquetes colectivos y viajes; así como la celebración de ceremonias sagradas y profanas: bodas, un divorcio, funerales y una misa. Desde el evento simple a las actividades colectivas, la acción Fluxus subraya la interacción entre el mundo material y el mental, entre el mundo privado y el social, considerando siempre el cuerpo como un instrumento actuante en el mundo.

Las acciones Fluxus están llenas de bufonadas, de absurdos y de tonterías que «distinguen» a la inteligencia humana. Esta característica confiere a la entidad Fluxus una gran humanidad, porque esos eventos se limitan a exagerar las paradojas conceptuales y las conductas contradictorias que se encuentran en la vida.

El manifiesto de Roberto Filliou «GOOD-FOR- NOTHING- GOOD- AT- EVERYTHING» (Bueno para nada, bueno para todo) es un ejemplo del humor al estilo Fluxus:

Yo creo porque sé.

Es decir, sé hasta que punto soy bueno-para-nada.

El arte en tanto que comunicación es el contacto entre los bueno- para- nada que hay en uno y los bueno-para-nada que hay en los demás.

El arte, como creación, es fácil, como es fácil ser bueno. Dios es tu perfecto bueno-para-nada.

Como el mundo de la creación es el mundo bueno-para-nada, pertenece a cualquiera con creatividad, es decir, cualquiera que reivindique su don innato natural: la condición de ser bueno-para-nada.⁵

El humor Fluxus defiende las libertades: la libertad de jugar y perder el tiempo, la libertad de abandonar la razón y la estética y simplemente ser, la libertad de atacar a la cultura seria y al arte. Su herencia dadaísta, con su rebelión contra el arte culto, y sus raíces en la música experimental del siglo veinte, le lleva a celebrar la vida y no el arte, realizar un arte que evite el egotismo del artista individual y que intente hacer blanco en el corazón de la experiencia cotidiana de cualquiera. Buscaba la disolución de los límites entre las formas artísticas tradicionales, entre el arte culto y el arte popular, entre el arte y la vida, entre el arte y el no arte.

Beuys desarrolló su propio concepto de Fluxus para crear el «Concepto ampliado del arte» o su «Plástica social». Después de ampliar el concepto de plástica y por lo tanto del arte, le confiere un nuevo objetivo: desarrollar una sociedad democrática y libre. Esta nueva sociedad sería una obra de arte y en esta modernísima disciplina artística todas las personas que trabajasen serían artistas. Para él dentro de este «concepto ampliado del arte» cada persona es un artista:

Esto me ha inducido a decir que 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 escultura de calor social.⁶

Al igual que Fluxus, Beuys, con su concepto de que cada ser humano es un artista, ha contribuido a ampliar los límites del arte y a integrar el arte en la vida. Para Beuys las capacidades creativas de cada persona son las únicas que le pueden dar la libertad.

El núcleo de las obras de Beuys lo ocupan las acciones, pero mientras las acciones Fluxus eran breves y concretas, las acciones de Beuys se prolongan cada vez más. Los artistas Fluxus operaban con el tiempo real, Beuys lo utilizaba como un factor creativo en la acción. En Fluxus los materiales y objetos utilizados funcionaban por sí mismos o despojados de su significación específica, Beuys, sin embargo, no tarda en investirlos de significados autobiográficos, históricos, míticos y simbólicos. Fluxus carecía de las experiencias del sufrimiento y de la dicha. Beuys, siempre había considerado la labor artística como una manifestación de la propia experiencia del sufrimiento y de su vida, aunque esto no se plasmara de un modo racional, inmediato y directo en sus acciones. Las acciones de Fluxus tenían que ser anónimas, las de Beuys llevaban de principio a fin, su sello personal. En consecuencia sus acciones al contrario de las del Fluxus, solo las podía representar el mismo, pues estaban unidas a su persona, a su vida, a su lenguaje corporal. En este sentido Beuys declaraba:

Cuando alguien ve mis cosas, me ve a mí.⁷

A diferencia de él, Maciunas opinaba que el Fluxus debía de estar en contra del arte como medio de expresar el ego del artista y tender hacia el espíritu colectivo, el anonimato y anti-individualismo, realizando acciones en las que no hubiera un contenido personal.

Las actividades Fluxus de Beuys comenzaron en 1962, cuando conoció a Nam June Paik y a Maciunas. Aparte de las diferencias que existían entre las acciones de Fluxus y las suyas, Beuys siempre reconoció que para su labor artística y su teoría de la «plástica social», fue muy importante que Fluxus aboliese todas las fronteras entre los diversos géneros artísticos, utilizando todo tipo de materiales y considerara cualquier sonido como sonido musical. Para él las acciones eran importantes para ampliar el viejo concepto de arte de forma que pudiera abarcar cualquier actividad humana. Así, comentaba que este concepto de arte ampliado era una idea:

... que ya no cuelga de la pared, sino que se desarrolla en el espacio, precipita en conversaciones o actos, se consume en Acciones, y ya no está vinculada al museo.⁸

Efectivamente las acciones trascienden todos los géneros de las artes plásticas, el comercio del arte y la praxis museística. Ya que no pueden venderse, ni exponerse, ni conservarse, ni presentarse; de modo que anulan como querían los artistas de los años sesenta, el comercio del arte.

Para Beuys lo esencial de las acciones era el movimiento:

Para mí la escultura en movimiento sólo se encuentra en una acción.⁹

Beuys consideraba que el movimiento exterior podía ser un símbolo del movi-

miento interior, vinculaba la idea del cambio con la del movimiento, por esto la necesaria renovación de la persona sólo se podía llevar a cabo a través de movimientos externos en la acción e internos en el pensamiento. Consideraba la acción como el auténtico motor de cambio, necesario en la sociedad, para construir entre todos una nueva sociedad democrática y libre.

En 1963 organizó Beuys el primer concierto Fluxus en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf «Festum Fluxorum-Fluxus» en los días 2 y 3 de febrero. Además de Beuys participaron otras celebridades como George Brecht, Nam June Paik, George Maciunas, La Monte Young, Daniel Spoerri y Wolf Vostell entre otros. En la primera velada, Beuys realizó una Composición para dos músicos, en la siguiente velada otra acción con el título: La Sinfonía Siberiana, primer tiempo. Aquí hizo aparecer por primera vez una liebre muerta. Improvisó un movimiento libre, mezcló luego una pieza de Erik Satie, colgó la liebre junto a una pizarra, preparó el piano con montoncitos de arcilla, hundió en cada uno de ellos una rama, ató después un alambre desde el piano hasta la liebre y le sacó a la liebre el corazón.

Con esta «acción» ya se había aislado del círculo de sus colegas Fluxus. Esto era una provocación; aunque la liebre estaba muerta, la violencia de la intervención dejó a muchos espectadores mudos de sorpresa. Es evidente que quería provocar un *shock* en el público desde el comienzo para poner en marcha un proceso asociativo. Las «acciones» las veía como una especie de terapia.

En el «Festival del Arte Nuevo» celebrado en el Audimax de la Universidad Industrial de Aquisgrán el 20 de julio de 1964, Beuys participó con varias piezas: «Huevo de cuco», «Akopee-Nein», «Cruz marrón», «Rincones de grasa», «Rincones de grasa modelo». En una de las acciones Beuys llenó un piano con polvos de detergente de la marca «Omo», después volcó una papelerera sobre el piano y finalmente los sonidos fueron ruidos, pues Beuys cogió una perforadora eléctrica y con ella empezó a taladrar la madera del piano. Este ruido lo consideraba música y para interpretar el concierto siguió una partitura de manchas marrones que había pintarrajeado sobre un papel pautado. Los estudiantes de Aquisgrán impidieron que sus artistas invitados realizaran su acción hasta el final.

En aquella velada ocurrió algo más, un actor cualquiera hizo sonar una cinta magnetofónica grabada con el tristemente célebre discurso del ministro de propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, pronunciado en el Palacio de Deportes de Berlín. Por encima del tumulto en el Audimax grita con su voz: ¿Queréis la guerra total? Estalla un ruido indescriptible. Entre tanto, Beuys pone sobre un hornillo bloques de grasa para que se derritan. Entonces se produce una explosión, una botella de ácido se vuelca, unos espectadores irrumpen en el escenario, un estudiante descubre un agujero en su pantalón y quiere pedirle cuentas a Beuys como autor del desaguisado. Pero éste le repele. Entonces, el estudiante indignado propina a Beuys un puñetazo en la nariz, la cual empieza a sangrar. Beuys tiene junto a sí un crucifijo de madera. Lo levanta en alto con la mano izquierda y extiende la derecha para saludar, su nariz gotea sangre. Un fotógrafo que se encuentra allí fija este instante para la eternidad.

El acto se interrumpe mucho antes de lo previsto, se avisa a la policía, los daños materiales son considerables. El «Círculo Laboral, 20 de julio de 1944 », en Berlín, presenta en el Tribunal de Aquisgrán una denuncia contra el presidente del Comité

General de Estudiantes, contra todos los artistas que participaron en el acto y explícitamente contra el profesor Joseph Beuys por desorden grave.

Las acciones de Beuys no nos dejan indiferentes, él mismo declaraba:

Yo no intento hacer cosas comprensibles, quiero ser provocativo¹⁰

Sus acciones las veía como una especie de terapia, pues la provocación sola era demasiado poco para él, con sus acciones quería generar «contraimágenes», que pudieran liberar en el ser humano sus fuerzas psíquicas soterradas, ampliando la percepción y el concepto del arte. Sus acciones las podemos interpretar mediante la intuición, pues nos ofrecen abundante material para la reflexión, para transmitirnos ideas en torno a su teoría de la «plástica social» en la cual todo ser humano libre debe participar para construir la democracia socialista.

Beuys era un provocador, como ya hemos visto en las acciones comentadas, y por poner sólo unos ejemplos más, es una actitud que adopta cuando prefiere explicar las imágenes a una liebre muerta, porque se niega a hacer declaraciones a los espectadores de la acción del mismo nombre, cuando con motivo de una fiesta de matriculación en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf emite ladridos por un micrófono durante unos minutos, cuando en los Estados Unidos de América se encierra durante varios días con un coyote en una jaula, cuando finalmente trasciende el ámbito artístico, y dentro del campo de la política elabora programas para superar una «dictadura de los partidos», o cuando utiliza materiales sencillos en sus obras que con el tiempo se pudren, adquiriendo un carácter claramente molesto, era y es un provocador.

Los espectadores que rechazaban sus mensajes por razones estéticas subjetivas, o porque estos atacaban su escala de valores, realizaron críticas encarnizadas contra el artista y no solo en un plano verbal, sino en ocasiones y como ya hemos visto, llegaron al ataque físico. Sin embargo es a este público al que se dirige Beuys, y sus reacciones las considera un éxito de su «plástica», pues era el principio del diálogo y una vez superada la fase inicial de provocación-agresión, sus acciones podían hacer reaccionar a las personas, para que rechazaran sus prejuicios, para que pensaran, para que adquirieran conciencia de sus capacidades creativas, de su libertad, de sus posibilidades de cambiar la sociedad.

Beuys llegó a englobar bajo el concepto de «acciones» sus actividades como político y profesor, así sus debates públicos, sus manifestaciones políticas y fundaciones de partidos, serán acciones que pretenden provocar cambios en la sociedad.

En 1961, Beuys ocupa, en la Academia Nacional de Arte de Düsseldorf, la Cátedra de Escultura Monumental. La enseñanza era un elemento esencial de su concepto ampliado del arte; lo que le interesaba era la educación artística del ser humano, para que éste se reconozca como criatura creadora, capaz de transformar el mundo y la sociedad. Para Beuys, sólo cuando el arte esté integrado en todos los ámbitos de la vida, se podrá desarrollar una sociedad democrática, mediante las transformaciones que el individuo como ser libre pueda poner en marcha. Beuys consideraba que los postulados de la Revolución Francesa (igualdad ante el estado y el derecho, fraternidad y libertad), podrían llevarse a la práctica si todos los seres humanos participaban mediante la escultura social en la transformación de la realidad; este concepto

ampliado del arte, esta plástica social superaba el antiguo concepto del arte. La enseñanza era un elemento esencial para él, pues a través de ella entrevió la posibilidad de crear las bases para su «plástica social», para desarrollar sus ideas. Quería crear una Academia libre, con unas relaciones menos rígidas entre profesor y alumno, se opuso desde el principio al sistema de «*numerus clausus*» impuesto por la Universidad y acogió en su clase a todos los alumnos no seleccionados.

Naturalmente la burocracia y la incomprensión de algunos de sus colegas, le hicieron difícil desarrollar sus ideas. Fundó el «Partido Alemán de Estudiantes» para conseguir la autonomía de la Universidad y un nuevo sistema de ingreso sin censura de exámenes. Utilizó la Academia misma como procedimiento para introducir sus ideas en la sociedad y defender el derecho de toda persona a la libertad de enseñanza y a la cultura como se afirma en la ley fundamental. En 1972 ocupa, junto a 54 estudiantes rechazados, la secretaria de la Academia, como acto de protesta. Al final la policía les hace desalojar la secretaria y ante este acto de rebelión contra el sistema, Beuys recibe la notificación de despido brusco; no lo acepta y tramita las acciones judiciales oportunas. Al final el Ministro de Ciencia e Investigación, Remate Jochimsen, autoriza a Beuys a seguir ostentando su título de profesor

En todas las acciones que emprendió a lo largo de su vida como profesor y como político Beuys quería desarrollar su idea de escultura social para reestructurar el conjunto social. La base de su concepto político es la *tretalogía* de Rudolf Steiner (intelectual de Weimar de fin de siglo, que fundó el movimiento de la antroposofía): libertad de espíritu, igualdad ante el derecho, fraternidad en la economía. Realizó varias acciones políticas: fundó el «Partido Alemán de los Estudiantes», la «Organización para la Democracia directa mediante plebiscito», en la Documenta VI de Kassel, está representado con la «Universidad Internacional libre para la creatividad e investigación interdisciplinaria», Beuys la veía como el cumplimiento de su concepto artístico, que culmina en la plástica social.

Algunos de los postulados de su política son: la defensa del movimiento ecológico, (defensa que llevó a cabo, por ejemplo, con su acción de plantar 7000 encinas con ocasión de la Documenta VII de Kassel de 1982, una acción que pretendía conseguir la repoblación forestal de la ciudad), la defensa del movimiento en pro de la paz y de la mujer, (para conseguir, entre otras cosas, la igualdad de derechos para el hombre y la mujer), la defensa del movimiento para crear un socialismo democrático, (Beuys consideraba que la política debía de estar bajo un control directo del pueblo como soberano supremo, esto es lo único que garantiza una verdadera democracia), y el apoyo al movimiento de defensa del tercer mundo.

El arte es para Beuys :

la única fuerza revolucionaria. Es decir, sólo la creatividad de la persona puede transformar la situación.¹¹

Beuys intentó realizar una inmensa labor de integración. Sus ideas políticas, económicas, artísticas, sociales, filosóficas, las expresó bajo la forma de numerosas acciones, instalaciones, trabajos de escultura y ediciones en un intento de unir el arte con la vida. Si intentamos comprenderle nunca debemos excluir esta exigencia de

totalidad buscada como artista, la tendencia a la obra de arte total cuyo creador es cualquier ser humano libre.

El practicar un arte interdisciplinar, utilizando varios medios, responde a su exigencia de que la obra de arte total supere la separación entre los diferentes ámbitos artísticos, entre el arte y la vida, y el intentar que la obra de arte estimule en el espectador la reacción de todos sus sentidos.

Beuys prefiere utilizar en sus obras materiales orgánicos, sencillos y vulgares, en ocasiones emplea animales, alimentos. Experimenta también con «materiales sonoros» con la música, influido por John Cage, incluye en sus obras las ideas de música y la de antimúsica, las cuales se pueden manifestar en forma de sonido o de silencio. El aspecto musical está presente directa o indirectamente en muchas de sus obras, por ejemplo mediante el empleo de instrumentos musicales, o en las estructuras de muchas de sus acciones, las cuales poseen un claro ritmo. Experimenta también con el «material de la palabra» con el lenguaje, y con el «material óptico» del lenguaje gestual empleado en sus actuaciones.

Beuys consideraba que las formas pensadas y habladas constituyan «Escultura social», para él, el pensamiento es plástica y cada ser humano puede contemplar su pensamiento en el mismo sentido que un artista contempla su obra, además el pensamiento le permite a la persona su autoconocimiento como ser libre. La consideración del concepto o idea como arte, produce una ampliación del campo del arte. Para Beuys el pensamiento científico y analítico está muerto. La gusta compararlo con el reino mineral: ese pensamiento es cristalino, duro, frío, petrificado, sin vida. Propone la intuición como medio de conocimiento.

Pero para Beuys no sólo el pensamiento sino también el lenguaje, las formas habladas, son materia de la «Escultura social». En muchas de sus manifestaciones artísticas reconoce que existe un parentesco con Marcel Duchamp, para el cual la idea, el concepto, muchas veces materializado a través del lenguaje, es una obra de arte. Duchamp declaraba a este respecto, interesarse:

en ideas, no sólo en productos visuales. Quería poner otra vez la pintura al
servicio de la mente.¹²

Duchamp, con este gesto, se convierte en pionero del arte conceptual, reivindicando en la creación artística de sus *ready-made* el hecho mental de la elección del objeto y de su metamorfosis significativa.

Pero para Beuys el lenguaje empleado por Duchamp y sus textos están ensimismados en una obsesión privada, en una reflexión en torno a su obra, mientras que sus textos proceden de la sociedad y quieren entablar un debate permanente con ella, para construir la sociedad futura. En un primer momento Beuys emplea el lenguaje unido a ámbitos surrealistas, dejándolo fluir libremente, juega con monólogos internos y enumeraciones asociativas en ocasiones sin significado. En años posteriores Beuys pareció perder la confianza en la inmediatez del lenguaje, en su fuerza perturbadora y explosiva. Entonces adopta el tono de predicador influido por las teorías de Rudolf Steiner. Empleó el lenguaje para debatir sus ideas políticas y comunicarlas, en numerosas entrevistas y discursos. También son abundantes los testimonios que nos

muestran el talento poético de Beuys. Como algunos de los textos que acompañan sus dibujos y obras, dejando fluir en ellos libremente la intuición, la imaginación e inspiración, y abriendo de ese modo nuevos caminos para llegar desde el caos a la forma.

Superar la separación entre diferentes ámbitos artísticos, practicando un arte interdisciplinar, es algo que Beuys aplica a sus acciones y a sus instalaciones.

Beuys realizó numerosas instalaciones como la que lleva por título «Fuerzas directrices» en la que escribe conceptos y diagramas en pizarras, con ello quiere inducir al espectador a que se concentre en sus propias fuerzas, esperanzas y capacidades. Su comprensión antropológica del mundo arranca siempre de concebir al ser humano como ser creador, que puede configurar su propio futuro, por eso hace contraimágenes, por eso habla de la necesidad de ampliar el concepto del arte, para que se haga realidad la «plástica social».

«Cámara de plomo» es una instalación que simboliza una cámara de dolor, Beuys nos hace reflexionar para que veamos la necesidad de hacer saltar las cámaras de plomo políticas, sociales y personales, las cámaras que sean antidemocráticas y aquellas que opriman nuestra libertad.

De todas sus instalaciones vamos a ver en profundidad la que realizó con motivo de la Documenta VI de Kassel, titulada «Bomba de miel en el lugar de trabajo», cuyo análisis también nos servirá para establecer algunas comparaciones con Duchamp.

Beuys había instalado en la planta baja del Museo su bomba de miel. A través de un tubo, la miel era impulsada por una bomba eléctrica y llegaba hasta la cúpula, allí quedaba retenida en una pieza doblada y volvía a fluir hacia abajo, pasando por el aposento donde había instalado su escenario para la «Universidad libre internacional». En esta oficina para la información de la «Organización para la democracia directa mediante plebiscito», Beuys durante 100 días habló, discutió y predicó a la gente.

La bomba de miel simbolizaba la circulación de la sangre; el espacio de la oficina, la cámara del corazón mientras que la cabeza era sugerida por el gran tubo largo que se hallaba en el desván del museo, donde quedaba retenida la miel. La bomba es un símbolo de las fuerzas creativas que se manifiestan en el movimiento (corazón), en el pensamiento (la cabeza) y en la voluntad (la máquina). La bomba de miel fue su más espectacular representación de un movimiento circulatorio.

Para hacer esta obra, Beuys se había inspirado en las ideas de Rudolf Steiner, la división de nuestro organismo en el movimiento, el pensamiento y la voluntad era un símbolo de la tripartición social en vida económica, vida jurídica y vida espiritual.

La bomba de miel es una imagen del ser humano y al mismo tiempo del conjunto social, la circulación es vista como un intercambio permanente de la creatividad. Esta obra es una metáfora sobre la idea de Beuys, de crear un arte que se integre en la vida, para construir una sociedad libre y democrática, realizada por personas creativas, por artistas, que hagan que todos los sistemas de la sociedad estén determinados por la cooperación mutua.

En esta instalación, Beuys también reflexiona sobre su teoría termodinámica como generadora de la plástica social, teoría que ocupa su centro del trabajo. El calor es para él la sustancia evolutiva fundamental. No sólo el calor físico, sino también el

calor social, que por ejemplo, se puede dar en las relaciones humanas con la fraternidad y la cooperación mutua, contrapuestas a la enemistad y confrontación social como símbolo del frío. El calor como símbolo de vida frente al frío como símbolo de muerte. Este principio dual lo simbolizó en el arte mediante el empleo de diferentes materiales. La grasa y el fieltro simbolizaban el calor. La grasa es un material vulnerable a las oscilaciones de la temperatura y es cálida. El fieltro es un material aireado y por ello aislante, que protege del frío. Beuys emplea muchas veces el cristal para representar el frío.

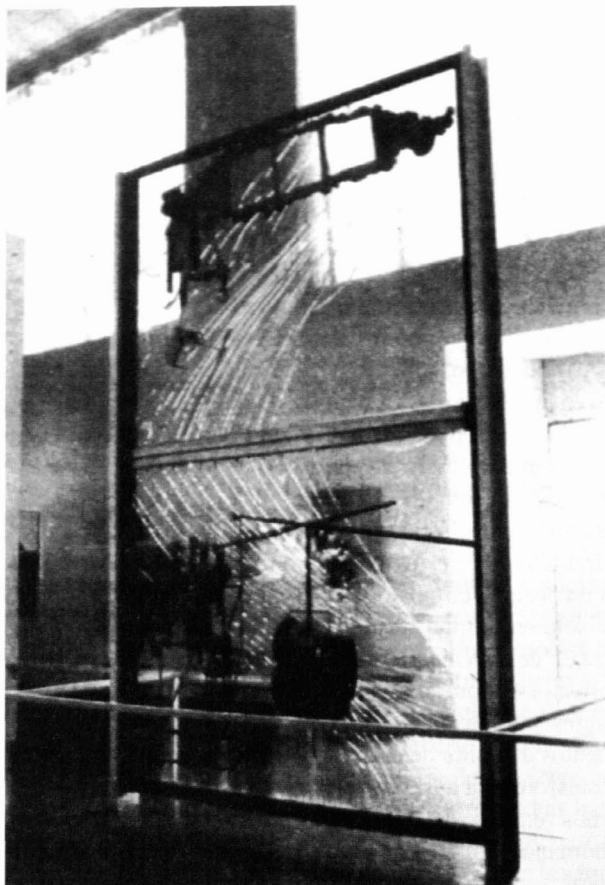
En esta instalación simboliza su teoría termodinámica a través de las abejas, la miel, la cera, la vida en la colmena. Beuys ha empleado las abejas como ejemplo de su «escultura social». En la colmena hay un tibio ambiente vital: primero porque la miel, la cera, son elementos cálidos; pero, además, porque cada abeja está absolutamente dispuesta a hacer algo en pro de las otras. En una colmena la abeja no tiene una función individual, sólo tiene una función dentro del conjunto. La reina de las abejas y los zánganos cumplen su cometido dentro de la colectividad, cuando ya no se necesitan para mantener el proceso mueren y se renuevan constantemente. La idea de calor le interesaba como experiencia plástica primordial pues simbolizaba caos, amorfismo, voluntad, vida, frente al polo del frío que simboliza forma, orden, espíritu, muerte, implica por sí solo un sistema circulatorio. Cree que la principal forma de energía es el calor, pero no sólo en sentido físico, sino como calor humano, como amor. El calor es capaz, para él, de movilizarlo todo.

Beuys empleó en numerosas ocasiones alimentos en sus obras. En este caso la miel. La alimentación es imprescindible no sólo para el cuerpo, sino también para el espíritu. Al incorporar alimentos a la obra de arte, ésta se integra en la vida, la vida pasa a ser arte y podemos transformarla a través de él.

Los alimentos también nos remiten a las necesidades fisiológicas y biológicas-químicas básicas del ser humano, simbolizan los procesos del metabolismo, de transformación; los alimentos son potenciales de energía, al ser consumidos se transforman en otra cosa que puede ser calor. Pero además los alimentos tienen también un proceso natural de caducidad, al introducirlos en la obra de arte, hacen que ésta también tenga un proceso de decadencia, que la obra de arte se convierta en símbolo de la vida y la muerte.

Ya hemos comentado anteriormente cómo Duchamp, con el anti-arte, con el empleo de materiales no artísticos y la apropiación directa de lo real, consiguió superar la separación entre el arte y la vida. Influyó en el Fluxus y en Beuys, pues hizo bajar al arte de su pedestal, poniendo en entredicho las normas y las tradiciones artísticas, como a Beuys más tarde siempre le interesó la deslimitación, la ampliación del arte.

Cuando Duchamp llegó a New York en 1915 llevaba bocetos sobre lo que sería una de sus obras más importantes: el «Gran Cristal». Esta obra tiene una gran carga irónica y con la ayuda de un cuidadoso facsímil que publicó en 1934 es posible descubrir sus principales intenciones. Las formas son mecánicas y en ellas hay una fusión de funciones mecánicas y biológicas. El «Gran Cristal» narra una historia erótica. En la parte superior del cristal está la novia, la cual se desnuda, atrae y rechaza a sus pretendientes, cuya frustración sexual está representada en diagrama, canalizan-

MARCEL DUCHAMP:
EL GRAN CRISTAL

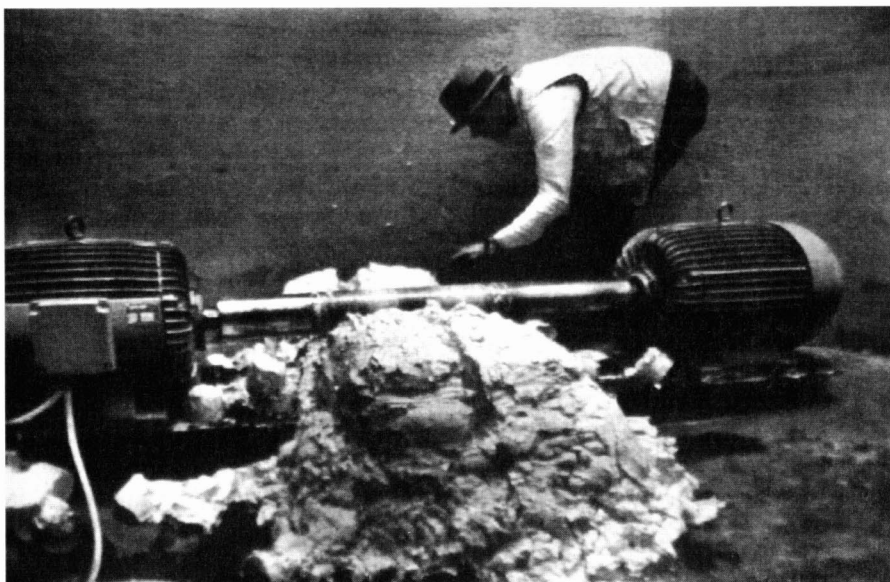
do la «gasolina de amor» a través de los tubos que los unen a la «máquina de solteros» del panel inferior. En frente de los machos, «la Novia» y el «Planeador» ponen en movimiento las tenazas colocadas en la punta del eje conectado al «molinillo de chocolate», estos elementos representan el órgano masculino.

Como considera Juan Antonio Ramírez en su libro *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, una fuente de inspiración para el Gran Vidrio pudieron ser las colonias de abejas o las colmenas de observación muy populares durante la infancia de Duchamp, las cuales constaban de un panel rectangular cubierto a ambos lados por láminas de vidrio, permitiendo así contemplar todas las actividades de la colonia. Como en el Gran Cristal, el cual puede ser interpretado como la escenificación de una fabulosa tragedia natural: en la parte de abajo están los zánganos disparando sus demandas de amor, hasta que les llegue el momento de su muerte. La reina de las abejas es más alargada y grande que el resto de las obreras y que los zánganos. Por supuesto ella es el centro de esta colmena plana y transparente, por el papel reproductor que está destinada a jugar. También el «Gran Vidrio» es un estudio sobre la geometría n-dimensional. Duchamp afirmaba:

Del mismo modo que me di cuenta de que se podía hacer la sombra trasladada de una cosa de tres dimensiones (...), consideré por simple analogía intelectual que la cuarta dimensión podía proyectar un objeto de tres dimensiones, o dicho de otra manera, que todo objeto de tres dimensiones, visto fríamente, es la proyección de una cosa de cuatro dimensiones que no conocemos (...). Sobre eso fundamenté «La Casada» en el «Gran Vidrio», como proyección de un objeto de cuatro dimensiones.¹³

Se pueden observar ciertas similitudes entre la Bomba de miel de Beuys y el Gran Cristal de Duchamp: ambas se convierten en un campo de energía y en una circulación de tensión: polos positivos y negativos, calor y frío. Duchamp opera, irónicamente con energía erótica, de la vida de la colmena le interesa la relación erótica establecida entre la abeja reina y los zánganos, Beuys apela a la energía de un nuevo ser que cree una nueva sociedad; de la vida de la colmena le interesa, la cooperación mutua que hay entre ellas. Duchamp en su obra reflexiona intelectualmente sobre la geometría n-dimensional, Beuys quiere que su obra lleve a la acción en el espacio real, en el espacio de la vida cotidiana.

Consta que Duchamp fue un reto para Beuys. Por ello se comprende que Beuys tome parte en una «acción» en 1964, que se emitió desde los estudios de la segunda televisión Alemana del Land en Düsseldorf. Su título «El silencio de Marcel Duchamp se está sobrevalorando». Otros colaboradores fueron Wolf Vostell, Tomas Schmidt y Bazon Brock. Esta acción tenía un contenido de crítica sobre el concepto del anti-arte que tenía Duchamp, así como contra su comportamiento y exhibicionismo de su manera de ser cuando abandona el arte, y decide dedicarse al ajedrez y a escribir. Beuys se muestra también molesto por la declaración de Duchamp de que los



JOSEPH BEUYS EN UNA DE SUS ACCIONES

artistas Fluxus no aportaban ninguna idea nueva y que él ya se había anticipado a todo..

Fluxus, como ya vimos, quería acabar con el arte. Pero incluso en su incorporación de los acontecimientos de la vida diaria en el arte y en la apertura del arte hacia el azar cotidiano, Fluxus siguió siendo arte y amplió su campo de expresión y de desarrollo material hacia nuevas vías. La noción de la alta cultura y de una expresión artística individualizada, basada en una visión trascendente, fue sustituida por la atención al «Acontecimiento Hallado», como Duchamp se centró en el «Objet Trouvé». Pero este movimiento quedó atrapado en una paradoja; el acontecimiento hallado de la vida diaria también necesitaba del artista como intermediario para ponerlo en escena y representarlo. Así, Fluxus, tenía su propia lógica inherente que no permitía la abolición final del arte.

Duchamp hizo bajar al arte de su pedestal y puso en entredicho las normas y las tradiciones artísticas, siempre le interesó la ampliación del arte. Duchamp utilizó la provocación para atacar el concepto establecido de arte, para ampliarlo, abriendo el camino del arte conceptual, en donde cada obra es el resultado de un proceso mental, no importando el proceso de realización, con esta actitud amplía el concepto de arte y lo acerca a la vida. Duchamp tomó de dadá las técnicas del insulto y de la provocación, para fomentar la rebelión del individuo contra el arte, la moral y la sociedad.

Por su parte Beuys utiliza la provocación para dar al arte un concepto antropológico, dentro del cual cada ser humano es un artista, y en la ecuación arte=vida, el arte siempre está cargado de ideas políticas, culturales. Él hace que todos como artistas podamos participar en su «plástica social» para transformar la sociedad, construyendo una sociedad libre, democrática y más justa. Beuys siempre empleó la provocación en sus obras para abrir un debate posterior, para dialogar, para hacernos reflexionar. El carácter provocativo de su obra también poseía un poder terapéutico para hacer que el público reaccionara y participara en su «plástica social».

La muerte del artista puede hacer que se banalize el carácter eminentemente provocativo de sus obras, acciones, instalaciones y declaraciones, etc. Pues estas pierden su carácter provocativo, al pasar a ser colecciones de los museos, formando parte del legado cultural cuyas tradiciones precisamente quería romper. En este sentido tenemos que ver en la provocación de Beuys también un reto.

Duchamp diría:

La idea del artista como una especie de Superman es todavía relativamente joven. Yo me opuse a ella. Desde que interrumpí mi actividad artística me doy cuenta de que estoy en contra de esta actitud de adoración que adopta el mundo. Etimológicamente arte significa »hacer«, todo el mundo hace, no sólo el artista, y quizá en los siglos futuros existirá hacer a secas, sin más¹⁴

Sin embargo en esta reflexión Duchamp no llega a pensar que todo el mundo puede ser artista y en este sentido Beuys le critica y considera que fracasa como pensador. Beuys dirá:

... los objetos que proceden en sí y de por sí del mundo cotidiano del trabajo se convierten en arte en el museo. Es el famoso ejemplo del urinario, del botellero,

etc. Habría tenido que deducir de ello que toda persona es un artista, que se trata del principio de creatividad del ser humano, no de los artistas. Este simple reconocimiento hubiera sido un argumento suficiente para decir: Cualquier persona es un artista, o: Hay que crear otro concepto de arte. Un concepto antropológico. Pero no dio ese paso, sino que prefirió seguir siendo un provocador en ese afluyente, en ese nicho del arte.»¹⁵

A Beuys el inventor de los *ready-made*, del producto del mundo del trabajo, que se multiplica para eliminar el áurea de originalidad de la obra de arte, para hacer realidad la ecuación arte=vida, le parece que falló como pensador, pues con sus *ready-made* hace que cualquier objeto de la vida cotidiana pase a ser arte, pero este arte no tiene ninguna influencia en la vida, este arte se constituye con una esfera separada y aislada de la vida. En este sentido comenta Beuys:

En la caja de Marcel Duchamp se encuentran cosas interesantes, pero cuando uno quiere abordar cuestiones pedagógicas, económicas o democráticas no sirve para nada....Duchamp no es digno de discusión ni de crítica. Hay que tomarlo tal cual es, como objeto de arte que tiene su sitio en el museo. Mis obras, por el contrario son herramientas que propician el debate y la participación.¹⁶

En la unión deseada entre arte y vida, mediante la destrucción del arte, Duchamp al igual que los artistas Fluxus, hace que sólo el artista pueda seleccionar de la vida lo que él considere que es arte, la vida pasa a ser arte, pero el objeto encontrado necesita del artista como intermediario para presentarlo como arte, lo cual conlleva una contradicción que no permite la abolición final del arte.

En cambio, en la unión entre arte y vida buscada por Beuys, todos los seres humanos pueden participar en su plástica social, puesto que todos son artistas. Empleando el arte para transformar la sociedad, para actuar en ella, para construir una sociedad más justa y libre, el arte pasa a formar parte de la vida. Beuys será, por lo tanto, el que lleve más lejos la fusión entre el arte y la vida, destruyendo para ello el concepto antiguo del arte, muchas veces mediante la provocación.

Siempre que he visto su obra creo que el fin de ésta, es repetirnos un mensaje de su autor, como el enorme eco de la más gigantesca tormenta cósmica de todo el Universo que el ser humano contempla fascinado: «Tú, que miras, Tú, eres un creador, un artista también.»

NOTAS

- 1 G. Maciunas: en AA.VV: *L'Espirit de Fluxus*. Catálogo de la exposición en la Fundació Antoni Tàpies. Barcelona, 1994, p. 198.
- 2 *Ibidem*, p. 249.
- 3 Ben Vautier: en *op. cit.*, p. 200.
- 4 Douglas Kahn: en *op. cit.*, p. 228.
- 5 Roberto Filliou: en *op. cit.*, p. 215.
- 6 Joseph Beuys: cit. en H. Stachelhaus: *Joseph Beuys*. Barcelona, Parsifal, 1990, p. 80.
- 7 *Ibidem*, p. 71.
- 8 AA.VV: «Joseph Beuys», Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1994, p. 241.
- 9 *Ibidem*, pág. 242.
- 10 Joseph Beuys, en H. Bastian: *Joseph Beuys. Dibujos*, Catálogo de la exposición en la Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1985, p. 5.
- 11 Joseph Beuys, en AA.VV: Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 275.
- 12 Marcel Duchamp, cit. en: G. Heard: *Pintura y Escultura en Europa 1880-1940*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 388.
- 13 Marcel Duchamp, cit. en: J. A. Ramírez: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid, Ediciones Siruela, 1993, p. 157.
- 14 Marcel Duchamp, cit. en AA.VV: *Joseph Beuys*, Catálogo de la exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, p. 259.
- 15 Joseph Beuys, en *ibidem*, p. 258.
- 16 *Ibidem*, pág. 259.

Advertencia:

Además de para con los textos reseñados en las citas, reconozco mi deuda con el libro de G. Mourc: *Marcel Duchamp. Notas*. Madrid, Tecnos, 1989 y con los catálogos «Joseph Beuys» de la Galería Heinz Holtmann. Colonia, 1989 y «Getlinger Photographiert Beuys, 1950-1963». Städtische Museum Kalkar. Colonia, 1990.