

EL ARTISTA A LA INTEMPERIE

Javier Garcerá

Profesor titular

Facultad de Bellas Artes

Universidad de Málaga



Bolognano

La Operazione Difesa della Natura

Desde 1980 y hasta su muerte en 1986 Joseph Beuys dedicaría buena parte de su energía creativa a promover en Bolognano, un pequeño pueblo del sur de Italia, un ambicioso proyecto titulado *Operazione Difesa della Natura*. Se trataba de una propuesta ambiciosa y coherente con aquellas teorías propias que el artista ya había

desarrollado a través de sus acciones e intervenciones públicas. Un proyecto que planteaba la síntesis de su filosofía artística y humana y que situaba a la práctica del arte como instrumento para la creación de una nueva cultura.

La *Difesa della Natura* no nació para ser sólo un proyecto artístico de implicaciones ecológicas; su complejidad debía ser leída necesariamente desde un punto de vista antropológico: se planteaba la defensa de la naturaleza junto a la defensa del hombre, de sus valores y de su creatividad. La preocupación ante la relación precaria que el hombre contemporáneo mantenía con la naturaleza era el fundamento de este inacabado proyecto. La *Difesa della Natura* proponía la defensa de un organismo vital que armonizara tres niveles hasta ahora independientes e inconexos: la naturaleza, el hombre y el arte. El proyecto no tenía otro fin que desvelar el secreto de las fuerzas generatrices de la naturaleza para integrarlas en la sociedad y conseguir así un crecimiento maduro de sus individuos.

Mediante las intensas experiencias de acercamiento a la naturaleza que por distintas razones Beuys había experimentado a lo largo de su vida, una profunda identificación con la naturaleza le había servido para comprender su realidad más íntima e identificar al mismo tiempo las debilidades del sistema político y cultural de la sociedad que estaba viviendo. A partir de dicha identificación, el artista se había dado cuenta de que era posible acceder a una verdad eterna, latente aunque enmascarada, cuando se mantenía un diálogo fructífero del hombre consigo mismo y con la naturaleza. Ése era el aprendizaje que quería transmitir: el hombre debía conseguir mantener una actitud de escucha que le permitiera entender dicha revelación, capacidad que, según el artista, el hombre contemporáneo había perdido.

El débil lazo con el mundo

Beuys ya había conseguido desmarcar su obra de los espacios y prácticas en los que tradicionalmente el arte se había desarrollado. A través de la colaboración social había puesto en práctica unas teorías que entendían el arte como un catalizador para la construcción de un nuevo mundo.

Aquella distancia existente entre el creador y su sociedad, que en otros tiempos se había mantenido como fértil condición de todo ser creativo, y que llegó a ser constitutiva de la esencia del artista moderno, debía superarse en pos de una esperanzadora colaboración política y social que generara modelos alternativos a los sistemas obsoletos existentes. La figura del artista visionario que desde una torre de marfil, separada del mundo, creaba su mitología subjetiva y metalingüística debía ser superada en pos de una nueva estrategia socialmente implicada.

Los distintos pasos que conformaron la *Operazione Difesa della Natura* ratificarían, en principio, este proceso.¹ Difícilmente un artista se habría podido implicar más con los problemas del mundo y hacer obra de dicha implicación. Joseph Beuys ya había sido capaz de poner en pie redes de colaboración creativa que ampliaban el concepto de arte y que situaban al artista en un lugar en el que debía actuar como activista y mediador

¹ La *Operazione Difesa della Natura* se componía de una serie de actuaciones sucesivas que el artista concibió como partes de la estructura del proyecto. *Incontro con Beuys*, *Grassello*, *Piantazione Coconut* y *Coco de mer*, *Piantazione Paradiso* y *Olivestone* son los proyectos que el artista pudo acabar en vida. Otros proyectos, como la *Operazione Elicottero*, quedaron sin realizar.

social, creativo y cultural. La creación de la *Free Internacional University*, el proyecto de los *Siete mil robles* o su misma implicación en la fundación del partido de *Los Verdes* dan cuenta de ello. Pero también la *Piantagione Coconut* y *Coco de mer* o la *Piantagione Paradiso* dentro de la misma *Operazione*, mantenían los mismos objetivos.



Joseph Beuys, *Coconut* y *Coco de mer*.

Es evidente que en las distintas fases del proyecto de la *Operazione Difesa della Natura* también Joseph Beuys había seguido trabajando para reducir la distancia entre el artista y su público. Esa distancia objetiva debía ser salvada y, por lo tanto, su energía se tenía que centrar en la creación de situaciones de implicación social que acabaran con aquella condición de *exilio* en la que el creador occidental parecía haberse ubicado, al menos desde el romanticismo.

Tales situaciones se habían generado objetivamente, sobre eso no hay ninguna duda, sin embargo, más allá de una interpretación literal, no se podía afirmar con certeza que su efecto y repercusión se desarrollara en el mismo sentido en el que lo había imaginado el artista. La *Operazione Difesa della Natura* fue uno de los últimos proyectos en los que Joseph Beuys trabajó y, por lo tanto, el estudio de su complejidad podría desvelar interpretaciones concluyentes sobre el sentido y la intensidad que ese roce con el mundo y con lo social había provocado en la realidad última y más íntima del artista. Desde nuestro punto de vista, de su estudio surgen serias dudas sobre los efectos del proyecto: era posible argumentar que ese *sentimiento de exilio*, perseguido por el artista a lo largo de toda su carrera, no se hubiera superado.

A partir de datos y declaraciones del mismo autor se desvelan una serie de situaciones externas e internas que evidencian la existencia de dificultades, de conflictos que

impiden hacer realidad su anhelado proyecto. El *concepto ampliado de arte* no parecía haber reconciliado al artista con su entorno. La interacción con el medio, aún habiéndose dado objetivamente, no parecía haber repercutido en una subjetividad manifiestamente invadida por esa situación de distancia y lejanía que él mismo se había propuesto superar. Es más, a través de sus declaraciones Beuys reconocía la existencia en el ser de una realidad opaca e insondable que impedía ahora creer que aquella distancia heredada entre el artista y la sociedad se podía salvar definitivamente. La sensación de alteridad, de falta de identificación o de no pertenencia parecían permanecer en la sombra de su disponibilidad creativa.

Las señales recibidas

Cuando Beuys muere el 26 de enero de 1986 el proceso de las plantaciones en Italia se hallaba en curso y el artista no había podido ver realizado el que podía ser el ejemplo más emblemático de su concepto de *escultura social*: los siete mil robles se acabarían de plantar para la inauguración de la *Documenta* de 1987. Resulta llamativo el hecho de que tal proyecto no tuviera ninguna repercusión ni en los catálogos ni en las críticas que con motivo del evento se publicaron y que, en cambio, su obra *Rayo con fulgor sobre un ciervo*, un trabajo escultórico en el sentido tradicional de la palabra, se utilizara por los organizadores de la exposición como signo de vuelta a un arte museable. Mientras sus obras continuaban cotizándose a precios astronómicos, la difusión de su concepto ampliado de arte parecía quedar desatendida. Las instituciones públicas y privadas se limitaron a recoger los restos objetuales de sus propuestas que iban a seguir alimentando un mercado ávido de fetiches.



Joseph Beuys, *Lepus de la paz con accesorios*.

Pero, desgraciadamente, también en vida Joseph Beuys pudo comprobar la débil conexión que se había establecido entre la sociedad y sus bienintencionadas propuestas. Tantas veces la reacción de la prensa y las protestas del público le demostrarían que existía una impermeabilidad de lo social frente su ansiado *concepto ampliado del arte* y que, después de todo su empeño, la sociedad y el individuo mostraban una indiferencia frente a una sensibilidad que él había pretendido transmitir como elemento catalizador. Lo que para Beuys suponía una liberación creativa lanzada al mundo como instrumento catártico se recibía como una agresión provocadora e innecesaria, hecho realmente frustrante para él si lo contextualizamos en el seno de su filosofía:²

«Me formulo sin cesar una pregunta y quisiera formularla también a los demás: ¿por qué este proceso de liberación, respecto a todos los aspectos negativos de nuestra sociedad, se realiza tan lentamente? ¿Por qué los hombres siempre eligen de nuevo a los mismos candidatos que se vuelven enseguida contra ellos? ¿Por qué los hombres cuando van a votar, siempre votan por la socialdemocracia o por la democracia cristiana u otro modelo caduco del siglo pasado cuyo peso siguen llevando a cuestas? Porque entonces son responsables de su propio dilema y ya no tienen derecho a decir que es culpa del estado. Tal es, a mi juicio, la pregunta psicológica decisiva que atañe a nuestra sociedad. Una pregunta general sobre el alma humana en general: ¿cómo es posible que el proceso de transformación se realice con tanta parsimonia en la mente de la mayoría de los hombres? Y entonces, para la minoría que constituye la vanguardia, ¿qué enorme dificultad entraña la oposición a este conservadurismo!»³

La persistencia de la escisión

Las palabras de Beuys manifiestan un desánimo y una ausencia de identificación con la sociedad en la que voluntariamente había decidido incidir. Estas declaraciones, realizadas en 1981, un momento ya muy avanzado de su carrera, transmitían un cierto cansancio y una posible desesperanza ante la posibilidad de materializar su proyecto artístico. Si esa desconexión entre el artista y su contexto había sido aceptada y militada por buena parte de los creadores inscritos en el seno de la modernidad, ahora, en un contexto artístico en el que se había pretendido hacer del encuentro con lo social su

2 Como los costos de la plantación en Kassel debían ser sufragados mediante donativos, Beuys tuvo que derrochar buena parte de su energía para conseguir la esponsorización necesaria. Poco antes de la clausura de la Documenta de 1983, un famoso gastrónomo de Dusseldorf que había reproducido para fines propagandísticos de su propio restaurante la corona de los zares rusos, se la ofrecería al artista como regalo para la financiación del proyecto. Beuys para ello no vendería esta reproducción sino que la manipularía mutilándola y transformándola en una nueva obra titulada *Liebre de la paz con accesorios*. Bajo grandes presiones y protestas, el artista ante el Fridericianum retiraría las piedras preciosas de la corona y fundiría el oro en un molde de los que se utilizaban para realizar los conejos de chocolate. Beuys colocaría la pequeña figura, junto a las piedras preciosas y la cruz que habría salvado de la fundición, en un nicho en la pared protegido por un cristal antibalas. Aunque mediante la intervención del artista la nueva obra adquiriera un sensible aumento de valor, los rechazos se debían a las ideas convencionales que mantenía el público sobre el mismo concepto de arte.

3 LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Joseph Beuys*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994, p. 86.

fundamento, el resultado no podía ser más decepcionante; las esperanzas de complicidad y colaboración con el individuo contemporáneo que Beuys había soñado y la constatación del fracaso de dicha empresa no eran fáciles de asimilar. En una de las muchas entrevistas que le realizaran afirmaría: «No veo las cosas de forma pesimista, pero, al mismo tiempo, no tengo motivos para ser particularmente optimista.»⁴ La distancia entre sus expectativas transformadoras y la dinámica general de lo social no podría más que provocar en el artista duda y desaliento.

Si la falta de sintonía entre los creadores modernos y el mundo que los rodeaba fue entendida como necesaria y aceptada con absoluta normalidad, si en aquel caso el aislamiento que significaba asumir ese *exilio voluntario* llegaba a funcionar como un verdadero fermento de las propuestas creativas, no podía ocurrir lo mismo en el caso de un artista que se había planteado como objetivo superar aquellas actitudes que la modernidad había mantenido. En este caso, la constatación de la indiferencia e incompreensión de la opinión pública no podía ser para Beuys más que frustrante: la inconexión con el público y el desinterés social frente a sus propuestas no hacían más que dinamitar las mismas bases de su filosofía. Aquel *concepto ampliado de arte* que dependía totalmente de la participación y la colaboración social, quedaba malherido.

No cabe duda de que estos hechos causaron un hondo desánimo en el artista. La proyección social utópica que había sustentado la estructura de su pensamiento se debilitaba y provocaba en el autor una fisura frente a una realidad que la sentiría cada vez más ajena. Sin embargo, ese sentimiento de lejanía y decepción que apreciamos en algunas de sus declaraciones posee una intensidad tal que, más allá de la constatación de los hechos mencionados, hace pensar en otras causas. En el fondo del planteamiento de la misma *Operazione Difesa della Natura* existe un nudo irresuelto que el artista hace visible y que provoca y justifica ese desencuentro: el reconocimiento de una naturaleza previa subjetiva y escindida que va a impregnar toda la filosofía del proyecto y que, como consecuencia, condicionará la forma en la que el artista va a ser capaz de vivir su devenir. Veamos lo que queremos decir.

El envés del proyecto

Por mucho que se haya intentado focalizar la interpretación de sus propuestas en la repercusión política y social de éstas, no podemos considerar que las acciones del artista tuvieran como único objetivo la realización material de unos proyectos con fines exclusivamente intervencionistas. Es evidente que las posibilidades de su trabajo no se agotaban ni finalizaban en tal materialización, la *Operazione Difesa della Natura* es un buen ejemplo de ello: el artista no sólo proponía una intervención en el paisaje con fines ecológicos sino que su alcance pretendía llegar más lejos:

«Éste es para mí el significado de las plantaciones: es algo más que una mera cuestión de un trabajo desarrollado en el campo de la biología (...) es una cuestión relacionada con la salvación de nuestras almas. Ésta es nuestra meta cuando nosotros plantamos los árboles.»⁵

⁴ BEUYS, Joseph, cfr. *Difesa della Natura. J. Beuys*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica, 1993, p. 20.

⁵ *Ibid*, p. 16.

Era el mismo *alma* la que necesitaba ser salvada si es que se quería realmente cambiar el mundo. Y ése era el verdadero sentido de sus propuestas creativas, sus plantaciones se justificaban así. La repoblación forestal y la discusión entorno a los usos que la cultura había practicado con la naturaleza no era el principal objetivo del proyecto: la *Operazione Difesa della Natura* se planteaba como la defensa del hombre y, por lo tanto, su objetivo se dirigía directamente hacia la subjetividad, hacia un espacio previo a toda estructura social:

« (...) sólo el ser humano que se reconoce a sí mismo como ser espiritual en un contexto más elevado es apto para resolver tareas sociales. Sólo él puede llegar a reconocer que no es más que una estación terrena, de paso hacia algo mucho mayor.»⁶

Los proyectos de Beuys no se limitaban a ser estrategias de mejora del mundo físico y social. Su voluntad se satisfacía sólo cuando, a través de su obra, el hombre lograba establecer un vínculo espiritual que le permitía evolucionar hacia lo que ambiguamente éste se refiere como «algo mucho mayor». Al dirigir su trabajo hacia el individuo y reconocer a éste como una «estación terrena de paso» se ampliaban las posibilidades interpretativas y aparecían otras líneas de lectura que se desvinculaban de aquellas elaboradas desde una perspectiva política. Al margen de las repercusiones sociales que sus proyectos pretendían conseguir, se trataba, ante todo, de provocar un crecimiento espiritual que fortaleciera al sujeto contemporáneo para superar «la crisis más grave que el hombre haya conocido en toda su historia.»⁷



Retrato de Joseph Beuys durante la *Operazione Difesa della Natura*.

⁶ BEUYS, Joseph, cfr. Clara Bodenmann-Ritter, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Madrid: Visor, 1998, p. 65.

⁷ BEUYS, Joseph, cfr. Bernard Lamarche-Vadel, *opus cit.*, p. 82.

La cultura frente a la naturaleza

La naturaleza se presentaba para Beuys como un texto descifrable, capaz de mostrar al hombre el lugar de la verdad en el mundo. En el catálogo que se publicaría para ilustrar las acciones realizadas en Bolognano, el artista escribirá:

«En el pasado, la naturaleza era un espejo de los poderes de la creatividad.»⁸

Ahora el espejo había quedado tapado y, habiéndose olvidado de él, el hombre no era capaz ya de establecer ese diálogo con aquellas imágenes que provenían del seno de la naturaleza. La imposición histórica de la cultura frente a la naturaleza parecía ser el verdadero inconveniente que impedía el acceso a la verdad y por lo tanto, si el hombre quería superar las negativas consecuencias de esa inconexión, debía replantear todo un sistema social, político y cultural que recuperara el acceso a tal fuente de verdad. Si la cultura había creado toda una estructura basada en dualidades que, relacionándose desde esquemas de oposición significativa, se distanciaban del discurso integrador de los procesos naturales, el artista podía y debía superar tal oposición con el fin de encontrar un espacio armónico en el que pudieran convivir con la naturaleza y sin exclusión todos aquellos elementos a los que la cultura había dado luz.

Era imprescindible dirigir las energías creativas que todo hombre poseía con el fin de recuperar el diálogo con la naturaleza y restablecer ese equilibrio perdido que las constantes agresiones y excesos de los sistemas productivos habían vulnerado:

«Podemos aún decidir de alinear nuestra inteligencia con la de la naturaleza.»⁹

Éste sería el mensaje esperanzador que Beuys intentaría materializar mediante la *Operazione Difesa della Natura*. También en el catálogo publicado con motivo de la exposición *Diary of Seychelles, Joseph Beuys, Difesa della Natura*, la comisaria de la exposición insiste en el mismo sentido:

«Es el artista de hecho el que, según la visión de Beuys, tiene el poder de prolongar definitivamente con sus obras el ciclo de la naturaleza eliminando el elemento que distancia, representado por la artificialidad del arte que es inmovilidad, estaticidad, pausa, invención, extrapolación.»¹⁰

Según el texto, la magnitud del pensamiento de Beuys residía en su posibilidad de potenciar el ciclo natural superando aquellas condiciones negativas del arte tradicional que habían impedido tal realización. Frente a la naturaleza entendida como fuente de acceso a la verdad se situaba el arte en particular y la cultura en general como creación artificial que, dotada de unas características nocivas, sólo habría creado confusión. La estaticidad, la inmovilidad, la invención, etc., caracterizarían a una cultura artificiosa

⁸ BEUYS, Joseph, cfr. *Difesa della Natura. Joseph Beuys*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica, 1993, p. 18.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ DE DOMIZIO, Lucrezia, *Diary of Seychelles, Difesa della Natura*, Perugia: Rocca Paolina, 1986, p. 87.

que había impedido la evolución necesaria del individuo. Aquella grave crisis que el mundo entero estaba sufriendo no sería más que la consecuencia directa de los desvaríos perpetrados por esa invención llamada cultura.

Es inevitable reconocer en esta penalización de la cultura los ecos de Rousseau: la concepción de una naturaleza virgen benigna previa a las contaminaciones que la estructura del pensamiento humano había provocado conformaba la base de ambos pensamientos. Sendos autores coincidirían en identificar ese enfrentamiento cultura–naturaleza como base del conflicto generado, como punto de partida desde el que se habría desarrollado la situación de crisis del hombre contemporáneo: la pérdida de la huella natural, silenciada por las arquitecturas que la ambición humana había construido, era el origen obvio de esa situación social que, debilitando al hombre, lo engullía y confundía en un mundo del que no se sentía partícipe. Si Rousseau había planteado un nuevo sistema educativo que, basado en la armonía con la naturaleza, permitiera la recuperación del individuo, Beuys, para el mismo fin, ampliaría su concepto de arte por entender que, tras la constante degradación de la situación cultural tradicional, la creatividad era el único instrumento que podría provocar la superación de esa situación desgraciada. Si Rousseau había aconsejado el abandono de la ciudad y defendido el campo como entorno propicio para esa renovación necesaria, Beuys plantaría árboles fuera y dentro de las ciudades para potenciar y conquistar de nuevo ese hombre-natural que ambos autores añoraban. Si los motivos de la pérdida de aquel estado integral deseado habían quedado ya identificados por el autor del siglo XVIII, le había quedado a Beuys la tarea de movilizar a los sujetos mediante su *plástica social* para construir un nuevo sistema de referencias que permitiera vivir la vida de modo pleno, en un espacio constituido por el equilibrio entre la cultura y la naturaleza.

La naturaleza dual

El concepto de naturaleza en Beuys parece presuponer, del mismo modo que en Rousseau, una visión optimista: la naturaleza es bella, buena, perfecta. Sin embargo, no estamos seguros de que el autor se escape de aquellas contradicciones en las que frecuentemente han caído las metafísicas de la naturaleza. Encontramos señales en la misma *Operazione Difesa della Natura* que nos hablan en este sentido: esa misma naturaleza buena, bella y perfecta posee un alma propia que puede desencadenar la tragedia del hombre. A partir de las declaraciones de Beuys en una entrevista publicada en el catálogo *Diary of Seychelles, Difesa della Natura*, podemos entender que en su concepto de naturaleza se integra tanto aquella parte relacionada con la bondad, la belleza y la perfección como otra menos solidaria y loable:

«Si nosotros no tenemos respeto por la autoridad del árbol, o por el genio del árbol, encontraremos que su inteligencia es tan enorme que decidirá telefonar para transmitir un mensaje sobre la triste condición de los seres humanos. El árbol realizará su llamada a los animales, a las montañas, a las nubes, a los ríos: decidirá hablar también con las fuerzas geológicas, y si la humanidad falla, la naturaleza se vengará de un modo terrible, una venganza terribilísima que será la expresión de la inteligencia de la naturaleza intentando devolver a los seres humanos a la luz de la razón, a través de los instrumentos de la violencia. Si los hombres no pueden hacer otra cosa que permanecer aprisionados en su estupidez, si rechazan darle consideración a la

inteligencia de la naturaleza, y si se niegan a mostrar una predisposición de colaboración con ella, entonces la naturaleza recurrirá a la violencia para obligar a los hombres a tomar otra dirección.»¹¹

Beuys en este texto matiza y completa de forma explícita aquella primera interpretación de la naturaleza que había sido entendida como el amable modelo a seguir de acceso a la verdad. Ahora, una segunda cara furiosa, vengativa, violenta, conformaba igualmente su propia esencia, apareciendo una naturaleza dual con la que el hombre tenía que medirse: la madre que acogía y enseñaba el camino certero al individuo perdido podía modificar su actitud creativa para asumir una transformación en energías violentas y poderes destructivos. Si el hombre no lo remediaba, la misma naturaleza utilizaría terribles métodos violentos que destruirían aquellos instrumentos humanos que habrían perturbado sus propios planes. La bondad se transformaba en venganza, y todo a causa del comportamiento inapropiado y de las acciones indebidas de un individuo estúpido y enajenado.

La comprensión de la naturaleza desde esa dualidad *madre-madrastra* tiene hondas raíces en nuestra cultura judeocristiana y grecolatina.¹² El mismo romanticismo nos habría dado interesantes ejemplos de dicha dualidad. Si, por un lado, el artista se asomaba al paisaje para aprender de la naturaleza aquello que no estaba escrito en los libros — obvia relación con Rousseau — por otro lado, era consciente de su frágil debilidad: el hombre siempre iba a perder el pulso contra la naturaleza, teniendo que resignarse al destino diseñado por ella, postura bien cercana a aquella que nos describe Beuys en el último texto citado:

En realidad, la fascinación del hombre romántico por la naturaleza nacía precisamente de esa dualidad. Si por un lado se sentía atraído por esas manifestaciones de totalidad y armonía que leía en su seno y se sumergía para apoderarse de su misma grandeza, al mismo tiempo se sentía igualmente fascinado por aquella capacidad destructora que la naturaleza demostraba poseer.

«Junto a la seducción de la «Madre Naturaleza» —de la naturaleza saturniana, evocadora de la mítica Edad de Oro—, el arte romántico recibe la seducción, violenta y fatal, del «padre jupiterino»; es decir, de la Naturaleza desatando todos sus elementos contra la especie humana. Para el romántico no hay una mejor expresión de los poderes adversos que los fenómenos aniquilatorios de la Naturaleza. El destino, el hado, la fortuna, la fugacidad del tiempo, la condición mortal del hombre toman forma cósmica a través del rayo, de la tormenta, del huracán, de las avalanchas o de los naufragios.»¹³

¹¹ TOMASSONI, Italo, cfr. *Ibid*, p. 67.

¹² Piénsese en las manifestaciones coléricas y violentas de los dioses de la mitología griega que ponían a su disposición las fuerzas destructivas de la naturaleza (el rayo, la tormenta, el fuego, etc.) para vengarse e imponer su dominio.

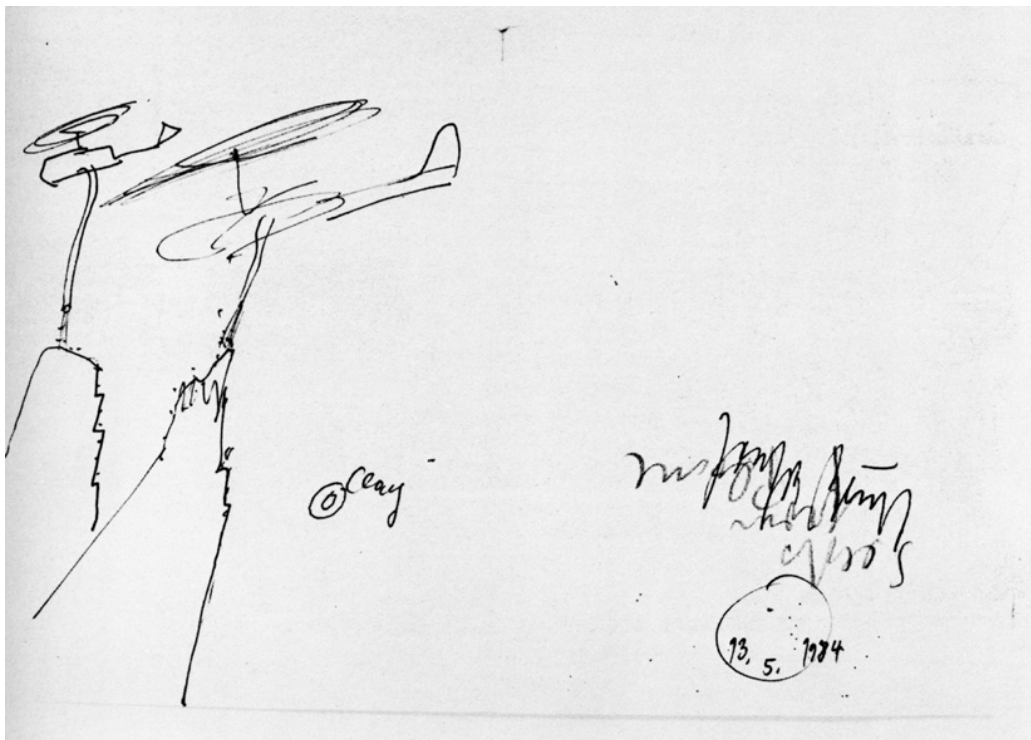
¹³ ARGULLOL, Rafael, *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino, 1983, p. 112.

El paraíso inaccesible

«Quiero crear en Bolognano un pequeño paraíso», afirmaría el artista en una entrevista realizada en torno a la *Operazione Difesa della Natura*. No sería en aquí casual la utilización del término *paraíso*. El objetivo del ambicioso proyecto anhelaría la materialización de un estado cuyo modelo bien podría representarse con la imagen del Paraíso. El mundo, alarmantemente degradado, debía ser sustituido por un ecosistema en el que el hombre pudiera desarrollar sus capacidades sin tensiones ni agresiones con la naturaleza. Si el hombre estaba padeciendo los dolores de una escisión que torpemente él mismo habría provocado, era necesario intervenir creativamente sobre el mundo para superar tal estado lamentable. Aquella naturaleza enojada tenía que volver a admitir al hombre en su seno para posibilitar entre ambos, nuevamente, una relación íntegra y satisfactoria. Ningún elemento podría representar mejor la imagen de una naturaleza armónica y amable con sus moradores que el mismo símbolo del Paraíso. Aquel «jardín ameno plantado por Dios y entregado por Él a nuestros primeros padres para que fuera su feliz morada», sería para Beuys la imagen perfecta de aquel mundo que él intentaba crear. El hombre, consiguiendo reajustar su relación con la naturaleza, podría disfrutar de una existencia regida por unas condiciones más placenteras y convenientes que aquellas que se le permitían en el mundo existente.

La hostilidad intrínseca a la realidad que el mismo hombre había creado debía ser sustituida por un modelo paradisiaco que reafirmaría el binomio hombre-naturaleza. La posibilidad de vivir en armonía con la naturaleza, sin esfuerzos ni conflictos y con todas las facilidades, volvía a situarnos en aquella perspectiva rousseauiana que identificaba la naturaleza con el *útero materno* que acogía a sus criaturas de forma cordial y amable. Entenderíamos así que Beuys, mediante la plantación realizada en el contexto de la *Operazione Difesa della Natura*, estaría centrando su atención en aquella primera parte del concepto dual de naturaleza, aquella fuerza creadora que, como estábamos viendo, había regido toda la *Operazione*. Se plantaban árboles para reestablecer justamente aquella relación deteriorada con la naturaleza; se proyectaba un espacio reconciliador en el que el hombre podría desarrollar, sin tensiones, sus capacidades creativas; se proponía la construcción de un paraíso nuevamente accesible.

Ahora bien, con otra obra inacabada titulada *Operazione Elicottero* el artista introducía un matiz importante. Si con la *Piantazione Paradiso* se intervenía en un espacio que, mediante la complicidad con la naturaleza, se convertiría según Beuys en un auténtico paraíso para el disfrute del hombre contemporáneo, con la *Operazione Elicottero* se propiciaba el nacimiento de un espacio abrupto e impracticable que, con la intervención del ritmo propio de la misma naturaleza, acabaría convirtiéndose en una jungla a la que el hombre nunca podría acceder.



Joseph Beuys, *Operazione Elicottero*.

El jardín confortable y ameno que podríamos relacionar con la *Piantagione Paradiso* poco tenía que ver con la representación de una jungla. Mientras que el paraíso requería una precisa disposición formal geométrica y un cuidado que transmitiera orden y bienestar a sus moradores, la jungla escapaba a todo tipo de domesticación, estando su anatomía conformada por redes, texturas y laberintos infinitos que marcaban su impenetrabilidad. Si la organización del paraíso impedía el desorden y la improvisación de cualquier elemento que lo conformara, la jungla se nutría de un aparente caos y espontaneidad; si el jardín exigía un mantenimiento de la disposición y el cuidado por parte de sus habitantes, la jungla, mediante la fuerza imparable de la naturaleza, se emancipaba de todo dominio externo para provocar, a través de su exuberancia, una total inaccesibilidad que impediría el contacto del hombre con su interior.

En el paisaje de Bolognano iban a convivir, según el proyecto del artista, dos espacios antagónicos: la *Piantagione Paradiso* como espacio de integración y la *Operazione Elicottero* como imagen de imposibilidad de esa integración.

¿No estábamos de nuevo ante una representación dual de la naturaleza que permitía simultáneamente verla como posibilidad gestante y amenaza destructiva? En la *Operazione Difesa della Natura* volvíamos a encontrar los elementos que confirmaban nuestras sospechas: bajo los hechos prácticos de las acciones intervencionistas que el artista planteaba habitaba una compleja incertidumbre que no era más que el fruto de la consciente y sombría escisión que el artista se reconocía e identificaba como el estigma del hombre contemporáneo. Aunque existiera la posibilidad de que el mundo pudiera convertirse en un paraíso, era inevitable pensar que también la jungla, signo de la exclusión y de la amenaza, seguiría condicionando el presente del hombre por ser ésta parte también de su misma naturaleza.

Desde la intemperie

Siempre que el autor se había referido al trabajo de la *Operazione Difesa della Natura* lo había hecho relacionándolo, como ya hemos dicho, no sólo con la defensa de la naturaleza sino también con la defensa del hombre. Siempre habíamos entendido que la defensa del hombre venía de la mano de la defensa de la naturaleza por depender éste directamente de ella. Sin embargo, tras observar esa reiterativa preocupación por señalar aquella parte desenfrenada y violenta de la misma naturaleza, cabía plantearse inevitablemente la realidad de la parte defendida y de la parte acusada en esta particular *defensa*. La naturaleza y, como consecuencia, el hombre parecían ser las partes protegidas en un proceso de agresiones producidas por un sistema basado en una especulación económica ajena al equilibrio de los recursos naturales. A su vez, el hombre, como sujeto histórico y cultural que había permitido tales descuidos y agresiones representaría la parte agresora. Hemos conocido suficientes declaraciones del artista que confirmarían estas posiciones. Sin embargo, nos parecía difícil pensar que aquella compleja situación que identificábamos en la base de la *Operazione Difesa della Natura* y en el mismo concepto de naturaleza pudiera ser reducida a este sencillo esquema.

El mismo título *Operazione Difesa della Natura* nos daba la clave que estábamos buscando. La locución *defensa de la naturaleza* planteaba, mediante la utilización de esa preposición, una ambigüedad que nos permitía localizar el espacio de la duda. Hasta el momento parecía quedar claro a lo que se refería el autor cuando nos hablaba de su proyecto: se trataba de defender a la naturaleza de las agresiones que la habían debilitado y enajenado. Hasta aquí habíamos llegado sin necesidad de un esfuerzo excesivo. Sin embargo, la misma locución podía ser interpretada en sentido inverso: ahora se trataría de defender al frágil hombre de las posibles agresiones de aquella parte violenta que, como hemos visto, constituía también la esencia de la misma naturaleza y, por lo tanto, de su parte constitutiva.

Bajo nuestro punto de vista, esa ambigüedad que giraría entorno al sentido que le diéramos a la preposición *de*, permitía entender la complejidad y profundidad de todo el trabajo de la *Operazione Difesa della Natura* que habíamos intuido y presentado más arriba: su interés se centraba en ese espacio que ahora hacíamos visible. Realmente la defensa de la naturaleza representaba la defensa del hombre, sin ninguna duda, pero solamente si la entendíamos desde esa encrucijada de oscuras agresiones recíprocas que aquí acabamos de plantear.

Si el concepto rousseauiano de la naturaleza había permitido que el hombre se reconciliara con ésta en un espacio gobernado por la nostalgia, el reconocimiento de su parte simétrica dificultaría tal mediación. Si aquella situación ya había hecho visible la llaga de la escisión, ahora, con la certeza de la desaparición de la inocencia, la formulación de la lejanía se transformaba en una realidad de peligrosa agresión. Aquella posibilidad de focalizar las causas de la degradación en las instituciones y la cultura había permitido liberar de responsabilidades al resto del mundo. Ahora, desde la evidencia de la dualidad, la escisión, entendida como propia, no se podía expresar más que con mayor nivel de preocupación.

Si bien es verdad que aquella distancia artista-sociedad había quedado significativamente reducida, el aumento de la conciencia de la escisión hombre-naturaleza seguiría generando una desconcertante inquietud interna que nos impediría confirmar aquella anunciada superación del *sentimiento de exilio*. El artista a la

intemperie, y sabiéndose escindido, no podría más que continuar aceptando, con mayor o menor nivel de incomodidad, su *naturaleza exiliada*.