



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

JOSEPH BEUYS, ARTE AMPLIADO Y PLÁSTICA SOCIAL

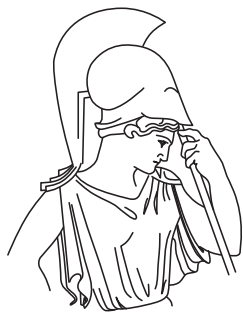
TESIS QUE PRESENTA:
BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO
PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

TURORA: MTRA. RITA EDER ROZENCWEIG

COMITÉ TUTOR: DR. CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ Y
DR. JOSÉ LUIS BARRIOS LARA

MIEMBROS DEL JURADO: DRA. DÚRDICA SÉGOTA TOMAC
Y DR. DANIEL GARZA USABIAGA

MEXICO DF., 2010





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	1
I. Joseph Beuys. Vanguardia, modernidad, posmodernidad	30
1. Modernidad e Ilustración	33
2. Posmodernidades	60
3. Vanguardia y utopía	91
II. Arte ampliado y economía política	107
4. Arte y actividad práctica	111
5. Arte y libertad	135
III. Plástica social. Vanguardia y transformación	159
6. Vanguardia: evolución/revolución	167
7. Organización sensorial y transformación	192
IV. Bomba de miel en el lugar de trabajo. Ciudadanía y Política	211
8. “Se pudiera calificar a los hombres de bomba de miel”	221
9. La Universidad Libre Internacional y la vanguardia ampliada	231
10. La Universidad Libre Internacional y <i>La Internacional de la Comunicación</i>	250
Conclusiones	264
Anexo 1. El modelo de la FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY. (Bomba de miel)	275
Anexo 2. Entrada en un ser vivo	283
Anexo 3. Estoy plenamente consciente	297
Anexo 4. <i>Obra en proceso</i>	304
Imágenes	
Fuentes de Consulta	

La historia de la cultura acrecienta la carga de tesoros que pesa sobre las espaldas de la humanidad. Pero no le da la fuerza necesaria para sacudírselos y adueñarse de ellos.

Walter Benjamin

La iniciativa individual es la reunión de la *energía* de lo colectivo dirigida hacia el conocimiento y la invención.

Tatlin

Introducción

Cuatro años después del emblemático año de 1968 Herbert Marcuse publicó *Contrarrevolución y revuelta*, un ensayo en el que hacía un diagnóstico de lo que había sido la “revolución cultural” de la década anterior. Marcuse concluía que los desarrollos más ambiciosos de las artes visuales, la música y la literatura de los años cincuenta y sesenta habían fracasado en su propósito de desplegar su potencial negativo y que, en la medida en que su búsqueda de vías para cambiar la forma de la realidad había llegado a la *antiforma*, esos desarrollos habían terminado por desempeñar un papel culturalmente afirmativo.¹ Con ello, sostenía Marcuse, habían participado del reajuste de la cultura necesario a la dinámica interna del capitalismo contemporáneo. En su falsa superación de la autonomía del arte, los protagonistas de esa “revolución cultural” traían nuevamente a la discusión la *contradicción no resuelta* del arte:

En la naturaleza misma del arte existe un potencial subversivo; pero, ¿cómo puede traducírsele hoy en algo real? Es decir, ¿cómo puede expresarse de modo que se convierta en guía y elemento de la *praxis* del cambio sin dejar de ser arte, sin perder su fuerza subversiva *interna*. ¿Cómo puede traducirse, de manera que la forma

¹ La idea de que la cultura posee una dimensión afirmativa es explicada por Marcuse a partir de la división burguesa entre las esferas separadas de lo funcional y lo necesario y lo bello y lo placentero. En la medida en que ésta última niega a la primera contiene las promesas de una vida mejor. En ese sentido el arte y la literatura poseen un potencial negativo. Véase, Herbert Marcuse, “El carácter afirmativo de la cultura”, en *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1978, pp. 45-78.

estética sea reemplazada por ‘algo real’ y vivo, y que, no obstante, *trascienda y niegue* la realidad establecida?²

Estas interrogantes se refieren al asunto crucial de la condición moderna del arte: el de la tensión entre potencial negativo y condición autónoma. En efecto, después de las turbulencias de los años sesenta en las que el arte experimental y neovanguardista planteó nuevamente la espinosa cuestión del *antiarte* y de la unión del arte con la vida, Marcuse se interrogaba sobre las vías por las que las prácticas artísticas podrían superar el abismo que las separa del mundo de la vida social cotidiana sin sacrificar su singularidad. Estas interrogantes afectaban, por lo tanto, a la dialéctica entre arte y realidad cuya aparición se remonta al siglo XIX, cuando los artistas integraron las finalidades sociales en sus propias prácticas, y el pensamiento filosófico identificó en el espacio abierto por la autonomía del arte la posibilidad del cumplimiento de una función emancipadora y una promesa de felicidad, precisamente en razón de haberse constituido como una esfera desvinculada de la vida práctica.

Esta dialéctica encontró en el siglo XX sus versiones más radicales en las vanguardias históricas que se caracterizan por el intento de articular la relación entre arte y realidad a través de los nexos posibles entre arte y política, es decir, de materializar las promesas modernas de emancipación y felicidad a través de los vínculos entre arte y transformación social. El arte vanguardista fue definido por Peter Bürger como el que exploró su potencial negativo a través de su capacidad para atacar a la institución del arte: de su capacidad para desarticular, por un lado, las formas en las que se concibe y define el arte en la sociedad y,

² Herbert Marcuse, *Contrarrevolución y revuelta*, México, Joaquín Motriz, 1973, p. 116.

por otro, las formas en las que es producido, comercializado, distribuido y consumido.³ Semejante desarticulación supuso la entrada de las prácticas artísticas en una etapa de autocrítica en la que el cuestionamiento y puesta en crisis de las premisas y supuestos que determinaban la artísticidad de su actividad llegaron hasta el punto de postular su desaparición por las vías de su superación (*Aufhebung*⁴) y de su liquidación. Desde esta perspectiva, no encontramos un momento de mayor radicalidad en la historia del arte del siglo XX que el momento vanguardista. El futurismo, el constructivismo, el primer surrealismo y dadá llevaron hasta sus últimas consecuencias la fe en las premisas de la modernidad, sobre todo aquella referida a su lógica interna: la de la dialéctica ente destrucción y creación.

Fue así como en el mundo occidental la vanguardia fue comprendida como la forma extrema de las posibilidades negativas del arte.⁵ En las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial algo quedaba de su impulso crítico, ciertamente ambiguo y contradictorio, en las llamadas neovanguardias. Así, entre los artistas fluxus, del Happening, de la Internacional Situacionista, del llamado nuevo realismo, del Accionismo vienés, de Gutai, en el trabajo de Wolf Vostell, y en el de Joseph Beuys, y aun en el pop, el minimalismo y el conceptual. No obstante, la provocación, el escándalo y el *shock* como las formas extremas

³ Véase Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997, pp. 44-50.

⁴ En alemán el verbo *aufheben* significa conservar y rescatar. En un sentido filosófico, el término *Aufhebung* indica negación, supresión, pero a la vez conservación, y resulta fundamental en la concepción hegeliana de la historia.

⁵ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 99-148.

de la ruptura, utilizadas por los artistas vanguardistas, habían sido convertidos en jugosos productos de mercado y en materiales ideológicamente explotables. De ahí que en 1962 Hans Magnus Enzensberger llamara la atención sobre *las aporías* de la vanguardia y estableciera al primer surrealismo como el modelo típico de todos los movimientos vanguardistas en razón de que “formuló, hasta agotarlas, sus posibilidades y sus limitaciones y, al mismo tiempo, desarrolló todas las aporías inherentes a todos tales movimientos.”⁶ El surrealismo fracasó en el cumplimiento de sus promesas de superar (Aufhebung) el arte en la vida, de romper las cadenas políticas, estéticas y sociales de las formas de la dominación establecidas, y en su ambición de superar la alienación de la cultura de la vida social cotidiana. En suma, fracasó en su proyecto de fundar una nueva praxis vital liberando la imaginación y la creatividad contenidas en la institución del arte. Enzensberger llamó la atención, además, sobre los vínculos entre vanguardia y conciencia totalitaria.

Así pues, dos años después de que Marcuse planteara la *contradicción no resuelta* del arte, el descrédito de las vanguardias y de las neovanguardias se había generalizado y la denuncia de su anacronismo era unánime. Igual que Enzensberger y Marcuse, en su *Teoría de la vanguardia* Peter Bürger sostuvo que las llamadas neovanguardias estaban desempeñando un papel afirmativo al haber despojado de su impulso crítico a las vanguardias históricas, convirtiéndolas en arte autónomo a través de la repetición, e identificaba en las posvanguardias una vuelta del arte sobre su carácter puramente

⁶ Hans Magnus Enzensberger, “Las aporías de la vanguardia”, en *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1985, p. 171.

lingüístico. No obstante, Bürger estableció que si bien las vanguardias habían fracasado en el cumplimiento de sus promesas de transformación social, habían abierto las posibilidades para lo que llamó arte inorgánico.

Al final de la década de los setenta, la crisis de las vanguardias alcanzó un mayor impulso y poco después se convirtió en uno de los asuntos centrales en el debate sobre la modernidad y la posmodernidad. Las vanguardias históricas fueron declaradas culpables de heroísmo, mesianismo, radicalismo político, y utopía, en suma, fueron declaradas culpables de romanticismo. No obstante, como hizo notar Andreas Huyssen, fueron simultáneamente objeto de grandes exposiciones internacionales en Europa Occidental y Estados Unidos.⁷ Las pretensiones de realizar la promesa de universalidad contenida en su propia autonomía, tanto como sus métodos de acción, habían demostrado los límites históricos de los movimientos de vanguardia. Así pues, despojadas de sus ambiciones y pretensiones de “cambiar la vida” y “transformar el mundo”, lo que quedaba de las vanguardias era precisamente el arte, aquello que, según los artistas vanguardistas, no tendría razón de ser en una sociedad emancipada por el arte mismo.

Pero la sociedad occidental no fue emancipada por el arte y éste, y su institución, siguieron existiendo. Dar por terminadas las vanguardias significaba en los años setenta despedirse de un momento de radicalidad que planteaba serios problemas a la reflexión estética, y que involucraba igualmente unas dimensiones ética y política que, impregnadas de un talante redentor, se avenían mal con el arribo de unos discursos y unas formas de hacer política

⁷ Andreas Huyssen, “El mapa de lo posmoderno”, en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002, pp. 306-380.

que, en efecto, rechazaban tanto la centralidad de un metasujeto como el liderazgo de una elite representativa. Tenía razón Marcuse en su diagnóstico sobre el capitalismo. Un año después de la publicación de *Contrarrevolución y revuelta*, en 1973, finalizó la fase de auge económico iniciada en 1945 y sostenida a partir de una configuración fordista-keynesiana del trabajo, de la tecnología, el consumo y las relaciones entre economía y política. La fragmentación de esta configuración inauguró un periodo de cambios rápidos, flujo e incertidumbre en el cual los mercados laborales se volvieron más flexibles, se acentuó la movilidad geográfica, y los desplazamientos en los hábitos del consumo se volvieron más rápidos, respondiendo a un nuevo régimen de acumulación. El renacimiento de la iniciativa empresarial y del neoconservadurismo, junto con el giro cultural hacia el posmodernismo, respondían al nuevo modo de regulación del capital.⁸ Muy pronto, como ha explicado David Harvey, se vería que estas mutaciones constituirían, también, un giro cultural de la ética a la estética. En el terreno del arte, la emergencia de lo posmoderno-posestructuralista en Estados Unidos, la recuperación acrítica del pasado a través de sus signos estéticos como dominante cultural, que Frederic Jameson explicó como posmodernismo, o los debates sobre el agotamiento del proyecto de la Ilustración, coincidían en señalar el fin de la etapa de los discursos emancipatorios y las modalidades de las luchas políticas que los acompañaron. La despedida de las vanguardias estuvo marcada por el giro hacia el lenguaje que habiendo tenido lugar en la filosofía afectó sustancialmente también a las disciplinas humanísticas y a las prácticas artísticas. Las posibilidades políticas de los diferentes modelos de textualidad se convirtieron, entonces, en la clave de una redefinición del arte

⁸ Véase David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008, p. 146.

que sin el momento utópico y doctrinario de las vanguardias volvía, en el mejor de los casos, sobre sí mismo para ocuparse de sus propias posibilidades para significar. Este giro caracterizó a los artistas del minimalismo y el conceptual que absorbieron el principio del *ready made* y los desarrollos que a partir de él llevaron a cabo los artistas del happening y fluxus, pero eludiendo el problema del *antiarte* que amenazaba la existencia del arte mismo, como atinadamente había señalado Marcuse. Pocos años después, el estrepitoso derrumbe del socialismo real, simbolizado por la caída del Muro de Berlín, fue interpretado como el acontecimiento que daba la razón a quienes atribuían el fracaso de las vanguardias a su componente utópico y doctrinario.

A la luz de este horizonte problemático se ubica en esta tesis el trabajo de Joseph Beuys que sobre todo durante la década de los setenta se sitúa precisamente en el cruce de la discusión sobre la vanguardia, la modernidad y lo posmoderno. En la medida en que su obra se articula en torno de un programa vanguardista, el caso de Beuys representa, como afirma Peter Bürger, el caso paradigmático de un artista que debe tomar como punto de partida el final histórico de las vanguardias y sus aporías. Desde mi punto de vista, esta fue la problemática que definió claramente el proyecto de Beuys desde que comenzó a elaborar sus conceptos económicos a principios de los setenta y hasta el año de su muerte acaecida en 1986. Beuys tuvo conocimiento de la experiencia de las vanguardias históricas y de las más ambiciosas tentativas del arte experimental y neovanguardista en los dos lados del Atlántico participando, él mismo, en la llamada revolución cultural. Claramente definido su programa durante la década de los setenta, el artista asumió los desafíos de redefinir el arte por la vía de la superación de su condición autónoma en un momento histórico en el que la configuración de las estrategias de participación social y la conformación de un nuevo

sujeto político tenían lugar en una Alemania Occidental, país que entraba relativamente tarde a la fase fordista del capitalismo y de la sociedad de consumo de masas. La tentativa de Beuys ha de ser, por tanto, comprendida como una que se sitúa en un momento extemporáneo con relación a las vanguardias históricas y a contracorriente de lo que Hal Foster llamó las posmodernidades conservadora y posestructuralista, es decir, en oposición al giro historicista hacia los estilos artísticos del pasado, y al programa antisubjetivista y antihumanista de lo posmoderno-posestructuralista. Es esta exterioridad la que ha suscitado la ansiedad de Benjamin H. D. Buchloh, quien la ha interpretado como desfase histórico. Y es ella la que convierte la obra de Beuys, como intentaré mostrar a lo largo de este trabajo, en un lugar privilegiado de la discusión que alcanza su punto más álgido en los años ochenta y que, en la correlación entre modernidad e Ilustración, posmodernidad, política y vanguardia interroga la relación entre arte y procesos modernizadores.

El trabajo de Beuys, que se inicia profesionalmente a principios de los años cincuenta, está conformado por un conjunto de obras cuya vastedad, riqueza y complejidad estética y conceptual han dado lugar a una numerosa historiografía, y a no pocos y apasionados debates, ocupando la atención de historiadores y críticos de las más diversas regiones del mundo. Entre 1947 y 1986 Beuys produjo unas 70 acciones y 50 instalaciones. Realizó 130 exposiciones individuales y participó en numerosas conferencias, discusiones, coloquios y entrevistas. Se ha afirmado que hay “muchos Beuys”, y creo que es así, pero que esa diversidad no depende tanto de las facetas de la personalidad del artista como de la vastedad y diversidad de su trabajo. No obstante esta variedad y multiplicidad, las fuentes intelectuales de su trabajo han sido identificadas en el pensamiento de un sólo autor, el filósofo y pedagogo austríaco Rudolf Steiner (1861-1925) a quien se debe la fundación del

movimiento antroposófico en 1913, tras su separación de la Teosofía. A Beuys se le vincula, también, con el idealismo romántico alemán, y con Goethe, Novalis, Schiller y Nietzsche, pero, por lo general, todas estas referencias aparecen orientadas hacia las ideas antroposóficas de Steiner. Esto ha ocurrido en acuerdo total con las declaraciones del propio artista, quien insistentemente se refirió a las ideas de Steiner como fuente de las suyas. A Beuys se le reprochó también haber remitido su obra a sus propias ideas, haber determinado los cauces de su interpretación. Por ello, en su caso, resulta ciertamente notable la obediencia de los historiadores y críticos del arte frente a esa demanda. Es decir, en su caso el hecho de que se hayan seguido al pie de la letra los cauces interpretativos señalados por el artista mismo se convierte en un dato relevante. Incluso un historiador tan perspicaz como Benjamin H. D. Buchloh “cree” en las declaraciones de Beuys que atribuyen el origen de sus propias ideas única y exclusivamente a sus lecturas de Steiner y asume, sin mediación alguna, las críticas que Beuys formulara contra el marxismo-leninismo y el socialismo realmente existente.

Pero las fuentes intelectuales de un artista no son, como es sabido, una cuestión anecdótica, sino que son una declaración de principios estéticos, éticos, políticos. En torno a la obra de Beuys, y con las ideas de Steiner, parece haberse tejido un tupido cerco interpretativo, tan denso, por unánimemente consensuado y repetido, que parece estar destinado a proteger la obra de Beuys de unos contenidos que pudieran discernir en ella elementos de verdadera actualidad política. Y esta afirmación es válida tanto para los que, como Benjamin H. D. Buchloh en Estados Unidos y Eric Michaud en Francia han querido colmar su propia ansiedad construyendo un Beuys nazi, como para los que como Johannes Stüttgen en Alemania, John Francis Moffitt y Robert Storr en Estados Unidos, o Lucrecia de Domizio

Durrini en Italia han presentado la figura de un Beuys permanentemente al borde de lo *new age*. La elección de historiadores y críticos al interpretar la obra de Beuys a partir de su filiación con la antroposofía de Steiner ha sido una elección interesada, y no lo fue menos para el propio artista, para quien constituyó parte integrante de su proyecto. Beuys, no está de más recordarlo, fue un artista en posesión de muy vastos conocimientos de las más diversas disciplinas: ciencias naturales, música, filosofía, antroposofía, historia, religión y teología, con los que configuró un elaboradísimo proyecto artístico. Pero también, y no menos importante, Beuys fue un artista que supo interpretar su tiempo histórico y se propuso articular respuestas a sus desafíos.

En la peculiar situación en la que se encontraba Alemania Federal en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, vincularse con la antroposofía de Rudolf Steiner, tal y como lo hizo Beuys no era, en absoluto, la peor de las opciones. Como declaró Willy Brandt: “Existen patrias difíciles, una de ellas es Alemania”. Mientras la República Democrática Alemana configuró su conciencia nacional a partir de la lucha contra el fascismo y en los marcos de la ideología soviética del marxismo-leninismo, la Federal lo hizo a través de su identificación con la cultura occidental, el capitalismo y los principios liberales. Por ello, la Alemania de Beuys debía, además de reconstruirse económicamente, rehabilitarse moralmente ante las potencias occidentales. Aunque fue una fuerza política minoritaria, no está de más recordar que en 1968, cuando el Partido Comunista de Alemania se reagrupó como DKP (Deutsche Kommunistische Partei) también aprobó la invasión a Checoslovaquia por las tropas del Pacto de Varsovia. Por su parte, el Partido Socialdemócrata abandonó el proyecto de la socialización y asumió las premisas de la libre competencia de la economía de mercado desde 1959. Una de las consecuencias fue que,

desde entonces, el régimen económico capitalista estuvo fuera de discusión, de manera que no hubo una izquierda organizada, de la forma en la que, por ejemplo, la hubo en Francia en el mismo periodo. Convertida en terreno de operaciones de la Guerra fría, a la República Federal Alemana le fue asignada como “misión histórica” frenar el avance del comunismo soviético y hacerse cargo de las sombras del nacionalsocialismo. En este contexto resulta explicable tanto el anticomunismo de Beuys como también su, tan insistente como poco consistente, posicionamiento crítico frente a pensamiento marxista. En su calidad de humanismo radical, había en la antroposofía una buena cantidad de ideas antiautoritarias, antimaterialistas y socializantes capaces de satisfacer la sensibilidad moral e intelectual de los alemanes más jóvenes, pero también los intereses de una burguesía que veía como una amenaza la creciente penetración de la modernidad americana. La doctrina de Steiner preconiza una “tripartición del organismo social” en forma de socialismo para la vida económica, democracia para la vida legal y estatal, y libertad individual para la vida del espíritu. Su impacto social en Alemania ha sido realmente notable. Todavía al final de la década de los noventa, la Sociedad Antroposófica Alemana (Antroposophische Gesellschaft Deutschlands) contaba con unos sesenta mil miembros y se apoyaba en una compleja infraestructura propia compuesta por hospitales y centros terapéuticos, un “banco antroposófico”, la cooperativa de crédito Banco para dar, prestar y regalar, (Bank für Leben, Leihen und Schenken), más de un centenar de escuelas Waldorf, guarderías autogetionadas, editoriales, granjas biomédicas, academias de arte y fabricas de medicamentos.⁹ Creo que Beuys encontró en las ideas de Steiner materia suficiente para la

⁹ Jorge Riechmann, *Los verdes alemanes, historia y análisis de un experimento ecopacifista a finales del siglo XX*, Granada, Comares, 1996, p. 208.

construcción de una teoría que le permitiera redefinir el sentido del arte en el horizonte de las alternativas al socialismo realmente existente y al capitalismo. Pero creo, también, que fue mucho más allá del cooperativismo de Steiner porque comprendió el socialismo democrático como una meta histórica definida en relación con el horizonte histórico de la modernidad capitalista, algo que se ha soslayado o no ha sido suficientemente enfatizado en la historiografía sobre la obra Beuys.

Es indudable que las interpretaciones que vinculan la obra de Beuys con las de Steiner, y aún las que la conciben como *ekphraseis* de su doctrina, como es el caso de la de John Francis Moffitt¹⁰ tienen su contenido de verdad. En este trabajo he intentado eludir ese “cerco interpretativo” que desde mi perspectiva se ha tejido cuidadosamente en torno de la obra de Beuys y que oscurece su actualidad política. Mi pretensión no es negarlo, sino, si así se puede decir, “burlarlo” para ensayar una interpretación sin Rudolf Steiner. He tomado al Beuys que se propuso “completar” al marxismo con su “humanismo libertario”, introduciendo en él “el principio de calor”, de comunicación, que simbolizó en sus esquinas de grasa e imaginó como correctivo político. Este es un Beuys más cercano a la historia que a la antroposofía, indudablemente vanguardista, socialista libertario y democrático, que pensó que su proyecto era históricamente viable, tan viable como podrían serlo la superación del socialismo real en socialismo democrático y la liberación, exploración y desarrollo de las energías no colonizadas por el capitalismo. En otros términos, me he propuesto ir más allá de la historiografía que presenta a Beuys como un artista que,

¹⁰ John F. Moffitt, *Occultism in Avant Garde Art. The Case of Joseph Beuys*, London, UMI Research Press/Ann Arbor, 1988.

precisamente por serlo, goza del privilegio de la excentricidad. Beuys declaró que quería ser recordado como alguien que “comprendió la situación histórica” y pudo, “en la dirección correcta”, “alterar el curso de los acontecimientos”.¹¹ Es así como me he propuesto comprenderlo y darlo a entender o, si me estuviera dado, diría con Walter Benjamin, que es así como ambiciono “sacudirlo” y “adueñármelo”: como un artista cuyo programa puso en primer plano el valor del arte como oportunidad para “mantener encendida la flama”, es decir, pensar y repensar, por todos los medios, incluso, quizás, y sobre todo, como él mismo llegó a decir “con la rodilla”, las posibilidades para una vida colectiva mejor. Este propósito se articula desde la perspectiva del siglo XXI, es decir, en las coordenadas del triunfo del capitalismo después de 1989 y las muy escasas posiciones ético-políticas comprometidas con algo más que la escenificación estética de la contestación política en las prácticas artísticas.

Mi hipótesis es que, en la medida en que Beuys ubica la correlación entre capital y trabajo en el centro de su concepto de arte ampliado (*erweiterte Kunstbegriff*), y se propone superar la condición autónoma del arte a partir de la superación de la condición alienada del trabajo en la sociedad capitalista (y socialista de su tiempo), es posible interpretar este concepto y el proyecto de la plástica social desde sus, quizás muy marginales, pero no por ello menos importantes vínculos con el pensamiento de Marx y con el marxismo en cuanto teoría crítica para la transformación social. A partir de la explicación de los argumentos de su crítica de la economía política, espero poder mostrar que sus planteamientos están en

¹¹ “Una entrevista con Joseph Beuys por Willoughby Sharp, 28 de agosto de 1969”, en Bernd Klüser, *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 44.

consonancia con la vertiente heterodoxa del marxismo que incluye por igual a la nueva izquierda, al marxismo ecologista y a algunos teóricos vinculados a lo que Perry Anderson llamó marxismo occidental. En ese sentido, el pensamiento de Marx, Marcuse y Habermas, acompañarán el desarrollo de este trabajo. Sostengo, entonces, que el programa beuysiano de vinculación del arte con la realidad puede ser leído en clave marxista, y que el nexo político que el artista establece entre arte y realidad se ubica en las coordenadas de la recomposición social y política de la Alemania Federal durante las décadas de los sesenta y setenta, cuyo horizonte fue la construcción de una sociedad en verdad democrática y cuyo sujeto político fue la ciudadanía.

Con frecuencia se olvida que el pensamiento de Marx constituye un momento importante en la reflexión estética de la filosofía alemana de siglo XIX, y que fue Marx, por cierto, quien llamó la atención sobre la forma en la que la división del trabajo capitalista afecta a las prácticas artísticas. Marx explicó la condición autónoma del arte como consecuencia de las premisas que ordenan la lógica de la producción en el capitalismo: la división del trabajo y la propiedad privada. Sostendré que la crítica de Marx se encuentra en la base de la premisa del pensamiento beuysiano: “Todo hombre es un artista” (Jeder Mensch ist ein Künstler), y que en su constelación conceptual son definitivas la teoría del valor, la teoría de la alienación y la idea de la libre asociación de los productores. Thierry de Duve acertó al señalar esta coincidencia, no obstante, no la desarrolló, sino que más bien la utilizó para mostrar que entre las múltiples figuras del artista encarnadas por Beuys también estaba la del proletario. Resulta curioso que de Duve dedique varias páginas a la economía política de Beuys solamente para desecharla como pura “retórica moderna”: “el artista de talento no ha hecho lo mismo que el profeta de la creatividad”, “cuando es convincente, la obra

atestigua, no promete”. Y como si la validez de un proyecto de superación del arte dependiera únicamente de su eficiencia política, afirma: “Hasta nueva orden el dinero es el capital, no la creatividad.”¹² Lo que de Duve está rechazando en este enunciado, tan poco elegante como carente de imaginación, es, sobre todo, el momento utópico/vanguardista del proyecto beuysiano.

Pero el problema de la construcción de una comunidad en verdad democrática, es decir, socialista, meta última del proyecto de la plástica social, se refiere al desarrollo histórico de los procesos modernizadores, más concretamente, a la posibilidad de que el desarrollo histórico del capitalismo haya barrido definitivamente o no con las posibilidades de una vida colectiva mejor. Esta problemática, que involucra a la Ilustración y su proyecto emancipador, y ha sido abordada por igual por la tradición liberal democrática, que por el socialista del siglo XIX, y por algunos de los teóricos del marxismo occidental, es la que Beuys introduce en el arte y el debate estético de acuerdo con su llamado a convertir todos los problemas de la sociedad en problemas de la escultura. Beuys, para quien el significado del arte no se juega en las políticas culturales, sino en sus vínculos con el destino histórico de una comunidad, se opone a la complicidad entre razón, poder, dominio y conocimiento, no acepta la hegemonía de la razón instrumental sobre de los lazos comunitarios sosteniendo la posibilidad de una comunidad democrática organizada sobre el libre despliegue de las capacidades humanas y la participación cívica de todos sus miembros.

¹² Duve, Thierry de, “Joseph Beuys ou le dernier des proletaires”, en *Cousus de fil d’or*, Villeurbanne, Art, Edition, 1990, p. 22.

Así es que propongo pensar el proyecto de ampliación del arte de Beuys a la luz de la tradición que, de Fourier a Marx y de Marx a Marcuse ubicó en la actividad práctica una dimensión utópica contenida en las capacidades y facultades humanas reprimidas por el capitalismo. De acuerdo con la idea de que el trabajo define no únicamente la subjetividad, sino también la socialidad del hombre, el proyecto de la plástica social postula la asociación libre de productores-ciudadanos que, en el dialogo público, deciden la forma que han de imprimir a su mundo. Sostendré, por tanto, que para Beuys el socialismo libertario es inconcebible sin la discusión pública porque la construcción de la democracia, un asunto por demás sensible a la joven Alemania Federal –pero también al bloque comunista-, es una tarea política compartida y, asimismo, sostendré que para Beuys la verdadera democracia, la socialista, es incompatible con la lógica de la producción capitalista sustentada en la ilusión de la “destrucción creadora”, o, con otras palabras, que el capitalismo es incompatible con la conservación del la vida del planeta Tierra. Por ello me parece que el concepto de arte ampliado y el proyecto de la plástica social se articulan a partir de la dialéctica entre razón productiva y razón colectiva, entre procesos modernizadores y lazos comunitarios, o dicho con las palabras del propio Beuys, entre “creatividad y democracia”.

Para Beuys el arte es un vehículo para provocar el flujo energético que permite que los seres humanos aprehendan, a través de todas sus facultades y su organización sensitiva, que “todo está en estado de cambio” y, por tanto, las posibilidades de cambio y transformación inscritas en el mundo. El arte muestra cambios de estado y no solamente de forma. Esto es lo que podríamos llamar una *estética de la energía* que, en términos generales, se refiere al conjunto de fuerzas capaces de imprimir movimiento al mundo, a las capacidades necesarias para producir efectos sobre el mundo material y espiritual, y que Beuys

identificó insistentemente con el pensamiento. El concepto de arte ampliado y el proyecto de la plástica social se sustentan en esta elaboración en cuyo centro se ubica el pensamiento como el agente de esos procesos energéticos. En la ampliación del arte, el pensamiento actúa como energía desplegada en el trabajo. En el proyecto de la plástica social, que no es otro que el de la construcción de una sociedad democrática y socialista, el pensamiento se despliega en el diálogo y en el intercambio simbólico equilibrado, en la creación de esfera pública. En este sentido interpreto una obra de escultura monumental como *Bomba de miel en el lugar de trabajo* (Honigpumpe am Arbeitsplatz), presentada por Beuys en la Documenta 6, de 1977.

Es verdad, como se ha establecido, que Beuys elaboró sus ideas económicas durante la década de los setenta, lo que creo que no se ha señalado suficientemente es que el proyecto de la plástica social se encuentra en total consonancia con la recomposición de las fuerzas políticas que tuvo lugar en Alemania Federal durante esa misma década; un proceso que habría de culminar con la fundación del Partido Verde en 1979, en la que Beuys participó, por cierto, el mismo año en el que celebró su exposición retrospectiva en el Museo Guggenheim de Nueva York. Seis años antes, en 1973 se había iniciado la crisis del petróleo que afectaría directamente los logros del Estado de Bienestar que en el país de Beuys se construyó a partir del modelo keynesiano y que conducirá a lo que Habermas denominó capitalismo tardío, esto es, el capitalismo que requiere de la intervención del Estado como regulador y como un mecanismo más en los procesos económicos gobernados por el beneficio privado y sus leyes de la oferta y la demanda. La crisis económica mundial del sistema capitalista produjo nuevamente desempleo masivo después del periodo de auge económico y pleno empleo que caracterizó la segunda posguerra en las metrópolis del

sistema. En Alemania Federal se pasó de la euforia reformista de Willy Brandt y su lema “osar más democracia” (mehr Demokratie wegen), a la gestión de la crisis con Helmut Schmidt. Así es que durante la segunda mitad de la década de los setenta la sociedad alemana occidental experimentó profundas transformaciones en la cultura política, las pautas de comportamiento y los valores vigentes. Todo ello constituyó, en efecto, un cambio cultural y de valores relacionado directamente con las transformaciones estructurales de la economía, así como de los procesos de la interacción social a los cuales el trabajo de Beuys respondió de diversas maneras.

Como en la década anterior, durante la de los setenta Beuys buscó comunicar y transformar, pero en los setenta refinó e intensificó sus estrategias para convertir al arte en plástica social, es decir, en un espacio de discusión pública y de creación de redes de autogestión ciudadana en orden a profundizar los procesos democráticos. Para ello aprovechó las oportunidades que le brindaba la transformación de la propia sociedad alemana occidental donde el movimiento estudiantil movilizó los cambios en el sistema de los partidos, de la mentalidad y la cultura políticas. Uno de estos cambios fue el fenómeno que caracterizó la década de los setenta que se conoce como el de las iniciativas ciudadanas (Bürgerinitiativen) y los grupos de autoayuda (Selbsthilfegruppen), en realidad grupos de ayuda mutua que comenzaron a aparecer por todo el país a finales de los sesenta movilizando a capas más amplias de la población que las protestas de la Oposición Extraparlamentaria (Ausserparlamentarische Opposition, APO) que protagonizaron el movimiento estudiantil. Se trató de agrupaciones surgidas espontáneamente que buscaban intervenir en los procesos políticos en una situación en la que las formas de participación aparecían bloqueadas e ineficaces. Sus objetivos iban desde la autodefensa ciudadana hasta

proyectos económicos alternativos, infraestructura social autónoma para los barrios, feminismo, ecología, antimilitarismo.

A la luz de estas transformaciones y para mejor explicar mi tesis sobre la definición del proyecto beuysiano de la plástica social en los setenta, y de la estrecha relación entre su obra y la historia de Alemania Occidental, podríamos recordar la acción fluxus Kukei, Akopee-Nein! BRAUNKREUZ - FETTECKEN – MODELL – FETTECKEN, que hizo posible la famosa imagen de Beuys sangrante, con la cruz en la mano (Fig. 1). Celebrada en Aachen el 20 de julio de 1964, veinte años después del atentado fallido contra Hitler, y dentro del festival fluxus *ACTIONS / AGIT POP / DE-COLLAGE / HAPPENING / EVENTS / ANTIART / L'AUTRISME / ART TOTAL / REFLUXUS*, la acción incluyó provocadoramente la voz de Goebbels (grabada el 18 de febrero de 1943 en el Palacio de los Deportes de Berlín), vociferando la frase “¿Quieren guerra total?” y dio como resultado la trifulca que el propio Beuys calificó de “caos saludable”. Si en aquella ocasión el libre flujo de los afectos desempeñó un papel terapéutico y moral, en obras como *Oficina de la Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum* (Büro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung, ODD) (Figs. 2 y 3), celebrada en la Documenta 5, de 1972, o *Bomba de miel en el lugar de trabajo* (Figs. 4 y 5), presentada en la Documenta 6 de 1977 -que suponían como asunto sustancial la formulación e intercambio de ideas entre los asistentes, la discusión sobre problemas actuales y acciones conjuntas-, se observa una redefinición de las estrategias de provocación en la medida en que estas últimas obras fueron diseñadas precisamente para ampliar la esfera pública y poner en movimiento el proceso de circulación de las energías mentales y afectivas en direcciones bien determinadas. No se trataba, en estas obras, del flujo catártico que artistas

como Nam June Paik, Wolf Vostell o los Accionistas vieneses consideraron indispensable a los fines del arte como transformador de conciencias, sino de la creación de espacios adecuados, útiles a la circulación de pensamientos y afectos encauzada hacia la formulación de propuestas ciudadanas para la reactivación de la vida pública, es decir, de espacios para la comunicación. Resultados semejantes obtendríamos si comparáramos la sugerencia de elevar el Muro de Berlín¹³, que Beuys formuló en 1965, y la muy organizada acción de los *7000 Robles* (7000 Eichen) de 1982, (Fig. 6).

Entre la acción de Aachen y las obras presentadas en las ediciones quinta, sexta y séptima de Documenta, la República Federal Alemana había experimentado transformaciones tan intensas y decisivas que fueron ubicando primero la época del milagro económica y la ocupación por parte de las potencias vencedoras en la Segunda Guerra Mundial, y luego el movimiento estudiantil, como parte de un pasado en el que la Guerra Fría se atenuaba por el acercamiento entre este y oeste producto de la *Ostpolitik*; que se transformaba políticamente ante la aparición masiva de iniciativas y movimientos ciudadanos, pero al mismo tiempo resucitaba viejos fantasmas debido a la aparición del terrorismo de la Fracción del Ejército Rojo (Rote Armee Fraktion). Es indudable que Beuys estuvo atento a estas transformaciones, que, en verdad, pueden ser consideradas como las más radicales ocurridas en su país en el periodo comprendido entre 1945 y 1989 y a la luz de las cuales postuló al arte como lugar de negociación, discusión pública e interpelación política, es decir, como espacio político en sentido democrático. Ese es, precisamente, me parece, el elemento que Beuys introdujo en el modelo vanguardista del nexo entre arte y

¹³ El Muro fue erigido el 13 de agosto de 1961, cuando Willy Brandt era alcalde de Berlín.

transformación social: las prácticas de la *negociación y organización ciudadana*. Con esas prácticas, que se distancian de la lógica de la destrucción-creación propia de la cultura moderna, Beuys intentó hacer frente a *la contradicción no resuelta* del arte señalada por Marcuse actualizando los nexos entre arte y política. A mi modo de ver son estos los elementos que definen la actualidad, incontestable e incontrovertible, de su proyecto artístico.

Esas prácticas, que encuentran sus expresiones mayores en obras como la *Oficina de la Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum* y *Bomba de miel en el lugar de trabajo* o en *7000 Robles*, en las décadas de los setenta y ochenta, se remontan, no obstante, a la década anterior. Se inician con la fundación, el 20 de junio de 1967, del Partido Alemán de los Estudiantes, aunque, en realidad, quizás, deberíamos fechar su inicio en 1959, cuando Beuys creó un partido para los animales. Como sea, la fundación del Partido Alemán de los Estudiantes tiene lugar un año después de que la Gran Coalición formada por el Partido Socialdemócrata Alemán (SPD) y Unión Demócrata Cristiana (CDU) llega al poder, y se enmarca en el ataque gubernamental a las universidades después del asesinato de un estudiante que participaba en una protesta en Berlín, el 2 de junio de 1967, con motivo de la visita oficial de Sha de Irán. Para esos años Alemania Federal se había transformado en una de las naciones más ricas del mundo, de hecho estaba a punto de entrar en su primera recesión. No obstante, la pregunta que los jóvenes de la Oposición extraparlamentaria no quisieron reprimir ponía en el centro de la discusión pública la posibilidad de construir, en verdad, una normalidad democrática con base en el pasado nazi y en un presente determinado por la economía de mercado. Las metas del Partido Alemán de Estudiantes eran el desarme del mundo, la unificación de Europa y la auto

administración en las esferas legal, cultural y económica.¹⁴ Sus miembros manifestaban, también, su oposición a la guerra de Vietnam y la crítica a las amenazas constantes contra los derechos civiles en Alemania Occidental. El Partido era una organización que si bien se hacia llamar “partido”, al situarse en la periferia de la infraestructura de la política institucional se postulaba como una iniciativa crítica que podría fungir como una especie de “conciencia” de los partidos políticos, o como lo definió el propio Beuys, como un “partido contra los partidos”, como “metapartido”.¹⁵

La fundación de esta organización fue el comienzo de lo que podríamos considerar una obra artística como *work in progress*, constituida por las subsecuentes organizaciones metapolíticas, fundadas por Beuys, caracterizadas todas y cada una de ellas por la misma clase de actividad: la acción cívica a favor de valores como la libertad, la autogestión, la igualdad, el cuidado del medio ambiente y la transformación social en sentido democrático. La existencia de obras como las mencionadas es impensable sin esa *obra en proceso* conformada por las organizaciones metapolíticas beuysianas que, en efecto, experimentaron diversos “cambios de estado” desde su fundación. Lo que Beuys creó con ellas fueron *estructuras de comunicación*, espacios adecuados al flujo de energías que flexibilizaban las fronteras ente arte y ciudadanía. Con otras palabras, lo que hizo el artista fue poner las condiciones para ganar el espacio del arte para la creación de ciudadanía. A diferencia de algunos de sus colegas, que en la crítica institucional encontraron una vía para redefinir el

¹⁴ Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum-Thames and Houdson, 1979, 265.

¹⁵ Véase Ingrid Burgbacher-Krupka, *Prophete rechts Prophete links*, Nürnberg, Edition für moderne Kunst, 1977, p. 83.

potencial político del arte, Beuys utilizó estratégicamente la institución para introducir en ella al nuevo sujeto político que en Alemania Federal comenzó a dar muestras de capacidad organizativa y poderío político después de 1969.

Un año después de su fundación, en 1968, el Partido Alemán de Estudiantes fue bautizado por Beuys, como Fluxus Zona Oeste. Ese mismo año se transformó en Organización de los No votantes por la Democracia Directa por Referéndum que, a su vez, en 1971, se convirtió en la Organización para la Democracia Directa por Referéndum (ODD). Esta última, ubicada en un local cercano a la Academia de Arte de Düsseldorf (Fig. 7), operó también a partir de iniciativas individuales y promoviendo el referéndum, figura de la democracia que aunque si existió en la Constitución de Weimar, no fue incluida en la Ley Fundamental que desde 1949 regía la República Federal Alemana. Las hojas que los miembros de la ODD repartían entre la ciudadanía se referían a la ecología y los derechos de las mujeres, con lo que definían posturas políticas en coincidencia con los movimientos sociales. Mientras tanto, Beuys elaboraba los planes para el establecimiento de la Universidad Libre Internacional (Freie Internationale Universität o Free International University) (FIU) como un proyecto educativo de alcances internacionales. La FIU fue la etapa decisiva de esta *obra en proceso* cuya ambición fue la creación de espacios sociales en los que la ciudadanía pudiera hacer público su pensamiento, es decir, que operaran como puntos de cruce entre comunicación y democratización. Para 1977 la FIU tenía grupos de trabajo en diversas ciudades de Alemania, Italia, Estados Unidos, en Inglaterra e Irlanda que, integrados por personas de las más diversas profesiones y tendencias políticas, buscaban constituirse como *vanguardia ampliada* cuya tarea primera era, según mi interpretación, devenir el centro de la Quinta Internacional planeada por Beuys, que se pretendía como una

Internacional de la comunicación capaz de operar el paso del capitalismo privado y de estado hacia un “socialismo libre democrático”. Después de la unificación de Alemania, el capitalismo trasnacional continúa inhibiendo las posibilidades de la democracia, ahora con un alcance planetario. La FIU existe todavía en nuestros días. He incluido al final de este trabajo el anexo número cuatro con la finalidad de brindar información adicional sobre esta *obra en proceso*.

Esta tesis está dividida en cuatro capítulos, en cada uno de ellos se abordará una de las problemáticas aquí introducidas. En el primero se revisará la forma en la que el programa y la figura de Beuys son discutidos por Jürgen Habermas, los miembros del grupo *October* y Peter Bürger en el horizonte del debate sobre la modernidad y la posmodernidad, específicamente en relación con el momento utópico de los movimientos de vanguardia, las posibilidades históricas del proyecto de la Ilustración y los llamados “falsos programas de superación de la cultura”, problemática que trajo a la discusión la llamada *contradicción no resuelta* del arte. En el segundo capítulo se expondrán los argumentos fundamentales del programa vanguardista de ampliación del arte que Beuys elaboró a partir de una crítica de una economía política cuya ambición fue la superación del arte en la vida a través de la desdiferenciación de arte y trabajo. En el tercero se explicará el proyecto de la plástica social como un proyecto de carácter vanguardista que, sin embargo, toma distancia frente a sus antecesores de principios del siglo XX. Intentaré explicar el valor de utilidad que Beuys asigna a las obras artísticas como vehículos de conocimiento de los procesos de cambio, y defenderé la idea de que elabora una *estética de la energía* proponiendo la creación de un

sentido humano adecuado a la percepción de los procesos de transformación que subyacen al valor de cambio de las mercancías. El hilo conductor de este capítulo será el análisis del manifiesto “Busco carácter de campo” (Ich durchsuche Feldcharakter) (Fig.8), en el que, aproximadamente en 1971, Beuys explicó la singularidad de su proyecto y se deslindó de sus colegas de fluxus y del Happening.¹⁶ Resulta imposible en este trabajo clarificar las diferencias entre Beuys y sus contemporáneos, no obstante, cuando los argumentos de nuestro artista así lo requieran, se harán algunos señalamientos comparativos. En este mismo manifiesto Beuys anunció que la forma de su proyecto de la plástica social sería el del “socialismo libre democrático” y declaró el nacimiento de la Quinta Internacional. Estas declaraciones serán interpretadas como constitutivos de la obra *Bomba de miel en lugar de trabajo*, una obra que plantea claramente la ciudadanización del arte, y que será abordada en el cuarto capítulo. Sostendré que la miel, uno de los materiales que singularizan el trabajo de Beuys, podría ser comprendido como el significante del pensamiento que precisamente en razón de su condición energética primera, alimenta y permite el crecimiento y regeneración del hombre y del cuerpo social. Se ha afirmado que esta obra constituye la expresión más acabada de la teoría plástica de Beuys. Me adhiero a esa interpretación, pero disiento en el sentido de que lo que esa obra modeliza no es el flujo de dinero o de bienes, sino esta *estética de la energía* que el artista construyó a partir de la

¹⁶ Su ficha técnica es: “Ich durchsuche Feldcharakter (Manifest) um 1971. Schwarzer Druck auf Papier, 103.7 x 51 cm”. Busco carácter e campo (Manifiesto) alrededor de 1971. Impresión negra en papel, 103.7 x 51 cm. Reproducido en Jörg Arendt, *Die Thematisierung des Holocaust in Werk von Joseph Beuys: ‘Verarbeitung’ – Mahnung – Heilung*, Magisterarbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium, Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friederich-Wilhelms-Universität zu Bonn, s.n.p.

capacidad humana de crear ideas y representaciones y por la cual todos podríamos ser calificados como “bombas de miel”. Esa obra es, de manera semejante al *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin una obra en la que el arte se convierte en un espacio de invención colectiva en el que lo cognitivo y los intuitivo, lo ético-político y lo afectivo libidinal confluyen en el diálogo y la deliberación. A lo largo del presente trabajo me referiré constantemente a ella como la que modeliza las ambiciones artísticas de Beuys. Con la finalidad de brindar más elementos para su interpretación, he incluido al final de esta tesis las traducciones de tres textos que forman parte de esa obra: el primero de ellos es Modelo de la Universidad Libre Internacional (Bomba de miel) (Das Model der FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY (“Honeypump”)), redactado por Beuys conjuntamente con Johannes Stüttgen; el segundo es el discurso de Beuys titulado Entrada en un ser vivo (Entritt in ein Lebewessen); la transcripción de un fragmento de uno de los diálogos entre el público y Beuys, titulado “Estoy plenamente consciente” es el tercero. Con Peter Bürger asumo que además de los materiales como la grasa y el fieltro, Beuys introdujo en las obras el discurso por lo que, en ese sentido, sus declaraciones y textos no explican sus obras, sino que forman parte de ellas reforzando, así, su carácter intermedia y alegórico.

Este trabajo tuvo su origen en la pregunta por el concepto de trabajo en la configuración del concepto de arte ampliado de Beuys. Como es usual, la investigación tuvo momentos de total abismamiento de manera que en otro momento quise explicarme la combinación entre elementos tecnológicos y naturales, entre ideas científicas y religiosas, entre filosofía y ciencias naturales, presentes en la obra de Beuys; en otro más la relación entre éstos

elementos, el nacionalsocialismo y el Holocausto. Después de esas derivas regresé al punto de partida anterior a cualquier planteamiento de investigación, es decir, recuperé mi interés inicial por el trabajo de Joseph Beuys que tuvo su origen en la fascinación que me ha provocado la idea de que los actos de pensar y hablar sean postulados como arte y que, igualmente, “un deber artístico” es la necesaria y permanente revolución de los conceptos en general y específicamente los conceptos medulares de arte, capital y política. La nobleza de semejantes enunciados sintetiza, para mí, lo mejor del proyecto de la Ilustración que identificó en el cultivo del saber laico la condición de posibilidad de la educación y el desarrollo de cada persona y del género humano en su conjunto, y alimenta la inocultable simpatía que mantengo por la obra de este artista. Más allá del arte conceptual, o del arte como idea, que también me parecen elaboraciones fascinantes, el planteamiento de Beuys tiene, en verdad, alcances históricos y culturales de, por desgracia, renovada actualidad en la medida en que hoy en día el simple hecho de pensar por cuenta propia se ha convertido en un acto político, igual que lo fue en los tiempos de Kant, pero a más de dos siglos de distancia histórica. Un artista que como Beuys puso las condiciones para que el arte pudiera constituirse en lugar de discusión y contestación política defendiendo por todos los medios la necesidad de ejercer el pensamiento crítico, no puede ser incluido dentro de la ideología del nacionalsocialismo más que por la vía del sacrificio del pensamiento mismo. Para Beuys, el pensamiento vincula el arte con la vida, le inyecta su energía creativa, su capacidad configuradora y transformadora. Si el pensamiento es capaz de crear ideas y representaciones, de diseñar formas y constelaciones de toda índole, éstas lo son para alimentar y enriquecer nuestra experiencia de la vida social cotidiana, no para alimentar al Estado, al poder económico, o la institución del arte, no para renovar estéticamente el

mundo que hoy, como en tiempos de Marx, y también gracias al arte, se presenta como un “inmenso arsenal de mercancías” y, por momentos, nada más que como eso.

Desde esta perspectiva, una manera personal de explicar el enfoque y los objetivos de esta tesis es a partir de mi deseo de seguir el programa de Beuys intentando, en la medida de mis posibilidades, pensar su obra por cuenta propia. Ciertamente esta tarea ha resultado difícil y delicada en razón de las dimensiones de su obra, de su complejidad y variedad, de la cantidad y diversidad de conocimientos que convoca, de la abundancia de su historiografía, y por supuesto, de la lejanía entre México y Alemania. Asumo las consecuencias de esta empresa que ha tenido la desventaja de no haber sido realizada en el país de Beuys y que, por lo tanto, no se basa en la revisión de la totalidad de las fuentes en su idioma original, tal y como dictan las normas académicas tradicionales. Frente a todas las desventajas posibles, quizás la ventaja más importante es que la lejanía territorial me ha permitido desarrollar este trabajo con independencia de las redes de intereses que de manera inevitable se tejen en torno de artistas que, como ha ocurrido en el caso de Beuys, se han convertido en patrimonio de toda una nación.

Expreso mi reconocimiento a los Doctores Cuauhtémoc Medina y José Luis Barrios por la pasión y paciencia con las que apoyaron y estimularon la realización de este trabajo, por sus consejos y recomendaciones. Agradezco también la participación como sinodales del Doctor Daniel Garza Usabiaga y de la Doctora Durdica Segota. Nunca podré agradecer suficientemente a la Doctora Segota el haberme contagiado de su amor por el estudio de la historia del arte. Igualmente agradezco infinitamente a la maestra Rita Eder no sólo por el

lecho de haber dirigido y apoyado de muchas maneras la realización de este trabajo, sino también por su sabiduría y generosidad, y por haberme abierto las puertas del arte contemporáneo, incluida la obra del propio Beuys.

Con motivo de la realización de la investigación realicé dos viajes a Alemania, uno en el 2007 y otro en el 2008-2009. El primero de ellos contó en parte con el apoyo del Programa de Apoyos para Estudios de Posgrado (PAEP) del Posgrado en Historia del Arte, apoyo que agradezco mucho.

Un agradecimiento muy especial es para la señora Birgit Stöckmann, encargada del Joseph Beuys Medien-Archiv en la Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, en Berlín. Gracias a su infinita generosidad pude revisar una muy importante cantidad de materiales audiovisuales y, de esa forma, hacerme una idea mucho más clara sobre los diversos aspectos de la obra y personalidad de Beuys. También expreso mi reconocimiento al señor Stephan Arntz, director del Archivo Joseph Beuys en el Schloss Moyland Museum Sammlung van der Grinten en Nordrhein-Westfalen y a sus colaboradores quien atendieron mis peticiones con prontitud y calidez. Estoy en deuda con el Doctor Klaus-D. Pohl, conservador de la colección de pintura y escultura de los siglos XIX y XX en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt, porque con sus comentarios pude modificar el rumbo de mi investigación. Le agradezco también haber hecho aún más emocionante mi encuentro con los *Block Beuys*.

I. Joseph Beuys. Vanguardia, modernidad, posmodernidad

Bertolt Brecht señaló que vivimos en una época en que hablar acerca de un árbol parece un crimen. Desde entonces las cosas se han puesto mucho peor.

Herbert Marcuse

Cuando Jürgen Habermas leyó en Frankfurt el discurso “La Modernidad: un proyecto inacabado” (*Die Moderne: Ein unvollendetes Projekt*)¹⁷, al final del año de 1980, Alemania Federal acababa de pasar por una serie de acontecimientos que recrudecían y potenciaban las amenazas de la Guerra Fría, además de que concluían una etapa de cambios que se venían gestando desde la emergencia de los nuevos movimientos sociales al final de la década de los sesenta, y que serían considerados como una *crisis de modernidad* cuyos efectos perversos generaron en amplias capas de la población la conciencia de una *crisis de civilización*. Afirma Cluas Offe que el hecho de que el Partido Socialdemócrata hubiera

¹⁷ La edición en español traducida del texto en alemán “Die Moderne: Ein unvollendetes Project” (*Die Zeit*, No. 39) se titula “La modernidad: un proyecto inacabado”, en Jürgen Habermas, *Ensayos Políticos*, Barcelona, Península, 1988. La versión publicada como “La modernidad, un proyecto incompleto”, en Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad*, México, Kairós, 1980, proviene de la edición americana publicada en 26 de septiembre de 1980 y es un poco más corta que la versión alemana. La lectura del discurso tuvo lugar en la *Paulskirche* (Iglesia de San Pablo), símbolo de la democracia alemana debido a que después de la Segunda Guerra Mundial albergó el primer parlamento.

respaldado en su congreso de Berlín la Decisión Doble de la OTAN de instalar misiles atómicos; la muerte de Rudi Dutschke, quien había participado en la fundación del Partido Verde, y la invasión de la URSS a Afganistán, acontecimientos que tuvieron lugar en diciembre de 1979, “justifican que se sitúe ahí, al menos en lo que respecta a la historia de la posguerra alemana, una línea divisoria simbólicamente importante.”¹⁸ En este contexto se articuló el discurso de Habermas, discurso que se convertiría en una de las piezas clave del debate sobre la modernidad y la posmodernidad y que, entre otras cuestiones, traería a la discusión precisamente las relaciones entre los procesos modernizadores y los desarrollos artísticos que tuvieron lugar después de la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos y Europa occidental.

El texto de Habermas se articula en torno a una defensa de la modernidad ilustrada como programa cultural y a una crítica de las tentativas vanguardistas y neovanguardistas de unificar el arte y la vida, a las que se refiere como “programas de falsa negación de la cultura” y vincula con la tendencia neoconservadora que identifica entre quienes, como Joseph Beuys o los nuevos movimientos sociales, cuestionaban el desarrollo de la modernidad. Beuys había elaborado su concepto de arte ampliado y su proyecto de plástica social en torno a la pregunta fundamental de si, en efecto, en el desarrollo histórico de los procesos modernizadores que sostenían al capitalismo –y al comunismo- había todavía posibilidades de pensar y organizar una sociedad de acuerdo con los valores de libertad, igualdad y fraternidad, y de si el arte podía convertirse en algo más que una práctica institucional separada de los procesos de la vida social cotidiana, y compensatoria de lo los

¹⁸ Claus Offe, *Partidos políticos y movimientos sociales*, Madrid, Editorial Sistema, 1996, pp. 249-250.

males causados por la modernización. Esta problemática, que interrogaba a la Ilustración y su proyecto emancipador ha ocupado a pensadores de las más diversas posturas políticas y vertientes ideológicas. Beuys coincide con la primera generación de pensadores de la Escuela de Frankfurt en su percepción de los procesos modernizadores como catastróficos, y específicamente con Marcuse en el talante redentor de sus propuestas, mientras que Habermas, como ha señalado Martin Jay, pertenece a la generación de marxistas post-redención, o marxistas *fin de siècle*.¹⁹

Ese mismo año, el de 1980, Benjamin H. D. Buchloh y los miembros del grupo editorial de la revista *October* se ocuparon de la obra de Beuys con motivo de la exposición retrospectiva que éste celebrara en el Museo Guggenheim de Nueva York, al final de 1979 y principios de 1980. Estos autores vieron a Beuys como emisario de la ola neoconservadora que se había venido configurando en la escena del arte internacional en los últimos años de la década de los setenta. De manera particular Benjamin H. D. Buchloh interpretó a Beuys como una figura artística y moralmente impresentable, como un sobreviviente de los fallidos procesos de desnazificación. Los miembros de *October* coincidieron con Habermas en la necesidad de clausurar el episodio vanguardista tanto en términos estéticos como políticos, e igualmente identificaron en la figura de Beuys uno obstáculo a superar. No obstante, para Habermas, los miembros de la primera generación de la Escuela de Frankfurt y para Beuys la discusión sobre las prácticas artísticas se extiende más allá de las políticas culturales afectando, de manera directa, los cauces civilizatorios.

¹⁹ Martin Jay, "Habermas y el posmodernismo", en *Marxismo fin du siècle y otros ensayos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990, pp. 171-172.

También en los años ochenta, en polémica con Habermas y en el sentido opuesto a los miembros de *October*, Peter Bürger propuso un aproximación a la obra de Beuys a la luz del concepto de vanguardia, es decir, interrogando el estado de las energías utópicas ciertamente afectadas por los desarrollos recientes del capitalismo, lo que lo condujo a una autocorrección de sus propias tesis sobre las vanguardias históricas.

En las páginas que siguen expondré los argumentos de estos tres autores alemanes a través de la revisión de algunos de sus textos. Con ello espero plantear el horizonte problemática que ilumina el concepto de arte ampliado y el proyecto de la plástica social en sus dimensiones histórica y cultural, o dicho de otra manera, espero poner a la vista los términos de un debate en el que lo que se discute, a través de la figura de Beuys, es el significado social del arte, su potencial crítico-negativo o lo que Marcuse llamó *la contradicción no resulta* del arte después de la recomposición del capitalismo y durante la entrada en una etapa de la cultura que ha tenido en el conformismo intelectual, el conservadurismo y cinismo políticos, y la efervescencia de la estetización generalizada sus signos distintivos.

1. Modernidad e Ilustración

Siguiendo a Max Weber, en “La Modernidad: un proyecto inacabado” Habermas explica la modernidad cultural como el proceso de conformación de la ciencia, la moralidad y el arte

en tanto que esferas autónomas que durante el siglo XVIII llegan a diferenciarse debido a la separación de las visiones del mundo anteriormente unificadas por la religión y la metafísica. En adelante, explica, los aspectos relativos a cada una de estas esferas se organizan a partir de criterios de validez independientes como verdad, rectitud normativa, autenticidad y belleza; y cada esfera se ocupa de cuestiones particulares: conocimiento, justicia y moralidad, o gusto. Las esferas producen sus propios discursos y reglas discursivas, y se institucionalizan dando lugar al tratamiento especializado de los profesionales o expertos de cada dominio que abordan los problemas intrínsecos a cada una de ellas. El resultado es que la distancia entre la cultura de los expertos y la del público en general se ensancha, de manera que las reflexiones y logros de las prácticas especializadas no se convierten en forma inmediata y necesariamente en propiedad de la praxis cotidiana. Según Habermas, las *intenciones* de la modernidad formuladas en el siglo XVIII por los filósofos de la Ilustración fueron “desarrollar las ciencias objetivadoras, los fundamentos universalistas de la moral y el derecho y el arte autónomo”. Al mismo tiempo, este proyecto pretendía liberar “de sus formas esotéricas las potencialidades cognoscitivas [de cada uno de estos dominios] y aprovecharlas para la praxis, esto es, para una configuración racional de las relaciones vitales.” La Ilustración pretendió utilizar, así, la acumulación de cultura especializada para el enriquecimiento de la vida cotidiana, vale decir, para su “organización racional”. Sin embargo, escribe: “El siglo XX ha dejado mucho de este optimismo”, la división de las esferas ha llegado a significar su autonomía y su separación de la vida social cotidiana dando lugar a los intentos de negación de la llamada cultura de los expertos.²⁰

²⁰ Jürgen Habermas, “La modernidad: un proyecto inacabado”, en *Ensayos Políticos*, pp. 273- 274.

En la esfera artística esa negación se expresa con la transformación modernista, cuando el arte dejó de ser una “promesa” de felicidad²¹ para, con Baudelaire, convertirse en “un reflejo crítico de la irreconciliabilidad del mundo social”. Esta transformación fue tanto más “dolorosa” cuanto más se alienaba el arte de la vida y se retiraba en la intangibilidad de la autonomía completa. Habermas analiza el caso de los surrealistas que, para él, fueron quienes libraron la batalla más extrema contra el arte autónomo. Fueron los surrealistas quienes, después de Schiller y Baudelaire, quisieron realizar la utopía de la reconciliación y negaron *Das Existenzrecht der Kunst als Kunst*²² (el derecho a la existencia del arte en tanto que arte) intentando hacer estallar “violentamente la esfera autárquica del arte” para “obligar una reconciliación del arte y la vida.” Habermas atribuye el fracaso de la ambición surrealista a dos “errores” fundamentales: el primero reside en que “cuando se quiebra la vasija de una esfera cultural peculiarmente desarrollada, se derraman los contenidos; nada queda del sentido desublimado ni de la forma desestructurada y tampoco se produce una influencia liberadora.” El segundo y que para Habermas tuvo consecuencias más importantes es que:

²¹ Se refiere a la frase de Stendhal: el arte es *une promesse de bonheur*, con lo que por oposición a la noción de Kant de desinterés se significa que el arte verdadero es una expresión del interés del hombre en su felicidad futura. Martin Jay señala que Nietzsche fue el primero en emplear esta definición contra la definición de belleza de Kant como un objeto de deseo desinteresado y posteriormente fue utilizada con frecuencia por los miembros de la Escuela de Frankfurt. *La imaginación dialéctica*, Madrid, Taurus, 1973, p. 294.

²² Este comentario se incluye en la edición en inglés (Hal Foster, *Op. Cit.*, p. 29) y se refiere al enunciado inicial de la *Teoría Estética* de T. W. Adorno: “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia.” Madrid, Taurus, 1992, p. 9.

En la praxis cotidiana comunicativa, las interpretaciones cognoscitivas, las expectativas morales, las expresiones y las valoraciones tienen que interrelacionarse. Los procesos de entendimiento del mundo vital necesitan de una tradición cultural *en toda su extensión*. Por ese motivo, no es posible liberar la vida cotidiana racionalizada de la rigidez del empobrecimiento cultural, en este caso el arte, y ligándolo a *un* complejo de conocimiento especializado. De esta forma todo lo más podría sustituirse *una* unilateralidad y *una* abstracción por *otra*.²³

Así pues, Habermas considera que la superación de una vida cotidiana reificada sólo es posible logrando una interacción entre las categorías de las tres esferas. El del surrealismo es, por tanto, el ejemplo más radical de un “programa de falsa negación de la cultura”²⁴, con lo que se refiere a:

Todos los intentos de disminuir la distancia entre arte y vida, ficción y praxis, apariencia y realidad; de eliminar la diferencia entre artefacto y objeto de uso, entre lo producido y lo previamente existente, entre la configuración y el impulso espontáneo, todos los intentos de decir *que todo es arte y todos son artistas*, de recoger todas las pautas y de igualar los juicios estéticos a la manifestación de vivencias subjetivas; todas esas empresas hoy ya muy conocidas pueden verse como experimentos de *nonsense* (absurdos) [...]²⁵

Es evidente que cuando escribe “todos los intentos de decir que todo es arte y todos son artistas” Habermas se refiere a la premisa básica del proyecto artístico de Joseph Beuys quien, en efecto, había venido sosteniendo que “cada hombre es un artista” en razón de que,

²³ Jürgen Habermas, “La modernidad: un proyecto inacabado”..., p. 278.

²⁴ En su *Teoría Estética*, Adorno se había referido a este problema en “Novedad, utopía, negatividad”. Ahí escribe que “Si la utopía del arte llegase a su realización, sería el final temporal del mismo”. *Cfr.* p. 51.

²⁵ Jürgen Habermas, “La modernidad: un proyecto inacabado”..., p. 277. Las cursivas son mías.

según él, cada pensamiento es, en sí mismo, un “acontecimiento plástico”²⁶ (Fig. 9). Beuys se había convertido en una figura pública desde mediados de los años sesenta y había difundido sus ideas por los más diversos medios durante la década de los setenta, desempeñando un papel relevante en las diversas ediciones de la Documenta de Kassel, donde venía participando en forma ininterrumpida desde 1964. El profesor Beuys -como era conocido en los medios de comunicación-, no sólo había sido reconocido como el artista nacional más importante sino que también se había convertido para muchos en un líder espiritual.²⁷ Beuys había declarado que su más grande obra artística era su labor como profesor (Fig. 10) y que “lo demás”, es decir, los objetos catalogados como arte eran “un producto gastado, una demostración”²⁸, un “documento” y hacía de la reflexión sobre “las premisas básicas de la cultura dominante” un deber de la escultura:

Exijo una implicación del arte en todos los reinos de la vida. De momento el arte es enseñado como un campo especial que demanda la creación de documentos en forma de obras de arte. Por eso yo abogo por una implicación estética de la ciencia, la economía, la política, la religión, de toda esfera de la actividad humana. Incluso la acción de pelar una patata puede ser una obra de arte si es un acto consciente.²⁹

²⁶ Joseph Beuys, Enzo Cucci, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, *Bâtissons une cathédrale. Entretien*, Paris, L'Arche, 1986, p. 203.

²⁷ Beuys tenía una muy impresionante visibilidad mediática. El libro de Ingrid Burgbacher-Krupka, *Prophete rechts Prophete links* consiga una lista de las notas que entre 1963 y 1977 se publicaron en la prensa alemana. Entre entrevistas, reportes, etc., el promedio es de dos por mes. Véase “Presseübersicht”, pp. 109-138.

²⁸ “Una entrevista con Joseph Beuys por Willoughby Sharp”, en Bernd Klüser (ed.), *Op. cit.*, p. 37.

²⁹ *Ibid.*, p. 40.

En efecto, durante la Guerra Fría, la separación entre las esferas de la cultura planteaba serios problemas en momentos en los que el horizonte de futuro se había empequeñecido debida a la carrera armamentista, la distribución descontrolada de armas atómicas, el empobrecimiento estructural de vastas regiones del planeta, el desempleo y las desigualdades crecientes, la contaminación del medio ambiente y el uso de la tecnología operando al borde de la catástrofe, es decir, en momentos en los que las decisiones políticas y científicas se tomaban con independencia de la moralidad. Beuys estaba buscando la ampliación de la esfera artística hacia el ámbito más amplio de la cultura a través de la implicación de las tres esferas, de manera que la energía creativa se constituyera en la fuerza motora de todos los procesos sociales y culturales, es decir, de manera que alimentara y diera sentido no sólo al arte sino también a la ciencia y la moral.³⁰

A partir de una crítica del trabajo alienado nutrida sobre todo por la teoría del valor de Marx y de una noción amplia de actividad práctica, cercana a la postulada por Marcuse en

³⁰ La dimensión social y política de la obra de Beuys se ha interpretado como derivada de *die Dreigliederung des Sozialien Organismus* o estructura tripartita del organismo social de Rudolf Steiner. Este concebía a la sociedad como conformada por tres esferas autónomas, pero vinculadas e interdependientes formando la totalidad triádica (*die Dreigliederung*): la economía, la política (o estado de derecho) y la esfera cultural-espiritual. La primera constituye el reino de la producción, circulación y consumo de bienes; la segunda la de la vida jurídica que abarca el ámbito legislativo, ejecutivo, judicial, político y estatal; y, finalmente la tercera incluye la ciencia, el arte y la religión, todo lo relacionado con la cultura, la educación y la información, así como el sistema de enseñanza escolar y universitaria. Estos tres ámbitos están relacionados, a su vez, con los tres principios de la Revolución francesa: libertad en la vida jurídica; igualdad (democracia) en la económica, y fraternidad (amor y cooperación). Véase. "Triple estructura del organismo social", en *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1994, pp. 290 y 291. En ese mismo catálogo "Circulación", p. 248; "Economía/Vida económica", p. 262; "Steiner, Rudolf", pp. 287-288. Véase también John Francis Moffitt, *Op. cit.*, pp. 174-176, nota 174.

“Acerca de los fundamentos filosóficos del concepto científico-económico de trabajo”³¹, Beuys proponía ampliar el concepto de arte de tal modo que los seres humanos estuvieran en posibilidad de realizar libremente sus capacidades en el mundo histórico. El problema de la relación entre arte y proceso modernizadores no residía en la apropiación de la alta cultura en la vida cotidiana, sino en su condición exterior, autónoma, definida por la institución del arte. Para Beuys, en consecuencia, el problema de la separación entre el arte y la vida social cotidiana no se resolvía integrando el arte en la praxis vital ordenada por la racionalidad de los fines, sino desplegando sus potencialidades creativas en orden a transformar esa racionalidad. Y esa era una tarea que únicamente el arte podría llevar a cabo.

Pero Habermas no solamente había sometido a revisión el paradigma marxista del “trabajo” en 1968 en *Ciencia y técnica como “ideología”*³², sino que también estaba de acuerdo con quienes, como Octavio Paz, sostenían que: “La vanguardia de 1967 repite los hechos y gestos de la de 1917”, con lo que “tiene lugar el fin de la idea del arte moderno”. Así pues, la vanguardia estaba agotada y la neovanguardia, que no era más que su repetición, producía “experimentos de non *nonsense*” que, escribe Habermas, “muy a pesar suyo, sólo pueden iluminar más intensamente las estructuras artísticas que habría que atacar: el medio de la apariencia, la trascendencia de la obra, el carácter concentrado y planificado de la

³¹ Herbert Marcuse, “Acerca de los fundamentos filosóficos del concepto científico-económico de trabajo”, en *Ética de la revolución*, Madrid, Taurus, 1969.

³² Véase Jürgen Habermas, “Trabajo e interacción”, en *Ciencia y técnica como “ideología”* México, Rei, 1996, pp. 11-52.

producción artística, así como el *status* cognoscitivo del juicio estético.”³³ Tal es el argumento de Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*, publicado en 1974, pero a diferencia de éste, que rescata de las vanguardias la transformación de la noción de obra de arte, el rechazo de Habermas a las vanguardias y el arte experimental es contundente y eso se debe a que, como veremos más adelante, para él no hay diferencia entre superación (*Aufhebung*) y liquidación del arte. Es el propio Bürger quien hace notar que, en su preocupación por negar la ruptura histórica que en términos artísticos significaron las vanguardias de principios del siglo XX, el filósofo pierde de vista el hecho de que éstas habían actuado de acuerdo con la posibilidad de liberar el potencial creativo e imaginativo del arte y de la institución para “organizar, a partir del arte una nueva *praxis* vital.”³⁴ Se trataba, escribe Bürger, de “una superación [*Aufhebung*] del arte en el sentido hegeliano del término”, ya que para las vanguardias “el arte no habría de ser destruido sin más, sino reconducido a la *praxis* vital, donde sería transformado y conservado.”³⁵

Bürger llamó la atención sobre el hecho de que las vanguardias expusieron mucho más el problema de la separación de las esferas culturales que el del abismo entre la cultura de los expertos y la vida cotidiana –que constituye la preocupación fundamental de Habermas-, y afirma que en eso consiste su mérito, independientemente de si las soluciones propuestas

³³ Jürgen Habermas, “La modernidad: un proyecto inacabado”... p. 277.

³⁴ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997, p. 104.

³⁵ *Ibid.*, p. 103.

fueran o no realizables.³⁶ Pero la postura de Habermas es muy diferente: las vanguardias y las neovanguardias forman parte de aquellos grupos de conservadores y neoconservadores que utilizan las aporías de la modernidad cultural “como pretexto de posiciones que o bien claman por una posmodernidad, o bien recomiendan el regreso a alguna forma de premodernidad, o arrojan radicalmente por la borda la modernidad.”³⁷ En “The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas” (El significado de la vanguardia para la estética contemporánea: Una respuesta de Jürgen Habermas)³⁸, Bürger también señala que en su discurso “La modernidad: un proyecto inacabado”, Habermas toma de Adorno la identificación de “modernidad” y “vanguardia”. A pesar de que, con éste último, Habermas asume que “cuando se quiebra la vasija de una esfera cultural peculiarmente desarrollada, se derraman los contenidos; nada

³⁶ Peter Bürger, “Everydayness, Allegory and the Avant-garde: Some reflections on the Work of Joseph Beuys”, en *The Decline of Modernism*, Pennsylvania, The Pennsylvania University Press, 1992, p. 152.

³⁷ Jürgen Habermas, “La modernidad: un proyecto inacabado”... p. 282.

³⁸ Peter Bürger, quien es crítico e historiador de la literatura y autor de *Der Französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur* [El surrealismo francés. Estudios sobre el problema de la literatura de vanguardia], Frankfurt, 1971, libro no traducido al español, hace notar a Habermas que el desarrollo de los campos culturales durante la modernidad ha sido desigual y no ha ocurrido, como el filósofo exige, en forma coordinada. Advierte sobre los riesgos de una perspectiva teórica que no incluya también la “comprensión dialéctica de las rupturas” porque pone en peligro la categoría de lo histórico, precisamente la que hay que resguardar de “los jóvenes conservadores”. “The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas,” *New German Review*, 22, Winter, 1981, p. 20. Publicado en español bajo el título “El significado de la vanguardia”, en Nicolás Casullo, *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989 (Se debe tener cuidado con esta traducción que por ejemplo utiliza la palabra “sublimación” en lugar “sublation” que es la traducción al inglés de *Aufhebung*).

queda del sentido desublimado ni de la forma desestructurada y tampoco se produce una influencia liberadora”, no se hace la pregunta que un pensamiento histórico y dialéctico supondría – y que si formula Adorno: “Qué significa el fracaso de la superación del arte demandado por las vanguardias”. Para Bürger esta demanda no debe ser vista como un error sin resultados, como una falsa superación de la cultura, dado que en el fallido ataque contra el estatus autónomo del arte es preciso identificar el evento en el cual el arte rompió por vez primera con la estética de la autonomía y abrió la posibilidad de superar las limitaciones de esta última.³⁹

Pero para Habermas el problema del arte es el de la distancia entre el mundo de los expertos y el de la vida cotidiana: si el arte desempeña algún papel en el proceso de emancipación social éste se juega en el rol que la experiencia estética cumple en el mundo de la vida o *Lebenswelt*⁴⁰ y que consiste en renovar “las interpretaciones de las necesidades a cuya luz percibimos el mundo”; a la forma en la que “interviene en la interpretaciones

³⁹ Si hoy es posible, escribe Bürger, pensar en la *libre* productividad de cada uno es precisamente porque las vanguardias cuestionaron la legitimidad del término ‘gran obra de arte’; por la misma razón la *écriture automatique* contiene todavía posibilidades para el desarrollo de libre productividad de cada uno que va más allá de las propias metas de los surrealistas. Finalmente, sin la noción vanguardista de montaje numerosas esferas de experiencia estética contemporánea serían imposibles. “The Significance of the Avant-Garde...”, p. 20. Sobre las características de la obra de vanguardia véase Peter Bürger, “La obra de arte vanguardista”, en *Teoría de la vanguardia*, pp. 111-150.

⁴⁰ El término *Lebenswelt* fue acuñado por Husserl en 1917 para referirse a la pluralidad de sentidos de la experiencia en relación con los diferentes niveles de la realidad que conforman los ámbitos del evaluar, el desear, el actuar. Para la explicación de la relación entre mundo de la vida y sistema véase Jürgen Habermas, *Teoría de la acción comunicativa II. Crítica de la razón funcionalista*, Madrid, Taurus, 1987.

cognoscitivas y las expectativas normativas y cambia la forma en la que todos estos momentos *remiten* unos a otros.”⁴¹ El ejemplo seleccionado por Habermas para sostener su argumento es *La estética de la resistencia* (Die Ästhetik des Widerstands) de Peter Weiss.⁴² Específicamente el pasaje referido a un grupo de trabajadores “políticamente motivados y hambrientos de conocimiento” que en 1937 se acercan al Pérgamo, y son capaces de tender un puente entre la batalla que se narra en el *Friso de los gigantes* (Fig. 11) y su propio medio vital, iluminando, de ese modo, a través del arte del pasado⁴³, su propia circunstancia histórica. Así, escribe:

En ejemplos como este, que ilustran la reapropiación de la cultura de los expertos desde el punto de vista del común de las gentes, podemos discernir un elemento que hace justicia a las intenciones de las desesperadas rebeliones surrealistas, quizás incluso más que los intereses de Brecht y Benjamin acerca de cómo funciona el arte, los cuales, aunque han perdido su aura, aun podrían ser recibidos de maneras

⁴¹ Jürgen Habermas, “La modernidad: un proyecto inacabado”... p. 280.

⁴² Peter Weiss, *La estética de la resistencia*, Hondarribia (España), Argitalexe Hiru, 1999. Sobre la relación entre la novela y el arte de las vanguardias históricas véase el ensayo de Andreas Huyssen “Memoria, mito y el sueño de la razón: *Die Ästhetik des Widerstands* de Peter Weiss”, en *Después de la gran división...* pp. 204-244. También la colección de ensayos coordinada por César del Vicente Hernando, *Peter Weiss, una estética de la resistencia*, Hondarribia (España), Argitalexe Hiru, 1996.

⁴³ Se refiere al primero de los tres libros que conforman la novela. Un fragmento esclarecedor de este pasaje: “Los iniciados, los especialistas, hablaban de arte, ensalzaban la armonía del movimiento, la íntima compenetración de los gestos, pero los otros, los que ni siquiera conocían el concepto de cultura, clavaban la vista furtivamente en las fauces abiertas y sentían el golpe de la garra en la propia carne. La obra proporcionaba placer a los privilegiados, los otros intuían que estaban atrapados en una severa ley jerárquica.” Peter Weiss, *Ibid.*, p. 24.

iluminadoras. En suma, el proyecto de la modernidad todavía no se ha completado, y la recepción del arte es sólo uno de al menos tres de sus aspectos.⁴⁴

Este ejemplo, que le fue sugerido a Habermas por su colega Albrecht Wellmer, y que ubica en los procesos de recepción del arte la condición para el despliegue de su negatividad, se funda en la concepción del arte como lugar de almacenamiento de significados amenazados por la historia, como es el caso del uso que los nazis hacían de la historia griega en la novela de Weiss. No obstante, este ejemplo resulta problemático de cara a los desarrollos del arte y las prácticas artísticas durante el siglo XX.⁴⁵ Se puede señalar que el ejemplo de Habermas es, además, una solución que ocurre precisamente en el ámbito del arte, de la ficción literaria. También, como advirtió Andreas Huyssen de manera muy importante, ese ejemplo es del todo ajeno a la *Lebenswelt* de los setenta y sus prácticas culturales como los movimientos feministas, gay y ecológico.⁴⁶ Aun el planteamiento habermasiano de que el arte debe continuar siendo el lugar reservado para una “satisfacción, aunque sea virtual, de aquellas necesidades que en el proceso material de la vida en la sociedad burguesa se convierten, por así decirlo, en ilegales”⁴⁷, resulta insostenible después de las vanguardias y

⁴⁴ Jürgen Habermas, “La modernidad: un proyecto incompleto”, en Hal Foster, *Op. cit.*, 34.

⁴⁵ Sobre los cuestionamientos al ejemplo seleccionado por Habermas, además de los citados véase Martin Jay, “Habermas y el modernismo”, en Anthony Giddens et al, *Habermas y la modernidad*, Madrid, Cátedra, 2001. Sobre las ideas estéticas de Habermas: David Ingram, “Habermas on Aesthetics and Rationality: Completing the Project of Enlightenment”, *New German Critique*, No. 53, Spring/Summer, 1991, pp. 37-67-

⁴⁶ Andreas Huyssen, “En busca de la tradición. Vanguardia y postmodernismo en los años 70”, en Joseph Picó (ed.), *Modernidad y Posmodernidad*, Alianza Editorial, 1990, p. 161.

⁴⁷ Jürgen Habermas, “Walter Benjamin. Crítica concienciadora o crítica salvadora (1972)”, en *Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Taurus, 1986, p. 297.

la aparición histórica de las condiciones de posibilidad de la autocrítica del arte.⁴⁸ Para él, las acciones orientadas a *legalizar* el “trato mimético con la naturaleza, tanto con la naturaleza externa como con el propio cuerpo”, a lograr una “convivencia solidaria”, “gozar de una convivencia comunicativa exenta de los imperativos de la racionalidad instrumental, que deje espacio tanto a la fantasía como para la espontaneidad del conocimiento” se han revelado históricamente como parodias: las parodias de la superación del arte que, según su punto de vista, subyacen a la crítica de la industria cultural realizada por Adorno.⁴⁹ La argumentación de Habermas es semejante a las elaboradas por Herbert Marcuse en su texto de 1937, “El carácter afirmativo de la cultura”, e incluso el diagnóstico citado al principio de la presente tesis, pero carece de su dimensión dialéctica en el sentido de que el segundo pone de relieve el papel contradictorio que desempeña el arte en la sociedad burguesa. Para Marcuse el arte y la literatura contienen las promesas de la burguesía, las afirman como posibilidad en su idealidad, pero las niegan cotidianamente como realidad. El arte es, a la vez, el lugar de las promesas y de la renuncia.⁵⁰ Mientras Marcuse concibe al arte como experiencia objetiva-corpórea, anclada en el *sensorium*, Habermas lo ubica como parte de una racionalidad que promueve el aprendizaje de lo estético como experiencia: precisamente como aquellas experiencias estéticas de las cuales “sólo una subjetividad descentrada y libre es capaz.” Y esta racionalidad estética, que no puede reducirse a la moral o a la científica, debe ser resguardada por la institución del arte,

⁴⁸ Véase Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia...*, pp. 66-70.

⁴⁹ Jürgen Habermas, “Walter Benjamin. Crítica concienciadora...”, pp. 309-310.

⁵⁰ Herbert Marcuse, “El carácter afirmativo de la cultura”..., pp. 50-51.

aunque con el evidente peligro de que una separación demasiado rígida entre el arte y la vida perjudique la capacidad de éste para revigorizar el mundo de la vida y, del otro lado, seque las fuentes de la expresión estética.⁵¹

Al final de “La modernidad: un proyecto inacabado” Habermas expresaba su alarma ante el arribo de una oleada de conservadurismo como consecuencia de los fallidos programas de superación del arte y de la filosofía: “Así, la desilusión que han dejado los fracasados programas de una falsa superación del arte y de la filosofía y las aporías visibles de la Modernidad cultural sirven como excusa para posiciones conservadoras.”⁵² Distinguía diversos tipos de conservadurismo, es decir, de antimodernismo, el de los jóvenes conservadores⁵³, el de los viejos conservadores y el de los neoconservadores, y advertía sobre esa mixtura de “ideas del antimodernismo, mezcladas con una pizca de premodernismo” que, según su percepción, estaban “ganando terreno entre los verdes y los grupos alternativos”, así como sobre “el cambio de conciencia de los partidos políticos” en el que “se dibuja un éxito del cambio de tendencia [Tendenzwende], esto es, de la alianza

⁵¹ Martin Jay, “Habermas y el posmodernismo”, en *Marxismo fin du siècle...* pp. 171-172.

⁵² Jürgen Habermas, “La modernidad: un proyecto inacabado”... p. 282. Sobre la terminología articulada por el debate modernidad-posmodernidad véase: Peter V. Zima, “Modernidad –modernismo-posmodernidad: ensayo de una terminología”, en Silvia Pappe (Coord.) *La modernidad en el debate de la historiografía alemana*, México, UAM/CONACYT, 2004, pp. 19-52. Sobre la crítica del progreso véase en el mismo volumen Johannes Rohbeck, “Tres posturas de la filosofía en torno al ‘progreso’”, pp. 53-106.

⁵³ Habermas llama *Jungkonservativen* a Bataille, Derrida y Foucault. Durante la República de Weimar fueron conocidos como *Jungkonservativen*: Arnold Gehelen, Martin Heidegger, Carl Schmidt y Ernst Jünger.

de los posmodernos con los premodernos.”⁵⁴ Efectivamente, las derivas de la izquierda alemana luego del movimiento del 1968, que confluirán a fines de la década de los setenta en la fundación de *Die Grünen*, se caracterizaron por una orientación “antimodernista” en la medida en que los nuevos movimientos sociales no compartieron la concepción lineal de la historia y habían perdido la fe en el progreso.⁵⁵ Por otro lado, Cuando Habermas leyó su discurso en Alemania Occidental acababan de tener lugar una serie de medidas modernizadoras que, como se indicó al principio de este capítulo, generaron la sensación de estar asistiendo a una crisis de la modernidad como crisis de civilización.⁵⁶ Este cambio de tendencia se manifestó en el mundo intelectual con el abandono de las orientaciones políticas de izquierda a favor del mito y la etnología; y en el arte fue visible en el

⁵⁴ Jürgen Habermas, “La modernidad: un proyecto inacabado”... p. 232.

⁵⁵ Jorge Riechmann y Francisco Fernández Buey, *Redes que dan libertad. Introducción a los nuevos movimientos sociales*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 63.

⁵⁶ Los procesos de industrialización, modernización y democratización fueron relativamente tardíos. La rápida reconstrucción económica del país tras la Segunda Guerra Mundial se realizó bajo el signo del desarrollo industrial, beneficiándose de la coyuntura favorable para los complejos militar-industriales creados por la guerra de Corea, y del flujo de inmigrantes germano-orientales con alto nivel de cualificación hasta 1961, año de la construcción del Muro de Berlín. El cambio económico estructural favorable a la industria se mantenía cuando ya en otros países industriales avanzados habían comenzado procesos masivos de terciarización. Con la fase de crecimiento acelerado que llegó hasta 1974 la economía germano-occidental accedió a una posición de privilegio en el mercado mundial, y llegó así, relativamente tarde, a la “fase fordista” del capitalismo y de la sociedad de consumo de masas. El sector terciario comenzó a desarrollarse tardía, pero eficazmente al final de la década de los sesenta y sobre todo al principio de la de los setenta, en especial en el sector educativo y de servicios sociales, lo que dio origen a una expansión y reordenación de las capas medias de las que surgirá el núcleo más estable de los nuevos movimientos sociales y del partido verde. Jorge Riechmann, *Los verdes alemanes...*, p. 119-120

abandono de los comportamientos políticos por un “nuevo romanticismo”.⁵⁷ Característico de los años setenta, afirma Huyssen son artistas como “Joseph Beuys y su evocación de un pasado arcaico”; Werner Herzog, Win Wenders, o Reiner Fassbinder “cuyas películas a pesar de su crítica de la Alemania actual- carecen de uno de los requisitos del arte de vanguardia”, el sentido de futuro.”⁵⁸ Lo que Habermas estaba detectando en su discurso, escribe Huyssen, era el fin de un cierto tipo de discurso utópico moderno a favor de una cierta fascinación (casi apocalíptica) con la idea del *Ende* (final) que se convertiría en una nota característica del debate posmoderno. Se trataba del fin de la utopía del trabajo y la producción⁵⁹, de la transparencia racional del conocimiento, de la emancipación y la igualdad universales, y de la emergencia de un nuevo discurso en el que lo utópico se oponía al iluminismo.

⁵⁷ Rob Burns and Witfried van der Will, “The Federal Republic 1968 to 1990: From the Industrial Society to the Culture Society”, en *German Cultural Studies. An Introduction*, New York, Oxford University Press, 1995, p. 291.

⁵⁸ Andreas Huyssen, “En busca de la tradición...”, en *Después de la gran división..* p. 148.

⁵⁹ Andreas Huyssen, “Recuerdos de la utopía”, en *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*, México, FCE, 2002.p. 255-258. La exploración de la aparición de esa “sensación del final” fue el punto de partida del célebre artículo de Fredric Jameson “La lógica cultural del capitalismo tardío”, en *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996, pp. 23-84. Véase también la muy esclarecedora “Introducción: Los desafíos de la socialdemocracia a fines del siglo XX” de Wolfgang Merkel a su libro *Entre la modernidad y el posmaterialismo. La socialdemocracia a finales del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Para Habermas, en su defensa de la ética del trabajo, la disciplina y la religión frente al narcisismo y el hedonismo, los neoconservadores son antimodernos⁶⁰ y los posmodernos lo son por cuestionar la razón sustantiva de la Ilustración a favor de una subjetividad descentrada, la emancipación de los imperativos del trabajo, la experiencia subjetiva y sus fallidos programas de falsa negación de la cultura. Para completar el proyecto de la modernidad había que combatir, por tanto, a la antimodernidad de los viejos conservadores y a la antimodernidad posmodernista de los nuevos conservadores. A los ojos de Habermas, el proyecto de Beuys se ubicaría dentro de la última categoría en la medida en la que se sustenta en una autocrítica de devenir de la modernidad, si bien, y eso es algo que el filósofo parece no percibir, no se opone al proyecto de la Ilustración y rescata sus premisas esenciales y sus metas emancipadoras.

Andreas Huyssen ha explicado que históricamente en Alemania la defensa del Iluminismo (Aufklärung) ha representado la tentativa por resistir a la reacción de la derechay que la defensa habermasiana de la modernidad ilustrada estaba dirigida contra el conservadurismo político y la irracionalidad cultural de un esteticismo posnitscheano que en la República Federal Alemana se percibió como encarnado en el surrealismo.⁶¹

⁶⁰ Jürgen Habermas, "La modernidad: un proyecto inacabado"..., pp. 282-283. Habermas analiza el libro de Daniel Bell *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1977. Publicado en inglés en 1976, es un estudio tan lucido como conservador en torno al arte de las vanguardias y las neovanguardias que termina haciendo un llamado a la autoridad para frenar lo que considera una "crisis de civilización".

⁶¹ Andreas Huyssen, "El mapa de lo posmoderno", en *Después de la gran división..* pp. 346-347. Sobre derecha política y romanticismo véase especialmente: Jeffrey Herf, *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich*, México, FCE, 1993.

Pero antes que Habermas, en la década de los 30, fueron primero Walter Benjamin en *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*⁶², redactado en 1936, y después, Herbert Marcuse, en el ensayo anteriormente citado “El carácter afirmativo de la cultura”, de 1937, quienes también en Alemania se ocuparon de la problemática de la autonomía del arte y su superación. A diferencia de Habermas, ninguno de estos dos autores rechazó el arte experimental ni el de las vanguardias, no obstante, los dos identificaron claramente en la política artística y cultural de masas del fascismo un falso programa de superación del arte y la cultura. Los dos filósofos consideraron el arte propagandístico de los nazis como una estetización de la violencia política, que a través de una falsa liquidación del valor cultural del arte burgués, podía ser presentado como “arte político”. Del otro lado del Atlántico, en los Estados Unidos, Clement Greenberg publicó en 1939 “Vanguardia y Kitsch”⁶³ donde, sin plantarse siquiera la posibilidad de una superación del estatus autónomo del arte, sino más bien en su defensa, advirtió sobre la amenaza que para el arte moderno representaban el programa cultural fascista y el del realismo socialista de Stalin⁶⁴. En su *Teoría de la vanguardia*, de 1974, Peter Bürger se refiere a “las formas de falsa superación de la institución arte” y entiende por ellas:

[...] la literatura de evasión y la estética de la mercancía. Una literatura que tiende ante todo a imponer al lector una determinada conducta de consumo es práctica de

⁶² Walter Benjamin, *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.

⁶³ Clement Greenberg, “Vanguardia y Kitsch”, en *Arte y Cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

⁶⁴ Sobre la relación entre vanguardia, realismo socialista y estalinismo véase Boris Groys, *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*, La Habana, Centro Teórico-cultural Criterios/Goethe Institut, 2008.

hecho, pero no en el sentido en el que lo entiende el vanguardista. Semejante literatura no es instrumento de la emancipación, sino de la sumisión. Lo mismo se puede decir de la estética de la mercancía, que trabaja con los encantos de la forma para estimular el consumo de mercancías inútiles. Este breve apunte basta para mostrar que la literatura de evasión y la estética de la mercancía son descubiertas por la teoría de la vanguardia como formas de la falsa superación de la institución arte.⁶⁵

Se puede decir, en consecuencia, que los programas de falsa superación del arte y la cultura operan su disolución en la estetización de la política y en la estetización de la mercancía, no su superación (Aufhebung). Habermas identifica una y otra.

El propósito de toda la obra habermasiana ha sido construir una teoría que avale una práctica racionalmente fundamentada, capaz de hacer frente y corregir los excesos de la razón instrumental, de ahí que su intención de “completar” el proyecto de la modernidad sea también el del rescate de la razón como lugar orgánico de la racionalidad crítica y comunicativa, y de ahí también su rechazo total del romanticismo y el subjetivismo. Habermas había hecho su aparición en la opinión pública alemana a principios de los años cincuenta, con una crítica a la filosofía de Heidegger, al nacionalsocialismo aún prevaleciente en Alemania y en general al pensamiento conservador⁶⁶. Esas críticas buscaban impulsar las ideas que sostuvieron la formación de la República Federal Alemana: modernidad, ilustración y democracia, lo que supone que el progreso técnico científico y el sistema de Estado técnico-burocrático se pueden desarrollar a partir de las

⁶⁵ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia...*, pp. 109-110.

⁶⁶ Se trata de “Pensar con Heidegger contra Heidegger”, publicado en 1953.

premisas de la Ilustración. Cinco años después de la lectura de “La modernidad: un proyecto inacabado”, en 1985, Habermas publicó *El discurso filosófico de la modernidad* (Der Philosophische Diskurs der Moderne) que recoge doce lecciones dictadas en París, en las que revisa el pensamiento de autores como Nietzsche, Heidegger, Bataille, Foucault, Derrida y Lyotard, que sostienen el agotamiento de la razón moderna y que, según él, representan el peligro de una recaída en el irracionalismo, de llevar la crítica de la razón a un punto en el que la propia reflexión crítica sea incapaz de dar cuenta de sí misma y disuelva, en consecuencia, su condición de posibilidad abriendo el camino a una discursividad delirante. El peligro es, por tanto, la confusión de la razón que, proponiéndose una tarea crítica, cumpla, en realidad, con intereses conservadores:

La crítica de la razón paga un alto precio por su adiós a la modernidad. En primer lugar estos discursos ni pueden ni quieren dar razón del lugar en que se mueven. [...] No pueden clasificarse unívocamente ni como filosofía o ciencia, ni como teoría moral y jurídica, ni como literatura y arte. [Adorno, Foucault, Heidegger o Derrida] eluden la obligación de fundamentar acogiéndose a lo esotérico o a una fusión de lo lógico con lo retórico –en todos los casos se produce una simbiosis de cosas incompatibles, una amalgama que en el fondo repugna el análisis científico ‘normal’. Poco cambian las cosas cuando desplazamos todo ello, cuando mudamos de sistema de referencia y ya no tratamos esos mismos discursos como ciencia o filosofía sino como literatura. El que la crítica autorreferencial de la razón, efectuada en discursos carentes de toda ubicación, tenga, por así decirlo, su asiento en todas partes y en ninguna, la vuelve contra toda interpretación que quiera competir con ella.”

Y continúa:

Tales discursos tornan movedizos los cánones institucionalizados del falibilismo; permiten, cuando la argumentación ya está perdida, recurrir todavía a un último argumento, a saber: que el oponente ha malentendido el sentido del juego de lenguaje de que se trata, que en su *forma* de responder ha cometido un error categorial.⁶⁷

Como se ve, Habermas identifica a Adorno, Foucault, Heidegger o Derrida por lo que tienen en común: su interés por el arte y la literatura, interés en el que identifica el peligro de un “nuevo romanticismo”.⁶⁸ El peligro mayor de esta embestida es, en efecto, la elevación de una de las esferas de la cultura por encima del resto. Se trata de la esfera estética, entendida en un sentido básicamente irracionalista que intentaría sofocar las esferas de la moral y de la ciencia. Si bien Habermas promovió la existencia de comunidades del habla subjetivamente fundadas y diferenciadas, vio en el rechazo de las dicotomías que los posestructuralistas combatieron junto con el universalismo abstracto, una amenaza tanto para la diferenciación entre esferas, como para la posibilidad del consenso que se basa en el funcionamiento dialógico del lenguaje, y que considera como la condición operativa de todos los usos del lenguaje, tan importante para completar el proyecto moderno a partir de la intersubjetividad comunicativa. Precisamente por eso, y dado que la razón y el lenguaje son los materiales mismos de la filosofía, lo que está en peligro es, también, la sobrevivencia de ésta en su función de “protectora de la

⁶⁷ Jürgen Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 397-398.

⁶⁸ En el caso de los autores de filiación marxista incluidos en ese grupo, y citados a lo largo de este trabajo, es importante hacer notar que, como ha explicado Perry Anderson, su interés por la cultura, pero específicamente por el arte, constituye una de las innovaciones temáticas del marxismo occidental. *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, México, Siglo XXI, 1991, pp. 94-117.

racionalidad”⁶⁹ capaz de establecer “un equilibrio nuevo entre los momentos separados de la razón en la praxis cotidiana comunicativa”⁷⁰ que, en el propio caso de Habermas, en alianza con la sociología, se ha dado a la tarea de construir un nuevo paradigma discursivo capaz de eludir los parámetros de la disyuntiva entre sujeto trascendental y yo individual, algo en lo que coincide, también, con sus colegas posestructuralistas franceses.

A la luz de lo hasta aquí expuesto, es posible entender porqué Habermas ve en general en las vanguardias y en el proyecto de Beuys posiciones contrarias a su reclamo de cumplir el proyecto de la Ilustración. En la medida en la que nuestro artista propuso convertir al arte en fuerza histórica negativa para la realización de las potencias creativas humanas y de la democracia radical, se ha visto en esta ambición una “salida estética” a los problemas del capitalismo –y del comunismo-, esto es, una recaída en el romanticismo. Con su actuación pública Beuys violaba la autonomía de las esferas culturales intentando estrechar la brecha

⁶⁹ Jürgen Habermas, “La filosofía como vigilante (Platzhalter) e intérprete”, en *Conciencia moral y acción comunicativa*, Barcelona, Península, 1996, p. 29. Esta ponencia fue leída en 1981.

⁷⁰ “En la praxis comunicativa cotidiana ha de imbricarse interpretaciones cognitivas, esperanzas morales, expresiones y valoraciones. Los procesos de entendimiento del mundo vital (*Lebenswelt*) precisan de una tradición cultural *en toda la amplitud de su horizonte* y no solamente de las bendiciones de la Ciencia y la Técnica. De este modo, la Filosofía podría actualizar su referencia a la totalidad en su cometido de intérprete del mundo vital. Cuando menos podría ayudar a poner en movimiento la articulación inmóvil de lo cognitivo-instrumental, con lo práctico moral y lo estético expresivo, todo lo cual está paralizado, como una maquinaria que se obstina en atascarse. Como mínimo, podemos identificar por fin el problema al que se enfrenta la Filosofía cuando ésta abandona la función de juez inspector de la cultura a cambio de la de un intérprete mediador. ¿Cómo es posible abrir las esferas de la ciencia de la moral, del arte, encapsuladas bajo la forma de cultura de los expertos, y vincularlas de tal modo a las tradiciones empobrecidas del mundo vital que, sin perder su racionalidad peculiar, consigan que se establezca un equilibrio nuevo entre los momentos separados de la razón en la praxis cotidiana comunicativa?”. *Ibid.*, pp. 27-28.

entre ellas haciendo además, un uso peculiar de los conceptos, uso que Peter Bürger describió como una suerte de “desplazamiento semántico”, por el que, situando, por ejemplo el concepto de arte junto al de ciencia operaba la extensión de su significado. Además intentaba “unir el arte con la teoría y de hecho, a decir, del mismo Bürger lo estaba haciendo al subsumir la teoría en el arte.”⁷¹ Más aún, es probable que las declaraciones que sostienen la concepción beuysiana del arte ampliado según las cuales “pensar es un acto plástico”, el pensamiento y el lenguaje son los materia e instrumento del arte o que todo cambio social tiene como condición previa una “revolución en los conceptos”, así como el Llamamiento a la alternativa (Aufruf zur Alternative) del 23 de diciembre, de 1978, donde acusaba al dinero y al Estado de impedir la realización de la democracia, por lo que vaticinaba la próxima caída del capitalismo y del socialismo en orden a construir una “nueva sociedad poscapitalista y posdemocrática en una economía y una cultura autogestionadas en el marco de un auténtico socialismo”⁷², aparecieran como delirantes y regresivas para un Habermas que consideraba que “lo que constituye la idea de socialismo es la posibilidad de superar la unilateralidad del proceso capitalista de racionalización” “en el sentido de la supremacía de los aspectos cognitivo-instrumentales”, “lo que da por

⁷¹ Véase Peter Bürger, “In the Shadow of Joseph Beuys. Remarks on the Subject of Art and Philosophy Today, en Claudia Mesch, and Viola Michely (Eds.), *Joseph Beuys. The Reader*, Cambridge, The MIT Press, 2008, p. 252. Publicado originalmente “Im Schatten von Joseph Beuys”, *Kunstforum*, no, 90 (1987), pp.70-79.

⁷² “Llamamiento a la alternativa. Frankfurter Rundschau. 23 de diciembre de 1978.”, en Brend Klüser, *Op. cit.*, p. 103. Versión en alemán “Aufruf zur Alternative”, en Volker Harlam, Reiner Rappmann, Peter Schata, *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg, Achberger Verlag, 1984, p. 129-136. Beuys publicó el Llamamiento en la página que el Frankfurter Rundschau ofreció con motivo de la Navidad para la creación de una obra artística.

resultado que arroje todo lo demás al dominio de la irracionalidad aparente”⁷³ Así es que es comprensible que todas esas declaraciones de Beuys no fueran tolerables ni siquiera como parte de los excesos y excentricidades del mundo del arte, y fueran percibidas por el filósofo como un *nonsense* que, no obstante, en los años setenta ganaba terreno en el escenario político de la República Federal Alemana, como veremos los capítulos finales de este trabajo.

Beuys había intentado redefinir el arte como actividad práctica en la que se despliegan todas las capacidades humanas, lo que significa que el arte se convierte en condición de posibilidad de todas las vertientes de la producción social, es decir, supone su superación (*Aufhebung*) en la restitución de la energía creativa al mundo de la vida, de donde proviene. En consecuencia, ambicionaba la separación del arte del juego de las facultades kantiano y su ubicación en el terreno de la actividad práctica. Beuys siguió haciendo arte en el sentido institucional, pero al declarar sus productos concretos como “una demostración”, como “un documento”, subvertía la correlación valorativa entre arte y vida, o más exactamente entre arte y trabajo, entre actividad artística y producción material, y postulaba que las actividades realizadas de manera consciente y definidas por su utilidad social, o más precisamente, por su valor de uso, como el ejercicio pedagógico o pelar una patata constituyen un despliegue de energía artística en cuanto puesta en uso de las capacidades humanas. La idea de que “todo hombre es un artista”, no significa otra cosa que la afirmación de la energía creativa en la experiencia y la subjetividad cotidianas que funda, sobre la base de la actividad práctica, lo social en general. Esta concepción se oponía por

⁷³ Jürgen Habermas, *Autonomy and Solidarity*, p. 9. Citado por Martin Jay en *Marxismo fin du siècle...*, p. 20.

igual a aquellas formulaciones del arte como vivencia que como lugar de una verdad no perteneciente al reino de lo discursivo. Al mismo tiempo, y por tanto, hacía irrelevante cualquier planteamiento relacionado con la estética de la recepción y en general con la estética como disciplina académica.⁷⁴ En suma, el intento de superar el arte en la actividad práctica ponía en peligro también la existencia de la estética en tanto que edificio discursivo que lo funda en su condición moderna.

Así pues, Beuys intentaba revivir el espíritu de los movimientos de vanguardia y lo estaba haciendo a partir de un diagnóstico histórico en el que el despliegue de la modernidad capitalista aparecía como un proceso de empobrecimiento de la vida, es decir, de una crítica del progreso entendido como proceso de secularización en el que, como sostuvieron los miembros de la primera generación de la Escuela de Frankfurt, la razón iluminada se convirtió en razón instrumental, y el hombre devino unidimensional. El discurso de Beuys, estaba, en consecuencia, permeado por un talante redentor y totalizador, al que, sin duda Habermas se opuso.

Cuando Habermas pronunció su discurso en Frankfurt, Beuys ya había sido candidato por el Partido Verde a las elecciones del Parlamento Europeo (Fig. 65) y acababa de realizar su exposición retrospectiva en el Museo Guggenheim de Nueva York, con lo que, además de

⁷⁴ Véase Peter Bürger, "La verdad estética", en *Criterios, revista de teoría de la literatura. Y de las artes, estética y culturología*, Número 31, Cuarta época, enero-junio de 1994, La Habana, Cuba; Albrecht Wellmer, "Verdad, apariencia, reconciliación", en *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor, 1993.

ser una figura pública y el artista más importante de la República Federal Alemana, se había posicionado como el artista alemán más reconocido en Estados Unidos. Con esa exposición Beuys logró restaurar la visibilidad internacional para las artes visuales alemanas después de tres décadas de hegemonía norteamericana.⁷⁵ Con motivo de esa exposición *Der Spiegel* le dedicó su portada del 5 de noviembre de 1979 en la que no sólo incluía la imagen recortada de su rostro, sino también la leyenda: “Künstler Beuys. Der Grösste. Weltruhm für einen Scharlatan?” (“Beuys artista. El más grande. ¿Fama mundial para un charlatán?”) (Fig.12). La formulación en forma de interrogante del titular no hizo sino amplificar la ansiedad que el protagonismo político de Beuys provocaba no sólo en Habermas, sino en una buena parte de la opinión pública germano occidental. Como muestra de esta ansiedad, presente sobre todo entre los intelectuales, citemos un artículo publicado en 1982, “El fin de la consecuencia”, en el que Hans Magnus Enzensberger se refiere a los cambios que han tenido lugar en la Alemania Federal en materia de convicciones políticas después del 68:

La añoranza de lo unívoco creó sus propios héroes culturales. Quien ya no se encuentra a la altura de las circunstancias, las delega a una multicolor pandilla de filósofos, terapeutas, artistas, místicos, ideólogos, terroristas, sectarios y criminales. A ellos se les atribuye lo que le falta a uno mismo: una vida moral libre de toda duda. Y así surge un auténtico Valhala en el que pueden ser adorados Sid Vicious y la madre Teresa, Castaneda y Einstein, Samuel Becket y José Stalin, Charles

⁷⁵ Sobre la relación entre el arte alemán y el norteamericano durante la Guerra Fría véase: Stefan Germer, “Intersecting Visions, Shifting Perspectives: An Overview of German-American Artistic Relations”, en Monique Beudeurt (ed.), *German and American Art from Beuys to Warhol*, London, Tate Gallery Publishing, 1996, pp. 9-34.

Manson y Erich Fromm, John Cage y Ulrike Meinhof, Chiang Ch'ing y Arno Schmidt, el reverendo Moon y el profesor Beuys.⁷⁶

Resulta evidente que al situar la figura de Beuys junto a la de personajes como el líder de la banda Sex Pistols, el de la Iglesia de la Unificación y la Paz Universal, de una santa como la madre Teresa, o de un asesino como Charles Manson, Enzensberger se refería a lo que percibió como “un revoltijo” de los grupos y organizaciones sociales de las más variadas orientaciones ideológicas que habían ganado terreno en Alemania Occidental durante los setenta, y cuyo éxito y visibilidad atribuía a la difusión de un discurso de la consecuencia. Enzensberger acusaba a esos grupos de carecer de un proyecto político viable y conformarse con un postulado moral que “carece de contenido: puedo ser de la misma manera vegetariano consecuente como fascista, enemigo de la energía atómica, trotskista o antropósofo consecuente, así como puede irme sin pagar de las tabernas o en contraer matrimonio con fines de estafa.”⁷⁷ En ese “Valhala”, “el profesor Beuys” desempeñaba un papel importante como portavoz de unas posturas críticas de la modernidad que Enzensberger, igual que Habermas, ubicaba en horizonte del retorno a un “nuevo romanticismo”.

⁷⁶ Hans Magnus Enzensberger, “El fin de la consecuencia”, en *Migajas políticas*, Barcelona, Anagrama, 1985, p. 11.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 13.

2. Posmodernidades

Precisamente con motivo de la celebración de la exposición retrospectiva de Beuys en el Museo Guggenheim de Nueva York, en 1979-1980, Benjamin H. D. Buchloh, historiador del arte de origen alemán radicado en Estados Unidos desde 1977⁷⁸, publicó su hoy célebre “Beuys, The Twilight of the Idol”⁷⁹ (Beuys, el crepúsculo del ídolo) en donde vincula al artista directamente con la figura de Wagner y lo “condena” por sus supuestos antivanguardismo y antiposmodernismo. Según el también editor de la influyente revista *October*, Beuys no habría hecho sino manipular los desarrollos artísticos más ambiciosos de las vanguardias de principios del siglo XX y de las neovanguardias de la segunda posguerra, para operar su neutralización política a través de su subsunción en la espectacularización y el mito. El título del artículo en referencia al texto de Nietzsche *El crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*,⁸⁰ que en su momento se

⁷⁸ Sobre la trayectoria de Benjamin H. D. Buchloh Véase “El potencial político del arte” en *Acción paralela. Ensayo, teoría y crítica del arte contemporáneo*, Números 4 y 5. Versión electrónica: [http:// www. Accpar.org/](http://www.Accpar.org/). 2 de junio del 2006. El texto es la traducción de la charla sostenida en francés entre Jean-François Chevrier, Catherine David y Benjamin H. D. Buchloh en dos sesiones que tuvieron lugar en Fall en 1996. Fue posteriormente publicado en alemán en el catálogo de la Documenta X como: “1960-1997 Das politische Potential der Kunst”, en *Politics-Poetics. Das Buch sur documenta X*, Cantz, 1997. Teil 1, pp.374-403. Teil 2 pp. 624-647.

⁷⁹ Publicado por vez primera en *Artforum*, January 1980, pp. 35-43.

⁸⁰ El título se refiere a la obra de Wagner “El ocaso de los dioses” (*Götterdämmerung*) última de la cuatro óperas que componen el ciclo El anillo de los Nibelungos (*Der Ring des Nibelungen*). El libro ha sido publicado por Alianza Editorial, Madrid, 1992.

propuso llevar a cabo una inversión del concepto filosófico tradicional de verdad, y constituyó una declaración de guerra contra Richard Wagner y la política que seguían los alemanes después de 1871, así como el epígrafe tomado de *El caso Wagner*⁸¹, arrojan luz sobre las intenciones de Buchloh.

Según sus propias palabras, Buchloh entiende como prioridad de la historia social del arte el estudio de “la intersección y la interrelación de lo estético y lo ideológico.”⁸² En efecto, en el texto anteriormente citado Buchloh logró poner en cuestión la veracidad histórica del rescate y sanación de Beuys por una tribu de tártaros luego de la caída del avión que piloteaba como miembro de la Luftwaffe en 1943, y que en el catálogo de la exposición curada por Caroline Tisdall⁸³ para el museo Guggenheim apareció como la clave interpretativa de su obra.⁸⁴ Situar el uso de los materiales utilizados por el artista en un

⁸¹ Friederich Nietzsche, *El caso Wagner*, Madrid, Siruela, 2002.

⁸² Buchloh afirma que a ello se debe su interés en Adorno para quien “la estética es el modelo que escapa, incluye e identifica las condiciones ideológicas de la producción del arte. Pero nunca está totalmente cerrada, sino en proceso dialéctico.”. Anna María Guasch, *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, Murcia, CENEDEC, 2006, p. 19.

⁸³ Caroline Tisdall, *Op. cit.*, p. 19.

⁸⁴ Thomas Crow, calificó el descubrimiento de Benjamin H. D. Buchloh como su “desmantelamiento inmisericorde”. Véase. *El arte moderno en la cultura de la cotidiano*, Madrid, Akal, 2002, p. 98. Sobre la historia de la aparición y difusión de la interpretación de la obra de Beuys a partir del accidente de Crimea y su recepción en Estados Unidos véase por ejemplo: Donald Kuspit, “Beuys: Fat, Felt and Alchemy”, *Art in America*, New York, vol 68, No. 5, May, 1990, pp.79-89. Peter Nisbet, “Crash Course”, en Gene Ray (ed.), *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, New York, D.A.P/The John Mable Ringling Museum of Art, 2001, pp. 5-18. Asimismo, en este mismo volumen véase la entrevista con Beuys sobre el particular: Georg Jappe, “Interview with Beuys about Key experiences. September 27, 1976”, pp. 187-188; y el artículo Kim Levin, “Some Neglected Bequests”, p. 175-184.

horizonte interpretativo diverso del de la biografía –la cura de los tártaros con fieltro, leche y grasa- permitió sobrepasar las lecturas del tipo hagiográfico⁸⁵ a la vez que hizo posible la ubicación de su obra en el horizonte del debate sobre la redefinición del arte después de la Segunda Guerra Mundial, de Auschwitz e Hiroshima, y del imperativo adorniano sobre la imposibilidad del arte.⁸⁶

Buchloh atribuye el éxito de Beuys en Alemania Federal a la creación de “la leyenda” (*fable convenue*) con la que estableció un “mito del origen”, que le permitía deslindarse de su participación en el nacionalsocialismo, y que hacía posible a la población alemana, a su vez, continuar evadiendo su propia responsabilidad frente al pasado nacionalsocialista. Así pues, como en *El caso Wagner*, donde Nietzsche acusa a los alemanes de “haber modelado un Wagner a la medida” de sus necesidades, un personaje que combina en su arte “de la más seductora manera los tres más grandes estimulantes para la gente agotada: brutalidad,

⁸⁵ Robert Hughes en el *The Shock of the New*, -realizado a partir de sus programas para la televisión inglesa, señala que: “Beuys no se convirtió en artista hasta después de haber cumplido los cuarenta y haber sobrevivido una serie de depresiones que lo paralizaban; sin duda, la tardía conversión de este piloto de la Luftwaffe y la angustia espiritual que la precedió, ha pasado a ser parte importante de la leyenda para sus seguidores, que toman su papel como profeta penitente tan seriamente como si fuese Martín Lutero. Para ellos, los sufrimientos de Beuys durante la guerra se han reunido con la oreja de Van Gogh en la hagiografía del arte moderno; particularmente el evento de 1943, cuando se desplomó en un Ju-87 y fue rescatado por una tribu de nómadas tártaros, que envolvieron su cuerpo traumatizado en grasa animal y fieltro, plantando así el germen del futuro interés obsesivo de Beuys por la grasa como material artístico, emblema de la curación y la magia.” New York, Alfred A. Knopf, 1981, pp. 379-381.

⁸⁶ T. W. Adorno, *Crítica, cultural y sociedad*, Madrid, Sarpe, 1984, p. 248. Sobre las repercusiones del imperativo de Adorno, véase por ejemplo: Günther Grass, *Escribir después de Auschwitz. Reflexiones sobre Alemania: un escritor hace balance de 35 años*, Barcelona, Paidós, 1999.

artificialidad e inocencia (imbecilidad)...”⁸⁷ Buchloh afirma que así la Alemania Federal posbélica encumbró un artista a la medida de su amnesia.⁸⁸

Pero lo mismo se puede decir del propio Benjamin Buchloh, quien intentó colmar su propia ansiedad construyendo un Beuys a la medida de las necesidades de la política cultural de la revista *October*, de la que su texto constituye una pieza clave. Esa revista, fundada en 1976 por Rosalind E. Krauss y Anette Michelson introdujo el posestructuralismo francés y lo posmoderno en Estados Unidos, en lo que concierne al arte y las prácticas artísticas.⁸⁹ La publicación ha sido la promotora de un arte liberado de psicologismo y subjetivismo, cuyo mejor exponente es Marcel Duchamp. En palabras de Rosalind Krauss, los miembros de *October*, aunque no tienen una voz unificada, se oponen al tipo de arte que, como la instalación, goza de popularidad y “se organiza como una agrupación teatral de objetos en un espacio cerrado”, lo cual consideran “totalmente fraudulento”⁹⁰. En una conversación

⁸⁷ Benjamin H. D. Buchloh, “Beuys, The Twilight of the idol”, en *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Massachusetts, The MIT Press, 2000, pp. 41-42.

⁸⁸ Sobre esta problemática, que no se refiere únicamente al Holocausto, sino también a la destrucción de la propia Alemania como consecuencia de la guerra, y específicamente en relación con la literatura de posguerra véase W. G. Sebald. *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona, Anagrama, 2003. Sobre su tratamiento en el cine véase Eric L. Santer, *Standard Objects. Mourning, Memory, and the Film in Postwar Germany*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1993.

⁸⁹ Sobre la introducción del estructuralismo y el posestructuralismo en la vida académica estadounidense véase: François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze y Cía y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Barcelona, Melusina, 2003.

⁹⁰ Mercedes Vicente, “Entrevista con Rosalind E. Krauss”, en *Exitbook, Revista de libros de arte y cultura visual*, No. 2, 2003, p. 10. Allan Kaprow también sostuvo en *Assemblage, Environements, Happenings* (New York, Abrams, 1966) que, a diferencia del happening y el ambiente, la acción y la instalación reproducen la

sostenida precisamente entre Rosalind Krauss, Annete Michelson y el propio Benjamin H. D. Buchloh con motivo de la exposición de Beuys celebrada en el Guggenheim, y publicada en *October* en la primavera de 1980⁹¹, los participantes dejaron claro que, para ellos, la exposición que se organizó, precisamente, a partir de la instalación de los objetos, mayoritariamente procedentes de las acciones del artista y agrupados en 24 “estaciones”⁹², representaba el preludio del giro hacia un arte individual concentrado en la restauración de la figura del artista. Después de que los artistas de la segunda posguerra habían logrado dismantelar las nociones de artista como genio, de la obra de arte como objeto aurático, y el arte como sustituto de la religión, los miembros de *October* vieron en Beuys una amenaza para el “potencial político del arte” identificado en los desarrollos más ambiciosos del arte posaurático con diversas modalidades de textualidad. El hecho de que los artistas y los discursos que enarbolaban el retorno al subjetivismo como centro y origen del arte estuvieran ganando terreno en el mundo internacional del arte era percibido como parte de una tendencia neoconservadora.⁹³ Nociones como las de originalidad o unicidad fueron reintroducida en los debates estéticos durante la década de los ochenta -“la era Regan-Thatcher”- bajo la proclama del “el regreso de la pintura”; hecho que contribuiría, además,

tradición de las bellas artes e incluso comparó las instalaciones con los aparadores de las tiendas departamentales.

⁹¹ Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind Krauss and Annette Michelson, “Joseph Beuys at the Guggenheim”, *October*, 12, Spring, 1980.

⁹² Véase el video de la exposición *Joseph Beuys Transformer*, I. T. A. P. Pictures, 1988. Comercializada por Artwork and design, 1998, Mystic Fire Video, Inc.

⁹³ Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind Krauss and Annette Michelson, *Op. cit...*, p. 16.

a la entrada de los nuevos salvajes alemanes (*Neue Wilden*), y de la llamada transvanguardia italiana en la escena internacional del arte.⁹⁴ En este ambiente, Beuys fue visto como el heraldo de esa tendencia regresiva que, identificada con el humanismo y el historicismo, era considerada como adecuada a la subjetividad burguesa.

Lo cierto es que desde 1977 el mundo del arte estadounidense había visto la emergencia de lo que conocemos como *Pattern Painting*, *Bad Painting* y *New Image*⁹⁵, pero sería hasta 1982, en la Documenta 7 -a cargo de Rudi Fuchs que contó con la colaboración de Germano Celant, uno de los editores de *Artforum*-, donde se hicieron evidentes los temores de los miembros de *October*. En conjunto la Documenta mostró mil obras de 170 artistas, en su mayoría europeos (52 alemanes) de manera que la percepción generalizada fue que se había roto la hegemonía artística de los Estados Unidos y algunos críticos, como por ejemplo el francés Pierre Restany, plantearon el viraje en términos verdaderamente regresivos: “el sagrado imperio romano germánico de la pintura ha encontrado el camino

⁹⁴ Véase Benjamin Buchloh, “Figuras de autoridad, claves de regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea” (publicado en el número 16 de la revista *October*, en la primavera de 1981); y Donald B. Kuspit, “Fuego antiaéreo de los ‘radicales’. La causa norteamericana contra la pintura alemana actual” (publicado originalmente en 1983), en Brian Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001. Stefan Germer afirma que la invasión de los *Nuevos Salvajes* a Estados Unidos fue una operación destinada a redistribuir el mercado del arte y a la introducción de valores jerárquicos en el arte estadounidense. *Op. Cit.*, p. 30.

⁹⁵ Anna María Guasch ha compilado los textos de estas exposiciones, así como las llevadas a cabo en Alemania e Italia en *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000; *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

dorado...”⁹⁶. En esa documenta Beuys presentó los *7000 Robles (7000 Eichen)*, una obra que por sí misma tendría que haber disipado cualquier duda sobre su posición política.

Pero lo que estaba en juego en la crítica de *October* a Beuys era la redefinición del arte en el horizonte de lo posmoderno, más allá de las vanguardias históricas y de las neovanguardias. Los términos de lo posmoderno en las prácticas artísticas y en la escritura (*écriture*) sobre el arte fueron establecidos en 1978 por Rosalind Krauss, sólo un año antes de que el mundo del arte norteamericano le otorgara su pleno reconocimiento a Beuys.⁹⁷ Para Krauss, lo posmoderno designaba una ruptura histórica con el modernismo. Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman asumieron “la situación de posmodernidad” en la que “la práctica [artística] no se define en relación a un determinado medio –la escultura- sino en relación a las operaciones lógicas sobre un conjunto de términos culturales, para las que puede utilizarse cualquier medio –fotografía, libros, líneas en las paredes, espejos o la

⁹⁶ Véase Lupe Godoy, *Documenta de Kassel. Medio siglo de Arte Contemporáneo*, Institutó Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, 2002, p. 142-144. Pierre Restany fue redactor del Manifiesto del Nuevo Realismo fechado el 16 de abril de 1960 (*Manifeste des Nouveaux Réalistes*, Dilecta, 2007). Benjamin H. D. Buchloh reflexionó sobre esta tendencia neoconservadora en “Dcocumenta 7: A Dictionary of Recived Ideas”, *October*, 22, otoño de 1982, pp. 105-126.

⁹⁷ Stefan Germer sostiene que Beuys no fue invitado a exponer en el Guggenheim para establecer una relación productiva entre artistas, sino como “monumento”, “icono”, “producto mediático”, propiciada no sólo por la institución del arte con la connivencia de Beuys quien quiso “ofrecerle a Estados Unidos una imagen” e hizo uso de la “total otredad” para entrar en el Guggenheim. *Op. cit.*, p. 29. Cfr. las declaraciones del propio Beuys en “Me subí en este tren”, entrevista con Joseph Beuys, por Art Papier, 2 de noviembre de 1979, en Brend Klüser, *Op. cit.*, pp. 111-121. Información sobre la desconfianza del mundo del arte norteamericano hacia Beuys en: Robert C. Morgan, “Quien fue Joseph Beuys”, en *Del arte a la idea*, Madrid, Akal, 2003.

propia escultura.”⁹⁸ Este tipo de arte se corresponde con “el posestructuralismo y lo paraliterario”, que “tienen en Barthes, Derrida y Lyotard sus mejores exponentes”. Lo paraliterario es aquella forma discursiva que intenta borrar los límites entre literatura y filosofía -tan temida por Habermas-, y es, también, una perspectiva teórica que sostiene que una obra “trata ‘sobre’ sus propias estrategias de construcción, sus propias operaciones lingüísticas, su propia revelación de las convenciones, su propia superficie.”⁹⁹ Así, lo posmoderno redefine la relación entre arte y realidad despidiéndose del momento utópico y doctrinario de las vanguardias, pero conservando su dimensión experimental, concentrada en la puesta en evidencia de sus mecanismos de significación, es decir, de sus mecanismos lingüísticos.

La negación de la centralidad de un yo privado como origen de la obra de arte, de un autor o un sujeto, permite considerar el significado de las obras como una “función de la superficie, del espacio externo y público”, cultural. “No es accidental, escribe Krauss, que las obras de Morris y Serra se realizaran en la misma época en que los novelistas franceses (del *nouveau roman*) declaraban: ‘Yo no escribo. Soy escrito.’”¹⁰⁰ Así pues, la premisas del discurso que acompaña a las prácticas del arte posmoderno son, por un lado, que el

⁹⁸ Rosalind E. Krauss, “La escultura en el campo expandido”, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 300-302.

⁹⁹ Rosalind E. Krauss, “El posestructuralismo y lo paraliterario”, en *Ibid.*, pp. 306-307. En otro sentido, Andreas Huyssen ha explorado las relaciones entre el posestructuralismo y el modernismo en “Posestructuralismo ¿moderno o posmoderno”, en *Después de la gran división*, pp. 355-357.

¹⁰⁰ Rosalind E. Krauss, “Doble negativo: una nueva sintaxis para la escultura”, en *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, p. 263.

lenguaje del autor no tiene como objetivo *representar* lo real, sino significarlo¹⁰¹; y por otro, que el arte no es producto de un flujo expresivo continuo entre interior (del sujeto, de la materia o del mundo) y exterior, sino de una ruptura por la que el escritor o autor negocia un contrato con la sociedad y sus significados. Tal es, según Krauss, la forma en la que operó Marcel Duchamp y en la que lo han hecho artistas como Robert Rauschenberg, Michel Asher, Marcel Broodthaers, Hans Haacke y Daniel Buren, que, a diferencia de Beuys sí desarrollaron “la subversión duchampiana.”¹⁰²

Se entiende que los términos de lo posmoderno y del posestructuralismo coinciden en su abandono de la filosofía de la conciencia o, dicho de otro modo, de la metafísica del sujeto. Lo posmoderno aliado con el posestructuralismo enarbola, en efecto, un programa antihumanista que, como escribió Hal Foster:

Asume ‘la muerte del hombre’ no solamente como creador original de artefactos únicos, sino también como el sujeto centro de la representación y de la historia. Esta posmodernidad opuesta a la neoconservadora, es profundamente antihumanista: más que una vuelta a la representación, lanza una crítica en la cual la representación se muestra más como constitutiva de la realidad que transparente a ella (he aquí la conexión posestructuralista).¹⁰³

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 231.

¹⁰² *Ibid.*, p. 253. Desde una perspectiva absolutamente diferente de la de Krauss, Arthur C. Danto considera que las premisas del pensamiento de Beuys de que “no sólo cualquier cosa podría ser una obra de arte, sino que, más radicalmente, cualquiera era un artista” son una especie de desarrollo de la base teórica establecida hacia 1915 por Marcel Duchamp y materializada en sus primeros *ready mades*. Véase *Después del fin del arte. El arte contemporáneo en el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 194-197.

¹⁰³ Hal Foster, “Polémicas (post)modernas, en Joseph Picó (ed.), *Op. cit.*, 249. Véanse también de Hal Foster “Asunto: Post” en Brian Wallis, *Op. cit.*, pp. 189-202. Y la introducción a *La posmodernidad*, *Op. cit.*

Desde esta perspectiva, el humanismo desempeña una función políticamente conservadora¹⁰⁴, la misma que caracteriza a la “posmodernidad neoconservadora” que, escribe Foster:

[...] definida sólo en términos de estilo, deriva de la modernidad, que, reducida, a su peor imagen formalista, es contestada con la vuelta a lo narrativo, al ornamento y la figura. Esta posición es a menudo de reacción, pero en más sentidos que el puramente estilístico ya que se proclama la vuelta a la historia (a la tradición humanista) y la vuelta al sujeto (el artista/arquitecto como *auteur* por antonomasia).¹⁰⁵

Sobre la base de estas consideraciones, que Foster completa con otros pares de opuestos como “resistencia / reacción”, o “textualidad / pastiche”, se entiende que Beuys no es un artista posmoderno-posestructuralista, pero ¿es un posmoderno-neoconservador? Es evidente que su trabajo no encaja plenamente en ninguna de las categorías establecidas por Foster, de la misma manera en que no le es aplicable la formulada por Habermas como

¹⁰⁴ En *Mitologías* Barthes estudió la función política del mito en el consumo y la publicidad. El mito encubre las operaciones propias de un sistema semiológico en un proceso aparentemente causal entre significante y significado. En la medida en que postula ideas como “lo universal”, “la naturaleza humana”, “el sujeto”, “la representación” el humanismo se basa en un mito. El mito cumple un papel político: “El mito no niega las cosas, su función, por el contrario, es hablar de ellas; simplemente las purifica, las vuelve inocentes, las funda como naturaleza y eternidad, les confiere una claridad que no es la de la explicación, sino de la comprobación”. El mito cumple, pues, un papel tranquilizador. Roland Barthes, “El mito hoy”, en *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1983, p. 239. La primera edición francesa data de 1957. Para una crítica de la noción de mito en Barthes véase: Kurt Hubner, *La verdad del mito*, México, Siglo XXI, 1995, pp. 352-358.

¹⁰⁵ Hal Foster, “Polémicas...”, p. 249. No obstante, agrega Foster, apoyándose en Fredric Jameson, las dos posmodernidades que en arte se identifican con el pastiche y la textualidad, revelan una misma identidad histórica pues “pueden ser síntomas del mismo colapso ‘esquizofrénico’ del sujeto de la narratividad histórica –signos del mismo proceso de reificación y fragmentación del capitalismo tardío.” *Ibid.*, 259.

“antimoderno”. Sea como sea, y ya que aquí no interesa discutir criterios clasificatorios, Beuys aparece como la figura representativa de aquella tradición humanista que lo convierte en una pieza fundamental en la batalla entre las dos vertientes de la posmodernidad identificadas por Foster, y en la cual Buchloh desempeña un papel de primera importancia, aunque, conviene señalarlo, no se haya sumado a la ola estructuralista y posestructuralista asumida por el resto de los miembros de *October*.¹⁰⁶

Así, Beuys encarna esa tradición humanista en la pervivencia de las vanguardias que definieron “el potencial político del arte” a partir de su deseo de transformación social. Así es que es su deseo de totalidad la que lo convierte en un elemento igualmente importante del deslinde de Habermas frente a la posmodernidad conservadora y de los miembros del grupo *October* frente a esa misma posmodernidad. En el primer caso lo que está en juego es una cierta redefinición del marxismo, pero sobre todo la reconfiguración de las fuerzas políticas en Alemania Occidental. En el segundo caso está en juego una redefinición de las prácticas artísticas capaz de operar realmente una ruptura con el modernismo norteamericano y la modernidad europea. Comparten, no obstante, el giro hacia el lenguaje y hacia lo posmoderno entendido como una reflexión necesaria sobre la modernidad en el contexto del fin de la etapa económico-política fordista-keynesiana del capitalismo de posguerra, y de su entrada en lo que David Harvey llamó “la condición de la posmodernidad.”

Si bien no interesa aquí profundizar en los términos del debate entre lo moderno y lo posmoderno, es preciso señalar que por momentos el debate entre las posmodernidades

¹⁰⁶ Anna María Guasch, *La crítica dialogada...*, p. 19.

posestructuralista y conservadora se presentó como un capítulo más de la muy antigua y tradicional *querelle* entre *anciens et modernes* y que el posestructuralismo francés desempeña ahí un papel meramente instrumental. Antes de la definición de lo posmoderno en términos posestructuralistas, Duchamp se había convertido en la figura decisiva para la generación de artistas que, cercanos a John Cage, como Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow y los artistas fluxus, cuestionaron los dogmas del alto modernismo desde fines de los años cincuenta abriendo las puertas al arte experimental en Estados Unidos. En ese país, la apertura de los artistas y la crítica hacia la llamada teoría posestructuralista francesa fue usada estratégicamente para socavar las premisas del modernismo de Clement Greenberg.¹⁰⁷ Aunque no necesariamente en su totalidad, como lo demuestran los casos de Hans Haacke, Gerhard Richter, Arman, Marcel Broodthaers o Daniel Buren, todos ellos artistas residentes en Europa, la necesidad de distanciarse de las premisas del modernismo durante los años sesenta y setenta aparece como un asunto sobre todo norteamericano. En la década de los sesenta, explica Andreas Huyssen, los norteamericanos pudieron “inventar el posmodernismo” debido a su rebelión, no contra el modernismo *per se*, sino contra la versión domesticada del modernismo que imperaba en los años cincuenta, que se había convertido en parte del consenso liberal-conservador de la

¹⁰⁷ Véase Martin Jay, “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”, en *Revista Estudios Visuales*, No. 1, Noviembre del 2003. Jay sugiere que la potencia de la penetración de la teoría francesa en el mundo del arte norteamericano puede ser interpretada como una especie de “respuesta” frente al robo del arte moderno por Nueva York, p. 82. (Hace alusión al libro de Serge Gilbert, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Barcelona, Mondadori, 1990). Sobre el rechazo del pensamiento francés al ocularcentrismo véase el libro de Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.

época, y que se había transformado en un arma de propaganda en el arsenal político-cultural del anticomunismo de la Guerra Fría.

En esos años, sigue Huyssen, Alemania Occidental estaba ocupada en redescubrir sus propios modernos, prohibidos durante los doce años de nacionalsocialismo. Lo que los años sesenta produjeron en Alemania fue un viraje de la cultura hacia la izquierda, un desplazamiento importante en la evaluación e interés de un conjunto de modernos a otro: de Benn, Kafka y Thomas Mann a Brecht, los expresionistas de izquierda y los escritores políticos de los años veinte; de Heidegger y Jaspers a Adorno y Benjamin; de Schönberg y Werben a Eisler; de Krichner y Beckmann a Groz y Hearfield.” Se buscaban tradiciones culturales alternativas dentro de la modernidad que pudieran servir para combatir la política de una visión despolitizada del modernismo utilizada para dotar a la restauración de Konrad Adenauer de su necesaria legitimación cultural.¹⁰⁸ En ese ambiente Beuys ubicó a Wilhelm Lehmbruck, un artista moderno, como su maestro y declaró que su obra era el origen del concepto de plástica social.¹⁰⁹ A este asunto volveré en el tercer capítulo de este trabajo.

¹⁰⁸ Para un panorama de la situación del arte alemán desde los años sesenta véase Ken Friedman, *Fluxus Virus, 1962-1992*, Köln, Galrie Schuppenheuer, 1992. Andreas Huyssen explica que en Francia “los años sesenta fueron testigos menos de una superación que de un regreso al modernismo. En la esfera de la vida intelectual francesa, el término ‘posmodernismo’ sencillamente no circulaba en los años sesenta, y aun actualmente no parece implicar la ruptura con el modernismo que se denota en Estados Unidos.” Véase “El mapa de lo posmoderno”, en *Después de la gran división...*, pp. 329-329.

¹⁰⁹ Götz Adriani, Winfried Konnertz y Karin Thomas, *Joseph Beuys. Life and Works, Joseph Beuys. Life and Works*, New York, Barron’s, 1979, p. 12. Véanse también Max Reithmann, *La mort me tient en évil*, Toulouse, Editions ARPAP, 1994, p. 37; Georg Jappe, “Interview with Beuys about Key experiences. September 27, 1976” en Gene Ray (ed.), *Op. cit.*, pp. 187-188.

Esa etapa de redescubrimiento de lo moderno fue lo que se modificó durante el ya aludido cambio de tendencia que tuvo lugar en los años setenta. La noción misma de posmoderno hizo su aparición en Alemania Occidental a finales de los años setenta al tiempo que tenía lugar la *Tendenzwende*, el cambio de tendencia descrito en el apartado anterior y referido por Habermas en “La modernidad: un proyecto incompleto” como un viraje hacia el neoconservadurismo. La noción de lo posmoderno, escribe Huyssen, apareció en Alemania Federal “no para aludir a la cultura de los sesenta sino, muy acotadamente, en relación con los recientes desarrollos arquitectónicos y, lo que es tal vez más importante, en el contexto de los nuevos movimientos sociales (*Neue Soziale Bewegung*) y su crítica radical de la modernidad.” Recordemos que Habermas comienza su discurso sobre la modernidad afirmando que los organizadores de la Bienal de Venecia “constituyen una vanguardia con los frentes invertidos” cuya consigna “El presente del pasado” “traduce una corriente afectiva que ha penetrado en todos los poros de los ambientes intelectuales y ha permitido articular teorías de la postilustración, de la posmodernidad, de la poshistoria, etc., en resumen, que ha hecho aparecer un conservadurismo nuevo.”¹¹⁰

Así es que Habermas y los miembros del grupo *October* coinciden en su rechazo del romanticismo al que consideran, por un lado, una amenaza para la plena realización del proyecto Ilustrado, y por el otro, una amenaza para el nuevo “el potencial político del arte”

¹¹⁰ Jürgen Habermas, “La modernidad: un proyecto inacabado”..., p. 265. En “Arquitectura moderna y posmoderna”, escrito en 1981, el filósofo no atribuye el fracaso de la arquitectura moderna a su ambición iluminista, sino a su aplicación acorde con la racionalidad instrumental cuando se convirtió en emblema del capitalismo internacional. En *Ibid.*, pp. 11-28.

redefinido ahora en términos lingüísticos, semióticos, retóricos. En el caso de Habermas, no obstante, se percibe al romanticismo como “la otra modernidad”, como lo llamó Matei Calinescu, una modernidad opuesta a la ilustrada y cuya manifestación más grotesca fue el nacionalsocialismo lo que sin duda ha provocado la ansiedad Habermas. En el de los miembros del grupo *October*, el romanticismo aparece como un fenómeno por completo ajeno a la modernidad, como un enemigo situado en su exterioridad y geográfica y cultural.¹¹¹

Después de este largo rodeo estamos en posibilidad de volver a la obra de Beuys para comprender que, desde el punto de vista de los miembros de *October*, lo que el artista ha restaurado es aquella idea del arte que atribuye al artista su origen y significado a través de una biografía proyectada en las obras. Es por eso que Benjamin Buchloh, quien fue profesor de historia del arte contemporáneo en la Academia de Arte de Düsseldorf entre 1975 y 1977¹¹² (años en los que Beuys sostenía un litigio con el Ministerio de Educación de

¹¹¹ Matei Calinescu se refirió al romanticismo como “la otra modernidad”. *Op. cit.*, pp. 50-54. Sobre lo que Michel Löwy ha llamado “romanticismo revolucionario” véase el número 90 de *Europe. Revue littéraire mensuelle*, 82e anné, abril, 2004.

¹¹² “Di clase durante dos años en Dusseldorf a algunos de los alumnos de Gerhard Richter, Bernd Becher y Klaus Rinke. Todos se han convertido en gente bastante conocida: Thomas Schutte, Thomas Struth, Isa Genzken, Reinhard Mucha, Klingelholler, Ulrich Look y Martin Hentschel, que, en aquella época, aún ambicionaban convertirse en artistas, etc..[...] Tras dos años y medio en la Dusseldorf Academy, me ofrecieron un puesto en el Nova Scotia College of Art and Design de Halifax. Me fui en 1977.” “El potencial político del arte” en *Acción paralela. Ensayo, teoría y crítica del arte contemporáneo*, Números 4. Versión electrónica: [http:// www. Accpar.org/](http://www.Accpar.org/). 2 de junio del 2006. [s.n.p.]. El Nueva Scotia College of Art and Design concedió a Joseph Beuys el doctorado honorario en 1976. Sobre las actividades de Buchloh en la importante

Westfalia del Norte por su puesto como profesor de escultura monumental en la misma Academia¹¹³), se propone desarticular la “imposibilidad histórica” de esta regresión a través del desmontaje del mito en el que el propio Beuys se habría constituido y sobre el cual basaría su éxito. A continuación expondré los principales argumentos y juicios enunciados por Buchloh en los dos textos hasta ahora citados, y cuya finalidad ha sido construir un Beuys fascista, heredero de Richard Wagner y Adolf Hitler.¹¹⁴

revista alemana *Interfunktionen* véase Christine Mehring, “Continental Schrift: the Story of Interfunktionen, *Artforumn*, May 1, 2004.

¹¹³ El 10 de octubre de 1972 Beuys fue cesado de su cargo como profesor de Escultura en la Academia de arte de Düsseldorf –que ocupaba desde 1961- a consecuencia de su oposición a las políticas de admisión. En octubre de 1971 había ocupado las oficinas de la Academia con algunos de los rechazados y consiguió que fueran aceptados. En octubre del siguiente año repitió la acción, pero el ministro de educación de ciencia e investigación de Westfalia del Norte respondió solicitando su dimisión. Beuys no aceptó renunciar y junto con sus estudiantes volvió a ocupar la Academia durante dos noches. En su apoyo los estudiantes se manifestaron en las calles de Düsseldorf el 12 de octubre. El siguiente día, la policía desalojó a Beuys y sus estudiantes de la Academia. Ann Temkin sostiene que fue así como Beuys se convirtió definitivamente en una figura pública. *Op. Cit.*, p. 19. Maité Visslout sostiene que esto ocurrió a partir de la acción fluxus Kukei, Akopee-Neinj BRAUNKREUZ - FETTECKEN – MODELL – FETTEKEN, celebrada en Aachen en 1964. Véase “Qui a comencé le scandale: la tactique du happening selon Beuys et Fluxus: Festival der neun Kunst”, *Etc.*, Montreal, June 2, 2001. Pamela Kort afirma que fue a partir de 1964, con motivo de su primera participación en la documenta 4 de Kassel de 1968, cuando, afirma, “se habló de que quizás su obra podría ser percibida como un rompecabezas para los extranjeros, pero que en realidad es un “típico fenómeno alemán”. “Beuys. The Profile of a Succesor”, en Gene Ray (ed.), *Op. Cit.*, p., 19-26

¹¹⁴ El texto de Buchloh abrió la indagación a la exploración, en el personaje Beuys, de las posibles secuelas de su adhesión a las juventudes nazis a los 17 años de edad, exploraciones que con frecuencia han intentado la descalificación de su obra recurriendo al uso de clichés nacionalistas. Esto ha dado lugar a observaciones como la de Jean-François Chevrier, quien ha llegado a afirmar que el concepto y la obra *Eurasia* (1966) revelan que Beuys comparte el imaginario geopolítico cercano a “ciertas obsesiones alemanas” en evidente referencia a la idea nacionalsocialista de *Lebensraum*. Benjamin Buchloh, Jean-François Chevrier y Catherine

En el texto ya referido, “Beuys, el crepúsculo del ídolo”, Buchloh presenta al artista como “una figura de los años cincuenta”, con lo que niega actualidad a los desarrollos posteriores de su obra. Sostiene que la imposibilidad de aceptar la pérdida del *Führer*¹¹⁵ habría conducido a Beuys a la introducción de la personalidad autoritaria en el arte de la posguerra. Buchloh encuentra la prueba “en su obsesión” con la grasa, la cera, el fieltro y “el color café con el que cubría objetos totalmente”,¹¹⁶ así como en su “interés compulsivo

David, “Joseph Beuys and Surrealism”, en Claudia Mesch, and Viola Michely (Eds.), p. 322. En esta misma dirección está el libro de Frank Gieseke y Albert Markert, *Flieger, Filz, und Vaterland. Eine erweiterte Beuys-Biografie* (Berlin, Elfantenpress, 1996) focaliza la biografía de Beuys en el periodo Nazi entre 1933 y 1945; el artículo de Eric Michaud “De Fluxus à Beuys: la fascination du politique”, en Elie Konigson, *L’ouvre d’art total*, Paris, Centre National de Recherche Scientifique, 1995, pp. 291-300. Eric Michaud es también autor de “The Ends of Art according to Beuys”, *October*, 45 (Summer, 1988, pp- 36-46). Igualmente el texto de Mari Dumett y Serge Gilbert “Beuys el bullicioso. ¿Subversivo o dirigente Sectario?”, en *CURARE Espacio crítico para las artes* No. 13, julio-diciembre de 1998, pp. 8-31. La mayoría de estos autores no han hecho sino desarrollar las afirmaciones de Buchloh en torno a un “Beuys fascista”. En la misma línea se ubica Sandro Bocola en su libro *El arte de la modernidad. Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, pp. 493-550. Un caso diferente es el de John Francis Moffitt, quien en su libro *Occultism in Avant Garde Art. The Case of Joseph Beuys* sostiene que la obra de Beuys se explica, además de por ser la *ekphrasis* de las ideas de Steiner, también en razón de la ideología *völkisch* que habría aprendido durante su infancia.

¹¹⁵ Alexander y Margarete Mitscherlich estudiaron los efectos psicológicos de la pérdida de la guerra y del *Führer* entre la población alemana. Sostuvieron que la pérdida de Hitler provocó depresión y melancolía masivas, resultado de su continua negación de la responsabilidad por el pasado nazi y de su persistente negativa a apenarse. *Fundamentos del comportamiento colectivo. La incapacidad de sentir duelo*, Madrid, Alianza, 1973.

¹¹⁶ El propio Beuys declaró que utilizó el color pardo para confrontar al Tercer Reich. Clara Bidermann-Ritter, *Joseph Beuys. Cada hombre un artista*, Madrid, Visor, 1995, p. 68. Ann Tonkín elabora interesantes posibilidades interpretativas a partir de los usos lingüísticos y simbólicos del color café relacionados con el pasado nazi como *Braunhemd* (camisa café) o *braun Vergangeheit* (pasado café). “Joseph Beuys. Life Drawing”, en *Thinking is Form. The Drawings of Joseph Beuys*, pp.37-39.

por acumular y combinar objetos desechados y envejecidos y sucios que se encuentran en los sótanos y los establos rurales”, por lo que concluye que su obra “sólo puede ser leída en términos psicoanalíticos”. Pero también en este aspecto –no sólo en lo referente a su accidente en Crimea-, Beuys habría mentido porque aunque siempre declaró no tener interés en el psicoanálisis, en realidad habría “manipulado conscientemente materiales y formas de acuerdo con la teoría psicoanalítica”, dejando ver su interés en la preeminencia de “la etapa infantil anal” como la más importante en el desarrollo instintivo. Buchloh concluye, por tanto, que Beuys incorpora al arte de posguerra el carácter anal retentivo que singulariza a la personalidad autoritaria. Y encuentra en las declaraciones que el propio artista realizara en torno a *Silla* (Stuhl) la evidencia de su dicho.¹¹⁷ (Fig.13)

Para Buchloh, Beuys representan el fracaso de los procesos de desnazificación al grado de haber roto el tabú que prohibía cualquier búsqueda de la identidad nacional durante las tres

¹¹⁷ Según Buchloh, Beuys debió haberse familiarizado con el psicoanálisis a partir del libro de Otto Fenichel *Teoría psicoanalítica de la neurosis* (Barcelona, Paidós, 1971) que, en 1945, año de su publicación, gozó de gran popularidad en Alemania. “Beuys, The Twilight of the Idol”, en *Op. cit.*, pp. 48-49. En “Magia y ritual: el simbolismo moderno” Sandro Bocola sostiene que Beuys, gravemente herido e imposibilitado para recordar claramente lo ocurrido en Crimea habría desplegado un mecanismo psicológico llamado “recuerdo encubridor” relacionado con un grave problema de narcisismo que le imposibilitó aceptar la derrota alemana: “En la legendaria caída del avión en Crimea se condensa una ofensa narcisista traumática e inaceptable. Constituye el núcleo de la “crisis de iniciación” a través de cuya superación Beuys se convierte en chamán. Beuys comparte esta ofensa con millones de alemanes más: se trata de la derrota en la segunda guerra mundial.”¹¹⁷ Debido a esto, el propio Beuys habría pasado a convertirse en el *Führer*, el guía. Bocola analiza el narcisismo de Beuys desde la perspectiva de la teoría sobre la personalidad mesiánica y carismática y sostiene que es muy posible que Beuys hubiese leído *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* de Mircea Eliade (México, FCE, 1976) publicado por primera vez en alemán en 1957, año de la crisis nerviosa de Beuys. Véase Sandro Bocola, *Op. cit.*, pp. 493-550.

décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial.¹¹⁸ Desde los últimos sesenta el artista habría trabajado con la ambición de convertirse él mismo en un “héroe nacional” y su éxito en esta tarea habría sido tal que alcanzó “su recepción por el Canciller”. Pero Beuys nunca fue recibido por ningún Canciller. Con esta afirmación que, como otras, son erróneas por lo que se refiere a los datos que se supone las sustentan, el historiador se refiere a la muy breve conversación –si no es que simple cruce de palabras- entre el artista y Willy Brandt con motivo de la apertura de la exhibición de obras de André Masson en el Museo Ostwall de Dortmund, el primero de mayo de 1970, encuentro sin duda magnificado por los biógrafos del artista.¹¹⁹

Por otra parte, Buchloh descalifica como carente de sentido político la recomposición histórica y cultural propuesta por Beuys:

[...] nadie que entienda algo de ciencia, política o estética contemporánea, querría ver en la integración del arte, las ciencias y la política propuesta por Beuys –como

¹¹⁸ La tesis de Maité Vissault se ocupa de esta problemática. Véase *La problématique de l'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Université de Lille, 2005. Los procesos de desnazificación tuvieron lugar en las cuatro zonas de ocupación con independencia de los procesos que contra los crímenes de guerra se realizaron desde 1945. Comenzada al final de la guerra, la desnazificación en la zona estadounidense fue suprimida de hecho en 1948. En 1961 tuvo lugar el juicio contra Eichman y en 1963 los de Auschwitz. Sobre el primero véase el libro de Hanna Arendt, *Eichman en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen, 1999. En este clima Wolf Vostell realizó en Ulm, en 1964 su famoso happening *En Ulm, dentro de Ulm y alrededor de Ulm*. Véase *Vostell. I disastri della pace. The Disaster of Peace*, Milano, Charta, 1999.

¹¹⁹ Götz Adriani, Winfried Konnertz y Karin Thomas, *Op. cit.*, p. 199. Heiner Stachelhaus, *Joseph Beuys*, Barcelona, Ediciones Parsifal, 1990, p. 123-124. Como alcalde de Berlín y canciller de Alemania, Willy Brandt tuvo siempre buenas relaciones con intelectuales, escritores y artistas. Véase Herman Otto Bolesch y Has Dieter Leich, *La larga marcha de Willy Brandt*, Tübingen und Basel, Horst Erdmann Verlag, 1970, pp.80-85.

exige su programa para la Universidad Libre Internacional – nada más que un testarudo impulso utópico, desprovisto del más elemental sentido práctico político y educativo.”¹²⁰

Como lo muestran las declaraciones citadas en el apartado anterior, la propuesta beuysiana de unificar las esferas separadas de la cultura se remonta a la década de los sesenta y no puede reducirse solamente a una propuesta del programa de la Free International University. Buchloh tiene razón, por otra parte, en el “testarudo impulso utópico” de Beuys, lo que, como intentaré mostrar en los siguientes capítulos de este trabajo, no significa que haya carecido del sentido político necesario para intentar unir su proyecto con el de las iniciativas y movimientos ciudadanos.

El proyecto de la plástica social es presentado por Buchloh como heredero del futurismo italiano y del fascismo europeo: “La herencia futurista no solamente formó el pensamiento de Beuys sobre la escultura: más aún, parece que sus ideas políticas responden a los criterios del totalitarismo en arte como fueron propuestos por el futurismo italiano en la víspera del fascismo europeo.” Beuys no entendió *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*: “Parece que el más citado de los ensayos de Walter Benjamin no ha sido entendido en absoluto.” Citando textualmente el último párrafo de ese texto, en donde Benjamin afirma que a la “estetización de la política” operada por el fascismo “el

¹²⁰ Benjamin H. D. Buchloh, “Beuys The Twiligh”..., p. 43.

comunismo le responde con la politización del arte”, Buchloh cierra su célebre “Beuys, el crepúsculo del ídolo.”¹²¹

Con esto, como se ve, el historiador va más lejos que Habermas al vincular a Beuys directamente con el programa cultural nacionalsocialista. Pero, habida cuenta de que entre *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* y el texto de Buchloh hay más de medio siglo de diferencia, uno se pregunta cuál es el comunismo en el que Buchloh ha depositado sus esperanzas para contestar al supuesto fascismo beuysiano. Hay que recordar que la esperanza de que el comunismo pudiera detener el avance del fascismo se desvaneció precisamente por el pacto firmado entre Hitler y Stalin el 23 de agosto de 1939, y que, además, después de la derrota alemana en la Segunda Guerra Mundial, la oposición comunismo/fascismo se convirtió en el mito fundacional de la Alemania ocupada por los soviéticos, la llamada República Democrática Alemana.¹²²

Así pues, Beuys es presentado por Buchloh como un oportunista, como un estafador, como una figura absolutamente vergonzante, impresentable e insalvable en términos morales y

¹²¹ *Ibid.*, p. 61. En la traducción de Bolívar Echeverría de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se incluye una nota aclaratoria que identifica comunismo con “Las fuerzas constructivas de la humanidad”, p. 99.

¹²² Sobre la memoria del nacionalsocialismo en la Alemania dividida véase: Jeffrey Herf, *Divided Memory. The Nazi Past in the Two Germanys*, Harvard University Press, Cambridge, 1997. Sobre la historia de la Alemania Democrática: Konrad Jarausch (ed.), *Dictatorship as Experience. Towards the Socio-Cultural History of the GDR*, Berghahn Books, New York, 2004. Sobre la misma problemática, pero mucho más enfocada a la recuperación germano occidental de la memoria del pasado nacionalsocialista véase: Peter Reichel, *L'Allemagne et sa mémoire*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998. Sobre la misma problemática después de la unificación de Alemania se puede ver el artículo de Jürgen Habermas, “El dedo acusador. Los alemanes y su monumento”, en *Tiempo de transiciones*, Madrid, Trotta, 2004, pp. 51-87.

políticos, términos que, por cierto, una cierta izquierda radical suele confundir. Enseguida enunciaré algunos de los juicios relacionados con las supuestas filiaciones ideológicas del artista y con los que Buchloh pretende la descalificación de su obra.¹²³ Primero: Beuys “nunca se interesó por su propia situación histórica: la de la emergencia de una sociedad poderosa económicamente; la historia de las formas específicas del arte, todo esto es ignorado, falsificado o mitificado.” Segundo: se opuso, además, “al marxismo y al comunismo”, (como si las simpatías y filiaciones al marxismo y al comunismo pudieran exonerar, en verdad, de cualquier sospecha de fascismo). Tercero: debido a que no apoyó el movimiento estudiantil¹²⁴ y a que “nunca cuestionó la estructura económica”, su participación política fue pura “ideología estética”. Cuarto: “Cuando comenzó y todavía ahora, rechazó la teoría y la filosofía marxistas en conjunto y proclamó como su más importante antecedente filosófico a Rudolf Steiner.”¹²⁵ Quinto: no sólo no entendió a Walter Benjamin, sino que, además: “Nunca consideró a Habermas, por ejemplo, tampoco a ninguno de los otros filósofos sociales e historiadores de la Escuela de Frankfurt como Haug, Negt, Brückner, lo que resultaría obvio si uno estuviera seriamente preocupado por

¹²³ “He de confesar que más tarde, cuando intenté leer su obra [de Heidegger] de nuevo, no lo conseguí, del mismo modo que nunca he aprendido a escuchar a Wagner. De hecho, me pasa lo mismo con las grandes retrospectivas de la obra de Joseph Beuys, a las que siempre acudo con la intención de convencerme de que es un gran artista del periodo de posguerra, pero aún no he conseguido reconocer la importancia de ninguno de ellos.” *Acción Paralela*, No. 4, s.n.p..

¹²⁴ El texto de Mari Dumett y Serge Gilbert: “Beuys el bullicioso. ¿Subversivo o dirigente sectario?” analiza la acción *Vacuum Mass*, realizada el 14 de octubre de 1968 en Colonia, en el sótano de la galería Arte Intermedia en la perspectiva de la relación de Beuys con el movimiento estudiantil.

¹²⁵ Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind Krauss and Annette Michelson, “Joseph Beuys at the Guggenheim” ..., p. 6.

los problemas políticos”.¹²⁶ Abordaré ampliamente estos asuntos en los capítulos siguientes del presente trabajo. Sexto: Beuys siempre trabajó para sí mismo observando “actitudes reaccionarias” con colegas como Daniel Buren¹²⁷ o Marcel Broodthaers¹²⁸.

¹²⁶ *Ibid.*, pp. 12-13.

¹²⁷ Buchloh afirma que Beuys habría intrigado contra Daniel Buren cuando éste tuvo la oportunidad de dar clases en la Academia de Düsseldorf, *Ibid.*, p. 19.

¹²⁸ Se refiere a que Beuys no firmó una carta de protesta contra el director del Museo Guggenheim de Nueva York, Thomas Messer, por la suspensión de la exposición de Hans Haacke *Systems* en 1971. Sugiere que esa decisión habría estado relacionada con la exhibición, al año siguiente, de la exposición *Amsterdam-Paris-Düsseldorf* en ese museo y en la que Beuys participaría. Thomas Messer fue el organizador de la exhibición de Beuys celebrada en ese museo en 1979. Sobre las dificultades para la realización de la exposición véase: *Joseph Beuys. Dibujos, objetos y grabados – Drawings, Objects and Prints*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 1989. Edición en español para el Museo Carrillo Gil, INBA. Instituto Goethe, 1992. Texto de Götz Adriani. Sobre los pormenores de la cancelación de la exposición *Systems* de Haacke se puede ver Francis Frascina, “La política de la representación”, en Paul Wood et al, *La modernidad a debate, el arte a partir de los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999, pp. 123-128. Marcel Broodthaers, quien vivía en Düsseldorf, publicó su famosa “Carta abierta a Joseph Beuys” el 2 de octubre de 1972 en el *Düsseldorf Feuilleton* con el título “Politik der Magie?”, en la que inventa un símil entre él mismo como autor con el compositor franco-alemán Jacques Offenbach y el destinatario, Beuys, como Richard Wagner. Véase Benjamin H. D. Buchloh, “The Twilight of the Idol”... p. 60. Sobre el *affaire* Beuys-Broodthaers se suele citar la carta del segundo, pero poco se menciona el hecho de que Beuys respondió en 1975 con una parodia de la foto que en 1968 Broodthaers se tomó imitando la figura de Napoleón en Waterloo. En la foto de Beuys, éste abraza a su pequeña hija Jessyka. Las imágenes fueron reproducidas en el catálogo de la exposición celebrada en 2008-2009 en el Museo Hamburger Bahnhof: *Beuys. Die Revolution sind wir*, Berlin, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, 2008, pp286-287. Esta imagen fue publicada por Caroline Tisdall en el catálogo de la exposición en el Guggenheim como parte de la inclusión de la historia en la propia autobiografía de Beuys. *Op. cit.*, p. 30. Stefan Germer repite los argumentos de Buchloh en su artículo “Beuys, Haacke, Broodthaers”, en *October*, No. 45, Summer 1988, pp. 63-75.

De estos juicios Buchloh pretende deducir que Beuys es “un personaje políticamente retrógrado” que produjo una “obra estéticamente conservadora”, “cuyos referentes culturales y políticos son Wagner y Hitler”. Sus trabajos pueden ser vistos, por tanto, como una “grotesca coda” de la pesadilla del nacionalsocialismo que Wagner habría anticipado con su uso de las mitologías germánica y teutona:

En el trabajo y el mito público de Joseph Beuys, el espíritu alemán del periodo de posguerra encuentra su nueva identidad parodiándose y reconciliándose a sí mismo con sus propias reminiscencias de una responsabilidad por una de las más crueles y devastadoras formas de locura colectiva que la historia haya conocido. De la misma manera que el trabajo de Richard Wagner anticipaba y celebraba esas regresiones colectivas en la mitología germánica y el estupor teutónico en el reino de la música antes de ellas, y antes de que la pesadilla que inició la destrucción de Europa se convirtieran en realidad (que Karl Krauss había anticipado más precisamente como *Los últimos días de la humanidad*), sería posible ver en la obra de Beuys la absurda consecuencia de la pesadilla, una coda grotesca actuada por un tramposo pérfido.¹²⁹

Así pues, Buchloh ve en la figura de Beuys la culminación del proceso histórico – “específicamente alemán”- que se habría iniciado con Wagner, y por el cual, según el argumento de Adorno, “la apariencia estética se convirtió en el siglo XIX en fantasmagoría”.¹³⁰ A ello volveré al final de este capítulo, por el momento conviene hacer notar que el contenido y la lógica argumental de Buchloh presenta sorprendentes semejanzas con la de George Maciunas en *Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial, and Tactile Art Forms*

¹²⁹ Benjamin H. D. Buchloh, “Beuys, The Twilight of the Idol”..., p. 48.

¹³⁰ T. W. Adorno, *Teoría estética...*, p. 139.

(Diagrama del desarrollo histórico de Fluxus y otras 4 formas de arte dimensionales, auditivas, ópticas, olfativas, epiteliales y táctiles) fechado en 1974, donde dividió entre “verdaderos y falsos” artistas fluxus, y donde Beuys aparece como uno de los “descendientes directos de las procesiones religiosas, las ferias medievales, el circo romano, los espectáculos super-multimedia de Versalles, wagnerismo y expresionismo.”¹³¹

Dieciocho años después de “Beuys, el crepúsculo del ídolo”, Benjamin H. D. Buchloh escribió la ponencia “Reconsidering Joseph Beuys. Once Again”¹³² (Reconsiderando a Joseph Beuys. Nuevamente) en la que, teniendo en cuenta la aparición de los estudios sobre el Holocausto, los llamados *Trauma Studies* que estaban produciendo nuevas aproximaciones al trabajo de Beuys, vuelve a revisar la forma en la que éste asume el reposicionamiento de la figura del artista en relación con la sociedad precisamente después

¹³¹ Reproducido en Jon Hendricks, (ed.), *Fluxus Codex*, New York, Abrams, 1988, p. 329. El mapa enlista a Beuys con Vostell, Paik, el Accionismo vienés, Charlotte Moorman, Gutai, y los happenings. En el otro lado de la página ubicaba a los artistas Fluxus: Yoko Ono, John Cage, Piero Manzoni, Robert Morris, Anna Halprin y el arte conceptual cuyos antecedentes eran la Bauhaus, Duchamp, Dada, el Futurismo, el Constructivismo y el Vaudeville. Citado por Joan Rothfuss, “Joseph Beuys. Echoes in America”, en Gene Ray, *Mapping the Legacy...* p. 45. Resulta notable la forma en la que la historia del arte establece jerarquías, de manera que pertenecer o no a fluxus se ha convertido en un signo de prestigio. Un caso que ejemplifica lo contrario es el de Gutai. Véase Osaki Shinichiró, “Une stratégie de l’action: Gutai, Pollock, Kaprow”, en *Gutai*, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1996.

¹³² Después de conocer el trabajo de Gene Ray, Buchloh reconsidera lo que la investigadora llamó “el proyecto del duelo” y que, sostiene, es paralelo al proyecto de la plástica social. Esto tuvo lugar del 4 al 6 de diciembre de 1998, durante el simposio Joseph Beuys Mapping the Legacy en el John Mable Ringling Museum of Art en Sarasota, Florida que coincidió con la muestra itinerante *Joseph Beuys Multiples*. El simposio se celebró bajo la premisa de que existen “muchos Beuys”. Sobre el proyecto del duelo véase Gene Ray: “Joseph Beuys and the after Auschwitz sublime”, en Gene Ray (ed.), *Op. cit.*

de Auschwitz. Para el historiador resulta escandaloso que además de “figura de culto, liebre líder, como se llamó a sí mismo, *Hirsch Führer* (la palabra que lo asocia con la infame término alemán para el líder) chaman, sanador y redentor, así como productor de una extraordinaria cantidad de dibujos y objetos cuyo valor se ha venido multiplicando en miles sólo en los últimos veinte años”, ahora, además, se le esté presentando “como el extraordinario doliente, aquel que ha hecho las cuentas con el pasado por todos los alemanes, absolviéndonos de la culpa con sus actos de conmemoración cultural.” No obstante, acepta que fue Beuys quien introdujo el tema del Holocausto y de la responsabilidad de los alemanes en el campo de la producción cultural dentro de la reconstrucción cultural de la Europa de posguerra.¹³³ (Fig. 14) Pero objetó que aun y cuando se aceptara que Beuys hubiera querido comprometerse en un discurso público de duelo, éste es un proceso individual y no puede ser substituido por el arte. Pero además señala que “el espectáculo” es el enemigo de la memoria y el duelo.¹³⁴

¹³³ Benjamin H. D. Buchloh, “Reconsidering Joseph Beuys. Once Again”..., pp. 76-78. Los autores de *El arte desde 1900*, señalan que en 1954 Beuys no conocía *La dialéctica del iluminismo*, de Adorno y Horkheimer, pero que, no obstante, habría elaborado su propia versión de ese texto en la vitrina *Auschwitz Demonstration*. Foster Hal, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.

¹³⁴ Benjamin H. D. Buchloh, “Reconsidering Joseph Beuys. Once Again”..., p. 88. Rosalind E. Krauss afirma que el impulso hacia lo trascendente en Beuys se relaciona también con la caída expiatoria: “El expresionismo de Beuys, su impulso mítico-religioso, encontró ecos en muchas otras prácticas en la Europa de posguerra, prominentemente en las de Herman Nitsch, que dominó el grupo Vienna Aktionismus con sus propios *performances*, versiones redentoras de auto-mutilación expiatoria. Como debería estar ya claro, lo informe es antagónico de este impulso hacia lo trascendente, que siempre trata de recuperar lo excremental, o la caída expiatoria, rehaciéndolo como su *tema*.” “Not to... Joseph Beuys”, en Yve-Alain Bois, *Formless; a user's guide*, New York, Zone Books, 1997, p. 146. En su texto “Nada está escrito todavía”,

El análisis del historiador parte otra vez de la reconsideración de la figura del artista promovida por Beuys, misma que restauraría el modelo del artista que, precisamente el fascismo había hecho imposible al destruir “la subjetividad europea”. Con ello Beuys habría desafiado no únicamente las formas en las que el productor y el espectador se han reconfigurado, sino también la definición del artista “como una figura crecientemente secularizada, un artista que quisiera trabajar como el científico, un artista que quisiera participar en la diferenciación de las experiencias visuales públicas, perceptuales, cognitivas como miembro de un modelo avanzado de esfera pública.” Pero Beuys, continúa Buchloh, rechaza este modelo a favor de uno en el que el artista es un ser privilegiado: “un visionario que provee de más profundas y más altas formas de conocimiento transhistórico a una audiencia que es profundamente dependiente y necesita revelaciones epifánicas.”¹³⁵

Para Buchloh, todas estas figuras de artista son incompatibles con aquellas desarrolladas por los artistas fluxus, el minimalismo o el conceptual e incluso por artistas como Arman o Gerhard Richter que trabajaron a partir del *ready made* duchampiano. Buchloh atribuye a dos aspectos fundamentales la restauración del mito del artista por Beuys. El primero es su

Heiner Bastian narra algunas experiencias que vinculan a Beuys con la culpa alemana por el Holocausto, *Joseph Beuys*, Madrid, Museo de Arte Reina Sofía, 1994, pp. 16-20. Sobre el Accionismo vienés véase el interesante trabajo de Danièle Roussel, *L'accionisme viennois et les autrichens*, Paris, Le presses du réel, 2008. Este libro es una reconstrucción de las obras, su recepción a través de un conjunto de entrevistas con los protagonistas: artistas, funcionarios, historiadores y críticos, etc. Igualmente el ensayo de Gerald Raunig “‘Art and Revolution’, 1968: Vienesse Actionism and the Negative Concatenation”, en *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, The MIT Press, Los Angeles, 2007, pp. 187-202.

¹³⁵ Benjamin H. D. Buchloh, “Reconsidering Joseph Beuys. Once Again” ..., p. 82. Buchloh considera que con la reinsertión del ritual en el arte Beuys se propuso también, restituirle credibilidad a la religión cristiana en Europa.

supuesto rechazo del legado de los dadaístas alemanas como Kurt Schwitters y Hannah Höch, y, en su lugar, haber asumido la herencia del expresionismo¹³⁶, y el segundo es que manipuló los desarrollos artísticos de los Nuevos realistas –Arman e Ives Klein, a los que conoció en Düsseldorf, y a través de quienes habría conocido a los dadaístas.¹³⁷ Fue a través de estos artistas que Beuys se apropió de las investigaciones realizadas por sus contemporáneos para insertarlas en un esquema “humanista”. Mientras los artistas fluxus habían logrado poner el objeto en una relación interactiva de igualdad entre espectador y autor, con lo que el objeto deviene objeto de performatividad que desafía la teatralidad, y niega la posibilidad de hegemonía y jerarquía debido a que su función es abolir la narrativa, y el misticismo, Beuys busca restituirle el aura.¹³⁸ De igual manera, bajo la figura del chaman, Beuys asume el uso performativo del cuerpo, que, en efecto, constituye uno de los aspectos fundamentales en la reformulación de las artes visuales en la posguerra. El uso performativo del cuerpo comprendía el carácter lingüístico de las prácticas artísticas, es decir, su pertenencia a un sistema discursivo susceptible de ser redefinido y reposicionado desde el punto de vista tanto del espectador como del participante-practicante: “Es el énfasis en la *performatividad* el que sitúa al espectador justo en el centro de la producción de subjetividad en relación análoga a la mismísima producción de subjetividad que el artista realiza.” No obstante, señala Buchloh, lo que Beuys hizo fue sumirlo en una regresión, la del mito del artista individual:

¹³⁶ *Ibid.*, p. 79

¹³⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 87.

Se hace evidente entonces que Beuys, desde el mismo inicio, insistió en doblar los parámetros formales que, tanto los artistas de las vanguardias históricas como los de las neo vanguardias de posguerra habían definido como formales, como estructurales, como antimetafóricos, como antinarrativos, y regresó al parámetro de lo mítico. Lo que se había desarrollado como el modelo de significado semiótico, fenomenológico, lingüístico, psicoanalítico, ahora se ha revertido metafóricamente al humanismo.¹³⁹

De acuerdo con el argumento de Buchloh, Beuys habría asumido el “malentendido de Yves Klein” en torno a la inclusión del cuerpo del artista en la obra de arte, desarrollada por Jackson Pollock.¹⁴⁰ La espectacularización de la definición de performatividad operada por Klein, que con Pollock ponía en evidencia el acto de la producción, fue el punto de partida de Beuys.¹⁴¹

¹³⁹ *Ibid.*, p. 82.

¹⁴⁰ De acuerdo con Barbara Rose, Paul Schimmel consideró que la difusión de las fotografías de Pollock durante el proceso de aplicar el *dripping* ha dado origen a la creación de un mito debido a que el uso de ese procedimiento ocupa un periodo muy corto en su trayectoria. Las fotografías tomadas por Hans Namuth tuvieron una amplia difusión a través de *Art News* en el artículo “Pollock Paints and Pictures”, de Robert Goodnough, publicado en 1951. Ese mismo año el MOMA exhibió las fotografías. *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, New York, Thames and Hudson, 1998, pp. 18-20. A Namuth se debe también la foto de Beuys titulada *Joseph Beuys in Pelzmantel*, (Joseph Beuys en abrigo de piel), tomada en Nueva York en 1974 y donde la referencia al autorretrato de Durero de 1500 es evidente. Esta similitud ha sido señalada por Andreas Quermann en su libro *Die Demokratie ist Lustig. Der politische Künstler Joseph Beuys*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 2006.

¹⁴¹ Benjamin H. D. Buchloh, “Reconsidering Joseph Beuys once again”..., p. 81.

Ya en su texto “Formalismo e Historicidad”, publicado en inglés en 1977 y revisado y ampliado en 2001¹⁴², Buchloh había ubicado a Beuys como parte de un grupo de artistas cuyo intento de redefinir la figura del artista en la segunda posguerra se vincularía con el surrealismo: George Mathieu, Ives Klein, Lucio Fontana y Piero Manzoni, igual que:

Los surrealistas ‘al servicio de la revolución’ reaccionaron contra las condiciones históricas intentando acelerar e incrementar el proceso de autodestrucción de la conciencia burguesa por medio del subconsciente. Se retiraron de la sociedad y se refugiaron en los métodos más o menos malentendidos y limitados del psicoanálisis; el subconsciente se convirtió en la última unidad del ego en descomposición en la que depositaron sus esperanzas de encontrar un lugar desde el que protestar convincentemente arrojando su “ego” contra las causas de la disociación. El hecho de que fuera una forma de protesta infantil no les impidió experimentarla como una protesta real; al contrario, su infantilismo les permitió extender ilimitadamente la protesta hasta que llegó a incluirlo todo y nada.¹⁴³

Como se ve, Buchloh hace suya la percepción de que el surrealismo es una rebelión “izquierdista” producto de una pueril confusión entre revuelta y revolución, aplicando la categoría leninista de “infantilismo”¹⁴⁴ a los artistas mencionados. Pero a diferencia de los surrealistas que, como ha señalado Peter Bürger, no critican “la finalidad de la sociedad

¹⁴² Publicado originalmente en *Europe in the Seventies*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1977 y en español en: Benjamin H. D. Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004, pp. 7-53.

¹⁴³ Max Raphael, *Arbeiter, Kunst und Künstler*, Frankfurt, S. Fischer, 1975 p. 21. Citado por Benjamin H. D. Buchloh, *Ibid.*, p. 12.

¹⁴⁴ *La enfermedad infantil del "izquierdismo" en el comunismo*, fue escrito por V. I. Lenin en abril de 1920. (Ediciones en Lenguajes Extranjeras, Pekin, 1975).

burguesa capitalista, que hace del beneficio el principio dominante, sino únicamente la racionalidad de los fines en general.”¹⁴⁵ Beuys funda su proyecto de superación del arte en una crítica de la economía política.

La ubicación de Beuys en el horizonte de la vanguardia surrealista fue reconsiderada por los miembros de *October* por la vía de los textos de Peter Bürger, alrededor de 1997. Por eso a Buchloh le pareció tan sorprendente como inexplicable el interés de Peter Bürger en la obra de Beuys, por lo que preguntó cuales serían los motivos por los que “precisamente un especialista del surrealismo y el romanticismo”, hubiese “descubierto el arte contemporáneo a partir de Beuys y no de Arman, Duchamp, Buren, Haacke o Broodthaers”, para quienes toda continuidad histórica con el pasado está rota “de una vez y para siempre”.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia...* p. 127. Es verdad que entre las prioridades de Beuys se encuentra la demanda radical de libertad; una consideración especial el mundo de la naturaleza, y que el sujeto, sea como entidad individual (ser humano) y colectiva (humanidad) aparece como dispositivo fundamental a la elaboración del proyecto. Pero Beuys no está interesado, por ejemplo, en “el relajamiento del yo que produce el sueño”, tampoco le interesa “ganar las fuerzas de la ebriedad para la revolución” que Walter Benjamin consideró característico del surrealismo (“El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, en *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, p. 201, p. 45). Beuys tampoco concibió la libertad del sujeto en los marcos de un mundo oprimido como sostiene Adorno que hicieron los surrealistas. Véase “Retrospectiva sobre el surrealismo”, en *Notas sobre Literatura. Obra Completa II*, Madrid, Akal, 2003, p. 102.

¹⁴⁶ Jean-François Chevrier, Catherine David y Benjamin H. D. Buchloh, “1960-1997 Das politische Potential der Kunst”, en *Politics-Poetics...* Teil 1, pp, 392- 393. Benjamin Buchloh, Jean-François Chevrier y Catherine David, “Joseph Beuys and Surrealism”, en, Claudia Mesch and Viola Michely (Eds.), *Op. cit.* p. 321.

3. Vanguardia y utopía

Si Habermas descalifica el proyecto beuysiano en razón de su supuesto carácter antimoderno, y los miembros del grupo *October* lo condenan como antiposmoderno, y Buchloh llega incluso presentarlo como heredero del nacionalsocialismo, Peter Bürger propone pensarlo a la luz de la categoría de vanguardia. En momentos en que el neoliberalismo se convertía en la ideología dominante y el conservadurismo se hacía presente en política y arte configurando una sensibilidad moral e intelectualmente conformista, adecuada al viraje estético que acompañó la emergencia de la “condición de posmodernidad”, el crítico e historiador de la literatura decidió, según sus propias palabras, “asumir el riesgo de exponerse” con el trabajo de un artista que estaba negociando con el problema de la vanguardia en condiciones cambiantes y debido a que: “A la sombra de una sociedad que está a punto de convertir la economía de mercado neoliberal en dominante, no es un logro pequeño el preservar al menos el pensamiento de la posibilidad de una vida diferente.”¹⁴⁷

A diferencia de los miembros del grupo *October*, Bürger considera que la obra de Beuys contiene simultáneamente las dimensiones histórica y formal que la vinculan con los movimientos de vanguardia. La primera se refiere a su impulso utópico, la segunda a su condición de arte inorgánico, es decir, a su carácter alegórico. En 1987, un año después de la muerte de Beuys, Peter Bürger publicó el anteriormente citado texto “Everydayness,

¹⁴⁷ Peter Bürger, “Letter to Jean-François Chevrier (1997, except) en Claudia Mesch and Viola Michely (Eds.), *Op. cit.* p. 268.

Allegory and the Avant-garde: Some reflections on the Work of Joseph Beuys” (Cotidianidad, alegoría y vanguardia: algunas reflexiones sobre el trabajo de Joseph Beuys)¹⁴⁸, texto que forma parte de la discusión que el crítico mantuvo con Habermas en torno a “La Modernidad: un proyecto inacabado” y en el que planteó claramente la cuestión, para él crucial, de la dimensión política del arte en la época de “la condición de posmodernidad”. Ahí explica que frente a la celebración posmoderna de la pérdida de los referentes, la cita, el pastiche, el pluralismo artístico, y la entrada del arte en la fase del “todo vale”, que al final de los ochenta estaba definiendo los términos de una nueva sensibilidad, consideró definitiva la cuestión de si el arte estaba en posibilidad, todavía, de singularizarse como dominio específico, lo que significaba interrogar su potencial negativo para plantear nuevamente lo que Marcuse definió como *la contradicción no resuelta* del arte. No por casualidad Bürger escogió la figura de Beuys para reflexionar sobre el trabajo de un artista neovanguardista, es decir, de uno que, en estricto sentido, después de la Segunda Guerra Mundial debió enfrentarse con el final histórico de las vanguardias proponiéndose, él mismo, llevar a cabo un proyecto de vanguardia.

En relación con lo posmoderno, su postura frente a Habermas y los miembros del grupo *October* ha sido clara: después de la desaparición de las vanguardias y en medio de la mera disolución del arte en la estetización de la vida cotidiana, pero también frente al rechazo de lo moderno por parte de los defensores de lo posmoderno, lo que ha estado en juego en el debate sobre la modernidad y la posmodernidad no ha sido únicamente la redefinición del

¹⁴⁸ Peter Bürger, “Everydayness, Allegory and the Avant-garde: Some reflections on the Work of Joseph Beuys”... pp. 147-161.

“potencial político del arte”, sino la posibilidad de la reinención del arte como *fuerza histórica negativa*. Por ello Bürger propone:

En vez de intentar aislar el impulso de vanguardia, deberíamos preguntarnos si podría contener un potencial que pueda ser desarrollado aún, si el arte puede ser algo más que una institución compensatoria de problemas que surgen de la modernización social. Sin el elemento diabólico de las vanguardias hacia la trascendencia del arte como institución, el arte de la era posmoderna podría degenerar rápidamente en una especie de Salón sin el Salón.¹⁴⁹

Al asumir el riesgo de tomar el caso de Beuys para plantear nuevamente la problemática de la relación entre vanguardias y neovanguardias, problemática que había abordado con anterioridad en *Teoría de la vanguardia*, Bürger asume el riesgo que supone la revisión de sus propios argumentos. Bürger mismo reporta que escribió ese libro poco después del fracaso del movimiento estudiantil, en el que él mismo había participado, por lo que está impregnada de un cierto pesimismo.¹⁵⁰ En efecto, escrito dos años después de la publicación de *Contrarrevolución y revuelta*, *Teoría de la vanguardia* coincidía con Marcuse en su percepción de que el arte neovanguardista estaba desempeñado una función culturalmente afirmativa, pero no en razón de su “anti intelectualismo”¹⁵¹, sino de su

¹⁴⁹ *Ibid.*, p 152.

¹⁵⁰ A ello se refiere el propio Bürger en el Epílogo a la segunda edición de *Teoría de la vanguardia...* p. 169.

¹⁵¹ Marcuse afirmaba que la “revolución cultural” compartía su irracionalismo con los representantes más reaccionarios del *establishment*, por lo que “la revuelta fue contra la Razón, no contra la razón del capitalismo, de la sociedad burguesa, etc., sino contra la Razón *per se*”. *Contrarrevolución y revuelta...*p. 98. A primera vista este diagnóstico contrasta con el entusiasmo de Marcuse en *Un ensayo para la liberación*, no obstante ya en ese texto el filósofo advertía sobre los peligros de la negación de la alta cultura en el *antiarte*. *Cfr.* pp. 51-53.

traición al espíritu negativo de las vanguardias y de su “complicidad” con la institución del arte: “el arte se halla desde hace tiempo en una fase posvanguardista” que se “caracteriza por la restauración de la categoría de obra y por la aplicación con fines artísticos de los procedimientos que la vanguardia ideó con intención antiartística.”¹⁵²

Coincidiendo con Marcuse, en *Teoría de la vanguardia*, Bürger afirmaba la imposibilidad de superar la condición autónoma del arte en la sociedad burguesa “a no ser en la forma de la falsa superación del arte autónomo”,¹⁵³ y asumía que esta imposibilidad era resultado de un proceso histórico por el que la incapacidad “para reintegrar el arte a la praxis vital, acarrea la subsistencia de la institución arte como algo separado de la praxis vital.”¹⁵⁴ Efectivamente, la institución del arte define el *estatus* del arte en tanto que separado de la lucha cotidiana por la existencia. Ese es el argumento formulado por Marcuse en “El carácter afirmativo de la cultura”, que, como ya se indicó, se convirtió en el punto de partida de la *Teoría de la vanguardia*¹⁵⁵. Así pues, la neovanguardia había operado un

¹⁵² Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia...*, p. 113.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 109. En la nota al pie de página que Bürger coloca al final de esta frase advierte que habría que investigar lo realizado por los vanguardistas rusos desde la Revolución de Octubre. Para Marcuse, incluso en el caso de que “una sociedad sin clases lograra transformar a las masas en individuos ‘libremente asociados’” el arte debería conservar su trabajo con la forma estética en orden a la conservación de su potencial crítico interno. Cfr. Herbert Marcuse, *Contrarrevolución...* p. 116.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵⁵ Marcuse escribió: “[...] las obras de arte no surgen individualmente, sino en el seno de condiciones estructurales institucionales que establecen muy claramente la función de la obra. De este modo, cuando se habla de la función de una determinada obra, se hace con base en un discurso metafórico, pues las consecuencias observables o inferibles del trato con la obra no se deben en absoluto a sus cualidades particulares, sino más bien a la clase y manera en que está regulado el trato con obras de este tipo en una

efecto regresivo en la medida en la que “institucionaliza la *vanguardia como arte* y niega así las genuinas intenciones vanguardistas. Esto es cierto al margen de la conciencia que tenga el artista de su actividad, y que muy bien puede ser vanguardista.”¹⁵⁶ De cualquier manera, a diferencia de Habermas y coincidiendo con Marcuse, en 1974 Bürger no cerraba el camino al arte neovanguardista:

Todo arte posterior a los movimientos históricos de vanguardia en la sociedad burguesa ha de ajustarse a este hecho: puede darse por satisfecho con su *status* de autonomía, o puede emprender iniciativas que acaben con ese *status*, pero lo que ya no puede –sin renunciar a la pretensión de verdad del arte- es negar sencillamente el *status* de autonomía y creer en la posibilidad de un efecto inmediato.¹⁵⁷

En este sentido Bürger considera que el proyecto de Beuys fija sus metas en la superación del *status* de autonomía del arte, pero “no cree en la posibilidad de un efecto inmediato” sobre la institución, en otras palabras, no cree en la posibilidad inmediata de “romper la vasija del arte”. Según Bürger, con Breton y los surrealistas, Beuys piensa que el arte es capaz de construir “un mundo finalmente habitable” -o con las propias palabras del artista que el arte es capaz de construir en “una sociedad más libre, más igualitaria, más fraterna”¹⁵⁸-, pero sabe muy bien que la vanguardia fue incapaz de realizar ese proyecto y

determinada sociedad, es decir, en determinados estratos o clases de una sociedad. Para referirse a estas condiciones estructurales, he propuesto el concepto de *institución del arte*”. Citado por Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia...* pp. 47-48.

¹⁵⁶ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia...*, p. 115.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ “Entrevista de Joseph Beuys con Elizabeth Rona, octubre de 1981”, en Bernard Lamarche-Vadel, *Op. cit.* p. 82.

que él mismo es incapaz de llevarlo a cabo. Así pues, continúa Bürger, de acuerdo con Ernst Bloch, Beuys fue consciente de que en la utopía residen a la vez el fracaso y el potencial del proyecto vanguardista: “el fracaso es el modo en el que el artista reafirma la cualidad utópica del proyecto, un proyecto que siempre se transformaría en otra cosa si se realizase.”¹⁵⁹

Bürger considera que es precisamente ahí, en el fracaso de las vanguardias, donde están contenidas todavía sus promesas. Beuys, afirma Bürger, fue un artista que antes que cualquier otra cosa debió asumir su situación de desfase histórico con respecto a su propio proyecto artístico, y es, por ello, “un prototipo del artista de vanguardia en el periodo posterior al fin del movimiento de la vanguardia histórica.” Algo semejante podría decirse de la Internacional Situacionista¹⁶⁰ y de George Maciunas y Henry Flynt.¹⁶¹ Pero a diferencia de éstos, o del dadaísmo y el temprano surrealismo, que se sostenían en la esperanza de liberar el potencial de creatividad e imaginación del arte simplemente liquidando su institución, Beuys no se niega a pertenecer a ella sino que de acuerdo con las necesidades de su propio proyecto *negocia estratégicamente sus límites* situándose, así, más allá de las vanguardias y las neovanguardias.

¹⁵⁹ Peter Bürger, “Everydayness, Allegory and the Avant-garde...”, p. 153.

¹⁶⁰ Peter Wollen afirma que es posible considerar la Internacional Situacionista como la *suma* de las vanguardias históricas. Véase “La Internacional Situacionista. Acerca del tránsito de unos cuantos durante un periodo de tiempo bastante breve”, en *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*, Madrid, Akal, 2006, p. 135,

¹⁶¹ Véase Cuauhtémoc Medina: “The ‘Kultur bolschewiken’ 1. Fluxus, the abolition of art, the Soviet Union, and ‘pure amusement’”, *Res*, 48, autumn 2005.

Por tanto, se puede afirmar que lo que se propone Beuys es precisamente *reinventar* el potencial negativo del arte, sus promesas, *por el camino* trazado por las vanguardias y que, como afirma Bürger, para ello parte del fracaso de sus antecesores. Afirma Bürger que igual que los artistas de la vanguardia, Beuys toma distancia de la figura del artista, pero no la niega de la manera en la que la hicieron los dadaístas, lo cual explica su buena relación con Wilhelm Lehmbruck o con Goethe. A mi modo de ver Beuys mantiene una buena relación con los artistas de la tradición también porque no asume el programa antihumanista de la vanguardia, su momento destructivo, y rechaza, en consecuencia, la idea de la novedad que liga a las vanguardias con la lógica de la modernidad capitalista y que no tardaría en incorporarse como un elemento sustancial a la pervivencia de la institución del arte:

Siempre he dicho que nada tengo que ver con el arte, incluso odio al mismo arte porque, básicamente, no hace otra cosa que mostrarle perpetuamente lo mismo a la gente: que existen modificaciones según la moda, cambios de estilo. Ahora esta innovación, después la otra. Cubismo, surrealismo, minimal acción-performance ¡pintura salvaje! quiero decir que son eternas innovaciones estilísticas insuficientes para que la humanidad supere un nuevo eslabón en el desarrollo. Le interesa a ciertos intelectuales, a la crítica del arte. Falto de interés si se contempla como un momento en la evolución de la totalidad. Sólo acepto ser artista con la condición de que se considera a la persona otro tanto. Entonces, lógicamente, estoy de acuerdo, me apunto, pero en el fondo, no querría pertenecer a la agrupación de los artistas.¹⁶²

¹⁶² José Lebrero Stäls, "Joseph Beuys. El arte no existe", en *Lápiz*, No. 82-83, enero de 1992, p. 121. Impreso por vez primera en *Lápiz*, No. 27, 1983. En el contexto de la discusión sobre la modernidad y la posmodernidad Boris Groys ha reflexionado (con lucidez y sobrada elegancia) sobre la posibilidad o imposibilidad históricas de lo nuevo. Véase *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia,

Según Bürger, la declaración de Beuys en el sentido de que de Lehbruck habría recibido “la flama”, constituye la prueba de que el artista, igual que Habermas, pensó la modernidad como un proyecto “inacabado”. Bürger se refiere a la mención que en *Mein Dank an Lehbruck* (Agradecimiento a Lehbruck) hace Beuys sobre “el calor y el tiempo como principios plásticos de cambio social”, es decir sobre los principios de la plástica social y sobre los que Beuys afirma: “Lehbruck nos transmitió [a todos] la flama”¹⁶³ Volveré más adelante sobre esta relación.

Para Bürger la diferencia entre Beuys y los artistas de las vanguardias y aun de las neovanguardias reside en la autoconciencia de la propia historicidad. Formulada en otros términos se puede decir que Beuys supo que su proyecto no era realizable, pero supo también que el hecho de sostenerlo significaba vivificar la posibilidad de una vida no alienada, “sostener encendida la flama”. Desde los años setenta hizo público su interés por crear un arte que no solamente se pudiera ver u oír como un objeto, sino “en el cual se pudiera vivir”. Asimismo, confesó que esta ambición era tan utópica como necesaria.¹⁶⁴ Por ello Bürger afirma que el artista está consciente de depender de lo que se rechaza, es decir, de la institución del arte: “Desde lo que nos acostumbramos a llamar el fracaso de las

Pretextos, 2005. En su *Teoría Estética* Adorno reflexiona sobre la categoría de lo nuevo en relación con las vanguardias. *Op. Cit.* p. 29-66.

¹⁶³ “Remerciement à Wilhelm Lehbruck” en Beuys, Joseph, *Par la présent je n’appartiens plus à l’art*, Paris, L’Arche, 1988, p. 15. En este discurso y en relación con la idea de la flama, Beuys también citó igualmente un texto de Pietro Metastasio (1698-1782). *Mein Dank an Lehbruck. Eine Rede*, München, Schirmer/Mosel, 2006.

¹⁶⁴ “Interview between Joseph Beuys and Richard Hamilton”, transmitida por la BBC el 27 de febrero de 1972 y publicada en: Wenzel, Eva und Jessica Beuys (eds.) *Block Beuys*, München, Shirmer/Mosel, 1997, p. 15.

vanguardias históricas, el impulso original de trascender el arte se ha transformado: ahora sabe que depende de aquello que rechaza.”¹⁶⁵

Y, en efecto, resulta de sumo interés el hecho de que a la pregunta sobre si reniega de ser artista, Beuys respondiera: “No, incluso es muy importante para mí, porque quiero probar que sólo el arte puede crear algún futuro.”¹⁶⁶ Así pues, Beuys no quiso pertenecer al grupo de los artistas como un grupo de especialistas, pero fue consciente de que si quería llevar a cabo su proyecto, necesariamente debía operar dentro de la institución. Por ello actuó desde una posición paradójica en la que, como explica Bürger, sus logros “artísticos” dependían de sus posibilidades para transgredir la institución del arte. En otros términos, la “única posibilidad que le permite transgredir el arte” es “seguir haciendo arte”. Beuys sabe que no puede conseguir sus fines dentro de la institución del arte, pero sabe que tampoco puede simplemente abandonarla si no quiere repetir el asalto que contra ella realizó la vanguardia histórica. Desde mi punto de vista, Beuys *escoge* permanecer en la institución del arte porque es ésta la que le provee de una capacidad de movimiento estratégico, vale decir, es ésta lo que le permite asumir una postura *negociadora* entre los diferentes ámbitos de su propia actividad y entre diversas posturas ideológicas y grupos sociales, además de que la institución es la plataforma adecuada para obtener mayor visibilidad. Desde esta perspectiva la transgresión no consiste en la negación de las fronteras del arte en una dirección o en otra, sino en su ampliación. Por eso Bürger afirma que “Beuys trabaja desde

¹⁶⁵ Peter Bürger, “Everydayness, Allegory and the Avant-garde...”, p. 154. Una comparación entre este argumento y el sostenido por Hal Foster en “¿Quién teme a las neovanguardias?”. *Cfr. El retorno de lo real. El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, pp. 3-38.

¹⁶⁶ Clara Bodemann-Rutter, *Op. cit.*, p. 110.

una posición imposible –que no se localiza ni dentro ni fuera del arte como institución, sino en la frontera que al mismo tiempo niega constantemente.”¹⁶⁷

Ahora bien, la obra de Beuys busca producir un cambio en nuestras actitudes, establecer nuevas relaciones entre nuestros sentidos y la materialidad con la que se relaciona, lo mismo que entre el reino del pensamiento y aquello que trasciende la sensibilidad. Pero en la era de la estetización generalizada, escribe Bürger, la idea de transformar nuestros modos de percepción se ha convertido en un cliché, en algo vaciado de cualquier significado experimental. Los materiales introducidos por Beuys, la grasa y el fieltro, y las explicaciones que sobre ellas elaboró el propio artista son, para Bürger, uno de los desarrollos posibles de lo que en su *Teoría de la vanguardia* llamó “obra de arte inorgánica”, aquella que, inaugurada por las vanguardias, no niega la unidad en general –a pesar del intento dadaísta- sino un determinado tipo de unidad: la unidad entre la parte y el todo, y la conexión entre forma y contenido de acuerdo con el esquema del sujeto y el objeto.¹⁶⁸ La obra inorgánica se vale de la alegoría como “principio de construcción”¹⁶⁹. Desde esta perspectiva, el significado de obras como *Esquina de grasa* (Fettecke) (Fig. 15) no reside meramente en el objeto perceptible, en este caso la grasa ubicada en la esquina de la sala, sino también en la explicación de Beuys, y el comentario plasmado en el catálogo y

¹⁶⁷ Peter Bürger, “Everydayness, Allegory and the Avant-garde...”, p. 155.

¹⁶⁸ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia...*, p. 112.

¹⁶⁹ Peter Bürger, “Everydayness, Allegory and the Avant-garde...”, p. 143. Sobre los desarrollos de la alegoría en el arte contemporáneo véase Craig Owens, “El impulso alegórico: contribución a una teoría de la posmodernidad”, en Brian Wallis, *Op. cit.*, pp. 203-236. También Benjamin H. D. Buchloh, “Procedimientos alegóricos: apropiación y montaje en el arte contemporáneo, en *Formalismo e historicidad...*, pp. 87-116.

finalmente también en la fotografía que aliena al objeto plástico en una forma bidimensional. De esta manera, el espectador debe elaborar el significado de la obra a partir de un complejo de sentido en el que también intervienen las sensaciones producidas por el olor de la grasa, la iluminación del muro y en general todo aquello que ocurre en la inmediatez del acto de la recepción.¹⁷⁰

Bürger afirma que Beuys introdujo la teoría en la obra de arte inorgánica. Según su explicación, en su ambición por vivificar el proyecto de los movimientos de vanguardia, el artista convirtió a la reflexión en obligatoria, de manera que, con él, el impulso vanguardista se volvió reflexivo, absorbiendo la imposibilidad de superar el arte en la praxis cotidiana, pero sosteniendo este reclamo como su meta. En ese sentido, el trabajo individual en el performance o el dibujo de Beuys no sólo habla en su inmediatez sensorial, sino que forma parte de un todo al que se refiere el comentario o la explicación. Frente a los *Neue Wilden* que “no quieren mejorar el mundo” ni “elaborar pensamientos”, sino solamente “desean pintar pinturas” para lo cual aparentemente “no se requiere teoría”, Beuys aparece como “un asceta”.¹⁷¹ Bien mirado el arte contemporáneo, concluye Bürger: “La teoría que fue aislada de la gran utopía, retorna como un componente de la obra de arte misma. Estamos todavía bajo la sombra de Beuys”.¹⁷²

¹⁷⁰ Peter Bürger, “Everydayness, Allegory and the Avant-garde...”, p. 156.

¹⁷¹ Sin embargo, afirma Bürger, el retorno de la pintura pura es mera ilusión en la medida en que en nuestro mundo los objetos de uso diario son accesibles en forma mediada (ya no producimos los bienes para vivir nosotros mismos), un arte no mediado es sólo posible al costo de la ruptura total con la sociedad, que podría terminar necesariamente en la locura o la muerte. “In the Shadow of Joseph Beuys”..., p. 254.

¹⁷² *Ibid.*, p. 262.

Como se mencionó al final del segundo apartado del presente capítulo, los miembros del grupo *October* reconsideraron a Beuys en el horizonte del surrealismo a partir de la carta que Bürger le envió a Jean-François Chevrier a propósito de la autocorrección que realizó al ocuparse del proyecto de Beuys. La charla sostenida por el propio Chevrier, Buchloh y Catherine David en Fall, en 1996, fue publicada con el título “Joseph Beuys and Surrealism” en el catálogo de la Documenta X Kassel de 1997¹⁷³. No obstante los argumento de Bürger, y eludiendo la discusión sobre la pervivencia la vanguardia, la obra de Beuys fue descalificada como carente de “potencial político”. Buchloh afirmó que Beuys es el único artista que en la Europa de la posguerra continua realmente el proyecto surrealista, el único que, dice, “ha recuperado la noción de inconsciente y su lugar central en la producción de lo estético”, y aclara en seguida que: “La paradoja es que lo hace demasiado tarde, en el momento en el que es completamente obsoleto e imposible.”¹⁷⁴ Y esto es así porque Beuys “ha restaurado el valor de culto” en momentos en los que ya “ya es evidente que la obra de arte está únicamente constituida por su valor exhibitivo”. “Eso es lo que Beuys no comprendió, a diferencia de Robert Rauschenberg o de Jasper Johns, cuyo foco es un objeto desprovisto de su dimensión mágica, fetichista. Lo mismo es cierto de Arman desde 1959 a 1961, con sus cajas, las *Poubelles* y las primeras *Accumulations*.”¹⁷⁵

¹⁷³ La décima edición de la Documenta fue la primera dirigida por una mujer, Catherine David. Se celebró bajo el lema de “cuestionamiento crítico de la actualidad”. “Letter to Jean François Chevrier” fue publicado en *Políticas-Poetics...*, pp. 379-80. La carta fue reproducida en Claudia Mesch and Viola Michely (eds.), *Op. cit.*, pp. 264-269.

¹⁷⁴ Benjamin Buchloh, Jean-François Chevrier y Catherine David, “Joseph Beuys and Surrealism”, en Claudia Mesch and Viola Michely (eds.), *Op. cit.*, pp. 320-321.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 322.

Imaginemos que Beuys hubiera participado en la discusión con los historiadores del arte. No me cabe la menor duda de que habría aceptado el valor de las *Poubelles* y de las *Accumulations* de Arman como arte posaurático, pero habría insistido en que lo importante no eran los objetos como tales, sino que esos objetos son producto del trabajo humano. Habría esgrimido el mismo argumento con el que criticó al *Urinario* de Duchamp:

Cientos de personas trabajaron en él: quienes extrajeron el caolín de las profundidades, quienes lo llevaron a Europa en barco, quienes lo transformaron en un material vivo, y finalmente las innumerables personas que cooperaron dentro de la fábrica para hacer de él un producto terminado. Así pues, no es un hombre quien trabajó en el urinario, sino [la] humanidad. Este hecho obvio no fue tomado en consideración por Duchamp.¹⁷⁶

Beuys habría insistido, como se ve, en el hecho de que en el centro de la fractura entre arte y realidad se encuentra la tensión entre trabajo artístico y trabajo material o entre creación estética individual y producción social colectiva. Precisamente el asunto a partir del cual Adorno articuló lo que llamó “la ley formal de Wagner” que “consiste en ocultar la producción bajo la apariencia del producto”, es decir, al fetichismo de la mercancía. En el “Ensayo sobre Wagner”, Adorno escribió:

Si en general no se puede pensar ninguna autonomía del arte sin ocultación del trabajo, entonces éste en el altocapitalismo, bajo la hegemonía total del valor de cambio y de las contradicciones crecientes precisamente en virtud de tal hegemonía se convierte en problemático y en programa. Ese es el fundamento objetivo de lo que psicológicamente se llama la mentalidad de Wagner. La conversión de la obra

¹⁷⁶ “Interview with Irmeline Lebeer”, en *Cahiers du Musée National d’art moderne*, 4, Paris, 1980. Citado en *Políticas-Poetics. Das Buch zur documenta X, Teil 1...*, p. 249.

de arte en mágica conduce a los hombres a venerar como sagrado su propio trabajo, pues no pueden reconocerlo como tal. [...]

Y todavía más:

Mientras que al espectador de la obra de arte se lo invita a la pasividad, se lo descarga de “trabajo” y en tal pasividad se lo reduce a mero objeto del efecto artístico, precisamente este aligeramiento ya no le permite la conciencia del trabajo contenido en la obra de arte. La obra de arte refuerza lo que por lo demás la ideología contesta: el trabajo envilece.”¹⁷⁷

Por supuesto, continua Adorno, Wagner salvó al artista del trabajo, para él el arte era actividad “gozosa y satisfactoria, no trabajo”.¹⁷⁸ En Wagner la apariencia deviene así fantasmagoría, ocultamiento de las leyes de la producción. El arte deja de ser promesa y deviene consuelo, falsa reconciliación. Beuys se opone a semejante concepción del arte por cuanto sustenta su concepto de arte ampliado en las nociones de trabajo y valor de uso y esta formulación, como afirma Bürger, debe ser considerada como parte de su obra.

La problemática que preocupa a Beuys es la de la relación entre arte y producción material y es esa misma problemática la que lo vincula con el minimalismo y del pop, cuyas estrategias artísticas se articulan a partir de los desarrollos del *ready made* introduciendo las

¹⁷⁷ T. W. Adorno, “Ensayo sobre Wagner”, en *Monografías Musicales, Obra completa, 13*, Madrid, Akal, 2008, p. 81

¹⁷⁸ Pero Adorno no llega hasta ahí, pensando negativamente explica que, “La amortiguación social de la obra de arte frente a su propia producción es también la medida de su progreso inmanente, el del domino artístico del material. Toda paradoja del arte altocapitalista -y su misma existencia es paradójica- se concentra en el hecho de que en virtud de su reificación habla de la humanidad, de que sólo participa de la verdad por el cumplimiento de su carácter de apariencia.” *Ibidem*.

operaciones relacionadas con la producción y el consumo en serie¹⁷⁹ mientras que Beuys articula su teoría plástica a partir de una “antropología de las capacidades” en el contexto de los procesos de modernización capitalista. La diferencia entre Beuys y estos artistas se refiere sin duda a la inserción de éste en aquella tradición que vio en las capacidades humanas que se materializan en el trabajo una posibilidad negada por la modernidad capitalista. Beuys no solamente estuvo interesado en los procesos del trabajo, sino también, en el valor de uso, reprimido por la forma mercancía, y es ahí, como espero mostrar en los siguientes capítulos de este trabajo, donde ubica el poder del arte contra los efectos narcóticos de la reducción de la distancia entre apariencia y realidad. Su proyecto se vincula, por tanto, con la economía política y, ciertamente, con la idea hegeliana de totalidad, ligada por igual a la filosofía de la conciencia y al marxismo de tipo redentor, cuya materialización en las nociones de vanguardia artística y política, Habermas, los filósofos posestructuralistas y los miembros del grupo *October* consideraron inadecuados para hacer frente a los desafíos de la nueva etapa del capitalismo.

En el siguiente capítulo desarrollaré mi hipótesis de que el núcleo de la teoría plástica de Beuys se basa en una crítica de la economía política. Por el momento quisiera cerrar este recorrido llamando la atención sobre el hecho de que los autores cuyos argumentos he venido exponiendo vincularon la obra de Beuys con una de las consideradas vanguardias de izquierda, el surrealismo, y con el vanguardismo fascista representado por el futurismo

¹⁷⁹ Hal Foster, “El quid del minimalismo”, en *El retorno de lo real...* pp. 39-74. Foster sostiene que “más que cualquier técnica industrial, en el minimalismo o el contenido de la cultura de masas en el pop, es esta lógica [la serial], desde hace mucho general tanto en las bellas artes como en la cultura inferior, la que ha redefinido las líneas entre aquéllas y ésta”. *Ibid.*, p. 70.

italiano, pero ninguno de ellos la ubicó en el horizonte del constructivismo ruso que, como es sabido, articuló su proyecto artístico en torno a la superación de tensión entre arte y producción material.

II. Arte ampliado y economía política

El capital es un producto colectivo;
no puede ser puesto en movimiento sino
por la actividad conjunta de muchos
miembros de la sociedad y, en última
instancia, sólo por la actividad conjunta de
todos los miembros de la sociedad.

Karl Marx

En 1979 Beuys declaró que su proyecto artístico nació durante los años 1956 y 1957 como “una investigación sobre el trabajo humano. No sólo el trabajo de los supuestos artistas, en tanto que especialistas en la sociedad, sino [como] una reflexión antropológica sobre la idea de creatividad. De ahí se desprenden los problemas de la libertad, de la autodeterminación por la creatividad, de la autoadministración, de la gestión... Todas estas cuestiones políticas muy importantes estaban implicadas en esa cuestión de base”.¹⁸⁰ Y que su objetivo fue elaborar “una concepción del arte mucho más activa, en tanto que movimiento de liberación de la creatividad para escapar de los poderes que se ejercen contra los intereses del hombre.”¹⁸¹ Se trataba, según sus palabras, de un “nuevo proyecto para conducir a la

¹⁸⁰ “Entrevista de Joseph Beuys con Bernard Lamarche-Vadel, agosto de 1979”, en Bernard Lamarche-Vadel, *Op. cit.*, p. 67-68. Las biografías de Götz Adirani y Heiner Stachelhaus establecen que en en 1956-1957 Beuys sufrió una crisis nerviosa. En 1957 Beuys participó en el concurso para el memorial del antiguo campo de concentración Auschwitz- Birkenau.

¹⁸¹ “Entrevista de Elizabeth Rona, octubre de 1981”, en Bernard Lamarche-Vadel, *Op. cit.*, p p. 82.

sociedad en su conjunto hacia una nueva forma.”¹⁸² De esta manera definía lo que había venido siendo el núcleo de su programa artístico desde fines de los años sesenta: la superación de la condición autónoma del arte a partir de la disolución de la diferencia entre arte y trabajo, o entre trabajo artístico y trabajo material.

Thierry de Duve acertó al afirmar que durante la década de los años setenta Beuys elaboró “una verdadera economía política, sobre la cual pretendía fundar su teoría de la *escultura social*.” A diferencia de los autores que sostienen que las ideas económicas de Beuys provienen exclusivamente de Wilhelm Schmundt –quien habría elaborado sus ideas a partir de las de Rudolf Steiner–, de Duve afirma los vínculos de Beuys con el pensamiento de Karl Marx. No obstante, para poder descalificar la elaboración de la economía política de Beuys, procede, en primer lugar, a hacer una lectura del concepto de alineación de Marx por la cual esta noción desaparece en la de fuerza de trabajo (*Arbeitskraft*); y en segundo lugar, y en consecuencia, atribuye a Beuys la comprensión de la idea de creatividad como “la capacidad de producir en general”, como fuerza de trabajo. En los dos casos elimina la teoría del valor/trabajo y somete los conceptos principales de la economía política de Marx a una reducción semejante a la operada por el marxismo soviético en su afán de reprimir y desterrar de la teoría política la noción marxiana de enajenación. Así es que, escribe: “Marx llama ‘fuerza de trabajo’ a esa facultad universal de producir valor, Beuys la llama *creatividad*. Por supuesto él no es el primero en darle ese nombre, lejos de eso, será más bien el último en poder hacerlo con convicción.” Para de Duve, el arte de Beuys, su discurso, su actitud y sobretodo las dos caras de su personaje, “la cara sufriente” y la “cara

¹⁸² *Ibid.*, pp.79-80.

utópica”, son el canto del cisne de la creatividad, “el más poderoso de los mitos modernos”. Por esa razón, continúa, la frase “Todo hombre es un artista” es lo que la modernidad artística nunca dejó de prometer, de esperar, de invocar como el cumplimiento de su horizonte emancipatorio:

Rimbaud lo dijo, Novalis lo pensó. Los estudiantes del 68, en París o en California, en Düsseldorf alrededor de Beuys, lo clamaban todavía y lo escribían sobre los muros. Su significado es el mismo desde los Románticos alemanes: ‘la imaginación al poder’. Eso nunca se convirtió en realidad, al menos en ese sentido.¹⁸³

Como se ve, de Dube reduce el concepto de creatividad a una sola de sus posibilidades interpretativas: aquella que en el romanticismo representó la promesa de democratizar el arte en razón de que, “potencialmente”, todo hombre puede ser un artista en el sentido tradicional de las bellas artes.¹⁸⁴ Pero la ecuación de Beuys es la contraria: el ser humano es un artista por el sólo hecho de serlo, de su pertenencia al género humano y, por ello, de pensar y ser capaz de actividad práctica. La afirmación “Cada hombre es un artista” no se refiere al ámbito de lo posible, sino al de lo real y, es ahí, precisamente, donde aparece la necesidad de explicar las razones por las que si todo hombre es un artista, sólo algunos

¹⁸³ Thierry de Duve, *Op. cit.*, p. 20. Este texto fue publicado en la revista *October*, junto con los textos de Eirc Michaud, “The Ends of Art According to Beuys”, y el de Stefan Germer, “Haacke, Broodthaers, Beuys”, 45, Summer, 1988.

¹⁸⁴ En el texto “When Form Has Become Attitude – And Beyond (1994)”, Thierry De Duve explica las diferencias entre talento y creatividad y ubica la creatividad como el paradigma del arte moderno. En Zoya Kocur y Simon Leung (eds), *Theory in contemporary Arte since 1985*, Oxford, Blackwell, 2005. Sobre la historia del concepto de la teoría de la creatividad véase: Wladysaw Tatakiewickz, “La creatividad. Historia del concepto”, en *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1997.

ostentan ese estatuto. La reducción operada por de Duve se explica por la descalificación de la economía política de Beuys, vale decir, porque subsume el concepto de creatividad al horizonte de la Bohemia del siglo XIX.¹⁸⁵ De ese modo descarga la propuesta de ampliación del arte de su dimensión negativa.

Mi hipótesis es distinta, consiste en sostener que al ubicar en el centro de su “teoría plástica” el concepto de trabajo, Beuys elabora una crítica de la economía política y que, no obstante haber afirmado insistentemente que la suya era una reflexión antropológica, lo que supondría la idea de algo así como “una naturaleza humana”, lo cierto es que su teoría se articula en torno de una reflexión histórico-crítica de la economía en sus formas capitalista y comunista, es decir, se refiere a la condición moderna del trabajo como trabajo alienado por la explotación y la burocratización, en la misma medida que se refiere a la condición moderna del arte como condición autónoma, alienada de la vida social cotidiana. Beuys concibe las capacidades humanas (Fähigkeit) como capital reprimido en el trabajo alienado, lo que lo vincula con aquella tradición del pensamiento occidental que de Fourier a Marcuse, pasando por Saint-Simón y Marx, exploró las posibilidades utópicas del trabajo, posibilidades cuya entrada en fase terminal Habermas ubicaría precisamente al final de la década de los setenta cuando se inicia la crisis del Estado de Bienestar.¹⁸⁶ De esta tradición,

¹⁸⁵ Thierry de Duve, *Op. cit.*, pp. 10-13.

¹⁸⁶ Jürgen Habermas, “La crisis del estado de bienestar y el agotamiento de las energías utópicas”, en *Ensayos políticos...*, p. 133.

a pesar de haber negado a su proyecto cualquier dimensión utópica, participa también el cooperativismo de Rudolf Steiner.¹⁸⁷

Bajo esta perspectiva, en el primer apartado de este capítulo explicaré el enunciado “Cada hombre es un artista” que da sustento al concepto de arte ampliado a partir de una crítica de la relación valor/trabajo en el capitalismo. Sostendré que esa explicación guarda más de una coincidencia con la explicación marxiana. En la segunda parte expondré los argumentos con lo que Beuys sostiene la superación (*Aufhebung*) del arte en la vida a partir de la fundación de una nueva *praxis* social con la creatividad liberada del trabajo alienado. Explicaré la forma en la que identificó en la tensión entre trabajo y arte, o entre producción material y artística la condición de posibilidad de superar la autonomía del arte, y asimismo que esta superación apunta a una organización de la vida social basada en la libre asociación de los productores y de los ciudadanos.

4. Arte y actividad práctica

Casi al final del “Discurso sobre el propio país: Alemania” (*Reden über das eigene Land: Deutschland*), leído el 20 de noviembre de 1985, en München,¹⁸⁸ dos meses antes de su muerte, Beuys afirmó:

¹⁸⁷ Véase Rudolf Steiner, *El nuevo orden social. La ciencia espiritual y la cuestión social. Los puntos esenciales de la cuestión social en la vida del presente y del futuro*. Versión en español de Francisco Schneider. Disponible en PDF en www.emagister.com.

¹⁸⁸ El texto fue leído en la Kammerspiele de München dentro del ciclo *Reden über das eigene Land: Deutschland*, “Discurso sobre el propio país: Alemania”. La conferencia fue corregida por el artista y

¡El dinero no es un valor económico! Cuando el poder del dinero no cesa de sepultar todo lo que está inspirado por la libertad y la democracia, cuando el poder del dinero no cesa de destruir el ideal, debemos lanzarnos a la boca de este dragón y empuñar el concepto de capital. Es preciso que nos batamos de una manera muy decidida contra el concepto de capital.¹⁸⁹

Notemos, para comenzar, que en esta declaración el artista no se refiere al capitalismo, sino al concepto de capital. Para Beuys el arte es un proceso dinámico que supone la intervención del pensamiento, el sentimiento y la voluntad. La actividad plástica, que se define por su carácter formador, nos dice: “comienza con el lenguaje y el pensamiento, que mediante el lenguaje aprende a formar conceptos capaces de insuflar a la forma el sentimiento y la voluntad.” Es este el proceso que hace posible la aparición de “imágenes que apuntan al futuro” de manera que “primero tendría lugar una forma interna en el pensamiento y el conocimiento y ésta podría expresarse después en la acción de la

publicada bajo el título del evento. La primera publicación tuvo lugar en *Reden über das eigene Land: Deutschland*, Munich, 1985, tomo 3, pp. 37 y ss. Existen varias versiones en español: “Discurso sobre el propio país: Alemania”, en Brend Klüser (ed.), *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Madrid Síntesis, 2006; “Discurso sobre mi país”, en Carmen Bernárdez Sanchís, *Joseph Beuys*, Hondarriaba (Guipúzcoa), Nerea, 1999; “Hablar del propio país: Alemania”, en *Joseph Beuys. En torno a la muerte de Joseph Beuys. Necrologías, ensayos, discursos*, Bonn, Inter-Nationes, 1986. Utilizaré la traducción incluida en la antología de Brend Klüser por considerarla más apegada al original en alemán: *Reden über das eigene Land: Deutschland*, Munich, Bertelsman Verlagn, 1985. La traducción publicada en el libro de Carmen Bernárdez Sanchís reproduce las connotaciones nacionlaistas de la traducción al francés del «Discours sur mon pays» publicado en Joseph Beuys, *Par la présent, je n'appartiens plus à l'art*, Paris, L'Arche, 1988, pp. 19-43. También la publicación del texto por la FIU-Verlag en el 2002 reproduce esas connotaciones al haber titulado el texto *Sprechen über Deutschland: Rede von 20. November 1985 in den Münchner Kammerspielen/Joseph Beuys*, Wangen/Allgäu, FIU Verlag, 2002, pp.5-8.

¹⁸⁹ Joseph Beuys, “Discurso sobre el propio país: Alemania”, en Brend Klüser (ed.), *Op. cit.*, p. 211.

substancia material, de la materia firme que se observa en el trabajo”.(...)¹⁹⁰ Así pues, nos dice: “Según mi manera de ver las cosas la condición necesaria para el futuro de una escultura es que aparezca una forma interior primero en el pensamiento y el conocimiento, y que pueda expresarse en la huella de la materia, de una materia sólida.”¹⁹¹ La creación es así descrita como la síntesis entre pensamiento y acción que permite a los seres humanos producir el mundo.

A la confluencia entre pensamiento y acción sobre la materia Beuys la llamó “proceso paralelo” para significar los dos polos de la actividad artística, el espiritual-intelectual (*geistig*) y el material. El pensamiento es la energía primaria, “principio originario de la creación”, ese “desencadenador revolucionario”, la más importante “herramienta artística” de la que dependen las posibilidades de actuar en y sobre el mundo. El pensamiento es, pues, el origen de las formas expresadas en la arquitectura, la agricultura o en cualquier actividad humana, remunerada o no, considerada como “productiva” o “improductiva”¹⁹² y es, según su parecer, en sí mismo, un proceso plástico. Pero este proceso depende de la materialidad del cuerpo y su relación con la materia, es decir, involucra no solamente elementos psíquicos sino también físicos, y posee una dimensión biológica a la vez que sensible:

El pensamiento es un proceso escultórico y la expresión de las formas pensadas en el lenguaje es también arte. Esta totalidad de la creatividad humana –comenzando con los sentimientos y los pensamientos y su expresión en un material especial, el

¹⁹⁰ “Economía/Vida económica”, en *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía..., p., 261.

¹⁹¹ Joseph Beuys, “Discurso...”, p. 200.

¹⁹² Comúnmente se considera trabajo productivo el que produce plusvalía.

material del lenguaje, para el que se necesita el cuerpo y las herramientas físicas, la lengua, la laringe, el aire, las ondas sonoras, el oído de otra personas, todo esto tiene que ver con la idea de escultura en el futuro.¹⁹³ (Fgs. 16 y 17)

Este proceso, que a su manera nos describe Beuys, es el mismo que se encuentra en la base de la idea de trabajo humano o actividad práctica que involucra por igual al pensamiento y a la acción, y se refiere, de manera inmediata, a los procesos biológicos de la vida, al metabolismo entre hombre y naturaleza. La premisa del arte ampliado “Cada ser humano es un artista” se refiere, por tanto, a la condición productiva del hombre, es decir, a su condición práctica.¹⁹⁴

Giorgio Agamben ha explicado que los griegos distinguieron entre tres modalidades del “hacer” humano y que el trabajo ocupaba el lugar más bajo en la jerarquía de la vida activa. En el trabajo el hombre estaba obligado a buscar permanentemente su sustento, por lo que

¹⁹³ “Interview with Kate Hosfield”, en Carin Kuoni (ed.), *Energy Plan for the Western Man. Joseph Beuys in America*, New York, Four Walls Eight Windows, 1990, p. 73.

¹⁹⁴ Eric Michaud ve en la preocupación de Beuys por los procesos del trabajo uno de sus supuestos vínculos con el nacionalsocialismo y la compara con “la fundación de Departamento de la Belleza del trabajo (*Schönheit der Arbeit*) [que] testimonia la voluntad del nacionalsocialismo de identificar el trabajo con la creación de la Obra de arte total del Reich eterno, haciendo de cada alemán un artista”. También señala que “la fórmula de Beuys, según la cual ‘cada hombre es un artista’ que concurre en la edificación del orden social - la obra de arte total del futuro-, hace de este orden porvenir un mito análogo al del Reich eterno: una *promesa* movilizadora de redención para todos, por poco que todos se conviertan en artistas, es decir, identificando la política con ‘la formación de un mundo visto como escultura’”. “De Fluxus à Beuys: la fascination du politique”, en Elie Konigson (ed.), *Op. cit.*, p. 299. Sobre la relación entre el nacionalsocialismo y arte véase, por ejemplo, el libro del propio Eric Michaud, *The Cult of Art in Nazi Germany*, Stanford California, Standford University Press, 2004. También los libros de Lionel Richard incluidos en la bibliografía general del esta tesis.

este sometimiento a la necesidad lo igualaba con los animales y era, por ello, incompatible con la condición del hombre libre. Los griegos distinguían, además, entre *poiesis* (*poiein*, producir, en el sentido de llevar a ser) y *praxis* (*prattein*, hacer en el sentido de realizar). Mientras que ésta última tenía en su centro la idea de “voluntad que se expresa inmediatamente en la acción”, en el centro de la *poiesis* estaba “la experiencia de la producción hacia la presencia, es decir, el hecho de que, en ella algo pasase del no-ser al ser, de la ocultación a la plena luz de la obra.” La singularidad de la *poiesis* no residía en el proceso práctico, sino en ser una forma de la verdad entendida como des-velamiento (*aletheia*). Por el contrario, la raíz de la *praxis* se hundía en la condición del hombre en cuanto *animal*, ser viviente, principio del movimiento (la voluntad entendida como unidad de apetito, deseo, volición que caracteriza la vida.)¹⁹⁵ Así, mientras el presupuesto del trabajo era la desnuda existencia biológica, el proceso cíclico del cuerpo humano, cuyo metabolismo y cuyas energías dependen de los productos elementales del trabajo, la *praxis* se definía por la orientación hacia la realización de fines, y la *poiesis* era el espacio en el que el hombre encontraba su certeza y aseguraba la libertad y la duración de su acción.¹⁹⁶

Pero en la cultura occidental ha tenido lugar un proceso por el que la diferencia entre estas tres modalidades del “hacer” humano se ha ofuscado. Este proceso, explica Agamben, se inicia con la traducción al latín de la *poiesis* como una forma de *agere*, es decir, como un actuar que pone en obra un *operari*, lo que para los romanos va a involucrar la producción voluntaria de un efecto. Este proceso se completa con la aparición del pensamiento

¹⁹⁵ Giorgio Agamben, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Altera, 2005, pp. 112-113.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 113.

teológico cristiano que piensa al ser supremo como *actus purus*, con lo que vincula la metafísica occidental a la interpretación del ser como evidencia concreta y acto. Es así, nos dice Agamben, como en la época moderna desaparece la diferencia entre *poiesis* y *praxis* y “el “hacer” del hombre se determina como actividad productora de un efecto real (el *opus* del *operari*, el *factum* del *facere*, el *actus* del *agere*) cuyo valor se aprecia en función de la voluntad de lo que en ella se expresa, es decir, en relación con su libertad y su creatividad.¹⁹⁷

Paralelamente, el trabajo, que ocupaba el lugar más bajo en la jerarquía de la vida activa asciende a valor central y denominador común de cualquier actividad humana. Esta ascensión es explicada por Hanna Arendt a partir de la distinción entre labor y trabajo, entre *homo laborans* y *homo faber*. Por labor entiende el tipo de trabajo ligado a la esclavitud de la necesidad y cuyo carácter doloroso está presente incluso en las palabras que lo designan en diferentes lenguas europeas que, como el griego, el latín, el francés o alemán, diferencian entre labor y trabajo y en donde los equivalentes de “labor” tienen un inequívoco sentido de dolor y molestia. Así en alemán, la palabra *Arbeit* que se aplicó originariamente a la labor campesina ejecutada por los siervos y no al trabajo del artesano al que se llama *Werk*.¹⁹⁸ La diferenciación entre trabajo y labor atañe, por tanto, a la distinción entre “manos que trabajan” y “cuerpo que labora” y guarda algo de aquella diferenciación griega entre el trabajo del artesano (en alemán *Handwerker*) y el trabajo de los “esclavos y animales que atienden con su cuerpo a las necesidades de la vida”. Mientras

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 114.

¹⁹⁸ Hanna Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 2005, nota 3, p. 148.

que el trabajo es productivo en el sentido de que agrega nuevos objetos al mundo, la labor está ligada directamente a la vida, es reproductiva o, si se prefiere, no “produce” más que vida, y se refiere a la fertilidad. Así pues, mientras el primero está relacionado con los objetos de uso, la segunda lo está con el consumo. Pero en la modernidad, la labor experimentó un “repentino y espectacular ascenso” y se convirtió en “la más estimada de las actividades humanas” cuando “Locke descubrió que la labor es fuente de toda propiedad. Siguió su curso cuando Adam Smith afirmó que la labor era la fuente de toda riqueza y alcanzó su punto culminante en el ‘sistema de la labor’ de Marx, donde ésta devino en fuente de toda productividad y expresión de la misma humanidad del hombre.”¹⁹⁹ Para Arendt lo que permanece inalterable en este proceso es la vinculación del trabajo con el ciclo biológico del organismo. No obstante que Locke, Smith y Marx “igualaron el trabajo con la labor”, explica Hanna Arendt, sólo Marx se interesó por la labor como tal. Los tres autores consideraron la labor como la suprema capacidad de del hombre para construir el mundo, pero fue Marx quien forjó su definición en el metabolismo “entre el hombre y la naturaleza” “en el que queda inmediatamente ‘incorporado’ el producto, consumido y aniquilado por el proceso vital del cuerpo”.²⁰⁰ De ello resulta que conceptos como productividad y fertilidad han terminado también por igualarse.

Fue así como la modernidad ubicó al trabajo en el lugar central de la actividad humana, y convirtió al *homo faber*, al productor, en cuya actividad se unen manos y cuerpo, en el centro de todos los procesos históricos y sociales. Así, todo “hacer” humano ha llegado a

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 122.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 123.

interpretarse como práctica, como actividad productora concreta, en las que se incluye el arte e incluso aquellas actividades propias de los ciudadanos libres griegos, como el ejercicio del pensamiento, el discurso y la contemplación abstracta, y las actividades relacionadas con la *polis*, o en los términos de Hanna Arendt, las que constituyen el verdadero mundo de lo humano, las que nos constituyen como agentes: hablar y actuar.²⁰¹

Para Agamben lo que permanece inalterable en este proceso de ascensión del trabajo es la voluntad creadora que, como hemos visto, es característica de la praxis y terminó por eclipsar la esfera de la *poiesis*.

Pero que el trabajo se convirtiera en el hecho social más importante, casi total, en la definición de la existencia humana tiene que ver, también, con el desarrollo y consolidación del capitalismo como modo de producción propio de la modernidad. El trabajo, en su forma moderna, como metabolismo entre hombre y naturaleza y producto de la voluntad, se constituyó como tal en el transcurso de los siglos XVIII y XIX a partir de la división social del mismo, y de la relación entre capital y trabajo que convirtió a este último en trabajo remunerado.²⁰²

²⁰¹ *Ibid.*, Capítulo V. "Acción", pp. 205-276.

²⁰² Johannes Rohbeck señala que otro presupuesto histórico de la forma moderna del trabajo fue la separación de trabajo y familia en dos ámbitos vitales diferentes, de los que el trabajo ocupó el lugar central, sobre todo en la vida masculina. "Radicalización de la modernidad", en Silvia Pappe (Coord.) *La modernidad en el debate de la historiografía alemana*, México, UAM/CONACYT, 2004, pp. 193-194.

En el texto de un pizarrón fechado en diciembre de 1985 (Fig. 18) Beuys escribió:

No soy marxista, pero quizás quiera más a Marx que los numerosos marxistas que no hacen sino creer en él. Me di a la tarea de desarrollar lo que comprendí gracias a la palanca marxiana, a saber, ir cada día al LABORATORIO CONCEPTUAL [DENK-LABOR]: y ¿qué es lo que constato?

El dinero no es para nada capital. Es la capacidad la que es el CAPITAL. [Fähigkeit ist Kapital]”²⁰³

Refiriéndose a la división entre el Este comunista y el Oeste capitalista, Beuys había declarado que “la doctrina de Marx no es suficiente en sí misma [sino que] es necesario elaborar alguna otra cosa para liberar a todos los individuos conscientes.”²⁰⁴ En efecto, a pesar de que en numerosas ocasiones criticara a Marx y al marxismo -hecho que, como hemos visto, parece ser uno de los argumentos de Benjamin H. D. Buchloh en su contra-, el artista acudió al autor de *El Capital* a la hora de definir sus conceptos económicos, a principios de los años setenta²⁰⁵, cuando Alemania Federal era gobernada por los

²⁰³ La traducción literal de “Denk Labor” es “Laboratorio del pensamiento”. En último párrafo del pizarrón se lee: “El dinero en tanto que mercancía no tiene nada que ver con el proceso de producción de la sociedad (la economía), sino en tanto que FUNDADOR DE DERECHO para el TRABAJO. Es necesario y permitido que reaccione a partir de esta esfera de derecho (sistema bancario democrático).” Joseph Beuys, *Qu’est-ce que l’argent?*, Paris, L’Arche, 1994, p. 32. Sobre el uso de los pizarrones en la obra de Beuys véase Franz-Joachim Verspohl, *Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970-77. Strategien zur Reaktivierung der Sinne*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1984. También Joseph Beuys y Rudolf Steiner, *Imagination, inspiration e intuition*, Victoria, Australia, National Gallery of Victoria, 2007,

²⁰⁴ “La mort me tient en évil, interview d’Achille Bonito Oliva”, Beuys, Joseph, *Par la présent, je n’appartiens plus à l’art*, Paris, L’Arche, 1988, p. 67.

²⁰⁵ El origen de estos conceptos ha sido ubicado en el pensamiento economista alemán Wilhelm Schmudt (1898-1992) autor del libro *Der soziale Organismus in seiner Freiheitsgestalt* (El organismo social en su forma

socialdemócratas que implementaron una política económica basada en presupuestos keynesianos (la convicción de que el control estatal puede ejercer un cierto control sobre los ciclos económicos y los periodos de crecimiento), y las iniciativas ciudadanas y los nuevos movimientos sociales como el feminismo, el pacifismo y el ambientalismo se estaban reorganizando. En 1972, en una de sus intervenciones en *Oficina de la Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum* Beuys declaró su intención de corregir al marxismo a través de un complemento. Declaró que en la medida en que su proyecto partía “no de los medios de producción, sino de la libertad del ser humano como criatura que se autodetermina”, es un “un complemento del marxismo”, y lo definió como “humanismo libertario”.²⁰⁶

Como se señaló anteriormente, Beuys concibe la totalidad de la creatividad humana, los sentimientos y los pensamientos, y su expresión en el lenguaje, como un proceso que

libre), publicado en 1968, en el que desarrolla los principios de una economía basada en las habilidades de acuerdo con las ideas de Rudolf Steiner. Schmundt también llevó a cabo una redefinición de las interacciones entre trabajo, ingreso, propiedad, dinero y capital. Con base en el hecho de que en los años setenta Beuys se refirió a sus formulaciones y sostuvo un encuentro con él en 1973, en Achberg, se le ha declarado como el origen de sus ideas económicas. En 1976, un año antes de la realización de *Bomba de miel en el lugar de trabajo*, Beuys le escribió una carta en la que le hace saber que sigue el debate acerca de sus ideas. Véase P. S. Ulrich Rösch, “On ne peut comprendre Joseph Beuys que lorsqu’on l’a déjà compris. Explications sur le concept d’argent et de capital de Joseph Beuys”, en *Qu’est-ce que c’est l’argent...*, p. 64 pp. 83-100. Sobre las relaciones entre Beuys y Schmundt véanse Conferencia Dritten Weg de 1973, y el *Llamamiento a la alternativa* (Aufruf zur Alternative), en Brend Klüser, *Op. cit.*. También Lukas Beckman, “The causes lie in the future”, en Gene Ray (ed) *Op. Cit.*, pp. 91-112. Johannes Stüttgen llega a afirmar que Beuys no habría llegado a su famosa fórmula Arte=Capital sin las ideas de Schmundt. *Kunst des sozialen Bauens*, Wagner-FIU Verlag, 1973, p. 16. Citado por Lukas Beckman de *Die* en *Ibid.*

²⁰⁶ Clara Bodenmann-Ritter, *Op. cit.*, p. 56.

supone el cuerpo y “las herramientas físicas, la lengua, la laringe, el aire, las ondas sonoras, el oído de otra personas.”²⁰⁷ Así, igual que para Marx, para quien el trabajo pone en acción las fuerzas naturales que forman la corporeidad del hombre: “los brazos y las piernas, la cabeza y la mano” y de esta manera “desarrolla las potencias que dormitan en él”²⁰⁸, para Beuys, el trabajo supone al “cuerpo”, la “lengua”, la “laringe”. Coincide, en consecuencia, con el autor de *El Capital* al definir el proceso del trabajo como humano como labor e igualmente como *praxis*, como un proceso ligado a la voluntad, es decir en tanto que síntesis de pensamiento y acción:

Una araña ejecuta operaciones que semejan a las operaciones del tejedor, y la construcción de los paneles de las abejas podrían avergonzar, por su perfección, a más de un maestro de obras. Pero, hay algo en el que el peor maestro de obras aventaja, desde luego, a la mejor abeja, y es el hecho de que antes de ejecutar la construcción, la proyecta en su cerebro. Al final del proceso de trabajo, brota un resultado que antes de comenzar el proceso existía *ya en la mente del obrero*, es decir, un resultado que tenía ya existencia *ideal*. El obrero no se limita a hacer cambiar de forma la materia que le brinda la naturaleza, sino que al mismo tiempo *realiza en ella su fin*, fin que él *sabe* que rige como una ley las modalidades de su actuación y al que tiene necesariamente que modelar su voluntad.²⁰⁹

El trabajo es, así, capacidad creadora que socializa la naturaleza con arreglo a fines que, en cuanto pertenecientes al reino de lo humano, poseen un carácter histórico. Como se ve, si bien para Beuys, igual que para Marx, los procesos de transformación de la materia se

²⁰⁷ “Interview with Kate Hosfield”, en Carin Kuoni (ed.), *Op. cir.*, p. 73.

²⁰⁸ Karl Marx, *El capital. Crítica de la economía política*, Sección Tercera, Capítulo V, Proceso de Trabajo y Proceso de Valorización, México, FCE, 1974, Vol. I, p. 130.

²⁰⁹ *Ibid.*, pp. 130-131.

refieren a los procesos biológicos de la vida, y si en la labor, igual que en la vida animal, el trabajo se confunde con la propia vida, como en el caso de las abejas, en los seres humanos contiene y constituye una dimensión cognitiva, expresiva e instrumental. Pensar y hacer de acuerdo a fines es una actividad que contiene y construye la energía creativa que funda a hombre y al mundo como mundo social-humano.

Para Beuys el trabajo comienza con la elaboración de conceptos, ideas y representaciones que habrán de definir los fines y ordenar la acción. La autoconciencia de este proceso nos permite comprender, según él, que no solamente somos seres biológicos, seres materiales, sino que en principio, y antes que nada, somos seres espirituales (*geistig*) en el sentido de que somos capaces de pensamiento y sentimiento, de imaginación. Con otras palabras, no sólo somos laborantes, somos también productores. Y es el pensamiento primero, es decir, la “sustancia espiritual”, interior la que en su actuar con y sobre el mundo produce el “calor” que Beuys identifica con la fraternidad, con el principio de todos los valores económicos (Fig.19). En tanto que vínculo y condición de la sociabilidad humana “el calor” supone la puesta en movimiento de fuerzas vitales en un sentido relacional que, según Beuys, es visible en el mundo apícola. Así quiso expresarlo en sus *esquinas de grasa*:

[...] el carácter real del calor existente es un elemento fluido inicial, que afecta a la grasa y así ésta se funde. De este elemento indefinido de movimiento, mediante un elemento de movimiento en disminución, surge una forma que se manifiesta en una configuración abstracta, geométrica. Esta es una práctica cotidiana de las abejas.²¹⁰

²¹⁰ Götz Adriani, Winfried Konnertz, y Karin Thomas, *Op. cit.*, ..., p. 41.

Este elemento energético es el que Beuys quiere agregar al marxismo, así en *Bomba de miel* realizó ángulos de grasa (Fig. 15) con los que quiso afirmar que el trabajo con el calor “es la verdadera política, la alternativa al marxismo.”²¹¹ Y es que este principio de calor sólo se realiza si existe un proceso de comunicación: “eso no se convertirá en un proceso de calor más que si se comunica a otros, que si uno escucha, digamos, aquello que los otros hombres producen por su lado.”²¹² Así, el calor entendido como amor presente en la fraternidad es un afecto productivo que anima el obrar de los seres humanos, se refiere a la dimensión práctico moral de la actividad productiva, al hecho de trabajar para otros, y del que depende la capacidad de regeneración de los procesos sociales. Es, por ello, el afecto propio de la creatividad porque en tanto impulsa las relaciones entre los seres humanos, constituye la condición previa al cuidado, preservación y crecimiento de la vida en sentido general y es, por tanto, “la sustancia” común a los procesos espirituales y biológicos. Beuys nos brinda dos ejemplos: la bomba atómica que “nos muestra hasta dónde pueden llegar el pensamiento y la creatividad en el ámbito de una ciencia materialista y positivista”, es decir, en una ciencia carente del elemento espiritual porque la bomba “es improductiva, no produce amor”; y la política, que como lo atestigua la experiencia de *los Verdes*, carece también de amor ya que ser “políticamente activo supone reubicar a todo potencial de ideas

²¹¹ Joseph Beuys et Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art?*, Paris, L'Arche, 1992, p. 43. Volker Harlan, *Was ist Kunst. Werkstattgespräch mit Beuys*, Stuttgart, Urachhaus, 1986.

²¹² *Ibid.*, p.. 41.

de futuro.”²¹³ Es decir, ser “políticamente activo” quiere decir imaginar constructivamente el futuro.

Así pues, a la definición materialista del trabajo que Marx explica en sus “elementos simples y *abstractos*” como “la actividad racional encaminada a la producción de valores de uso, la asimilación de las materias naturales al servicio de las necesidades humanas, la condición general del intercambio de materias entre la naturaleza y el hombre, la condición natural eterna de la vida humana, y por tanto, independiente de las formas y modalidades de esta vida y común a todas las formas sociales por igual²¹⁴, Beuys agrega la dimensión afectiva que junto con el pensamiento constituye la base de la creatividad humana y dota de sentido a la voluntad, es decir, agrega una dimensión energética que conduce este proceso por la vía de la comunicación intersubjetiva y que actúa en todos los ámbitos de la vida. Es gracias a esta dimensión energética, “calorífica”, que los seres humanos agentes evolutivos, agente de transformación. Por esa razón en 1971 escribió sobre cinco imágenes idénticas del Sagrado Corazón de Jesús (Sacro Cuore di Gesu) las siguientes frases: *El inventor de la máquina de vapor* (Der Erfinder der Dampfmaschine) (Fig. 20); *El inventor de la electricidad* (Der Erfinder der Elektrizität) (Fig. 21); *El inventor de la tercera ley de la*

²¹³ Joseph Beuys, “Discurso...”, p. 207. Para 1985 el Partido Verde había dejado de ser “el brazo político electoral” de los movimientos sociales y mostraba signos de entrar en lo que Claus Offe llamó una “simple socialdemocratización de los Verdes”. Un análisis de las diferentes etapas del Partido Verde se encuentra en Claus Offe, “Entre movimiento y partido. ¿Los verdes en la ‘crisis de adolescencia’ política?, en *Partidos políticos y movimientos sociales*, Madrid, Editorial Sistema, 1996, pp. 245-265.

²¹⁴ Karl Marx, *Op. Cit.*, p. 136.

termodinámica (Der Erfinder des 3. thermodynamischen Hauptsatzes)²¹⁵; *El inventor de la constante de gravitación universal* (Der Erfinder der Gravitationskonstante), y *El inventor de la síntesis del nitrógeno* (Der Erfinder der Stickstoffsynthese).²¹⁶

Ahora bien, Marx define el producto del trabajo como “un *valor de uso*, una materia dispuesta por la naturaleza y adaptada a las necesidades humanas mediante un cambio de

²¹⁵ En este aspecto tenemos una diferencia fundamental entre Beuys y el pensamiento marxiano. Al concepto de trabajo explicado como un proceso inagotable cuya fuerza reside en el flujo constante de energías, subyace la idea moderna de proceso. Esta idea, que se estableció como paradigma para la biología, la geología y la economía en el siglo XIX, supone también las ideas de desarrollo, y evolución, mismas que fueron incorporadas por Marx y Engels a partir de su aceptación de la teoría de la evolución darwiniana y del primer principio de la termodinámica (Ley de la conservación de la materia y la energía). Marx y Engels veían en la teoría de Darwin el fundamento histórico-natural de su propia concepción social, lo que debió haber fascinado al Beuys estudioso de las ciencias naturales en la lectura de, por ejemplo, los *Manuscritos* donde el joven Marx afirmó que “Algún día la Ciencia natural se incorporará a la Ciencia del hombre, del mismo modo que la Ciencia del hombre se incorporará la ciencia natural, habrá *una sola ciencia*.” No obstante, si los fundadores del marxismo aceptaron el primer principio de la termodinámica, que señalaba a la energía como el factor cuantificable común a todos los fenómenos del mundo físico que reforzaba indirectamente la concepción que tenían del mundo económico, en la que el trabajo, en general, era una sustancia común que subyacía tras el velo monetario que recubre los intercambios, rechazaban el segundo principio que dice que la entropía del Universo o de una estructura dada aumenta constantemente y de forma irrevocable. Con ello rechazaban la posibilidad de fundamentar la teoría del valor trabajo en términos energéticos. Esta idea había sido elaborada por el fisiólogo ucraniano Serchii Podolinsky que buscaba construir una teoría de las necesidades basada en los conocimientos modernos de las ciencias físicas. Véanse Miguel Cuerdo Mir y José Luis Ramos Gorostiza, *Economía y Naturaleza, una historia de las ideas*, Madrid, Síntesis, 2000, pp. 82-87. Nota 4. Y Joaquín Valdivieso, “‘El ser natural humano.’ Ecologismo, marxismo, humanismo”, en Angel Valencia Saíz (ed.), *La izquierda verde*, Barcelona, Icaria, 2006, pp. 50-51.

²¹⁶ Estas imágenes también han sido interpretadas desde la perspectiva de Rudolf Steiner quien no solamente sostuvo la existencia histórica de Cristo, sino también interpretó su figura como un punto de inflexión en los procesos evolutivos de la Tierra y de la historia.

forma.”²¹⁷ El del trabajo es un proceso dinámico transformador que supone al trabajo anterior que se borra en cada nuevo proceso, de manera que el trabajo vivo incluye al trabajo muerto convirtiéndolo en medio de producción. Así, por ejemplo, las máquinas que han dejado de ser utilizadas se ven también sometidas:

[...] a la acción destructora del intercambio natural de materias. El hierro se oxida, la madera se pudre. La hebra no tejida o devanada es algodón echado a perder. El trabajo vivo tiene que hacerse cargo de estas cosas, resucitarlas de entre los muertos, convertirlas de valores de uso potenciales en valores de uso reales y activos.”²¹⁸

El trabajo es un proceso de transformación constante, un encadenamiento perpetuo de cambios de estado que supone una continuidad histórica de la misma manera que la naturaleza supone la de sus ciclos biológicos. Igualmente, para Beuys, el trabajo es un proceso energético que pone en movimiento “la resurrección” incesante de lo humano y la naturaleza, donde lo vivo alimenta a lo muerto insuflándole nueva vida.²¹⁹ El calor alcanza, aquí, la dimensión del Eros en tanto que principio general de regeneración y fertilización, es decir, de evolución.²²⁰

²¹⁷ Karl Marx, *Op. cit.* p. 133.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 135.

²¹⁹ Esta idea articula también la de Alexander Kluge sobre el poder de los sentimientos. Véase p. e. la película *El poder de los sentimientos (Die Macht der Gefühle)*, realizada en 1983.

²²⁰ Desde esta perspectiva es posible también analizar las ideas de sufrimiento, ascetismo o misión que con frecuencia se asocian a la figura de Beuys. Beuys relacionó la figura de Cristo con el socialismo declarándolo incluso el primer socialista de la historia de la humanidad. El problema del sacrificio y el amor encuentran una explicación muy completa en el discurso que pronunció durante dos horas con motivo del recibimiento del doctorado honorario que le concedió el Nueva Scotia College of Art and Design en 1976:

El trabajo es, pues, la premisa fundamental de lo que Beuys llamó “antropología de la creatividad”. Para él, el arte es trabajo animado por la energía erótica, es práctica productiva ligada a la dimensión biológica del cuerpo, tiene su origen en el pensamiento, es animado por el sentimiento y constituye la expresión de la voluntad creadora. El trabajo es la actividad que permite producir, refundar y regenerar constantemente al mundo y a los seres humanos. Pero bajo la organización productiva capitalista el trabajo se encuentra reducido a potencial puramente biológico como fuerza de trabajo (*Arbeitskraft*), es decir, está inscrito en una relación de intercambio mercantil de manera que, como lo explica Marx, lo que se valoriza en el trabajo no es el ser humano y su vida, sus capacidades, sino el dinero como capital:

Al transformar el dinero en mercancías, que luego han de servir de materias para formar un nuevo producto o de factores de un proceso de trabajo; al incorporar a la materialidad muerta de estos factores la fuerza de trabajo viva, el capitalista transforma el *valor*, el trabajo pretérito, materializado, *muerto*, en *capital*, en *valor que se valoriza a sí mismo*, en una especie de monstruo animado que rompe a “trabajar” como si encerrase un alma en su cuerpo.²²¹

Esta “especie de monstruo animado” es el dragón al que Beuys llama a combatir al principio del “Discurso sobre el propio país”. Este monstruo es el que, en efecto, consume

“Joseph Beuys, 1976”, en Peggy Gale (ed.), *Artists Talk 1969-1977*, Halifax, The Press of Nueva Scotia College Art and Design and the Artists, 2004. Los temas de la obra de Beuys relacionados con el cristianismo se encuentran desarrollados también en Friedheim Mennekes, *Joseph Beuys. Christus DENKEN-PENSAR Cristo*, Barcelona, Herder, 1997. No está de más hacer notar que la masiva implicación de los cristianos, la mayoría pertenecientes a la Iglesia Evangélica, pero también una importante minoría católica, se convertirá en un rasgo distintivo de los movimiento sociales alemanes durante los años ochenta.

²²¹ Karl Marx, *Op cit.*, p. 146.

la energía que el obrero invierte en el trabajo como pura fuerza de trabajo reprimiendo su potencial creativo. En otros términos, el capital se valoriza a sí mismo sacrificando las capacidades humanas porque su existencia y reproducción dependen del desarrollo unilateral de los poderes del pensamiento y de la exclusión los otros poderes creativos del mundo de la naturaleza y del mundo humano.²²² De ahí la idea de Beuys de que “el dinero no es un valor económico”, sino que las capacidades son el verdadero patrimonio, el verdadero capital de la humanidad.²²³

El proyecto beuysiano ambiciona la liberación del potencial creativo incluso más allá de las actividades remuneradas para comprender, por ejemplo, el trabajo doméstico del ama de casa que “rinde un servicio al conjunto social” porque tiene un carácter “universal” en cuanto “se ocupa de la crianza”²²⁴ y de todas aquellas actividades orientadas a la continuidad de los procesos biológicos humano-sociales y naturales:

El valor económico es la capacidad que el hombre invierte en el trabajo, es el producto que crea en su lugar de trabajo, ya sea una buena escultura, un cuadro admirable, un coche que no contamina el medio ambiente, una patata sana y buena, un pescado sano que el pescador extrae del mar, y no otro envenenado, lo que hace que comamos muy poco pescado porque podríamos morir.²²⁵

²²² Lucrezia De Domizio Durini explica esta idea como parte de la crítica beuysiana al materialismo, no al capitalismo. Cfr. *The Felt Hat. Joseph Beuys A Life Told*, Milano, Edizioni Charta, 1997, p.86.

²²³ Al respecto se puede ver Adolfo Sánchez Vázquez, “Producción material y producción artística”, en *Las ideas estéticas de Marx*, México, Siglo XXI, 2005.

²²⁴ Clara Bodenmann-Ritter, *Op. Cit.*, p. 35.

²²⁵ Joseph Beuys, “Discurso...”, p. 211.

Aquí Beuys se refiere a la dimensión práctico-moral del trabajo que reside en el sentido social y moral de toda acción como medio de solidaridad social y de creación de vínculos sociales, y que, simultáneamente, en su metabolismo con la naturaleza, debe contribuir al cuidado de la vida. El fin del trabajo es instrumental, se refiere a la subsistencia, pero, como pensara el joven Marcuse, la subsistencia en el mundo humano es existencia y en cuanto tal ocurre en un espacio conformado por otros. El trabajo es fundamental para la vida individual a la vez que para la esfera pública porque es el eje de la cohesión social, en “el sentido de que se hace a sí mismo funcional dentro del campo de la comunicación y la colaboración.”²²⁶

En la concepción de Marx está presente esta dimensión y lo está de manera radical en la medida en que a través del trabajo el hombre es capaz de género, es decir, que “para el hombre hay un *continente original*, un principio que hace que los individuos no sean extraños unos de otros, sino que sean precisamente *humanos*, en el sentido de que en cada hombre está presente y necesariamente el género entero.”²²⁷ Marx, explica Agamben, no entiende la palabra género (*Gattung*) como especie natural, sino como el principio original “que en cada individuo y en cada acto funda al hombre como ser humano y, al fundarlo así, lo con-tiene, lo mantiene unido a otros hombres, haciendo de él un ser universal.”²²⁸ Por ello, en verdad, al arrancarle al hombre el objeto de su producción, el trabajo alienado le arranca, también, su “vida de género, su efectiva objetividad genérica

²²⁶ Lucrezia De Domizio Durini, *Op. cit.*, p. 97.

²²⁷ Giorgio Agamben, *Op. cit.*, p. 132.

²²⁸ *Ibid.*, p. 133.

(Gatungsgegenstandlichkeit).”²²⁹ La redefinición beuysiana del concepto de capital se refiere también a la dimensión estético-expresiva del trabajo que implica que en la acción creativa el hombre se produce a sí mismo como ser social-histórico. La autorrealización personal es social en la medida en que pone al hombre en relación con otros seres humanos y con la naturaleza a través de su capacidad de crear, de ampliar las posibilidades del mundo mediante del proceso incesante de regeneración y resurrección de lo muerto, en este caso las capacidades liquidadas, cercenadas o reprimidas por el proceso de valorización del capital a partir de las cuales han ocurrido los procesos modernizadores. Así pues, las capacidades creativas, constructivo-eróticas son el auténtico valor económico, de manera que, dice Beuys, la fórmula del concepto expandido de arte es “ARTE=CAPITAL.”²³⁰ Por ello, el concepto de trabajo como fundamento de “la antropología de la creatividad” es, también, la base de una “economía de las capacidades”.

La idea de un arte ampliado se articula, por tanto, en torno a estos dos supuestos y está orientada a fertilizar ella misma las actividades humanas. El arte es actividad productiva en la misma medida en la que lo es el trabajo o toda actividad práctica consciente, pero a diferencia del trabajo alienado, en las actuales circunstancias, el arte es el espacio que resguarda la energía erótica, el calor necesario para “resucitar” o regenerar el trabajo y por lo tanto, para “resucitar” o regenerar la vida social toda, para conducirla a “una nueva forma”. El arte contiene y aísla esa energía creadora que funda al ser humano y a la sociedad. Para Beuys el arte es un bien común: “Toda capacidad procede de la capacidad

²²⁹ *Ibid.*, p. 130.

²³⁰ Joseph Beuys, “Discurso...”, p. 208.

artística del ser humano, es decir, de ser activo creativamente.”²³¹ Es por ello que el arte es “la palanca” que “no ha sido agotada”, que “proviene de un lejano pasado histórico”, pero que “vuelve como futuro, como futuro total, el del hombre que se hace consciente.”²³²

Así pues, a semejanza de los artistas de los movimientos de vanguardia, Beuys intentó “quebrar la vasija del arte”, abrir “el más grande depósito de energía revolucionaria” y superar “la soledad” en la que el arte moderno -como práctica especializada y concentrada en la producción de novedades-, “hizo caer a la inmensa mayoría de los seres humanos”, para, de esa manera, colmar sus necesidades espirituales.”²³³ En otros términos, se trata de superar el trabajo alienado y reconfigurar el sistema de las necesidades de acuerdo con las necesidades del desarrollo humano. Si, en verdad, el trabajo es ese *hacer* la propia existencia, esa *praxis* cotidiana, ello supone, en términos de Habermas, que en él confluyen y se interrelacionan las interpretaciones cognoscitivas, las expectativas morales, las expresiones y las valoraciones.²³⁴ La superación de la alienación del trabajo supone la

²³¹ Clara Bodenmann-Ritter, *Op. cit.*, p. 71.

²³² Joseph Beuys, “Discurso...”, p. 206.

²³³ *Ibid.*, 202. Resulta curioso que de alguna manera esto es lo que Rudolf Steiner le reprochó al “sistema ideológico de Karl Marx”. Véase *El nuevo orden social...*, p. 35.

²³⁴ Las que Habermas hace confluir en el comunicación cotidiana y no en el trabajo. En 1984 Habermas analizó el fin de la sociedad del trabajo cuyo potencial utópico había alimentado también al Estado social, al que considera su última etapa. Señaló el cambio de paradigma del trabajo hacia la comunicación, o en sus palabras: “el acento utópico se traslada del concepto del trabajo al de la comunicación. Me permito hablar de ‘acentos’ ya que, con el cambio de paradigma de la sociedad del trabajo a la de la comunicación, también ha variado la forma en la que nos vinculamos a la tradición utópica.” Jürgen Habermas, “La crisis del estado de bienestar y el agotamiento de las energías utópicas” en *Ensayos políticos...*, p. 133.

superación de la alienación del arte de su condición autónoma, es decir, supone la liberación de aquella energía que emancipada de su confinamiento en la institución del arte podría desplegar su potencial negativo fundando la praxis vital sobre una lógica diversa a la ordenada por la hegemonía del capital.²³⁵

Lo que está inscrito en este proyecto de ampliación del arte es, pues, la ambición de configurar un nuevo orden social y humano a partir de un concepto de economía liberado de la lógica de la propiedad privada, la división del trabajo, y los principios de la acumulación y el consumo, que en los países con economía de mercado es dominado por los empresarios privados y en el comunismo por el Estado. El logro de esta meta constituiría una liberación radical de imaginación humana hacia todas las esferas de la existencia cotidiana o *Lebenswelt*. Ello abriría el paso a una economía fundada sobre el principio de las capacidades humanas. De ahí que Beuys no haga un llamamiento a batirse contra el capitalismo, sino contra el concepto de capital que organiza la economía capitalista de la misma manera que organizó, en su momento, la comunista. Se trata,

²³⁵ Thierry de Duve afirma que una gran parte del arte moderno, y todas sus utopías, que se hayan comprometido con un mesianismo de carácter religioso, político o cultural, han exigido que sea corregido el mal hecho al proletario; que el hombre en general, el hombre como perteneciente al género sea “liberado” y “desalineado”. Pero afirma que, subjetivamente, el artista moderno es el proletario por excelencia, porque el régimen de la propiedad privada lo fuerza a depositar en el mercado del arte las cosas que serán tratadas como mercancías, pero que, por tener algún valor estético, deben ser producciones y concreciones de su fuerza de trabajo y, de ser posible, de ninguna otra cosa. La concepción burguesa del arte, continua de Duve, con una mano “reifica” la obra y con la otra la juzga (estéticamente) para que manifieste *la facultad de producir valor* que, por ser auténtica, debe ser única y prometer valor para todos y por tanto tener su asiento en la naturaleza misma del artista como individuo humano en general. “Joseph Beuys ou le dernier...”, p. 18.

entonces, de crear un nuevo concepto de capital, es decir, en principio de de poner en movimiento el pensamiento para prefigurar una nueva organización económica en tanto que “obra de arte social del futuro.”²³⁶ Esta obra será la realización de todos y cada uno de los

²³⁶ A lo largo de su discurso Beuys recurre a la retórica de la “obra de arte total” o *Gesamtkunstwerk*, un concepto atribuido a Richard Wagner. Según diversos autores, Wagner utilizó escasamente en sus escritos el término *Gesamtkunstwerk* para designar lo que conocemos como “obra de arte total”, más bien se refirió a *la obra de arte del futuro* (*das Kunstwerk der Zukunft*) que connota mucho menos la idea de “total” o “absoluta” y mucho más la idea de “en común”. Denis Blabet señala que Wagner se vale de una serie de equivalentes tales como *höchsten gemeinsamen Kunstwerk*, “la más común obra de arte”; *allgemeinste Kunstwerk*, “la más general obra de arte”; y *allegemein verständliches Kunstwerk*, “la obra de arte más total e inteligible”. Por tanto, afirma, quizás deberíamos entender por *Gesamtkunstwerk*, “obra de arte integral” o mejor, “obra de arte en común”. Según Blabet, las palabras *zusammen*, *insgesamt*, bases etimológicas del término, dan la idea de “conjunto”, de “vocación unitaria” y de ninguna manera de totalidad, ni de homogeneidad, ni mucho menos la de “coincidencia de las artes”. Véase “L’oeuvre d’art totale et Richard Wagner”, en Elie Konigson (ed.), *Op. cit.*, p. 21. Lo mismo señala Eric Michaud en su artículo “Oeuvre d’art total et totalitisme”, en Jean Galard, *L’Oeuvre d’art total*, Paris, Gallimard, 2003, p. 36. En *Das Kunstwerk der Zukunft* (La obra de arte del futuro), publicada en 1850, durante su exilio en Zurich, Wagner denuncia que “desde la perspectiva de la vida pública” el arte no es otra cosa que lujo y superficialidad, un pasatiempo de auto diversión para unos cuantos. Indiferente a la naturaleza de los sentidos e insensible a las necesidades de la comunidad, este arte debe ser superado en una forma de arte capaz de ir más allá de la red de intereses utilitarios en los que se encuentra para restituirlo a su originaria naturaleza artística. La “obra de arte común” nace de la coexistencia de diversas artes: danza, música, poesía, arquitectura, escultura y pintura conservando cada una sus características de manera que sus fuerzas específicas puedan asegurar su poder común para engendrar un arte trascendente. Al postular la integración de las artes, Wagner supone su origen común en el impulso creativo. Los límites entre las artes son puramente materiales y deben desaparecer para dar lugar al arte mismo, al arte común, universal e ilimitado. Así pues, la “obra de arte común” está inscrita en las potencialidades de cada una para operar su propia trascendencia en una síntesis superior. La *Gesamtkunstwerk* debe ser una obra orgánicamente unida no sólo por las artes, sino también porque superará el individualismo de los artistas que se unirán espontánea y momentáneamente para dar lugar a la obra, una reunión que “no ha existido jamás y que no deberá jamás repetirse”. La obra de arte total es, así, el acto artístico soberano que abandona a sus creadores para asumir una existencia propia e inmediata donde la obra y el artista encuentran su plena realización en su completa

seres humanos, es decir, una construcción social producto de la acción libre y democrática de todos sus miembros.

Sólo de esta manera, piensa Beuys, es posible impedir una tercera guerra mundial, pues para él: “Las causas de las dos guerras mundiales residen en la esclavización del espíritu por parte del Estado y la economía capitalista.” Coincide, así, con los miembros de la primera generación de la Escuela de Frankfurt en señalar que las guerras mundiales, el fascismo y los estados totalitarios, y en fin, la aparición y puesta en marcha de las fuerzas destructivas del capitalismo son consecuencia del proceso civilizatorio fundado en la instrumentalización y alienación de las potencialidades humanas.

absorción dentro del público. Para Wagner, el artista del futuro será el pueblo integrado en la comunidad unida fraternalmente por el comunismo que hará posible la unión de las artes, de los artistas y de la obra con el público, o mejor, su desaparición en la experiencia estética. Fragmentos de los textos de Wagner traducidos al inglés se incluyen en: Charles Harrison and Paul Wood and Jason Gaiger, *Art in Theory 1815-1900 An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Massachusetts, Blackwell, 1998. p. 471-478. Otros artistas interesados en la ampliación del arte usaron expresiones como “arte total”, “danza total”, “hombre total” o incluso “Obra de arte total”, de Allan Karpow a los artistas fluxus y Ben. Véase por ejemplo el texto de Allan Karpow “Notes on the Creation of a Total Art”, en *Essay on the Blurring of Art and Life*, Los Angeles, University of California Press, 1993, pp. 10-14; Jean-Clarence Lambert, *Arte total. Selección de textos de imágenes de la revista Opus International*, México, Era, 1974. Sobre la idea de sinestesia presente en la idea de arte total y su destino en la industrial cultural, específicamente en el cine se puede ver el extraordinario artículo de Marcella Lista, “Des correspondences au Mickey Mouse Effect: l’ouvre d’art totale et le cinema d’animation”, en Jean Galard, *Op. cit.* pp.109-138. Sobre la relación entre obra de arte total y nacionalsocialismo véase Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy, *El mito nazi*, Madrid, Anthropos, 2002.

Para la realización de esta “obra social del futuro”, de esta “modernidad otra” en la que “Nadie compra y nadie vende capacidades y trabajo”, es preciso, por tanto, salvar al trabajo de la red mercantil en la que lo inscribe el capitalismo para restituirle su valor de uso, es decir, es preciso situarlo al interior de una redefinición del sistema de las necesidades materiales y espirituales:

Elaborar y conseguir los productos que necesitamos es hoy posible. Sin embargo no tenemos necesidad de comprar lo que nos impone comprar un capitalismo ávido de beneficio. Aquello que no necesitamos bien que lo sabemos. Hemos de evitar aquello que nos impida conocernos. Tendremos leyes económicas que nos aclaren la función del dinero, pues la liberación del dinero es la condición de la liberación del trabajo.²³⁷

Esta es la tarea que Beuys asigna al arte, nada menos que la construcción de una nueva economía, una que tuviera como base la desdiferenciación entre arte y trabajo.

5. Arte y libertad

Pero el trabajo no es solamente la actividad que define al hombre como perteneciente al género humano y la pieza fundamental de la valorización del capital, es, también, el polo opuesto del arte en su definición moderna. En efecto, aunque el arte es considerado en la

²³⁷ Joseph Beuys, “Discurso...”, p. 208.

modernidad como un tipo de práctica productora, como *praxis*, su autonomía se explica y organiza también a partir de su diferenciación con el trabajo social. En *La Crítica del Juicio* Kant se propuso vertebrar las condiciones *a priori* que fijan las fronteras de lo estético respecto de otras formas de experiencia humana. Se trataba de fundar la estética de modo trascendental a partir de la crítica de las condiciones formales de la experiencia singular del juicio estético. Bajo esta perspectiva estableció la condición de posibilidad del arte precisamente por oposición con los procesos del trabajo, con lo que enunciaba las características que éste adquiere en la moderna sociedad capitalista como “trabajo enajenado”, como “trabajo doloroso” dependiente de la voluntad de otros, y ligado a la producción de riquezas. En otras palabras, en la *Tercera Crítica* encontramos las premisas de la experiencia moderna del trabajo y las de la definición moderna del arte en tanto que esfera autónoma definida por sus modos de experiencia y utilidad, pero encontramos, también, y no menos importante, la tentativa de ubicar la esfera del arte como elemento mediador entre las esfera del conocimiento (entendimiento) y la facultad de desear o razón práctica orientada a la noción de libertad, es decir, como mediadora entre ciencia y moralidad. Esta elaboración resultará fundamental para el proyecto estético romántico, y sin duda para proyecto beuysiano.²³⁸ Por otra parte, no sobra señalar que la idea

²³⁸ Pensadores como Schelling, Schiller y Goethe tomaron de la *Tercera Crítica* de Kant la idea de la teleología con la que lograron poner en cuestión la autonomía de las esferas de la cultura. Robert J. Richards ha señalado que los llamados biólogos románticos, entendieron la naturaleza como un depósito no únicamente de regularidades legales y deleites estéticos, sino también, e igualmente, de valores morales. *The Romantic Conception of Life*, Chicago, The University of Chicago, 2002. Sobre las relaciones entre Beuys y el romanticismo alemán Véanse por ejemplo: Cecilia Liveriero Lavelli, *Joseph Beuys e le radici romantiche della sua opera*, Bologna, CLUEB, 1995. Max Reithmann, *Op. cit.*; Theodora Vischer, “Beuys and the Romanticism”, en Claudia Mesch and Viola Michely, *Op. cit.*, pp. 151-169.

habermasiana de las tres racionalidades a las que hemos aludido a lo largo de este trabajo, proviene de la división kantiana.

Según Kant “Arte se distingue de *naturaleza*, como *hacer (facere)* de obrar o producir en general (*agere*), y el producto o consecuencia del primero como *obra (opus)*, de la segunda como *efecto (effectus)*. Así pues, nos dice:

Según derecho debiera llamarse arte sólo a la producción por medio de la libertad, es decir, mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad, pues aunque se gusta de llamar al producto de las abejas (los panales construidos con regularidad) obra de arte, ocurre esto sólo por analogía con éste último; pero tan pronto como se adquiere la convicción de que no fundan aquellas su trabajo en una reflexión propia de la razón, se dice enseguida que es un producto de su naturaleza (del instinto), y sólo a su creador se le atribuye como arte.²³⁹

Como se ve, Marx coincide con Kant en lo referente a la diferencia entre labor y trabajo, y también en su elección del ejemplo de las abejas, que, como veremos más adelante, desempeñan un papel de primera importancia en el imaginario moderno relacionado con los procesos del trabajo y la organización equitativa de la sociedad, y en la teoría plástica de Beuys. Veamos ahora la diferencia entre arte y oficio, o entre arte y trabajo, al que Kant también llama “arte mercenario”:

Consideran al primero [al arte] como si no pudiera alcanzar su finalidad (realizarse), más que como juego, es decir como ocupación que es en sí misma agradable, y al segundo [el arte mercenario] considérasela de tal modo que, como trabajo, es decir,

²³⁹ Manuel Kant, *Crítica del juicio*, México, Porrúa, 2003, párrafo 43, p. 340.

ocupación que en sí misma es desagradable (fatigosa) y que sólo es atractiva por su efecto (v. gr., la ganancia) puede ser impuesta por la fuerza.²⁴⁰

Kant ubica al arte y al trabajo en los polos de la libertad y la necesidad, del juego y el trabajo, de agrado y el desagrado, y al referirse a la actividad de las abejas como contraejemplo del trabajo libre, del arte, señala que por libertad entiende voluntad, vale decir, síntesis de pensamiento y acción. Los productos de la naturaleza, como los panales y la miel, aunque también poseen “causa productora”, no son arte en la medida en que carecen de una causa productora “capaz de pensar un fin”, al cual las cosas, como un pedazo de madera tallada, “deben su forma”.²⁴¹

Para Kant, la finalidad de las artes no está sometida a concepto, “la finalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre [...] como si fuera producto de la naturaleza”²⁴² de manera que su apreciación estética depende de nuestra consciencia de que es arte y no naturaleza:

Como naturaleza aparece un producto del arte, con tal de que se haya alcanzado toda la *precisión* en la aplicación de las reglas, según las cuales sólo el producto puede llegar a ser lo que debe ser, pero sin *esfuerzo*, sin que la forma de la escuela sea transparente, sin mostrar una señal de que las reglas las ha tenido el artista ante sus ojos y han puesto cadenas a las facultades del espíritu.²⁴³

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 341.

²⁴¹ *Ibid.*, parágrafo 43, p. 340.

²⁴² *Ibid.*, parágrafo 45, p. 343.

²⁴³ *Ibidem.*

Lo que Kant está señalando aquí es el ocultamiento de los procesos prácticos que subyacen tanto en la contemplación como a la realización del arte. Se trata del “como si” (als ob) que Kant define como la singularidad del arte, de manera que, como afirma Peter Bürger, la esfera de las “bellas artes” no es determinada por el filósofo como una esfera de objetos, sino como un modo de representación.²⁴⁴ Este modo de representación se refiere a la apariencia, a ese “como si” que hace que veamos al arte como producto de la naturaleza cuando en realidad es un producto de la actividad humana: “En un producto del arte bello hay que tomar conciencia de que es arte y no naturaleza; sin embargo, la finalidad en la forma del mismo debe parecer tan libre de toda violencia de reglas caprichosas como si fuera un producto de la mera naturaleza.”²⁴⁵ En oposición al trabajo, el placer producido por la contemplación del arte depende de “la libertad en el juego de nuestras facultades de conocer, que al mismo tiempo debe ser, sin embargo, conforme a fin [...] sin fundarse, sin embargo, en conceptos.”²⁴⁶ Se trata de un modo de representación que promueve una forma singularizada de consumo que, a su vez, produce su propio sujeto, tal y como lo señalara Marx.

²⁴⁴ Según Bürger el concepto de naturaleza aplicado por Kant no tiene el sentido roussoniano de la inmediatez sino que es la designación de una realización configurada según el ideal del comportamiento de la aristocracia, del *hônnet homme*, ideal aristocrático desarrollado a lo largo del absolutismo que hace de la ocultación del trabajo condición de la formación de la personalidad. *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor, 1983, p.p. 114- 115.

²⁴⁵ Manuel Kant, *Op. Cit.*, parágrafo 45, p. 343.

²⁴⁶ *Ibidem*.

En su condición autónoma, la experiencia del arte es situada por Kant en un lugar que trasciende la esfera de la utilidad y la eficacia que gobierna la producción material en los marcos del capitalismo industrial; a la vez, esta separación liquida las antiguas funciones mágicas, religiosas, teóricas o políticas del arte. De manera que en relación con los procesos del trabajo, en la estética se conserva de la *praxis* las ideas de *techné* y *ars*, que en la antigüedad englobaban todas las prácticas productivas orientadas a resolver las necesidades individuales y comunitarias siguiendo ciertas reglas. Como se recordará, en el mundo grecolatino *techné* y *ars* comprendían no solamente lo que conocemos como bellas artes, sino también la carpintería, la medicina o la cocina es decir, el trabajo realizado con las manos, el *del homo faber*. Despojadas de necesidad y utilidad –y a diferencia de las ciencias modernas en progreso constante–, las artes se convirtieron en instrumentos especializados de un sector de nuestra aprehensión de lo real: la experiencia de lo bello.

Así pues, para Kant el arte es actividad productiva, pero su singularidad reside en que se realiza en libertad y se sitúa más allá del decurso práctico de la historia. La libertad, privilegio de la actividad artística en los marcos de la economía capitalista sostenida sobre la base del trabajo alienado, se encarna en la figura del genio que el mismo Kant definió como “una capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte.”²⁴⁷ El genio, “como talento artístico presupone un determinado concepto del producto como fin, por tanto, entendimiento, pero también una (aunque indeterminada) representación de la materia, es decir, de la intuición para la exposición de este concepto, por tanto, una relación de la imaginación al entendimiento”, y que se muestra más bien “en

²⁴⁷ *Ibid.*, párrafo 46, p.344.

la elocución o expresión de *ideas estéticas* que encierran rica materia para ello, y, por tanto, representa la imaginación en su libertad de toda tutela de las reglas, y, sin embargo, como conforme al fin de la exposición del concepto dado.”²⁴⁸

La voluntad resulta, así, un asunto central para la diferenciación de la actividad práctica. Así, en tanto que actividad productiva, en cuanto “hacer” humano, el arte es concebido como práctica, y la práctica como expresión de una voluntad y fuerza creadora.²⁴⁹ El ejemplo más elemental es la actividad de las abejas que sólo produce un *efecto*, le sigue el del trabajo “desagradable” y “fatigoso” como ocupación que puede ser “impuesta por la fuerza” y finalmente la producción “por medio de la libertad”, “mediante una voluntad que pone razón a la base de su actividad”. Así pues, mientras en el trabajo doloroso lo que se realiza es la voluntad de otro, en el arte, para el genio es posible la conciencia de sí y de los propios fines. La voluntad resulta, entonces, fundamental en las modalidades del “hacer” humano y, como afirma Hanna Arendt, la diferenciación entre artista o genio creativo y artesano “parece la más alta legitimación de la seguridad del *homo faber* de que los productos de un hombre pueden ser más y esencialmente más grandes que él mismo.”²⁵⁰ Es por ello que Agamben afirma que “el punto de llegada de la metafísica occidental es una

²⁴⁸ *Ibid.*, parágrafo 49, p. 353.

²⁴⁹ Giorgio Agamben, *Op. cit.*, p. 116.

²⁵⁰ Hanna Arendt, *Op. cit.*, p. 235. Por otra parte, la idea de talento referida a la *techné* o *ars* no sólo sirve a Kant para diferenciar entre arte y trabajo, sino también para establecer ciertas jerarquías: “Si en la lista jerárquica de las corporaciones, los relojeros deben contarse como artistas, y, en cambio, los herreros como artesanos, necesita eso de otro punto de vista para ser juzgado que el que aquí tomamos, a saber: la proporción de los talentos que deban estar a la base de una u otra de esas ocupaciones.” *Ibid.*, parágrafo 43, p. 341

metafísica de la voluntad, es decir, de la vida entendida como energía e impulso creador.”²⁵¹

Pero la construcción de la autonomía del arte produjo la concepción según la cual el arte es expresión de la voluntad creadora del artista, produjo su apropiación como experiencia estética, como experiencia especializada, y produjo, también, las posibilidades de su vinculación con la sociedad y, por lo tanto, de su *Aufhebung*, tal y como lo atestigua la teoría estética de Schiller. Dicho con otros términos, la construcción del arte como esfera autónoma abrirá también la posibilidad de vincular el arte con finalidades sociales, problema que estará, como ya se ha señalado, en el centro de las batallas libradas por los artistas vanguardistas y neovanguardistas a la hora de redefinir el sentido del arte bajo los criterios de la utilidad práctica. El consumo de la obra artística como experiencia estética es el del reconocimiento de un trabajo creador que revela las capacidades humanas desplegadas en libertad. El arte, deviene así, el lugar de la unidad entre subjetividad y libertad, entre expresión y naturaleza características del trabajo no alienado, cuya apreciación, según Kant, no es accesible en principio a todos, sino únicamente al hombre ilustrado, “hombre fino (comienzo de la civilización).”²⁵² El sujeto de esta experiencia, que Kant formula como desinteresada, es el sujeto burgués, el ciudadano ligado a la posesión privada, al que, precisamente, Kant le prohíbe el interés estético. No obstante, la diferencia social entre quienes gozan de oportunidades de experimentar lo bello es salvada por Kant a través de la idea de *sensus communes*: [...] sólo suponiendo que haya un sentido común (por

²⁵¹ Giorgio Agamben, *Op. cit.*, p. 117.

²⁵² Manuel Kant, *Op. cit.* parágrafo 41, p. 335.

lo cual entendemos no un sentido externo, sino el efecto que nace del juego libre de nuestras facultades de conocer), sólo suponiendo, digo, un sentido común semejante, puede el juicio de gusto ser enunciado.”²⁵³ Por *sensus communis*, nos dice Kant:

Ha de entenderse la idea de un sentido *que es común a todos*, es decir, de un Juicio que, en su reflexión, tiene en cuenta por el pensamiento (*a priori*) el modo de representación de los demás para atener a su juicio, por así decirlo, a la razón total humana y, así, evitar la ilusión que, nacida de condiciones privadas subjetivas, fácilmente tomadas por objetivas, tendría una influencia perjudicial en el juicio.²⁵⁴

El *sensus communis* se realiza en la comunicabilidad debido a que la *sociabilidad* es la cualidad propia de “la humanidad”.²⁵⁵ Lo decisivo de esta idea es la inclusión de lo social en el horizonte de lo estético porque, en la medida en la que la universalidad del juicio estético se funda en su comunicabilidad, postula la experiencia del arte como un especio de comunicación intersubjetiva que garantiza la unidad del mundo humano y de la sociabilidad apuntando a la idea de igualdad ciudadana por encima de las diferencias individuales y de grupo. Esta idea estará en la base del proyecto beuysiano de plástica social, que analizaré en los próximos capítulos.

Ahora bien, habíamos visto que para Beuys la ampliación del arte hacia la esfera del trabajo tiene como condición de posibilidad una reformulación del concepto de capital enfocada en las capacidades humanas. A la luz de las ideas de Kant, la premisa de “la antropología de la creatividad” que postula que “Cada ser humano es un artista”, podría traducirse como “cada

²⁵³ *Ibid.*, párrafo 20, p. 282.

²⁵⁴ *Ibid.*, párrafo 40, p. 332.

²⁵⁵ *Ibid.*, párrafo 41, p. 335.

ser humano es un genio”, es decir, un artista en la medida en la que pudiera realizar su trabajo en libertad. La idea kantiana del genio como alguien capaz de representaciones en “el uso libre de sus facultades de conocer” debe, según Beuys, extenderse a todos los seres humanos como condición para la redefinición de la naturaleza del trabajo, es decir, de la superación de la organización económica capitalista. Se trata de una socialización del arte que no pasa por el juicio estético, sino por su redefinición como capital en propiedad de todos los seres humanos, vale decir, como energía erótica dispuesta para su despliegue en la vida social cotidiana que haría estallar la división jerárquica entre trabajo social y creación artística. Esta socialización dislocaría la división social que diferencia entre artistas y no artistas, así como todas aquellas formulaciones y supuestos instrumentales a la subjetividad burguesa y a la cultura del capitalismo, abriendo una oportunidad a las promesas de democracia contenidas en el proyecto de la modernidad.

En *La Ideología alemana*, escrita entre 1845 y 1846, a poco más de cincuenta años de distancia de la *Crítica del Juicio*, Marx denunció la existencia de los artistas como producto de las limitaciones impuestas al desarrollo profesional de las personas por su supeditación a la división del trabajo: “La concentración exclusiva del talento artístico en individuos únicos y la consiguiente supresión de esas dotes en la gran masa es una consecuencia de la división del trabajo.”²⁵⁶ Marx afirmó, en consecuencia, la socialización del talento en la futura sociedad comunista. La coincidencia entre las ideas de Beuys con las de Marx es tan grande que cuando se lee que: “En una sociedad comunista no habrá pintores, sino a lo sumo hombres que, entre otras cosas, se ocupen también de pintar”, es inevitable recordar a

²⁵⁶ Carl Marx y Federico Engels, *La ideología alemana*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1974, p. 470.

Beuys cuando declaró: “Sólo acepto ser artista con la condición de que se considera a la persona otro tanto. Entonces, lógicamente, estoy de acuerdo, me apunto, pero en el fondo, no querría pertenecer a la agrupación de los artistas.”²⁵⁷ Asimismo, la crítica de Marx recuerda la formulada por Beuys al arte moderno cuando afirmó que las obras Kandinsky, Lehmbruck, Klee han demostrado que en “una vida reglamentada por el trabajo, los hombres no podían tomar parte en esos movimientos intelectuales. Sólo los privilegiados que habían tomado parte en los movimientos culturales burgueses eran capaces de comprender ese arte.”²⁵⁸

La construcción de una economía de las capacidades, capaz de redefinir el sentido del trabajo y las condiciones de su realización, supone, por lo tanto, la emergencia de un nuevo sujeto que en el discurso de Beuys, igual que en los de Marx o Marcuse, se sustenta en una concepción del hombre en cuanto que sujeto social, histórico. De ahí que el trabajo sea considerado como “una categoría de la existencia humana en tanto que existencia histórica”.²⁵⁹ Por ello, para Beuys, la ampliación del arte no es una formulación únicamente válida en el mundo del arte, sino sobre todo una verdadera posibilidad histórica. Confía plenamente en que el trabajo sea reconocido y experimentado individual y colectivamente como experiencia histórica creadora: “a lo que se hace referencia es a la actividad en cada uno de los lugares de trabajo, y puede referirse tanto a la actividad de una enfermera o a la capacidad de un agricultor como potencia configuradora y reconocerlas como una posición

²⁵⁷ José Lebrero Stäls, *Op. cit.*, p. 121.

²⁵⁸ Joseph Beuys, “Discurso...”, p. 201. La idea fue enunciada claramente por Rudolf Steiner, *Op. cit.*, p. 30.

²⁵⁹ Herbert Marcuse, “Acerca de los fundamentos filosóficos del concepto de trabajo”..., p. 39.

artística determinada.”²⁶⁰ Así, para Beuys, a través del trabajo los hombres reciben su posición histórica, o en palabras de Marcuse:

El hombre que está manejando una máquina, el que arranca carbón en la mina, el dependiente tras el mostrador, el que forma parte como funcionario de un sistema o aparato burocrático, el que enseña como científico, en todos y cada uno de estos casos, ha salido de la esfera propia del sí mismo, colocándose en una posición muy determinada [...] a partir de la cual le está dada la posibilidad de existencia, de aceptación o de alteración de la situación [...]²⁶¹

Así, por el trabajo se sitúa el hombre dentro de un determinado horizonte de posibilidades y su existencia recibe una “posicionalidad histórica.” Para Beuys esta “posicionalidad” debe ser reconocida como “artística” en la medida en que en el trabajo los seres humanos se reconocen como creadores, es decir, debido a que es ahí donde toman conciencia de sus propias capacidades tanto como de su relación con el tiempo futuro como posibilidad. Dicho de otro modo, la autoconciencia de las propias capacidades, que hace del hombre un ser que se autorealiza con los otros y con la naturaleza, define en y por el trabajo el sentido de la libertad como autodeterminación y autogestión. En el trabajo es donde ocurren la realización personal y la solidaridad social. En ese sentido, la libertad es individual a la vez que social; es el vínculo entre el sujeto creador y el sujeto del trabajo en su condición de sujetos sociales. Beuys lo ejemplifica describiendo la organización de una fábrica de zapatos libre de la tutela del Estado y del capital:

²⁶⁰ Joseph Beuys, “Discurso...”, p. 206.

²⁶¹ Herbert Marcuse, “Acerca de los fundamentos filosóficos del concepto de trabajo”, p. 38.

En una empresa libre, naturalmente compete a los trabajadores determinar lo que hay que hacer, ya sea aquellos que tienen un puesto dirigente o un puesto operativo. Pero no he hablado de propietarios. He hablado de una empresa en la que todos cooperan, se dan a sí mismos una constitución y se administran ellos mismos.”²⁶²

La libertad en el ámbito de la necesidad sólo es posible, entonces, como definición autoconsciente de los fines por parte de los productores asociados que regulen el trabajo de forma racional, de forma que no se destruya la naturaleza, y lo dirijan bajo el control compartido de todos. Veamos cómo lo enuncia el propio Marx:

La libertad, en este terreno, sólo puede consistir en que el hombre socializado, los productores asociados, regulen racionalmente este su intercambio de materias con la naturaleza, lo pongan bajo su control común en lugar de dejarse dominar por él como por un poder ciego y lo lleven a cabo con el menor gasto posible de fuerzas y en las condiciones más adecuadas y más dignas de su naturaleza humana.

Y prosigue:

Pero, con todo ello, siempre seguirá siendo éste un reino de la necesidad. Al otro lado de sus fronteras comienza el despliegue de las fuerzas humanas que se considera como fin en sí, el verdadero reino de la libertad, que sin embargo sólo puede florecer tomando como base aquel reino de la necesidad. [..]²⁶³

Como se ve, Beuys está de acuerdo con Marx al afirmar que el ámbito de la libertad sólo puede consistir en la abolición de la propiedad privada, es decir, en una organización del trabajo basada en una regulación racional de las relaciones de los seres humanos entre sí y

²⁶² Joseph Beuys, “Discurso...”, p. 213.

²⁶³ Lo que he omitido al final de la cita es: “La condición fundamental para ello es la reducción de la jornada de trabajo”, Carlos Marx, *El Capital, Crítica de la economía política...*, Vol. III, Libro Tercero, Sección séptima, p. 759.

de su metabolismo con la naturaleza o, en sus términos: con los flujos de energía que alimentan y fertilizan la vida. En consecuencia, la realización de la libertad como arte ampliado no se sitúa en “un más allá” de la producción material, no inicia donde termina la necesidad, es decir, donde comienza la libertad.

Es así como el despliegue de las facultades y capacidades hasta ahora reservado a la esfera del arte pasa al mundo del trabajo, que es el del mundo de lo social. Por ello afirma Beuys que “La cuestión de la estética es la cuestión del hombre.”²⁶⁴ Esto significa, en otros términos, que la cuestión estética se refiere a su actividad práctica.²⁶⁵ En una Alemania Federal cuya economía de mercado comenzó en los años setenta a mostrar signos de malestar, dividida por el muro soviético, y en vecindad con el llamado socialismo real, la apuesta social de nuestro artista no fue, como es comprensible, por el proletariado como sujeto revolucionario, lo fue, más bien, por la ciudadanía. Beuys apuesta por las formas de organización que responden a iniciativas de participación ciudadana propias de la democracia y por las formas de subjetivación que hacen posible. Estas formas se diversificaron en la República Federal Alemana después del movimiento estudiantil. Como hemos de explicar en los próximos capítulos de este trabajo, es en estas organizaciones cívicas, y no en los partidos políticos, donde Beuys encuentra la posibilidad concreta de vincular su proyecto de un “humanismo libertario”, en tanto que complemento del

²⁶⁴ “Deriner espace avec introspecteur, *interview de Gaya Goldcymer et Max Reithmann*”, en Joseph Beuys, *Par la présent...* 1988, p. 123.

²⁶⁵ Ingrid Buchbacher-Krupka, *Op. cit.*, p. 64.

marxismo, con las tendencias progresistas presentes en la sociedad germano occidental en orden a crear una *vanguardia ampliada*.²⁶⁶

Así como la ampliación del arte supone la redefinición del trabajo en una economía de corte comunista y en la medida en que Beuys pone el acento en las relaciones entre trabajo y emancipación humana, el proyecto de la plástica social supone también la superación de las tensiones entre Estado y ciudadanía, algo que en el caso de la Alemania Occidental reviste particular importancia. Recordemos que después de la derrota en la Segunda Guerra Mundial, la recuperación económica tuvo lugar a partir de la puesta en marcha de la economía social de mercado acompañada de la integración política y cultural con Europa sobre la base del establecimiento de instituciones democráticas.²⁶⁷ Entre 1871 y 1949 se habían sucedido en Alemania cuatro regímenes políticos totalmente distintos. Desde la fundación del Imperio de 1871, el país sólo había conocido la democracia durante el breve periodo de la República de Weimar, que fue liquidada por el nacionalsocialismo. Así pues,

²⁶⁶ En ese sentido me parece equivocada la afirmación de Robin Lenman, John Osborne y Eda Sagarra quienes incluyen a Beuys entre el grupo de artistas que habrían rechazado la vida comunitaria (*Gemeinschaft*) en la moderna sociedad urbana a favor de la sociedad agraria por el hecho de haber buscado una “tercera vía” entre el socialismo y el capitalismo. En Rob Burns, *German Cultural Studies. An Introduction*, New York, Oxford University Press, 1995, p. 21.

²⁶⁷ Tras el breve interludio de un gobierno militar por parte de los aliados se impuso en la parte oriental de Alemania un régimen comunista unipartidista, y en las tres zonas occidentales se llegó a la fundación de una democracia parlamentaria de base federal sustentada en La Ley Fundamental de 1949. Sobre los procesos políticos llevados a cabo después de la Segunda Guerra Mundial véase Walther Hubatsch, *La cuestión alemana*, Barcelona, Herder, 1965. Un estudio detallado sobre el proceso de democratización de Alemania Federal en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y su integración con el mundo Occidental es el de Denis Goedel, *Le tournant occidental de l'Allemagne après 1945. Contribution à l'histoire politique et culturelle de la RFA*, Strasbourg, Les Presses universitaires de Strasbourg, 2005.

la modernización económica, desde los años del Imperio, había estado unida a la inestabilidad política.²⁶⁸ Después de la Segunda Guerra Mundial, la experiencia de la democracia era una experiencia nueva. Oscar W. Gabriel ha documentado las dificultades de la comprensión de la democracia por parte de los ciudadanos germano occidentales así como su percepción de la política. Sostiene que en la década de los cincuenta la urgencia de la reconstrucción económica retrasó la difusión de las normas de participación ciudadana, y afirma que no fue sino hasta mediados de la década de los sesenta que ésta se produjo.²⁶⁹ Durante los años sesenta y setenta aparecieron las iniciativas ciudadanas (Bürgerinitiativen) y los llamados nuevos movimientos sociales o movimientos de contestación (neue soziale Bewegungen) como la protesta estudiantil y la Oposición extraparlamentaria (APO) (Ausserparlamentarische Opposition), el feminismo, las luchas ecológicas y los movimientos por la paz que se propusieron objetivos de alcance social amplio y obtuvieron, sobre todo los últimos, pequeñas victorias a partir de la organización ciudadana. Todos ellos emergieron durante el periodo en el que el SPD, Partido Socialdemócrata de Alemania (Sozialdemokratische Partei Deutschlands) estuvo al frente del gobierno (1966-1982). A

²⁶⁸ La Constitución del Imperio Alemán contenía sólo los principios de organización del Estado, pero carecía de un catálogo de derechos fundamentales. Por el contrario, la Constitución de Weimar contenía una combinación de elementos parlamentarios, plebiscitarios y presidenciales y establecía amplios derechos sociales, políticos y económicos fundamentales. La Constitución establecía un sistema electoral basado en un sistema equitativo para la representación parlamentaria.

²⁶⁹ Oscar W. Gabriel, *Cambio social y cultura política. El caso de la República Federal Alemana*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 103. En este sentido es muy importante el libro de Karl Jaspers *Libertad y reunificación. Tareas de la política alemana*, publicado en 1960 en el que revisa la historia de la Alemania Federal de posguerra provocando gran escándalo debido a que se opuso a la reunificación. Publicado en Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1997.

este fenómeno, que es el de la emergencia de los ciudadanos como sujetos políticos, volveré en los siguientes capítulos de esta tesis porque es en esta emergencia donde reside el sentido de obras como *Oficina de la Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum*, *Bomba de miel en el lugar de trabajo* y *7000 Robles*.

Por el momento es preciso recordar que la llegada al poder de la Socialdemocracia en coalición con la CDU, Unión Demócrata-Cristiana (Christlich-Demokratische Union) (1966-1969), y en coalición con los liberales de la CSU, Unión Social-Cristiana (Christlich-Soziale Union) (1969-1982), representó un viraje en la economía de la República Federal Alemana. El sostenido crecimiento económico se había interrumpido por la recesión de 1966 y con la finalidad de hacerle frente los socialdemócratas modificaron los instrumentos de la política económica con la implantación de presupuestos keynesianos de gestión macroeconómica. Esto supuso el fin de la economía social de mercado *Soziale Marktwirtschaft*, el modelo económico de la Guerra Fría impulsado por el democristiano Ludwig Erhard, ministro de Economía de Konrad Adenauer y primer ministro de 1963 a 1966. El creciente papel del Estado se tradujo en un el aumento de gastos públicos: de 27 en 1970 al 43 por ciento del PIB en 1980. Los socialdemócratas pensaron que los mecanismos del mercado por sí mismos no eran suficientes para asegurar una expansión armónica y que la economía debía ser dirigida de manera global. La búsqueda de estabilización se concentró en cuatro mecanismos: ayuda del gobierno a la inversión, producción y empleo; la cooperación de grupos de interés y el gobierno; la puesta en marcha por parte del gobierno de una estrategia de planificación a medio plazo, y una reforma del federalismo, es decir, la redefinición de las relaciones financieras ente el *Bund* y los *Länder*. De esa manera la economía se recuperó. El crecimiento se elevó (7.3 por

ciento en 1968 y 8.2 en 1969), la inflación se redujo al 1.5 por ciento, el presupuesto federal presentó un excedente de 1,500 millones de DM.²⁷⁰ La gestión keynesiana sería contestada por la estanflación de los años setenta. En esos años el programa de la SPD habría de enfrentar la complejidad del cambio social que se venía gestando durante los años sesenta y se extenderán durante los setenta, simultáneamente a las crisis del petróleo de 1973 y 1979.

Beuys no estuvo de acuerdo en que una mejor repartición del ingreso fuera la solución al problema del trabajo alienado. Para él, la autogestión como la forma de organización del trabajo en las fábricas, las escuelas y universidades es la premisa que sostiene el concepto de ciudadanía que hace posible la participación en la vida pública a través de la acción autoregulada e inclusiva de todos. La autogestión como acción de asociarse de los productores para darse a sí mismo sus propios fines, que tiene lugar en el mundo de la actividad práctica, posibilita la emergencia de formas de organización ciudadana que, afirma, hacen “al concepto de lo político” “impracticable”.²⁷¹ Por “lo político” debe entenderse aquí el sistema de los partidos políticos que Beuys considera parte de la maquinaria estatal. Es decir, ese es *el concepto* prevaleciente de lo político que es preciso repensar para su transformación porque auspicia la dictadura del concepto hegemónico de

²⁷⁰ José María Díez Espino y Ricardo M. Martín de la Guardia, *Historia contemporánea de Alemania, 1945-1995*, Madrid, Síntesis, 1998, pp. 145-147.

²⁷¹ Eric Michaud interpreta esta declaración como sigue: “Como lo hará más tarde Joseph Beuys declarando que su ‘concepto ampliado de arte’ volvía ‘caduca la política’, el nazismo no procedió a la ‘identificación de lo político a lo estético’, sino más bien a *la supresión y a la destrucción de lo político por el arte.*” “Ouvre d’art total et totalitarisme”, en Jean Galard, *Op. cit.*, p. 62.

capital inhibiendo el ejercicio de la soberanía popular, de la verdadera democracia. (Fig. 22) Por ello nos dice: “Cuanto más observo la cuestión en su esencia y en la descripción de lo ya dado, en la descripción del hombre como creador en sentido propio, veo que el hombre es soberano especialmente en el campo de las fuerzas de la democracia.”²⁷²

El concepto de arte ampliado propone que el hombre se convierta en un “yo decididor”: “el soberano puede decidir sobre una constitución, y en una democracia habría que pedirle su parecer cuando haya que tomar una decisión vital para el pueblo. La instalación de armas nucleares en su territorio, por ejemplo. ¡Es al soberano a quien competería la decisión y no a los delegados de ese soberano!”²⁷³ Beuys se refiere aquí a lo que Habermas describió como “una acción política estratégicamente calculada, pero que no se apoyaba en la voluntad general”: la ya mencionada decisión de la OTAN de reforzar sus efectivos con la instalación en Europa de 108 cohetes de medio alcance (Pershing II) y 464 misiles de crucero (Cruise) con motivo del recrudecimiento del enfrentamiento Este-Oeste en 1979. Temerosos de un “desacoplamiento” militar entre Estados Unidos y el teatro de operaciones europeo”, la instalación fue apoyada por el canciller socialdemócrata Helmut Schmidt y contó con la aprobación del Partido Socialdemócrata. La decisión fue contestada por el movimiento pacifista cuyo activismo se materializó en el Llamamiento de Krefeld, de noviembre de 1980, que bajo el lema “La muerte atómica nos amenaza a todos – ningún misil atómico en Europa” dio origen al nacimiento del nuevo movimiento pacifista germano occidental. En seis meses el Llamamiento fue firmado en 1980 por ochocientas

²⁷² Joseph Beuys, “Discurso...”, p. 203.

²⁷³ *Ibid.*, p. 205.

mil personas, en 1982 por dos millones y medio y el año siguiente por cinco millones.²⁷⁴ En *La guerra y la paz* (Krieg und Frieden), película realizada precisamente en 1982, Alexander Kluge nos brinda un extraordinario retrato del clima psicológico y social que entre los alemanes occidentales provocó este episodio del recrudecimiento de la Guerra Fría.²⁷⁵

Así pues, para Beuys la democracia parlamentaria es a todas luces también insuficiente, de ahí su inconformidad con la política seguida por los Verdes, un partido en cuya fundación participó en 1979, pero que no tardó en incorporar, en sí mismo, “la contradicción entre el movimiento social y el sistema político que busca asegurar sobre todo la existencia del sistema político.”²⁷⁶ Por ello Beuys interpretó positivamente las acciones de iniciativas y movimientos como Greenpeace.²⁷⁷ Según sus propias declaraciones, no estuvo interesado

²⁷⁴ Jorge Riechmann, *Los Verdes...* p. 107. En 1980 y 1982 tuvieron lugar numerosas manifestaciones en favor de la paz y el número de los objetores de conciencia aumentó de 40 mil en 1973 a casi 70 mil en 1983. José Ramón Díez Espinosa y Ricardo M. Martín de la Guardia, *Op. cit.*, p. 181-182.

²⁷⁵ La dirección de esta película estuvo a cargo también de Volker Schlöndorff, Stefan Aust y Axel Engstfeld. En la elaboración del guión también participó Heinrich Böll.

²⁷⁶ Véase Jürgen Habermas, “Entrevista con la *New Left Review*”, en *Ensayos Políticos...*, pp. 216-217.

²⁷⁷ “Esta confrontación socio-ecológica comienza con ‘cada hombre es un artista’, es decir, con el concepto de libertad, de creatividad orientada al conjunto de la sociedad. Esta crea primero el trabajo socio-ecológico que permitirá suprimir de raíz los daños causados al medio ambiente. Téngase en cuenta que tales trabajos –los de Greenpeace, por ejemplo– son admirables y muy importantes. Todo el mundo debería apoyar a esta gente. No puedo subrayar suficientemente la importancia de este fenómeno; son grupos de los cuales no nos vamos a quejar.” Joseph Beuys, “Discurso...”, p. 212. Greenpeace fue fundada en Canadá en 1971 y en Alemania en 1980.

en “redactar un programa político y decir: hay que hacerlo así”²⁷⁸, sino en promover el surgimiento de nuevas organización sociales:

Poco a poco acabaremos por transformar esa materia, lo que se llama política [...], en conceptos en los que cada cual se sienta miembro de la sociedad, un miembro que puede cooperar creativamente. De manera que la futura política sea más bien un arte. Y que los seres humanos sepan que estos conceptos se toman en su sentido más eminente, humano, artístico; que es interesante ocuparse de la materia, es decir, de cuestiones de economía, de derecho, de educación, de arte, de ciencia, etcétera. Que uno PIENSE acerca del organismo social en su conjunto, que participe en el pensamiento, en la creación, como un ser humano. Y que no se deje eso en manos de unos pocos, que naturalmente sacan provecho propio del asunto. [...]²⁷⁹

Fuera de las políticas de los partidos políticos, la libertad, privilegio del genio artístico en tanto que voluntad y fuerza creadora, se convierte, por tanto, en libertad civil: “hay dos cosas que debemos saber sobre nuestras necesidades: la libertad y los derechos engendrados por esa libertad.”²⁸⁰ El concepto de genio, que designa a aquel que en el arte se da a sí mismo sus reglas, es trasladado, entonces, a la vida pública en la figura del individuo soberano, del ciudadano capaz de participar con todas sus capacidades y deseos en la toma de decisiones como miembro de una comunidad regida por derechos y deberes. Sólo de esta manera, a través de la idea del “ser humano como criatura que se autodetermina”, es posible la constitución de la ciudadanía, cuyo surgimiento representa para Beuys la

²⁷⁸ Clara Bodenmann-Ritter, *Op. cit.*, p. 100.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 81.

²⁸⁰ Joseph Beuys, “Discurso...”, p. 209.

posibilidad de operar un giro civilizatorio, una *desviación* del rumbo en el la historia de la modernidad.

Así pues, la libertad está sujeta al dominio del derecho de la misma manera que el trabajo lo está al de la necesidad; debe entenderse como libertad cívica, en su sentido burgués. La libertad adquiere una dimensión pública, es decir, política, porque en el trabajo hace posible el despliegue de las capacidades humanas y en la vida pública organiza las formas de asociación entre individuos, lo que hace posible la abolición del Estado. Con otros términos, la libertad hace posible una organización de la sociedad regida por los productores libremente asociados, que extinguen la producción mercantilizada y derogan las jerarquías entre modalidades del trabajo y, pueden, de esa manera, operar una socialización de las capacidades en la producción de valores de uso: “Nadie compra y nadie vende capacidades y trabajo. Todas las actividades conforme a sus ingresos son propiedad de la comunidad democrática de ciudadanos con igualdad de derechos.”²⁸¹

Para Beuys, igual que para Marx, el Estado es el representante de los intereses de las clases dominantes.²⁸² De ahí que el artista reclame la necesidad de ciudadanizar las instituciones asociadas al Estado, tales como la educación y los medios de comunicación. Así lo hizo, por ejemplo, durante la inauguración de la Documenta 6, de 1977. Beuys se refirió a la dimensión pública de los medios de comunicación, haciendo un llamado a liberar a “la

²⁸¹ Joseph Beuys, “Llamamiento a la alternativa”... p. 99.

²⁸² “[...] es la forma bajo la cual los individuos de una clase dominante hacen valer sus intereses comunes y en la que se condensa toda la sociedad civil de una época, se sigue de aquí que todas las instituciones comunes tienen como mediador al Estado y adquieren a través de él una forma política.” Carl Marx y Federico Engels, *La ideología alemana...*, p. 72.

enseñanza, la enseñanza universitaria, la prensa, la radio, la televisión, la totalidad de la información, del dominio del Estado.²⁸³ Lo que estaba señalando Beuys era, precisamente, la dimensión pública de la comunicación como un fenómeno constitutivo de las sociedades contemporáneas, que incumbe a los ciudadanos y de ninguna manera puede estar sometida a intereses económicos o a los del Estado. Frente al estado y la dictadura del capital, la actividad de Beuys persiguió la creación de esfera pública, *publicidad* (Offentlichkeit).

Estamos, en consecuencia, frente a la democratización de dos conceptos cruciales en la configuración de la cultura moderna: genio no es solamente el artista, sino todo ser humano que realiza su actividad, remunerada o no, con arreglo a fines humanos y en libertad; soberano no es el pueblo, la nación o el estado, sino los individuos que, libremente asociados, con su actividad producen el mundo histórico atendiendo a sus necesidades, desplegando sus capacidades y con apego a la vida. Igualmente, como habíamos visto, Beuys postula la al hombre como una “especie de dios” con lo que se distancia de la institución religiosa a la que no en pocas ocasiones criticó.²⁸⁴ “Genio”, “estado”, o “dios”

²⁸³ Por iniciativa de Nam June Paik se transmitió vía satélite en una emisión realizada para la televisión internacional en la que participaron el propio Paik, Beuys y Douglas David. Véase *Documenta 6, Malerei, Plastik, Performance*, Kassel, Verlag und Gesamtherstellung: Paul Dierichs, Band 1, p. 278; y *Joseph Beuys, Films et videos*, Paris, Centre George Pompidou, 1994, p. 66. Las intervenciones fueron publicadas íntegramente en *Joseph Beuys. documenta-Arbeit. Herausgegeben von Veit Loers, Pia Witzmann, Buch sur Ausstellung im Museum Friedericianum Kassel*, Stuttgart, Canz, 1993, p. 148.

²⁸⁴ De hecho, Beuys declaró que el proyecto de la cristiandad no había sido realizado y dentro de la *Oficina de la Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum* afirmó que “lo que entendemos por democracia directa, o sea la que quiere colmar la necesidad que tiene el ser humano de libertad, igualdad y de fraternidad, es lo que consideramos el comienzo del cristianismo.” Clara Bodenmann-Ritter, *Op. Cit.*, p. 68. Véase también Friedheim Mennekes, *Op. cit.*, p. 80.

son conceptos que designan una red de jerarquías cuya eliminación Beuys ambiciona. Competen a la concepción del arte autónomo, construida a partir de la tensión entre arte y trabajo alienado, y a la de la organización de la vida pública en los marcos de la política, y a la institución religiosa. Se trata, en consecuencia, de una ciudadanía por socialización de la creatividad artística, de la espiritualidad y de la acción política, de la emergencia de ciudadanos libres para hacer uso de sus capacidades y derechos, no de la liquidación de la política, como ha afirmado Eric Michaud en su afán por completar la ambición de Benjamin H. D. Buchloh de construir un Beuys nacionalsocialista.

En esta ciudadanía del arte consiste también el carácter vanguardista del proyecto del Beuys: se trata de una superación (*Aufhebung*) del arte y de la política de los partidos, y aún de la religiosidad institucional en la democracia, por la vía del despliegue de la imaginación y todas las capacidades humanas reprimidas por el capitalismo y del ejercicio de los derechos civiles de los ciudadanos. Estas metas, que se puede resumir en la correlación entre creatividad y democracia, son las que Beuys puso en obra en las quinta y sexta ediciones de la Documenta de Kassel.

III. Plástica social Vanguardia y transformación

Pues es la existencia de *su* objeto, la naturaleza *humanizada*, lo que da vida no sólo a los cinco sentidos, sino también a los llamados sentidos espirituales, a los sentidos prácticos (la voluntad, el amor, etcétera), en una palabra: al sentido *humano*, a la humanidad de los sentidos.

Karl Marx

Bomba de miel en el lugar de trabajo tuvo lugar en 1977, diez años después del inicio de los movimientos anti autoritarios en Alemania Occidental, y cinco años después de que Harald Szeemann organizara la quinta edición de Documenta, en la que Beuys presentó *Oficina de la Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum* (Fig. 23). La celebración de *Bomba de miel* coincidió con el llamado “otoño caliente”, momento culminante de la crisis provocada por la escalada terrorista iniciada en la primavera de ese año.²⁸⁵ Dentro de la *Oficina de la Organización para la Democracia Directa mediante*

²⁸⁵ Las acciones armadas de la Fracción del Ejército Rojo llegaron a su máxima tensión en la primavera de 1977, coincidiendo con el juicio de Andreas Baader, Grundun Ensslin y Jean-Carl Raspe. Al asesinato del fiscal general Siegfried Buback (7 de abril) siguió el del directivo bancario Jürgen Ponto (30 de julio) y el secuestro del presidente de la patronal Hans Martin Schleyer (5 de septiembre), a cambio de cuya vida la RAF exigió la liberación de sus presos. El episodio se complicó con el secuestro de un avión de Lufthansa por un comando palestino (13 de octubre) que transmitió sus exigencias a través de un abogado que hace de intermediario con los presos de la RAF. Tas varias escalas, en una de la cuales fue asesinado el comandante, la policía

Referéndum Beuys pronunció la frase: *Dürer, ich führe persönlich Baader-Meinhof durch die Dokumenta V* (Durero, yo conduzco personalmente a Baader-Meinhof por la Documenta V)²⁸⁶ (Fig. 24) con lo que introducía en el mundo del arte a los miembros de la Fracción del Ejército Rojo (Rote Armee Fraktion). Beuys pronunció esa frase en el seno del evento artístico oficial más importante de la República Federal Alemana²⁸⁷, sólo unos

alemana asaltó el avión el 17 de octubre. Al día siguiente aparecieron muertos en sus celdas de la prisión Stammheim Baader, Ensslin y Raspe. La versión oficial fue suicidio, pero muchos indicios apuntaban hacia un asesinato de Estado. El ministro de justicia del Estado de Baden-Wutemberg dimitió ante las dudosas circunstancias de las muertes. El 19 de octubre apareció asesinado el presidente de la patronal Schleyer. Jorge Riechmann, "ANEXO: El desarrollo de los nuevos movimientos sociales. Cronología (1945-1989) de una crisis de civilización", en Jorge Riechmann y Francisco Fernández Buey, *Redes que dan libertad...*, 1994, pp. 234-235. Para una explicación sociológica véase: Norbert Elias, *Los alemanes*, México, Instituto José María Luis Mora, 1999.

²⁸⁶ Thomas Peiter, quien escribió las frases en lo que posteriormente sería el objeto titulado *Dürer, ich führe persönlich Baader-Meinhof durch die Dokumenta V*, trabajaba en una de las agencias independientes creadas por Harald Szeemann después de su dimisión de la Kunsthalle de Berna, donde en 1969 había realizado la célebre *When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Process-Situations-Information. Live in your Head*. Como director único de la Documenta 5, Szeemann dio a Peitier la misión de organizar visitas guiadas, cosa que hacía disfrazado como Durero. De ahí que Beuys se haya dirigido a él en esa frase. Después de que Beuys realizó el objeto, Peiter reclamó derechos por haber diseñado las pancartas. Por eso el objeto se presenta firmado por Peiter-Beuys. Maité Visslaut, *La problématique de l'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys...*, p. 199. Una descripción del proceso de producción del objeto se incluye en *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1994, p. 84. Claudia Mesch aborda el asunto en: "Institucionalizing Social Sculpture. Beuys Office for Direct Democracy through *Referendum* Installation, 1972 (1997, excerpt)", en Claudia Mesch and Viola Michely (Eds.)..., pp. 198-217.

²⁸⁷ El hecho fue interpretado por los medios de comunicación como otro acto de simpatía de parte del mundo de la cultura por la violencia y el terrorismo. Meses antes, Heinrich Böll había publicado un artículo en la prensa reclamando un trato humanitario para Ulrike Meinhof, por lo que fue acusado de simpatizar con los terroristas. Caroline Tisdall, *Op. Cit.*, pp. 273-274. Con motivo de esas acusaciones Albrecht Wellmer escribió el artículo "Terrorismo y crítica de la sociedad (1979)", en *Finales de partida: la modernidad*

meses después de la detención de Gudrun Ensslin, Andreas Baader y Ulrike Meinhof, miembros principales del grupo terrorista también llamado por la prensa alemana “Banda Baader-Meinhof”.²⁸⁸

En Alemania Federal la protesta social que en 1967 alcanzó su punto más alto debido al asesinato del estudiante Benno Ohnesorg, reorganizó y amplió su contenido después de 1969. La Oposición Extraparlamentaria (APO) estuvo formada por la coalición de varios grupos de izquierda radical, grupos contraculturales y estudiantiles como la Asociación de Estudiantes Alemanes (Sozialistischer Deutscher Studentenbund, SDS), liderada por Rudi Dutschke y a la cual también perteneció Jürgen Habermas, misma que se disolvería hasta 1970. Su reorganización, que se cierra precisamente en 1977²⁸⁹, liberó una multiplicidad de fuerzas sociales que se desarrollarían en diferentes direcciones, entre ellas las iniciativas o comités ciudadanos constituidos a partir de la organización de una densa red de comunidades de base, asambleas de barrios, proyectos alternativos y grupos de ayuda mutua que constituirá la base del Partido Verde. Así, en 1972 se creó la Asociación Federal

irreconciliable, Madrid, Cátedra/Frónesis/Universitat de València, 1993, pp. 292-320. Para ilustrar el clima de esos días Jürgen Habermas relata, por ejemplo, que en el otoño de 1977 la llamada Liga por la Libertad de la Ciencia dio a conocer una lista con nombres de profesores supuestamente vinculados con el terrorismo. “Política conservadora, trabajo, socialismo y utopía hoy”, en *Ensayos políticos...*, p. 35. Una descripción del estado de ánimo de la población alemana en esos años se puede leer en el texto de Hans Magnus Enzensberger “Firme intento de explicar a un público neoyorkino los secretos de la democracia alemana”, en *Migajas políticas...*, pp.65- 84.

²⁸⁸ Véase el muy elocuente artículo de Manuel Sacristán, “Cuando empieza la vista”, en *Intervenciones políticas. Panfletos y materiales III*, Barcelona, Icaria, 1985, pp. 158-177.

²⁸⁹ Véase Jorge Riechmann, *Los verdes alemanes...* p. 42.

de Iniciativas Ciudadanas para la Protección del Medio Ambiente, que en 1977 contaba con trescientos mil miembros. Las iniciativas más poderosas fueron las antinucleares y aquellas cuyas metas fueron paralizar grandes proyectos de ingeniería industrial, como el de la construcción de la proyectada central nuclear en Wyl en 1975, en una aldea de Baden-Wutenberg. Al mismo tiempo se crearon comunidades de base organizadas como un movimiento autogestivo urbano alternativo. También el movimiento feminista se estructuró entre 1969 y 1970. Por su parte, los movimientos comunistas dogmáticos se organizaron en pequeños grupos, los Grupos comunistas o *K- Gruppen* (Komunistische Gruppen) herederos de los grupúsculos comunistas dogmáticos de los años sesenta y que también habrían de pasar posteriormente a formar parte del por el Partido Verde. Un grupo de izquierda que no se identificó ni con éstos últimos ni con la lucha armada fue el Buró Socialista (Sozialistische Büro, SB) fundado en 1969 en Offenbach, y cuyo talante socialista libertario le permitirá crecer gracias a la integración de miembros de diferentes movimientos. En 1975 el SB participó en un debate sobre la necesidad de establecer un nuevo partido socialista (en el que participó Rudi Dutschke) y tuvieron lugar los primeros acercamientos entre los grupos ecologistas conservadores y grupos de izquierda.²⁹⁰ Pero la reorganización de la APO también dio lugar al terrorismo de extrema izquierda. Al finalizar la década de los sesenta su asilamiento favoreció la radicalización y reorganización de algunos grupos bajo fórmulas violentas. En 1970 surgió la Fracción del Ejército Rojo que identificó como sus enemigos la hegemonía mundial norteamericana y el autoritarismo de la generación de Auschwitz en el poder en todos los sectores de la sociedad germano-

²⁹⁰ Jorge Riechmann, *Los verdes alemanes...*, pp. 34-47.

occidental. Aunque no fue la única guerrilla urbana²⁹¹, si fue la más violenta, dejando un saldo, entre 1970 y 1979, de 30 muertos en atentados y la sensación de que el lema con el que Billy Brandt llegó al poder en 1969 “Osar más democracia” había fracasado porque ni el Estado ni la sociedad alemana podían garantizar la construcción del orden liberal democrático. Alexander Kluge logró mostrar la complejidad de esa situación en su extraordinaria película *Alemania en Otoño* (Deutschland im Herbst).²⁹²

La mención por Beuys del grupo terrorista en la Documenta: “Durero, yo conduzco personalmente a Baader-Meinhof por la Documenta V, así serán resocializados”, ha sido interpretada dentro los marcos del discurso beuysiana sobre el poder curativo del arte, esto es, como la posibilidad de reencauzar la energía mal dirigida de los “criminales” hacia la sociedad.²⁹³ En otras palabras, como parte del efecto saludable del arte sobre las fuerzas históricas de la sociedad.

²⁹¹ Véase “La Fraction armée rouge et les autres: la guérilla en RFA”, en Artièrs, Philippe et Michel Zancarini-Fournel, *68 Une histoire collective 1962-1981*, Paris, La Découverte, 2008, pp. 470-476.

²⁹² La dirección y el guión de la película fueron realizados conjuntamente con Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Alf Brustellin, Bernhard Sinkel, Katja Rupé, Hnas Peter Cloos, Edgar Reitz, Maximiliane Mainka, Peter Schubert, Heinrich Böll y Peter Steinbach. RFA, 1978, 119 min. Sobre la obras literarias que se ocuparon de la Fracción del Ejército Rojo véase: Robert Storr, *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*, New York, MOMA, 2003, pp. 230-232. Sobre las pinturas que Gerhard Richter realizó sobre el grupo Baader-Meinhof véase el mismo catálogo. Además el artículo de Benjamin H. D. Buchloh, “A note on Gerhard Richter’s *October 18, 1977*”, *October* 48, Spring 1989. Reproducido también en: Zoya Kocur and Simon Leung (eds.), *Op. cit.*, 2005.

²⁹³ *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía... p. 84.

Robert Storr afirma que el llamado de Beuys a Baader-Meinhof fue, en realidad, “un llamado a sus seguidores y defensores a regresar al rebaño”, a no perseguir la revolución fuera de la frontera del frente contracultural dentro del cual el artista se veía a sí mismo como una figura paterna. Este llamado obedeció al “deseo de recuperar los elementos más alienados de la Izquierda y reorientar sus energías hacia su propia visión de una nueva sociedad” que estaría “dedicada a la imaginación y milagrosamente equilibrada entre comunismo y capitalismo.” Así pues, para Storr, Beuys habría “esperado disolver los antagonismos y las tendencias violentas alimentados por la Guerra Fría en Alemania en el fluido amniótico de su propia poética y trascendentalismo filosófico, ofreciendo una ideología de creatividad libre y sin trabas como alternativa a la ideología de la destrucción.”

294

En el capítulo precedente de este trabajo espero haber podido demostrar que la crítica de la economía política de Beuys se sustenta en el reclamo del libre desarrollo de las capacidades humanas, si por ello se entiende una “ideología de la creatividad libre y sin trabas”, entonces Storr está en lo cierto. Por otra parte, y en lo que se refiere a la mención de los miembros de la Fracción del Ejército Rojo, mi interpretación es que el proyecto de la plástica social ambiciona la creación de una *vanguardia ampliada* integrada por todas las fuerzas progresistas de Alemania Occidental (y del mundo) y no solamente por los grupos radicales, a los que también había criticado en la acción *Ausfegen* (Limpieza), realizada en 1972, unos meses antes de la apertura de la Documenta 5. La acción *Ausfegen* tuvo lugar precisamente en la Karl-Marx Platz de Berlín Occidental, ciudad donde, en 1969, existían

²⁹⁴ Robert Storr, *Op. cit.* pp. 234-235.

más de doscientos grupos comunistas.²⁹⁵ Se realizó con ocasión de la manifestación que con motivo de la celebración del primero de mayo llevaron a cabo sobre todo los sectores de izquierda radical marxista leninista, trotskistas, espartaquistas, los Grupos comunistas (*K-Gruppen*). Beuys, junto con uno de sus alumnos africanos barrió y recogió la basura que dejaron los participantes, la guardó en bolsas en las que había estampado el diagrama de la Democracia Directa y las llevó a la Galería René Bolck, donde vació el contenido formando pequeños montículos. Posteriormente la basura y la escoba fueron ubicados dentro de una vitrina (Fgs. 25 y 26). Es verdad que Beuys se propuso modificar la orientación de esas energías hacia su propio programa, que es el de la construcción de una democracia radical, y eso es lo que representa la acción simbólica de recoger el detritus de los manifestantes. Las metas de su proyecto estaban más cerca de las de las numerosas organizaciones integradas en las iniciativas ciudadanas y los nuevos movimientos sociales cuyo propósito era hacerse cargo de los problemas que los partidos eran incapaces de gestionar y resolver. Beuys pensó que el terrorismo, tanto como el conformismo, son formas exitosas de las estrategias del sistema para demobilizar la vida cívica.²⁹⁶

A la luz de esta formulación, que Beuys muestra en diversas obras, especialmente en *Bomba de miel*, como una condición de posibilidad para el cambio social y no como su resultado, intentaré explicar la constelación conceptual del proyecto de la plástica social en la que las nociones de vanguardia, evolución/revolución, transformación y socialismo, definen las posibilidades históricas del arte ampliado. A mi modo de ver, Beuys piensa, en

²⁹⁵ Véase Philippe Artières y Michel Zancarini-Fournel, *Op. cit.*, p. 471.

²⁹⁶ Joseph Beuys, "Llamamiento a la alternativa"..., p. 104-105.

verdad, que lo que el capitalismo reprime en la forma mercancía es la percepción de la distancia entre apariencia y realidad y que eso mismo es lo que es reprimido en el mundo del arte funcionando bajo el signo de la novedad. La realidad del mundo es que “todo está en estado de cambio”, que todo está sometido a un proceso en el que las cosas y los seres tienden a su “autorrealización”, de manera que “la revolución” es “permanente”, y eso debe ser enseñado, mostrado por el arte. El goce en la apariencia de las mercancías desvía el conocimiento y el disfrute de sus fines, de su valor de uso, de ahí que Beuys proponga comprender el mundo más allá del valor de cambio a partir de una reestructuración de nuestra organización sensorial. Espero poder mostrar esto en este capítulo.

Tomaré como hilo conductor fundamentalmente el texto “Ich durchsuche Feldcharakter” (Busco carácter de campo) (Fig. 8), publicado por vez primera en 1971 y reproducido en el catálogo de Documenta 6 con motivo de la celebración de *Bomba de miel en el lugar de trabajo*. Importa mencionar que junto con este texto se publicaron en ese catálogo el comunicado fundacional de la FIU (Manifest zur Gründung einer “Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung”), un texto explicativo de sus actividades (Die Freie Internationale Universität) firmado por Caroline Tisdall, Martin, Rewcastle, Robert McDovell y Maria Weig; el texto La alternativa de Achberg (Die Achberger Alternative) que puede ser considerado antecedente del Llamamiento a la alternativa de 1978, y el de la Academia libre Anatol de Oldenburg (Freie Akademie Oldenburg Anatol). Su publicación como parte de *Bomba de miel* indica su carácter de manifiestos y textos fundacionales de la ambicionada *vanguardia ampliada* que podría construirse en el espacio común del arte y donde la FIU habría de desempeñar un papel fundamental. En el catálogo también se incluyó la transcripción del diálogo ya citado entre

Beuys, Blume y Prager, celebrado el 11 de noviembre de 1975, donde Beuys explica la diferencia entre escultura y plástica y define ésta última a partir de sus posibilidades para construir un lugar en cuyo interior movernos: “La plástica ofrece la posibilidad de moverse dentro de ella.”

6. Vanguardia: evolución/revolución

Marcuse finalizó *Contrarrevolución y Revuelta* con las siguientes exhortaciones:

[...] ni evadirse, ni acomodarse, sino aprender cómo reagruparse después de la derrota, cómo desarrollar con la nueva sensibilidad una racionalidad nueva, cómo sostener el largo proceso de la educación, requisito previo para la transición a una acción política en gran escala. La próxima revolución durará generaciones y ‘la crisis final del capitalismo’ puede tardar mucho, pero no un siglo.²⁹⁷

Con este llamado, por demás esperanzador, concluía Marcuse su crítica a la, según él, mal llamada revolución cultural que, como hemos venido explicando, en su intento por cambiar la forma de la realidad habría cumplido una función culturalmente afirmativa. El proyecto de la plástica social fue explicado por Beuys, de una manera tan clara como sistemática en

²⁹⁷ Herbert Marcuse, *Contrarrevolución y revuelta...*, 145.

1971, en el manifiesto “Busco carácter de campo”²⁹⁸, en el que también había expresado la sensación de que las energías revolucionarias se había dispersado después del 68 y hacía, por su parte, un llamado al reagrupamiento de las fuerzas progresistas en torno a la educación, dentro y fuera de las aulas, en torno a la organización de los ciudadanos para decidir los asuntos concernientes a la vida pública mediante referéndum, y proclamado nada menos que el nacimiento de la Quinta Internacional.

Con el título “Busco carácter de campo” Beuys sugiere que ha sido el examen de diversos campos energéticos lo que le ha permitido ubicar aquellos espacios en los que es posible reorganizar las fuerzas progresistas y las energías utópicas porque es ahí donde el arte tiene mayores oportunidades de operar como una “fuerza política productiva”. Redactado en un tono que recuerda los manifiestos vanguardistas de principios de siglo XX, el de Beuys comienza afirmando la necesidad de una ruptura y de una renovación, y al arte como dotado de una misión cultural. Afirma, de este modo, que el arte es el único poder capaz de “desmantelar los efectos represivos de un sistema senil que sigue tambaleándose al filo de la muerte: desmantelar para construir un ORGANISMO SOCIAL COMO UNA OBRA DE ARTE.” Ese sistema “senil”, ya lo hemos visto, es el organizado a partir del concepto de capital, por lo que el arte debe operar el paso hacia una nueva organización económica.

²⁹⁸ Joseph Beuys, “Ich durchsuche Feldcharakter”, en *Documenta 7*, Band 1 y 2, Kassel, 1977, p. 156. “Ich durchsuche Feldcharakter”, en Volker Harlan, Rainer Rappman y Peter Schata, *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg, Achberger Verlag, 1984, p. 121-123. “I am searching for field character”, en *Art into Society, Society into art*, (Cat.) Institute of Contemporary Arts, Londres, ICA, 1974, p. 48. En Karin Kouni, *Energy Plan for the Western Man in America*, pp. 21-23. Utilizaré “Busco carácter de campo”, versión de Eduardo Abaroa traducida del inglés en 1992, en Cruz Villegas, Abraham, *Op. cit.* pp. 37-38.

Pero ese paso supone la transformación misma del arte, es decir, su efectiva reconceptualización como “poder”. La palabra alemana *Kunst* viene de *können*, que significa poder, de manera que el arte bien puede ser entendido como una potencia: “Sólo con la condición de una ampliación radical será posible que el arte y las actividades relacionadas al arte den evidencia de que el arte es ahora el único poder evolutivo-revolucionario.”²⁹⁹

En su manifiesto, Beuys hace uso del tono beligerante y de la retórica de la ruptura característica de los manifiestos vanguardistas, pero se distancia de éstos al postular que el arte es el único poder que simultáneamente es “evolutivo” y “revolucionario”. En la medida en la que las vanguardias de principios de siglo se enfrentaron a la necesidad de definir una posición artística frente a la realidad social marcada por el vacío cultural y la guerra, ésta, tanto como la violencia, definieron uno de sus momentos más importantes. Para las vanguardias el rechazo de la tradición se traducía en destrucción, porque ésta, a su vez, encarnaba un principio de esperanza en el escenario mismo de los acontecimientos bélicos.³⁰⁰ Beuys no comparte esta postura que vincula a la vanguardia con la lógica misma de la sociedad burguesa, concretamente con sus conceptos de progreso y desarrollo científico-técnico. Ruptura, novedad y renovación son términos clave en el proyecto de la plástica social, pero se sostienen sobre una concepción en la que el arte es “fuerza

²⁹⁹ Joseph Beuys, “Busco carácter de campo” ..., p. 37.

³⁰⁰ Eduardo Subirats, “Las vanguardias y la cultura moderna”, en *La Flor y el cristal. Ensayo sobre arte y arquitectura modernos*, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 26. Subirats desarrolla ampliamente estas tesis en: *El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos, 1989, y en *Metamorfosis de la cultura moderna*, Barcelona, Anthropos, 1991.

evolutiva” que actúa en el desarrollo humano “revolucionando” sus formas de pensamiento y de organización social. Esto significa que lo que Beuys ha eliminado de su programa es la idea de la destrucción como acto liberador. El escándalo y la violencia, el sobresalto, la conmoción y la sorpresa característicos de las vanguardias, y asumidas también por algunos de los artistas de las neovanguardias como George Maciunas, algunos artistas fluxus y del Happening, los Accionistas vieneses, o Wolf Vostell, fueron eludidos por Beuys. Por más que sin duda, el uso de los materiales o la propuesta de ampliación del arte constituyen ellos mismos una provocación, el artista eliminó de su programa aquellos componentes de la estética del *shock* mediante los que el futurismo, dada o el surrealismo integraron programáticamente la violencia a las prácticas artísticas.

En el manifiesto de Beuys vemos también que, a diferencia de los artistas de los movimientos de vanguardia, una de cuyas estrategias consistía en descalificar los programas artísticos de sus contemporáneos (y del mismo Maciunas, quien en su ya citado Diagrama del Desarrollo histórico de Fluxus de 1966 excluyó a Beuys y a otros artistas), intenta reubicar las metas de Fluxus y el Happening dentro de su propio horizonte ético y político para convertir sus propuestas de ampliación del arte, en “fuerza política productiva”, es decir, en vanguardia de la sociedad:

Esta disciplina moderna en grado máximo –Escultura Social [soziale Plastik] / Arquitectura Social –sólo podrá dar frutos cuando toda persona viviente se convierta en creador, escultor o arquitecto del organismo social. Sólo entonces será plenamente satisfecha la insistencia en la participación del arte de acción FLUXUS y Happening: sólo entonces será plenamente realizada la democracia. Sólo una

concepción del arte revolucionada a este grado puede convertirse en una fuerza política productiva pasando por toda persona y dando forma a la historia.³⁰¹

Beuys entró en contacto con Allan Karpow en 1963 y con los artistas fluxus un año antes, en 1962. Y a partir de ese contacto definió su vocabulario artístico y su propia concepción del arte.³⁰² No obstante, consideró que el internacionalismo, el experimentalismo, y la iconoclasia de fluxus³⁰³ eran insuficientes para realizar el potencial negativo del arte. En el mismo sentido consideró limitada la ampliación del arte operada por Kaprow a través del ambiente y el happening. La subversión del papel del artista, que siguiendo la línea de Duchamp y Cage, abandona su condición tradicional de sujeto expresivo para devenir un

³⁰¹ Joseph Beuys, “Busco carácter de campo”..., p. 37.

³⁰² “Curriculum de la vida/Curriculum de la obra”, en Brend Klüser, p. 24. “Joseph Beuys: Lebenslauf Werklauf”, en Volker Harlan, Rainer Rappmann, Peter Schata, *Op. cit.*, pp. 149-150. El contacto de Beuys con Fluxus se realizó a través de Nam June Paik y tuvo lugar en el Festum Fluxorum Fluxus, un evento de dos días celebrado en la Academia de Düsseldorf, donde Beuys trabajaba como profesor de escultura desde 1961. George Maciunas se había trasladado a Wiesbaden como empleado de la armada de los Estados Unidos en 1962. En esos años Beuys todavía no era una figura relevante en el panorama artístico alemán dominado desde los años 50 por el modernismo norteamericano que había “ocupado” Europa. Joan Rothfuss sostiene que los años compartidos con Fluxus deberían ser considerados como los más importante en el desarrollo artístico de Beuys, debido a que gracias ese contacto elaboró sus teorías del arte ampliado y la plástica social; hizo su aparición controvertida como profesor; realizó sus más importantes acciones; produjo cientos de esculturas, dibujos y múltiples y realizó numerosas exposiciones en Europa del norte. Con Fluxus realizó sus dos primeras acciones *Sinfonía Siberiana I* (Siberische Symphonie 1. Satz) y *Composición para dos músicos* (Komposition für zwei Musikanten), en marzo de 1963 y julio de 1964 respectivamente, trabajos que delinear sus posteriores acciones. “Joseph Beuys. Echoes in America” en Gene Ray (ed.), *Op. Cit.*, p. 40.

³⁰³ Estas fueron algunas de las características establecidas por Dick Higgins para Fluxus. *Fluxusnewsletter*, Marzo 8 de 1967. Citado por Owen F. Smith, “Fluxus: A Brief History and Other Fictions”, en *The Spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Center, 1993, p. 30. Véase también Dick Higgins “Fluxus Theory and Reception”, en Ken, Friedman, *The Fluxus Reader*, Chicester, Academy Editions, 1988, pp. 217-236.

organizador de lo real, que no sólo comprende los materiales de la vida cotidiana, sino también los espacios y las acciones humanas, o la recomposición del papel del público en su interacción con el arte, no eran suficientes para redefinir el carácter vanguardista del arte porque para Beuys todo eso era menos importante que la *identificación de energías* en el campo de posibilidades humanas.³⁰⁴

Las diferencias entre fluxus y Beuys o mejor dicho, entre Maciunas y Beuys han sido explicadas en términos de las metas de sus respectivos proyectos. La meta principal del de Beuys, como hemos venido explicando, fue la superación del arte a partir de la desdiferenciación entre producción material y creación artística, y se podría describir con las palabras de Marcuse en el sentido de que la “Forma de la libertad no es meramente la autodeterminación y la autorealización, sino más bien la determinación y realización de metas que engrandecen, protegen y unen la vida sobre la tierra.”³⁰⁵ Pero las metas de Maciunas eran bien distintas, buscaban la desaparición del arte, su liquidación en la producción social: “Todos los FLUXUS conciertos, publicaciones, etc., son (o serán en unos años) transitorios y temporales hasta que las bellas artes puedan ser completamente eliminadas (o al menos sus formas institucionales) y los artistas puedan encontrar otras actividades.”³⁰⁶ El programa estético de Maciunas fue anunciado precisamente en su manifiesto de 1962 Neo-Dada in Music Theater, Poetry, Art, presentado en la galería

³⁰⁴ Véase Daniel Wheeler, *L'art du XXe siècle de 1945 à nos jours*, Paris, Flammarion, 1984.

³⁰⁵ Herbert Marcuse, *Un ensayo para la liberación...*, p. 51.

³⁰⁶ George Maciunas, “Letter to Thomas Schmidt”, en Jon Hendricks, *O que é Fluxus? O que nao o el O porque, What's Fluxus? What's not. Why*, Río de Janeiro, Centro Cultural Banco de Brasil, 2002, p. 136. También reproducida en Götz Adriani..., *Op. cit.*, p. 82.

Parnass de Wuppertal y se basa en la idea de “concretismo” que, por oposición a “ilusionismo”, conducirá a terminar con el arte, los artistas y otros elementos improductivos.³⁰⁷ Maciunas y los artistas fluxus habían heredado la idea de *antiarte* de dada, que entre 1916 y 1922, operó en forma negativa no únicamente en relación con los supuestos que sostienen el edificio del arte autónomo, como la idea del artista en tanto que centro de la identidad y definición del arte en el expresionismo (Kokoschka) y la abstracción (Kandinsky), sino también en relación con la reducción de las fronteras entre artes visuales y literatura, y con algunas de las innovaciones futuristas, tales como la simultaneidad, si bien coincidieron con estos últimos en la necesidad de destruir el arte del pasado.³⁰⁸

Beuys coincidía con sus colegas de fluxus en la negación de las fronteras entre disciplinas artísticas y en su rechazo de la condición de mercancías reificadas que los objetos artísticos

³⁰⁷ “Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art, 1962” Reproducido en Jon Hendricks, *O que é Fluxus? O que nao o el O porque, What’s Fluxus? What’s not. Why...*, p. 89. Maciunas enuncia claramente sus metas de desaparecer el arte en este manifiesto que se reproduce también en *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Center, 1993, pp. 156-157. Para una explicación precisa sobre los objetivos de George Maciunas véanse los textos de Cuauhtémoc Medina: “The ‘Kulturbolschewiken’ 1. Fluxus, the abolition of art, the Soviet Union, and ‘pure amusement’”, *Res*, No. 48, autumn 2005. Y “George Maciunas: El anti-Kant: Notas sobre el proyecto anti-artístico de fluxus (1961-1966)”, en *La abolición del arte, XXI Coloquio internacional de Historia del Arte*, México, UNAM - Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.

³⁰⁸ Sobre la relación entre arte y antiarte véase Ingrid Burgbacher-Krupka, *Op. cit.*, p. 63. Beuys discutió ampliamente el asunto en una sesión pública con Max Bense, Max Bill, Arnold Gehlen, moderada por Wieland Schmied. Véase *JOSEPH BEUYS Provokation Lebensstoff der Gesellschaft Kunst und Antikunst, 1970*, DVD (92’40 min), producido en 2003 por el Staatliche Museen zu Berlin y la VG Bild Kunst de Bonn.

tenían en el capitalismo.³⁰⁹ No obstante, se distanció en lo concerniente a la negación del sujeto que, en fluxus y posteriormente en el pop, el minimalismo y el conceptual supuso la negación del sufrimiento existencialista y la alienación que caracterizó al modernismo tardío de los años cincuenta, y supuso, también, un rechazo de los significados profundos y de la interpretación.³¹⁰ Beuys no sólo no abandonó la centralidad del sujeto expresivo, sino que fundó en él la totalidad de su proyecto. Esto le permitió establecer puentes con la historia reciente de Alemania que, de otra manera, y dadas las condiciones sociales, políticas y psicológicas del país quizás habrían resultado imposibles. Me refiero al conjunto de obras en las que Beuys se ocupa de cuestiones relacionadas con la memoria del Holocausto, la muerte, el dolor y el duelo como *Zeige deine Wunde*³¹¹ (Fig. 27) *Das Schmerzraum* (Figs. 28 y 29) o *Auschwitz demonstration* (Fig. 14).

³⁰⁹ George Maciunas estableció que: “Fluxus se opone terminantemente al objeto de arte como mercancía no-funcional destinada a la venta y a proveer al artista de un medio de vida. Temporalmente podría tener el rol pedagógico de enseñar a la gente la inutilidad del arte, comprendida la de Fluxus mismo. [...] Fluxus es así ANTI-PROFESIONAL (contra el arte profesional y los artistas que viven del arte o los que pasan todo el tiempo, su vida, en el arte”. Letter to Thomas Schmidt, en *Jon Hendricks, O que é Fluxus? O que nao o el O porque, What's Fluxus? What's not. Why* pp. 82-84.

³¹⁰ Huyssen, Andreas, “Back to the Future. Fluxus in Context”, en *The Spirit of Fluxus, Minneapolis*, The Walker Art Center, 1993, p. 144.

³¹¹ En 1976 Beuys presentó en el Kunsforum de München la instalación *Muestra tu herida (Zeige deine Wunde)* que suscitó un enardecido debate cuando, tres años después, en 1979, fue comprada por el gobierno bávaro. Es esa la razón por la que Beuys inicia “Discurso sobre el propio país: Alemania”, refiriéndose a la herida. En la Introducción del texto, Jürgen Kolbe explica la polémica suscitada por la compra. Cita las declaraciones en favor y en contra de la compra de la obra, entre ellas una que la acusa de ser “arte anormal”. Véase: “Einführung”, en *Sprechen über Deutschland: Rede von 20...*, pp. 5-8.

En consecuencia, lo que Beuys rechaza de las vanguardias de principios del siglo XX son aquellos elementos que las vinculan con los procesos modernizadores que, como afirma Eduardo Subirats, ellas mismas promovieron y legitimaron:

Los elementos formales de la nueva concepción artística, tales como la geometrización, el antiperspectivismo o el antimimetismo, su antipsicologismo o su dinamismo, remiten a un lugar común: el abandono de la subjetividad y de la existencia humana, individual o socialmente considerada, en beneficio de un discurso formal, de una racionalidad compositiva o artística de carácter objetivado (o ‘cientificista’, con arreglo a las legitimaciones que proporcionó la crítica artística del periodo cubista y purista), anónimo o más bien supraindividual: el *logos* de la civilización objetivada.³¹²

Así pues, si bien Beuys asume el momento utópico y doctrinario de las vanguardias, rechaza los componentes del programa estético que las identifican con la racionalidad científico-técnica, con sus valores e imperativos materiales, adecuados a la lógica de la modernidad capitalista.

Con los artistas fluxus Beuys configuró su vocabulario y sus ideas artísticas llegando a la premisa fundamental del concepto de arte ampliado: que el pensamiento “es *el* medio de la producción en general”³¹³, y al de la plástica social: que todo se encuentra en estado de

³¹² Eduardo Subirats, “Las vanguardias y la cultura moderna”..., p. 54.

³¹³ Beuys afirmó: “Por lo tanto, no sólo materiales sólidos como metal, arcilla, piedra, sino también el sonido, el ruido, la melodía usando el lenguaje— todos se convierten en material de escultura, y todos adquieren su forma mediante el **pensamiento**; y así el pensamiento también es tomado como medio

cambio. No obstante, los elementos que vinculan su trabajo con los de fluxus son precisamente los que lo separan de sus colegas pues, como hemos intentado mostrar, realiza su propia interpretación de la relación entre arte y pensamiento a través del concepto de trabajo. Enseguida intentaré mostrar que a partir de la negación de la dialéctica entre destrucción y creación, y el protagonismo que en su concepción del arte desempeña el concepto de evolución, Beuys elabora su propia interpretación de la idea de flujo. Para ello es necesario seguir analizando el manifiesto “Busco carácter de campo”:

Pero todo esto y mucho de lo que aún queda inexplorado, tiene primero que formar parte de nuestra conciencia: la intuición es necesaria dentro de las conexiones objetivas. Debemos investigar (teoría del conocimiento) el momento de origen de la potencia productiva libre e individual (creatividad). Llegamos entonces al umbral donde el ser humano tiene la experiencia de sí mismo primeramente como un ser espiritual, donde sus logros supremos (obra de arte), su pensamiento activo, su sentimiento activo, su voluntad activa y sus formas superiores puedan ser aprendidos como medios escultóricos generadores, correspondiendo a los conceptos explotados de la escultura dividida en sus elementos indefinido-movimiento-definido (ver teoría de la escultura) [siehe Plastische Theorie], y son entonces reconocidas como formas fluyendo en dirección que está dando forma al contenido del mundo directo hacia el futuro.³¹⁴

La idea beuysiana de plástica se articula sobre la idea moderna de proceso que se estableció como paradigma para la biología, la geología, la economía en el siglo XIX, y supone las nociones de movimiento, desarrollo, y evolución. Según vemos en estas declaraciones, el

escultórico. Esta es una posición extrema, la posición verdaderamente trascendente de la **producción** en general.” Caroline Tisdall. *Op. cit.*, p. 86.

³¹⁴ Joseph Beuys, “Busco carácter de campo”..., p. 37.

movimiento ocurre desde el interior hacia el exterior y opera a través de “medios escultóricos generadores” que impulsan la energía de lo indeterminado a lo determinado, de lo “indefinido a lo definido” en “dirección al futuro”. Esta concepción que ubica en su centro la interioridad humana, su dimensión espiritual, sus capacidades (Fähigkeit) (intuición, creatividad, pensamiento, sentimiento, voluntad) dice Beuys “es el concepto del arte que lleva dentro de sí no sólo la revolución del concepto histórico burgués del conocimiento (materialismo, positivismo), sino también el de la actividad religiosa.”³¹⁵ Esta idea constituye el núcleo de la definición beuysiana de plástica y, por lo tanto, de aquello que llamamos *estética de la energía*, y nos permite comprender el rechazo de Beuys a una de las ideas fundamentales de la cultura moderna: la de revolución entendida como ruptura radical del *continuum* histórico, o en tanto que re-fundación apocalíptica.

Beuys define la plástica como “...una constelación de fuerzas... que se compone de energías caóticas inconcretas, no dirigidas, es un principio formal cristalino y un principio cinético mediador.”³¹⁶ Identifica la energía, en estado caótico, en sentido físico y psíquico, con el calor y la dilatación, y el principio formal cristalino con el frío y la contracción. La polaridad entre lo caótico-cálido y lo cristalino geométrico constituye el principio de los procesos de transformación en general. En esta dirección explica la diferenciación entre *escultura* y *plástica*. La primera corresponde a lo cristalino geométrico “hay que abordarla siempre mediante la concepción geométrica”, mientras que la segunda corresponde a lo blando; “la plástica –dice Beuys- ofrece la posibilidad de moverse en ella”, ofrece la

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ “Plástica”, en *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía..., p. 282.

posibilidad de crear un mundo dentro del cual vivir. Asimismo señala el artista que la palabra *Skulptur* (escultura) se corresponde con la palabra alemana *Bildhauerei*, mientras que la palabra *Plastik* significa “la formación orgánica desde el interior”: “Una roca en la que se ha originado un surco profundo por medio de un glaciar, se ajustaría al campo de lo escultórico. Un hueso, en cambio, que se ha formado en el fondo por procesos líquidos que se han solidificado, es un elemento plástico.”³¹⁷ Aunque Beuys utiliza indistintamente los términos “plástica” y “escultura” e incluso, como ocurre en “Busco carácter de campo” habla de “arquitectura social”, y en efecto, plástica y escultura podrían subsumirse en una concepción amplia de escultura, no es ocioso detenerse en las diferencias entre los campos semánticos de las dos palabras porque remiten, a su vez, a dos tradiciones de pensamiento determinantes en la historia de la cultura moderna.

Escultura, del latín *sculptura*, significa en sentido estricto tallar sobre un bloque de materia sólida, mientras que *plástica* proviene del término griego que se traduce como modelar o dar forma.³¹⁸ “La plástica se modela con materiales blandos (cera arcilla, yeso), de manera que el artista añade volumen progresivamente de dentro hacia afuera. Por contra, la escultura es modelada a partir de material duro (madera, marfil, piedra) de forma que el artista va reduciendo el volumen de fuera hacia adentro.”³¹⁹ El principio configurador del

³¹⁷ Véase “Gespräch zwischen Joseph Beuys B. Blume...”, p. 157. Joseph Beuys, *Qu’est’ce que c’est l’art...* p. 96. Y Heiner Stachelhaus, *Op. cit.*, p. 81.

³¹⁸ Etienne Soriau, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid Akal, 1998. Es notable que este diccionario publicado por les Presses Universitaires de France en 1990 incluye el término “Escultura”, pero no el término “Plástica”, sino únicamente el de “plásticas (materias)”. Pp. 520-524 y p. 887 respectivamente.

³¹⁹ Wolfhart Henckmann y Konrad Lotter, eds., *Diccionario de estética*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 192-193. También en este diccionario, publicado originalmente en Munich por Beck’sche Verlagbuchhandlung en

trabajo plástico es interno y supone, por tanto, un cambio de estado en la materia; es este cambio el que produce las modificaciones formales. En la escultura éste principio es externo y produce más bien un cambio de forma, y no necesariamente de estado. Estas concepciones, la griega y la latina, pueden también interpretarse en relación con el planeta Tierra y las disciplinas que lo estudian: la biología y la geología. Pero sobre todo, y en la medida en que su diferencia remite a dos concepciones de fuerza –la formadora y la motora-, se pueden interpretar bajo la perspectiva de los modelos mecanicista y organicista de explicación de los fenómenos de la naturaleza que durante la Ilustración se constituyeron en principios de las explicaciones elaboradas en la física y la biología.

Así, la idea de plástica supone la existencia de un principio interior a cualquier entidad que Beuys concibe como pensamiento, energía, calor, amor y que, como ya se señaló, identificó en el mundo apícola:

Lo que me ha interesado de las abejas, o más bien de su forma de vida, es la organización de calor de un organismo así, y las formas esculturalmente terminadas [plastische Ausformungen] dentro de esa organización. Por un lado, las abejas tienen este elemento de calor, que es un elemento fluido de calor muy fuerte, y por otro, producen estructuras cristalinas [bilden sie Plastiken aus, die kristalin sind]; hacen figuras geométricas regulares. Aquí encontramos algo de [mi] Teoría [Social] de la Escultura, como en [mis] esquinas de grasa, que también aparecen en un contexto geométrico en ciertas situaciones.³²⁰

1998, es notable la ausencia del término “Escultura” y la inclusión no sólo del término “Plástica”, sino también de “lo plástico”. La identificación de la cultura alemana con la griega ha sido abordada por Hans Belting, *Te Germans and Their Art. A Troublesome Relationship*, New Haven, Yale, University Press, 1998.

³²⁰ Götz Adriani, Winfried Konnertz, y Karin Thomas, *Op. cit.*, ..., p. 41.

De esta manera, lo que está en discusión en la diferenciación entre plástica y escultura es la idea de *autopoiesis* o *autogeneración* que convoca el concepto de *finalidad* y que permite, a su vez, concebir la posibilidad de una realización de fines al interior de la naturaleza misma, o de los seres humanos en armonía con sus “propias leyes”, esto es, con una “necesidad interna”. Con otros términos, lo que está en discusión es la posibilidad de crear un mundo “al interior del cual sea posible vivir”, tal y como hacen las abejas. Algo que ya habíamos revisado en el capítulo anterior al referir la diferenciación kantiana entre labor y arte, entre la actividad de las abejas y el trabajo de los seres humanos, es decir, a través de los conceptos de causas finales o teleológicas y voluntad. Tenemos ahora nuevos elementos de reflexión para comprender el núcleo central del concepto de plástica y éstos atañan a la historia de la configuración de la racionalidad científico-técnica ordenadora de los procesos modernizadores.

Si la diferenciación entre escultura y plástica se remite a la explicación de la causalidad y la finalidad, se relacionan, por lo tanto, con los conceptos de fuerza formadora (*bildende Kraft*) y fuerza motora (*bewegende Kraft*), y de forma o configuración y formación, problemas que preocuparon por igual a Kant y a Hegel, y a Goethe y en general a los pensadores del idealismo alemán, cuyas formulaciones se sostienen en la caracterización kantiana del juicio teleológico. Regresemos brevemente a las explicaciones del sabio de Königsberg.

En la *Tercera Crítica*, la misma en la que se ocupa del juicio estético, Kant analiza el juicio teleológico y explica que el concepto de finalidad se diferencia del de causalidad en que las explicaciones causales nos dicen cómo llegan a existir los seres animados, pero no nos

explican la razón de esa existencia. El juicio teleológico pretende esa respuesta, pero la produce solamente en forma hipotética (de ahí que la biología no alcance el estatuto de ciencia). Cuando hablamos de finalidad interna decimos que una cosa encarna un fin de la naturaleza por el mero hecho de ser la cosa lo que es, y no por su relación con alguna otra. Así pues, las condiciones para enunciar un juicio de esa clase se presentan cuando la cosa en cuestión “es causa y efecto de sí misma”. Kant pone como ejemplo un árbol. En el árbol, explica, lo menos importante es que produzca otro miembro de la misma especie, sino que se produce a sí mismo como individuo. Por una parte, su crecimiento, basado en una cierta organización de la materia, es por completo un proceso de autoproducción. Por otra parte, hay una relación de interdependencia entre las partes y el todo: las hojas son producidas por el árbol, pero sirven para su conservación, pues repetidas pérdidas de las hojas lo matarían.³²¹ Además, para que una cosa sea concebida como fin de la naturaleza debe ser un “ser organizado”. Es decir, las partes han de relacionarse de tal manera entre ellas que produzcan un todo por su causalidad. Al mismo tiempo, el todo puede considerarse como causa final de la organización de las partes: “Así es como en un producto semejante de la naturaleza, cada parte sólo existe mediante las demás, de igual modo es pensado como existente sólo en consideración de las demás y del todo, es decir, como instrumento (órgano).” Kant explica que lo mismo podría decirse de un reloj y considerarlo, por ello, como producto de la naturaleza. Por lo tanto, añade, es preciso que las partes se consideren como productoras recíprocas las unas de las otras o, con otros términos, el producto no sólo tiene que ser organizado, sino *autoorganizado*:

³²¹ Manuel Kant, *Op. cit.*, párrafo 64, pp. 398-399.

Un ser organizado no es pues sólo una máquina, pues ésta no tiene más que fuerza motriz, sino que posee en si su fuerza formadora, y tal, por cierto, que la comunica a las materias que no la tienen (las organiza), fuerza formadora, pues, que se propaga y que no puede ser explicada por la sola facultad del movimiento (el mecanismo).³²²

La diferencia fundamental es, entonces, entre fuerza formadora (*bildende Kraft*) y fuerza motora (*bewegende Kraft*). Así pues, el principio y la definición establecidos por Kant para considerar la finalidad interna de los seres organizados es que “un producto organizado de la naturaleza es aquel en el cual todo es fin, y, recíprocamente, también medio. Nada en él es gratuito, sino fin o atribuible a un ciego mecanismo natural.”³²³ Por el contrario el reloj tiene su causa productora y su forma fuera de sí mismo.

Como se ve, estas explicaciones iluminan la diferenciación beuysiana entre escultura y plástica y nos permiten comprender que en esta constelación no tienen cabida las ideas de azar, indeterminación y entropía que a partir de su relación con John Cage, fueron exploradas por los artistas fluxus. Para Beuys flujo tampoco designa, como para Maciunas, “evacuación, catarsis corporal o descarga de excrementos.”³²⁴ Más bien son las polaridades

³²² *Ibid.*, parágrafo 65, *Op. cit.*, p. 401.

³²³ Este principio procede de la observación de los seres orgánicos, pero no se basa en principios meramente empíricos debido a la “universalidad y la necesidad que predica de esa finalidad”. Tiene que fundamentarse en un principio *a priori*, la idea de un fin de la naturaleza, la cual es una idea regulativa. Así es que el principio explicado se puede entender como una máxima para el uso de esa idea regulativa. *Ibid.*, parágrafo 66, p. 402.

³²⁴ Véase Cuauhtémoc Medina, “George Maciunas: El ant-Kant: Notas sobre el proyecto anti-artístico de fluxus (1961-1966), en *Op. cit.*

como vivo y muerto, dinámico y estático, activo y pasivo, interno y externo las que operan en su diferenciación entre escultura y plástica.

Ahora bien, recordemos que, en relación con los procesos del trabajo, Kant nos había dicho que debiera llamarse arte sólo a la producción que pone voluntad a la base de su actividad”, y que, por ello, los panales construidos con regularidad sólo pueden ser llamados obra de arte “por analogía con éste último”.³²⁵ Y más adelante nos dice que, no obstante, la forma de representación del arte debe ser la de la naturaleza, la del “como si” (als ob) que hace aparecer sus productos no como lo que son: productos del trabajo, sujeto a la voluntad y los fines, sino como productos de la naturaleza, como productos realizados “sin esfuerzo por una fuerza formadora” que tiende a la realización de sus finalidad interna.”³²⁶ El ejemplo del panal de las abejas y su principio del calor adquieran en esta explicación su significado pleno, porque describen la posibilidad de que el nuevo concepto de arte, el del arte ampliado, opere como palanca para la construcción de un mundo como organismo, como una totalidad en movimiento paulatino, en constante formación, cuya fuerza energética proviene de sí mismo. Ahora bien, esto no significa que la voluntad y la libertad, que hacen posible la realización de fines, hayan sido eliminadas de la explicación, significa más bien, que el trabajo a partir del cual los seres humanos construyen el mundo, se enmarca dentro de la idea aristotélica de *autotelia*, de acuerdo con la cual éstos tienden a buscar el mejoramiento de la vida. En ese sentido y recurriendo a Kant, es preciso decir que

³²⁵ Manuel Kant, *Op. cit.*, parágrafo 43, p. 340.

³²⁶ *Ibid.*, parágrafo 45, p. 343.

estas ideas deberían ser entendidas como ideas reguladoras, es decir, como postulados que, originados en la voluntad, sirven a la razón práctica, es decir, sirven para guiar la acción.

La teoría plástica de Beuys se inscribe, en consecuencia, en aquella tradición que desde la antigua Grecia ha cautivado a los imaginarios artístico y político en Occidente identificando en las abejas y la colmena las metáforas de una sociedad laboriosa, solidaria y perfecta. Aunque el prestigio de las abejas se remonta a la Antigüedad, no resulta en absoluto extraño que haya sido precisamente durante la modernidad, cuando su organización, basada en el trabajo, se convirtiera en modelo de virtud social, y perfección económica y política. La abeja obrera, disciplinada y solidaria y la abeja arquitecta constructora de colmenas se convirtieron en símbolos de perfección social y productiva. No sorprende, por tanto, que la colmena fuera ubicada como el modelo social al que aspiraban proyectos de la más diversa índole ideológica, cuya meta fue corregir el rumbo de la modernidad. Arquitectos como Antoni Gaudí, Peter Berhens, Bruno Taut, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier o proyectos como el de la Ruche de Montparnasse en el París de las vanguardias, así lo demuestran.³²⁷ Calor, cooperación y hermandad forman parte también de la constelación que sostiene la utopía del trabajo que caracteriza a la tradición humanista moderna. “Remontar la alienación en el mundo del trabajo” (die Entfremdung in der Arbeitswelt überwinden), - meta del proyecto de la plástica social- supone el principio de la fraternidad que significa

³²⁷ En *La metáfora de la colmena. De Gaudí a Le Corbusier* (Madrid, Siruela, 1998), Juan Antonio Ramírez explora las innovaciones formales, concepciones y discursos artísticos relacionados con el mundo apícola.

que cada uno trabaja para la satisfacción de las necesidades de otros, no solamente para la satisfacción de las propias.³²⁸

Volviendo a las ideas de organismo, totalidad en movimiento y *autotelia*, vemos que nos conducen a la diferenciación que, de acuerdo con la idea de juicio teleológico, elaborara Goethe entre configuración (Gestalt), y formación (Bildung) en su *Teoría de la Naturaleza*. Sin la intención de entrar en detalles sobre su pensamiento importa únicamente recordar que Goethe afirmó la existencia de un origen común a todos los vegetales que se encuentra en una planta originaria o Urpflanze. En ese sentido distinguió entre forma (Gestalt), y formación (Bildung). El primer concepto se refiere a la forma en cuanto idea y “designa la complejidad de lo existente de un ser real” lo que ya se ha producido, mientras que el segundo se refiere a las formas en continuo devenir, a lo que está en vías de producirse.³²⁹ Esta diferenciación es semejante a la anteriormente descrita por Beuys entre lo cristalino y lo caótico, entre lo geométrico y lo blando, es decir, entre la escultura y la plástica. Se entiende, en este sentido, la idea beuysiana de evolución como la de un movimiento que se desarrolla paulatinamente o con más exactitud, deviene, se despliega a partir de un principio interno como una totalidad auto-organizada. Esto es lo que el artista entiende por organismo. Las referencias a la concepción hegeliana de la historia son claras, y lo son

³²⁸ “Gespräch zwischen J. Beuys, B. Blume und H. G. Prager vom 15.11.1975”..., p. 157. Véase también anexo 1 de esta tesis “El modelo de la FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY. (Bomba de miel).

³²⁹ La formación de las plantas es estudiada por la Morfología, una nueva disciplina que, teniendo como objeto las formas orgánicas, se ocupa de sus cambios cualitativos. Estos cambios ocurren a partir de las semillas y concluyen en los distintos órganos que provienen, por expansión y contracción, de un órgano primitivo, el cotiledón u hoja embrional. J. W. von Goethe, *Teoría de la naturaleza*, Madrid, Tecnos, 1997, pp. 7- 8.

también porque lo que está en juego en esta concepción del arte es el supuesto de que su *Aufhebung* en la vida social cotidiana es posible.

Pero nada más alejado del pensamiento de Beuys que una concepción de la historia como evolución en forma positiva y ascendente. Ya he señalado que la valoración de la historia de Beuys se organiza a partir de una crítica de la concepción moderna de progreso, lo que lo emparenta con el pensamiento de los miembros de la primera generación de la Escuela de Frankfurt, con Nietzsche o con Heidegger y en general con aquellos pensadores que, desde diferentes perspectivas, han criticado la modernidad capitalista. Beuys considera que todo proviene del arte, y esta premisa se ve comprobada por la historia, cuyo devenir muestra que éste tiene lugar a partir de “imágenes artísticas elementales”, por lo que “todas las cosas, igual las humanas que las científicas se originan del arte.”³³⁰ En la antigüedad dominaba una concepción amplia del conocimiento que comenzó a desaparecer en la cultura occidental con Platón y Aristóteles³³¹, cuando dio inicio el desarrollo del proceso civilizatorio por el que el progreso se definió por el rechazo de la magia, el mito y la vida espiritual a favor “del pensamiento lógico y analítico al que el marxismo y el positivismo habrían contribuido en forma decisiva”. Este proceso, que “la humanidad ha llegado a valorar como un logro civilizatorio”, “como progreso”³³², culmina precisamente el de la configuración de aquella racionalidad que encuentra en el Renacimiento un momento

³³⁰ Adriani Götz, Winfried Konnertz y Karin Thomas, *Op. Cit.*, p. 66.

³³¹ Véase también: “Aristóteles”, en *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1994, 244-245.

³³² Adriani Götz, Winfried Konnertz y Karin Thomas, *Op. cit.*, p. 67.

privilegiado, donde Galileo representa la concepción moderna de la ciencia y su “principio de trabajo puramente analítico”, y Leonardo Da Vinci, representa una concepción espiritual de la inteligencia y los productos del conocimiento. Así se refiere Beuys a la revolución científica que hizo posible que el mecanismo fuera ubicado como el modelo de explicación de los fenómenos de la materia, la vida y el alma, es decir, cuando las causas finales o teleológicas fueron abandonadas como “vírgenes estériles” –según palabras de Francis Bacon–, y cuando, en consecuencia, se resolvió que todo trabajo debería dirigirse hacia las causas eficientes, mecánicas.³³³

La interpretación de Beuys coincide con la de Adorno y Horkheimer para quienes el iluminismo, que ubican antes de que el concepto apareciera como tal, es decir, desde la Grecia antigua, se proponía, mediante la ciencia, disolver los mitos y confutar la imaginación.”³³⁴ El resultado, sin embargo, ha sido la configuración de una racionalidad que convierte en objeto de cálculo y control todo aquello a lo que se aplica; una racionalidad que sólo puede producir conocimiento sometiendo su objeto a una estructura

³³³ Robert J. Richards explica cómo el mundo animado de Aristóteles en el que “una forma sustancial llamada *psyche*, o alma que insufla la vida en el interior de la materia” que le permite postular el despliegue de una ontología progresiva de series de seres animados e inanimados resulta una explicación insuficiente para Copérnico, Kepler, Galileo y Newton. Explica también que Descartes es quien finalmente considera la explicación de Aristóteles “demasiado compleja”, por lo que convierte a la biología en una rama de la física. En el siglo XVII, en Inglaterra y Alemania, filósofos como Leibniz, Moore y Cudworth y se opusieron a la reducción cartesiana de los seres animados a autómatas y mecanismos. Pero para Herder y Goethe quien fue muy importante, además de Kant, fue Shaftesbury, con su noción de forma interior (*inward form*). *Op. cit.*, pp. 307-308.

³³⁴ T. W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969, p. 15.

de dominio.³³⁵ Esta racionalidad llamada por Adorno y Horkheimer instrumental, tiene como condición de posibilidad la opresión del pensamiento mismo, su petrificación, y alcanza un momento definitivo durante la Ilustración, cuando el mecanicismo y el organicismo definirán las dos vertientes más importantes de la ciencia moderna.³³⁶ Tan pronto como las fuerzas y entidades del mundo natural fueron reducidas a la condición de objetos de saber y del hacer productivo por la organización industrial, el hombre, que según la misma Ilustración debía ser tenido como fin en si mismo, se convirtió en materia de control y explotación por el sistema capitalista basado en la propiedad privada y la división del trabajo. El Iluminismo desencadenó el proceso por el que la razón devino instrumento tecno-científico y, de acuerdo con las relaciones capitalistas del siglo XVII, hizo posible que la subjetividad de los individuos y la objetividad de las cosas se igualasen y, por tanto, que se volvieran intercambiables. Esta es la crítica en la que, como se recordará, Habermas identifica el peligro de un irracionalismo y puede explicar, a mi modo de ver, lo que Beuys entiende por materialismo:

El materialismo posee dos funciones: paralizar completamente las antiguas energías [Kräfte] afectivas y establecer criterios cognoscitivos precisos para todos los conceptos del conocimiento científico. Tras esta intensificación del entendimiento

³³⁵ Esta es la idea que nutre el pensamiento de Michel Foucault. Para una explicación sobre sus relaciones intelectuales con la Escuela de Frankfurt véase *Sobre Ilustración*, Madrid, Tecnos, 2003.

³³⁶ Ernst Cassirer ha explicado que durante el siglo de la Ilustración, la ciencia se mueve entre el mecanicismo y el organismo, entre la búsqueda de la ley en la física y el estudio de los procesos en biología: “De la lógica de los conceptos claros y distintos el camino nos lleva a lógica del origen y de la individualidad, de la pura geometría a la dinámica y a la filosofía natural dinámica, del mecanismo al organismo, del principio de identidad al de infinitud, al de continuidad y al de armonía.” *La filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1984, p. 55.

humano, se ha de restablecer un vínculo con lo espiritual, pero ya no a partir de una fuerza que provenga de la tradición, sino a partir de la propia fuerza, la de uno mismo, la del yo.”³³⁷

Los autores de la *Dialéctica* se refirieron a este proceso como la “matematización del mundo”, cuando el pensamiento fue reducido a una sola de sus dimensiones, lo que lo condujo a perder su capacidad autoreflexiva, su capacidad para guiar la praxis, y lo condujo a entrar en proceso automático que se desarrolla por cuenta propia. Así, vaciado de mismidad: “El individuo se reduce a un nudo o entrecruzamiento de reacciones y comportamientos convencionales que se esperan prácticamente de él. El animismo había vivificado las cosas; el industrialismo reifica las almas.”³³⁸ En consecuencia, la purificación del mito por la ciencia, que como parte del programa de la Ilustración prometía del paso del reino de la opresión natural al de la libertad, se reveló como un proceso de dominio cuyos alcances, a la luz de la historia, parecen ilimitados: “El saber, que es poder, no conoce límites, ni en la esclavización de las criaturas ni en su fácil aquiescencia a los señores del mundo”.³³⁹

Así pues, la crítica de Beuys coincide con la de los autores de la *Dialéctica* en el asunto central que compete al vaciamiento de la subjetividad, por el cual el desarrollo del pensamiento iluminista se volvió funcional a la dominación. Beuys piensa que es necesario situar nuevamente al sujeto en el centro de los procesos del conocimiento, y que éste, a su

³³⁷ “Diálogo con Friedhelm Mennekes”, en Friedhelm Mennekes *Op. cit.*, p. 32

³³⁸ T. W. Adorno y Max Horkheimer, *Op. cit.*, pp. 40-44.

³³⁹ *Ibid.*, p. 16.

vez, debe ser redefinido en una concepción ampliada que incluya la emoción, la intuición, la inspiración, el conocimiento de sí mismo, y la fuerza de voluntad. Con otras palabras, Beuys reclama la recomposición de la subjetividad sobre bases diferentes a las del sujeto moderno que, si bien, por oposición a la metafísica teológica, fue dotado de poderes creativos, también fue despojado de sus potencias internas, de lo que Beuys consideró sus verdaderas capacidades. A diferencia de los artistas de las vanguardias, o de sus colegas de fluxus o del minimalismo, nuestro artista consideró que esa es la condición de posibilidad para la rearticulación de aquello que la modernidad desmembró: la comprensión del mundo y del yo en una visión unificada de la ciencia y la moralidad, las leyes, y la estética; es decir, aquello que los filósofos de la Ilustración concibieron como progreso moral, justicia de las instituciones e incluso felicidad de los seres humanos.³⁴⁰

Según Beuys el concepto de arte ampliado no es “una teoría, sino una manera de proceder, en la que se dice que el ojo interno es mucho más importante que las imágenes externas que se forman en cualquier caso.”³⁴¹ El ojo interno no sólo ve, también oye el movimiento interno de las cosas y los seres. Esa es la razón, afirma, por la que “reclamo una manera mejor de pensar, sentir y querer. Estos son los auténticos criterios estéticos.” Así pues, el conocimiento del mundo, igual que su creación, compete a la interioridad humana, de manera que cuando el hombre se reconoce como un agente evolutivo puede asumir la responsabilidad de transformar su entorno.³⁴² Este autoreconocimiento es la condición de

³⁴⁰ Jürgen Habermas, “La modernidad: un proyecto incompleto”, en Hal Foster, *La posmodernidad...*, p. 28.

³⁴¹ “Diálogo con Friedheim Mennekes”, en Friedheim Mennekes *Op. cit.*, p. 74.

³⁴² *Ibidem.*

posibilidad para el ejercicio de la soberanía, para, como expliqué en el capítulo anterior, el genuino ejercicio de la libertad política. Beuys piensa que el mundo puede transformado de manera permanente por la voluntad de los seres humanos en busca de su mejoría, es decir, de un cambio genuino de estado, y no meramente de uno de forma. Ahora bien, a la luz de la historia de Occidente, donde, el progreso devino catástrofe³⁴³, considera que las energías transformadoras, se encuentran petrificados. De ahí que, por ejemplo, en *Bomba de miel en el lugar de trabajo* haya ubicado “una cantidad de grasa y una máquina doble –dos motores que amarré a un tambor de cuero- que agitaban ininterrumpidamente la grasa a gran velocidad: eso representaba para mí la voluntad que hace todavía falta.” (Fig. 30).

El arte, por tanto, estimula la imaginación, los afectos y la voluntad de cambio, vivifica lo estático y lo muerto, de manera semejante a como lo hace el trabajo. Además, las revoluciones, que implican la violenta e inmediata puesta en marcha de la dialéctica entre destrucción y construcción, no han traído consigo cambios de estado, sino sólo de forma, peor aún, históricamente han traído la muerte.³⁴⁴ Por eso, en una corrección a Trotsky, Beuys se refirió a la verdadera revolución como la “revolución interior permanente”.³⁴⁵

³⁴³ Véase Walter Benjamin, “Tesis de filosofía de la historia”, en *Para una crítica de la violencia*, México, Premiá, 1978, 123-124.

³⁴⁴ Véase anexo 2 de esta tesis: “Entrada en un ser vivo”.

³⁴⁵ Joseph Beuys, Enzo Cucci, Jannis Kounellis, Anselm Kiefer, *Op. cit.*, p. 228.

7. Organización sensorial y transformación

Beuys explica los procesos de la vida social y biológica como procesos evolutivos, a partir de la existencia de una especie de *arché*, o “ley del mundo” que es la de su despliegue plástico, de su formación o configuración.

Esta concepción pone en cuestión el desarrollo especializado de los sentidos. Según sus propias explicaciones, Beuys habría llegado a las premisas de su proyecto artístico no tanto a través de las ciencias naturales como de su encuentro con la obra de Wilhelm Lehmbruck, como ya se indicó. Beuys explica que Lehmbruck retomó la tradición ligada a la experiencia de la espacialidad del cuerpo humano y la llevó a un punto que sobrepasa incluso a Auguste Rodin, con lo que logró que la plástica cesara "de ser únicamente lo espacial, el arte de lo que se apodera del espacio [...] para pasar a *ser la ley del mundo* [das Gesetz der Welt]”. Se trata, dice, de una tradición que “responde a algo interior”:

Eso significa que esas esculturas no pueden ser comprendidas visualmente –en el sentido estricto del término. No se les puede comprender más que con una intuición, con todos los otros órganos de los sentidos abriendo su puerta intuitiva. Es esencialmente el acto de la escucha [Hörend], de la contemplación [Sinnende], de la voluntad [Wollende]: eso quiere decir que encontramos en su escultura las categorías que no habíamos encontrado anteriormente en ninguna parte.³⁴⁶

³⁴⁶ Joseph Beuys, “Remerciement à Wilhelm Lehmbruck” en Beuys, Joseph, *Par la présent je n’appartiens plus à l’art...*, p. 12. Las cursivas son mías. He preferido traducir la versión del francés porque la encuentro más apegada a la original en alemán (*Mein Dan an Lehmbruck*) que la publicada en español “Agradecimiento a Wilhelm Lehmbruck”, en *Joseph Beuys. En torno a la muerte de Joseph Beuys*, Bonn, Inter-nations, 1986.

De estas declaraciones se desprenden varias consecuencias importantes para la fundamentación del proyecto beuysiano. La primera es que con Lehmbruck la idea de arte se amplía hasta convertirse en “ley del mundo” (das Gesetz der Welt), de manera que lo que “vemos” del mundo es el resultado de su orden interno, subyacente, el mismo que en la naturaleza y el mundo orgánico elabora incesantemente las sustancias que conforman la vida, por lo que el acceso a estos procesos internos no es posible por la vía de la visión natural, o de la visión apoyada en aparatos, sino a través de una nueva relación con el mundo que involucra por igual a nuestro *senorium*, la estructura de la percepción y el sistema de las necesidades y la satisfacción de éstas.

Es así como Beuys elabora una concepción de la naturaleza del arte en la que lo visual ha perdido su posición privilegiada, algo semejante a lo que pensaron sus colegas norteamericanos de fluxus y el happening. Pero a diferencia de éstos, que llegaron a la misma conclusión a través de Duchamp y Cage, Beuys declaró haberlo hecho por mediación de un maestro del arte moderno alemán. Beuys coincide, no obstante, con sus contemporáneos al establecer una nueva economía de los sentidos que se correspondía con una redefinición del arte en donde la eliminación de las fronteras entre disciplinas artísticas suponía como asunto central la intensificación de la experiencia, el acceso a una especie de “experiencia total”. En su caso, como en el de Allan Karpow, no se trataba tanto de una negación radical de lo visual, sino de su integración con todos los sentidos.³⁴⁷ La idea de

³⁴⁷ Kaprow hereda de las vanguardias la aspiración a la sinestesia que, a través del simbolismo en Rusia y otros lugares de Europa, penetró el ideal de la obra de arte en común (Gesamtkunstwerk) y se convirtió en un asunto de reflexión y experimentación sobre la unión de las artes entre 1908 y 1914, cuando tuvieron

ambientación de Kaprow establece la posibilidad de obras en las que “no estemos obligados a ver cosas”, sino “incluso a entrar, estar rodeados”.³⁴⁸ En este aspecto hay coincidencias entre Kaprow y Beuys, pues para éste último, la plástica es un lugar, un suelo (Boden) en “cuyo interior podamos movernos” por lo que, igualmente, los sentidos deben ampliarse. No obstante, en la concepción beuysiana los sentidos no redefinen sus posibilidades únicamente en relación con la vida mundana, con “el exterior”, como ocurre en el happening y la ambientación, sino a través de su integración con las potencias espirituales que le fueron alienadas al hombre a lo largo del despliegue histórico de la modernidad, y que Beuys considera necesarias para conocer la energía que mueve al mundo y a los seres humanos mismos:

Durante mis estudios, cuando abordé las cosas más vastas que se referían a la escucha en las esculturas de Wilhelm Lehmbruck a lo que en ellas es la sensibilidad intrínseca del pensamiento, para llegar a una teoría enteramente nueva de la creación plástica del futuro, entonces yo acababa de imaginar una creación plástica

lugar los desarrollos formales decisivos y la génesis de la abstracción pictórica con Kandinsky y Malevitch, la génesis del lenguaje dodecafónico en música con Schönberg, las premisas de la abolición de las fronteras entre arte y vida con el futurismo y el desarrollo de los primeros ensayos de un film abstracto. Véase Marcela Lista, *L'oeuvre d'art total à la naissance des avant-gardes (1908-1914)*, Paris, CTHS / INHA, 2006, p. 6. Sobre, las relaciones entre Fluxus y Beuys a través de la aspiración a la sinestesia véase Cecilia Livreiro Lavelli, *Op. cit.*, 157-228.

³⁴⁸ “Crear obras en las que no estemos obligados a ‘ver cosas’, sino simplemente a entrar, estar rodeados y devenir parte de todo aquello que nos rodea, pasiva o activamente dependiendo de nuestros talentos para comprometernos con la experiencia [...]” Los materiales de este nuevo arte “somos nosotros, nosotros, los seres humanos, somos formas (aunque frecuentemente no somos conscientes de este hecho). Llevamos vestidos de colores diferentes; podemos movernos, sentir, hablar, y observar a los demás de variadas maneras [...]. Allan Kaprow, “Notes on the Creation of Total Art (1958), en *The Blurring...*, pp. 10-11.

que no trabajara únicamente con el material plástico, sino que pudiera trabajar también con el material espiritual, fui inmediatamente conducido a la idea de plástica social.³⁴⁹

En este punto conviene hacer notar que la elección de Beuys de Lehmbruck como el origen del proyecto de la plástica social debe ser entendida como una operación interesada en la que la identificación con un maestro del arte moderno alemán le permitió trazar una línea de continuidad entre el arte del pasado y su propio proyecto, a la vez que participar en la rehabilitación del arte moderno que tuvo lugar en Alemania Federal durante los años cincuenta.³⁵⁰ También le permitió asumir una postura crítica frente a la abstracción, que fue la tendencia dominante durante la etapa álgida de la ocupación por los Aliados y, por tanto, instrumental a la ideología del milagro económico y del anticomunismo que expresaban los intereses de vencedores en la Segunda Guerra Mundial. Creo que esos datos nos permiten

³⁴⁹ “Remerciement à Wilhelm Lehmbruck”..., pp. 11-13.

³⁵⁰ Formado en la Academia de Arte de Dusseldorf, Lehmbruck fue el único artista alemán que participó en el Armory Show de Nueva York en 1919 y en la colectiva celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, *Art of Our Time*, en 1939. Ese museo compró dos de sus obras más importantes *La arrodillada* (*Die Kniende*) y *Adolescente ascendiendo*. Es conocido también por la construcción del memorial a los muertos en la Primera Guerra Mundial *Los caídos* (1915-16), que por su carácter pacifista fue retirado por los nazis y restituido posteriormente. En 1919, el año de la muerte del escultor, el historiador y crítico alemán – posteriormente emigrado a México-, Paul Westheim escribió una monografía sobre Lehmbruck titulada *El arte como tarea*. En su *Mundo y vida de grandes artistas*, explica que *La arrodillada* “habría bastado para asegurarle su lugar de iniciador y revolucionario, en la historia de un nuevo arte, encaminado al vigor arquitectónico y a la monumentalidad.” Y que “Sus figuras reflejan la muda tragedia de la vida –reflejan melancolía y nostalgia. Ante ellas el espectador siente un estremecimiento místico, que le hace intuir mundos más luminosos y más puros. Sus grandes obras brotan de un ansia metafísica, de un anhelo de redención, del tormento de un alma a la que ‘le duele la vida’. Paul Westheim, *Mundo y vida de grandes artistas II*, México, FCE, 1985, pp. 123-126

también comprender las razones por las que Beuys, a diferencia de sus predecesores de las vanguardias históricas, estableció una relación de continuidad con algunos maestros del pasado³⁵¹, como señaló Peter Bürger.

Pero la elección que Beuys hace de Lehman Bruck es también funcional a su deslinde de los artistas fluxus y especialmente de la figura de Marcel Duchamp. Según reporta el propio Beuys, durante la crisis de los años 56 y 57, cuando elaboró la idea de arte ampliado como una investigación sobre el trabajo humano, también realizó profundas meditaciones sobre el dadaísmo.³⁵² Lo que Beuys le reprocha a Duchamp es no haber llevado hasta sus últimas consecuencias la invención del *ready made*:

Duchamp cogió objetos y los llevó al museo diciendo: ‘esto es arte’. Lógicamente tendría que haber dicho: ‘esto no lo he hecho yo, procede de la industria’ o sea, que tendría que haber dicho que cada persona es un artista [...] Inmediatamente después

³⁵¹ En este aspecto Beuys coincide Allan Kaprow quien estableció que la ambientación y el happening provienen del “legado de Jackson Pollock”.

³⁵² Götz Adriani, *Op . Cit.*, p. 32. Precisamente en 1957, en Estados Unidos, Robert Rauschenberg utilizaba la técnica del transfer en sus Combine Paintings, y Allan Kaprow, Robert Watts y George Brecht elaboraron el Proyecto en dimensiones múltiples en el que proponían la creación un instituto de arte experimental dentro de la Rutgers University. Su finalidad era romper las fronteras entre medios artísticos así como también aquellas que dividían los dominios del conocimiento. Proponían integrar los nuevos medios tecnológicos a una creación multiforme no limitada por ningún medio de producción para permitir su expansión en el tiempo y el espacio. Se trataba de integrar los desarrollos de la ciencia y la tecnología a la producción de nuevas experiencias estéticas. Véase Geoffry Hendricks (ed.), *Critical Mass. Happening, Fluxus, Performance, Intermedia and the Rutgers University 1958-1972*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2003. El texto del proyecto se reproduce en Nicolas Feuillie (ed.), *Fluxus dixit. Un anthologie. Vol 1*, Dijon, Le presses du réel, 2002, pp. 113-126.

de su acto experimental, al día siguiente, tendría que haber dicho: ‘Bueno... el concepto de arte se amplía, el del ser humano también’ [...]”³⁵³

Duchamp declaró que todo es arte, pero omitió la consecuencia de esta declaración: que “todo hombre es un artista.” Con esto, según Beuys, restaba radicalidad a su descubrimiento debido a que, en efecto, para él, el arte no es únicamente un asunto público, un instrumento de comunicación y sociabilidad, tal y como lo pensó el mismo Kant, sino precisamente un espacio común a todos los seres humanos, un “suelo” tanto como un vehículo desde y a partir del cual es posible el movimiento, el desarrollo del conocimiento y la realización de la libertad y la felicidad humanas. Por ello le reprocha a Duchamp su silencio, su supuesto retiro del mundo del arte sin haber hecho públicas las consecuencias sociales y políticas de la invención del *ready made*. En ese sentido realizó el 11 de diciembre de 1964 la acción *El silencio de Marcel Duchamp ha sido sobrevalorado* (Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet) (Fig. 31) durante una transmisión en vivo de la emisión *Die Drehscheibe* desde los estudios de Düsseldorf de la cadena ZDF³⁵⁴ y en la que también participaron Rene Block y Wolf Vostell. La acción se realizó precisamente cuando Duchamp era reconocido en Estados Unidos y el mundo occidental como el precursor de las posturas más ambiciosas del arte. Posteriormente, en 1984 Beuys comparó *Rueda de bicicleta* (Fig. 32) con su propia obra *Is it about a bicycle?* (Fig. 33).

³⁵³ José Lebrero Stäls, *Op. cit.*, p. 120.

³⁵⁴ Para un análisis de la relación entre las obras de Beuys y las de Duchamp véase: Antje von Graevenitz “Breaking the silence. Joseph Beuys on his ‘Challenger, Marcel Duchamp”, en Claudia Mesch and Viola Michely (Eds.), *Op. cit.*, pp. 29-49. La relación entre arte y televisión es un momento muy importante de la historia del arte germano occidental de la segunda posguerra.

Debido a que fue el propio Duchamp quien concibió un vehículo de movimiento como arte, Beuys declaró sobre *Rueda de bicicleta*: “[...] ese objeto que integra una rueda de bicicleta que gira sobre sí misma. Es una excelente imagen de la obra de Duchamp, la de un hombre que se encuentra siempre en el mismo punto, en el mismo estilo y el mismo comportamiento.” En cambio, afirmó:

La bicicleta en nuestra obra atañe a problemas tan diversos como los del Tercer Mundo, la estructura de la sociedad, la vida espiritual, la justicia, la democracia, la economía. Esa bicicleta no está colocada sobre un soporte, sus ruedas no regresan al mismo punto, **no giran desesperadamente en el vacío**: es una bicicleta dinámica que avanza al futuro.

Y concluye refiriéndose a *Boîte-en-valise* (Fig. 34):

En la maleta de Marcel Duchamp hay muchas cosas interesantes pero con las cuales no se puede hacer nada cuando se plantea un problema pedagógico o económico o relativo a la democracia: carece de toda utilidad.”³⁵⁵

Así, aunque Duchamp logró socavar la concepción tradicional de la obra de arte, no pudo o no quiso superar su condición autónoma, su trabajo, dice Beuys, “hay que aceptarlo tal como es, en tanto que objeto de arte cuyo lugar se encuentra en el museo.”³⁵⁶ Dicho con otras palabras, aunque en el *ready made* está contenida la posibilidad de redefinir el arte más allá de la exigencia del “como si” de Kant y hacer posible su socialización también más allá de la idea de kantiana de *sensus communis*, Duchamp reprimió ese potencial que

³⁵⁵ "Entrevista con Bernard Lamarche-Vadel, noviembre de 1984", en Bernard Lamarche-Vadel, *Op. cit.*, p. 95.

³⁵⁶ *Ibidem.*

contenía la superación de la condición autónoma del arte. Fue así como en el *ready made* redujo el potencial negativo del arte a una operación lingüística, con lo que rescató el arte de la amenaza vanguardista de superarlo en la vida. Con los términos de Agamben, se podría decir que Beuys le reprocha a Duchamp el hecho de no haber querido buscar una nueva ley para el arte, el haber convertido el arte en “la potencia pura de la negación”.³⁵⁷

Frente a la postura de Duchamp, Beuys pone la del Picasso quien en 1945 declaró que el arte “es un arma de guerra para atacar al enemigo y defenderse de él.”³⁵⁸ Para Picasso, el artista plástico (o un poeta o un boxeador) es al propio tiempo:

un ser político, siempre alerta ante sucesos dolorosos, brutales o felices, a los que responde de todas las maneras imaginables. ¿Cómo sería posible no interesarse por los demás y en virtud de una indiferencia marfileña ponerse al margen de la vida, que tan abundantemente expresan? No, la pintura, concluye Picasso, la pintura no se hace para decorar apartamentos.³⁵⁹

No obstante las referencias a Picasso, la plataforma utilizada por Beuys para operar su distanciamiento de Duchamp y de sus colegas de Fluxus y del Happening, y para arribar a su propia definición de arte, fue su vinculación de con la obra de Lehmbruck. Beuys postula la reconstrucción del *sensorium* precisamente a partir de la inclusión de aquellas potencias que el *ready made* tendía a negar. En efecto, el *ready made*, tanto como los objetos fluxus, del pop o del minimalismo, se refieren a la pura exterioridad de las cosas,

³⁵⁷ Giorgio Agamben, *Op. cit.*, p. 95.

³⁵⁸ Véase anexo 2 de esta tesis: “Entrada en un ser vivo”.

³⁵⁹ “Pablo Picasso, declaraciones sobre el artista como ser político, 1945”, en Herschel B. Chipp, *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995, p. 518.

por lo que, como afirma Rosalind Krauss “será difícil leerlos de manera ilusionista o ver en ellos una alusión a una vida interna de la forma (como una piedra erosionada o cincelada podría, en un contexto escultórico, aludir a fuerzas biológicas internas).”³⁶⁰ La lógica del *ready made* anticipa el trabajo de Donald Judd o de Frank Stella, quienes con la intención de distanciarse de la composición relacional que identificaban con el arte europeo concibieron la estrategia del orden continuo de “una cosa detrás de la otra” y se acerca a la lógica de la producción en masa bajo el modelo fordista. Esta lógica, explica Rosalind Krauss, “se parece sencillamente a la sucesión de los días sin nada que les haya dado una forma o una dirección y sin que nada los habite o los anime, ni les confiera significado.”³⁶¹

Por el contrario, la plástica social se basa en una dialéctica entre lo interno y lo externo, y sostiene la necesidad de superar la lógica de la producción serial de manera que lo aurático, las relaciones entre lo cognitivo y lo intuitivo, lo ético-político y lo afectivo libidinal organicen una nueva racionalidad capaz de operar la *desviación* de la modernidad capitalista y su racionalidad instrumental. En la configuración de esta racionalidad nueva se impone la transformación de la sensibilidad. Esto último, como ha escrito Peter Bürger, en la era de la estetización generalizada se ha convertido en un lugar común del arte porque la dimensión estética ha sido instrumentalizada también por el capitalismo. Así es que, precisamente a partir de este hecho, es decir, de que el capitalismo ha reducido todos los

³⁶⁰ Rosalind E. Krauss, “Doble negativo: una nueva sintaxis para la escultura”, en *Pasajes de la escultura moderna...* p. 247.

³⁶¹ Rosalind E. Krauss, “Doble negativo: una nueva sintaxis para la escultura” ..., p. 242.

sentidos al “el sentido del *tener*”, como afirmó el joven Marx³⁶², Beuys se propone potenciar las vías por las que es posible experimentar los procesos de transformación que gobiernan al mundo, que también subyacen a los procesos del trabajo, y que se encuentran ocultos por el valor de cambio. Veamos cómo lo explica él mismo:

Mis objetos se deben ver como estimuladores para la transformación de la idea de escultura, o del arte en general. Deberían provocar pensamientos acerca de lo que puede ser la escultura y de cómo el concepto de esculpir puede extenderse a los materiales invisibles usados por todas las personas:

Formas de Pensar- cómo modelamos nuestros pensamientos o

Formas Habladas- cómo damos forma a nuestros pensamientos en palabras o

ESCULTURA SOCIAL- cómo modelamos y damos forma al mundo en el que vivimos:

**La escultura como un
proceso de evolución:
toda persona es un artista**

Es por esto que la naturaleza de mis esculturas no está fija y terminada. En la mayoría de ellas hay procesos que continúan: reacciones químicas, fermentaciones, cambios de color, descomposición, desecación. Todo está en **estado de cambio**.³⁶³

Las capacidades físicas que la materia, incluidos el pensamiento y el lenguaje, poseen para reaccionar en contacto con otros elementos del ambiente, para ponerse en comunicación y afectarse mutuamente, eso es lo que el arte nos muestra. Y que “**Todo está en estado de**

³⁶² Karl Marx, *Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 148.

³⁶³ Caroline Tisdall, *Op. cit.*, p. 7.

cambio” es precisamente, lo que se oculta tras el valor de cambio de las mercancías. En cuanto materia, las cosas no agotan su sentido en un único estado o en una única forma, su singularidad no se deja fijar en una sola forma de recepción o de consumo, y es, precisamente en esa resistencia, donde reside su valor interior, energético porque esa resistencia pone en evidencia, también, lo ilusorio de su posesión, “del tener”. Como se señaló en el capítulo anterior, Marx identificó en la correlación entre materialidad y utilidad el valor de uso porque en ella reside la capacidad de las cosas para satisfacer necesidades humanas. Beuys definió así el uso de los materiales en su obra: “el fieltro calienta”, “el cobre conduce”, “la grasa protege”, “la miel conserva”, “el pensamiento in-forma”, “el lenguaje comunica”, y en general, “el arte transmite”. En el mismo sentido se refirió al uso de vendas, gasas, agujas hipodérmicas que sirven para curar, o transmisores, receptores, filtros, videograbadoras, teléfonos cuya utilidad reside en transmitir información. Así pues, verbos como calentar, proteger, alimentar, conservar, curar, sembrar, informar, comunicar, transmitir, que constituyen el valor de utilidad del arte y de las cosas en general designan según Beuys, los verdaderos “valores económicos” (Wirtschaftswerte).³⁶⁴

Precisamente “valores económicos” fue el título que Beuys les dio a productos como té para la tos, o esparadrapos, que presentó en *Bomba de miel en el lugar de trabajo*. (Fig. 35) Firmados por él y sellados con el logotipo de la FIU, estos “valores económicos” son

³⁶⁴ Benjamin Buchloh sostiene que los materiales utilizados por Beuys provienen las ruinas de la Alemania de posguerra. Y que también señalan la transición de las formas de producción artesanal a la industrial en las regiones del bajo Rin. Véase “Reconsidering Joseph Beuys. Once Again”..., p. 86. Algo que también fue señalado por Anette Michelson en Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind Krauss and Anette Michelson, “Joseph Beuys at the Guggenheim”..., p. 10.

objetos que ponen en evidencia la disparidad entre valor de uso y valor de cambio. Beuys recuperó esa idea en *Valores económicos* (Wirtschaftswerte) (Fig. 36) una instalación montada del 2 de junio al 31 de agosto de 1980 para la exposición *Arte en Europa después de 1968* (Kunst in Europa na '68) en el Museum voor Hedengaagse Kunst (Museo de Bellas Artes) en Gante, Bélgica. Esta obra articula un discurso sobre la situación económica, política y cultural de la Alemania dividida, es decir, sobre el capitalismo y el socialismo realmente existente, pero también sobre las posibilidades *simbólicas* del *ready made*. Estuvo conformada por seis estantes de fierro, unidos entre sí formando un ángulo sobre los que se ubicaron productos alimenticios procedentes de la República Democrática Alemana, de Polonia y la Unión Soviética.³⁶⁵ Entre los estantes colocados en forma de “L”, Beuys ubicó un rectángulo de yeso remodelado en sus ángulos inferiores con porciones de grasa. El bloque era tocado por una antena de radio ubicada en uno de los estantes, lo que lo convertía en un generador o en un acumulador de energía o, en términos beuysiano, en un espacio de comunicación. Sobre el bloque Beuys escribió con un crayón: “El eurasiático los saluda: Joseph”. La instalación fue originalmente montada en una sala donde se encontraban expuestas pinturas antiguas de entre los siglos XVI y XIX provenientes de España, Italia, Holanda e Inglaterra. En sus montajes posteriores y a petición del artista, la instalación debía ser montada preferentemente en una sala donde se exhibieran cuadros de la época de Marx (1918-1883).³⁶⁶ En la exposición *Die Revolution sind wir* (La revolución

³⁶⁵ Sobre las relaciones entre Beuys y la DDR véase Eugen Blume “The individual as Political (1992)”, en Claudia Mesch and Viola Michely (Eds.)..., pp. 304-319.

³⁶⁶ Beuys declaró que las instalaciones se verían modificadas, en cada caso, por el lugar de exhibición y que, de acuerdo con el principio de libertad él dejaba “a los hombres la libre iniciativa de hacer lo que quisieran

somos nosotros), la segunda³⁶⁷ gran retrospectiva desde la muerte del Beuys, celebrada en Berlín, en el 2008-2009, en el Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, frente la instalación *Valores económicos* se ubicaron el pizarrón cuyo contenido fue analizado el capítulo anterior (Fig. 18) y, dentro de en una vitrina, los tres tomos de *El Capital* de Marx. (Fig. 37)

En la medida en que en esta obra los productos de consumo dialogan con las pinturas antiguas, con el arte de la época liberal-burguesa, con el pensamiento de Marx, así como con el espacio abierto para la comunicación y con la frase que refiere a Eurasia, un concepto que dentro del vocabulario beuysiano se entiende como sinónimo de unidad, o síntesis, se puede afirmar que el artista intenta poner su teoría del arte ampliado en la perspectiva de su propio país. Para ello establece una correlación entre el concepto de Eurasia, y el pensamiento marxiano, al que identifica con el arte del pasado que no obstante está presente en la actualidad, con lo que enfatiza su idea de que su teoría del arte ampliado, su “humanismo libertario”, es una corrección o “un complemento del marxismo.”³⁶⁸ Con sus empaques simples y elementales, los productos de los países comunistas representan más adecuadamente los valores de uso alimenticios, de los materiales y sustancias que

con las cosas.” Citado por Maité Vissault, *La problématique de l'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys.*, p. 292.

³⁶⁷ La primera retrospectiva tuvo lugar en Berlín en 1990 y fue organizada por Heiner Bastian, antiguo secretario y amigo cercano de Beuys. Michael Hierholzer, “Beuys en Berlín. Gran exposición retrospectiva”, *Revista Humboldt*, No. 94, 1990, pp. 81-82. La segunda, celebrada también en Berlín en 2008-2009 formó parte del Festival Kult des Künstlers (Culto de los artistas) dedicado a revisar el mito del artista, que incluyó exposiciones de obras Jeff Koons y Paul Klee, entre otras.

³⁶⁸ Clara Bodenmann-Ritter, *Op. cit.*, p.. 56.

contienen, contrastando con la hiperestetización de las mercancías dominante en la Alemania Occidental. Los empaques son ecológicos, la mayoría hechos con papel y cartón. Firmados por Beuys, sellados con el logotipo de la FIU e identificados como “valores económicos que han sido” (gewesenen Wirtschaftswerten) para las migajas de pan, pedazos de chorizo o manchas de mostaza en el fondo de un plato de cartón; o como “ningún valor económico” (kein Wirtschaftswerte) para un bote de veneno para ratas³⁶⁹ se encuentran ellos mismos sometidos a procesos químicos como “fermentaciones, cambios de color, descomposición, desecación.” A través de la modelización de la correlación entre valor de uso y materialidad, esta instalación pone en evidencia un uso simbólico del *ready made*, uso que ciertamente la ha valido a Beuys, como hemos visto, diversas acusaciones, pero que, con independencia de cualquier consideración, resulta por demás eficiente en términos comunicativos pues en esta obra está interesado en mostrar un modo de organizar el mundo de la vida social cotidiana a través de la producción, lo que implica las forma de trabajar y de consumir.

Por otra parte, tenemos en *Valores económicos* una manera de redefinir la relación entre objetos y espacio por completo diferente de cómo lo habían hecho los artistas del minimalismo, pues en esta obra lo que importa es la densidad simbólica de la interacción entre el espacio y los objetos.

³⁶⁹ Maité Vissault, *Op. cit.*, 286-288. No es extraño que esta instalación haya sido exhibida en la exposición *Arte alemán de Beckmann a Richter: imágenes de un país dividido*, celebrada en la Martin Gropius Bau de Berlin en 1997.

Ahora bien, si lo que muestra la materia del arte es su valor de uso, también, y por otro lado, ella misma nos permite acceder a la autoconciencia de nuestras propias potencias. Los objetos, los dibujos, las acciones, los discursos, las declaraciones, las conferencias buscan ser “una provocación” para la puesta en movimiento de ese núcleo energético que es el pensamiento, que a su vez alimenta los sentimientos y la voluntad:

El movimiento se consigue por medio de una provocación, una inauguración o una iniciación que tenga el movimiento como objetivo. Se evoca algo, el propio principio del movimiento y aquí aparecen otros factores: la voluntad, la energía (así se sabe de dónde surge el movimiento) y la forma (se trata de dar forma a algo para todas las personas). Y ésta es una forma diferente de la anterior. Por lo tanto, es el principio de resurrección el que modifica la forma antigua, muerta o aletargada, en una forma vital, vibrante e impulsora de vida, del alma y del espíritu. Este es el concepto de arte ampliado.³⁷⁰

Se trata de una “provocación”³⁷¹ que busca la generación de nuevas representaciones que conduzcan, como hemos señalado, a la generación de conceptos o a la potenciación de los ya existentes: “todo está en estado de cambio”, nos dicen estas obras, incluso lo muerto puede resucitar porque ahí donde hay energía hay posibilidad de producir calor, amor, tal y como ocurre en la dialéctica entre trabajo pretérito o *muerto* y trabajo vivo descrita por Marx. Recordemos que aquellas herramientas y materiales que no han sido utilizados se ven sometidas a la acción destructora del intercambio natural de materias, por eso el hierro

³⁷⁰ “Diálogo con Elisabeth Pfister”, en Friedhelm Mennekes, *Op. cit.*, p. 72.

³⁷¹ Según Philippe Artières y Michel Zancarini-Fournel la idea de provocación proviene de la sección alemana del situacionismo que se formó en 1959. Después de haber sido excluidos de la Internacional Situacionista, una parte de sus miembros se reorganizaron en Acción Subversiva e hicieron prosperar su noción de activismo que habría de marcar las tácticas de la Oposición Extraparlamentaria. *Op. cit.*, pp. 473-474.

se oxida, la madera se pudre, la hebra no tejida o devanada es algodón echado a perder. De manera que el trabajo vivo tiene que hacerse cargo de estas cosas, resucitarlas de entre los muertos, convertirlas de valores de uso potenciales en valores de uso reales y activos.³⁷²

El sentido cristiano que subyace a esta concepción, según la cual lo muerto puede ser resucitado por lo vivo, coincide con la idea de la cura, de la sanación y la regeneración siempre presentes en la obra beuysiana. Entre lo vivo y lo muerto, o entre los cuerpos cuya temperatura es dispar se establece un flujo de energía, de comunicación que cesa hasta que lo muerto resucita o se establece un equilibrio térmico entre cuerpos.³⁷³ A mi modo de ver, la instalación *Muestra tu herida* (*Zeige deine Wunde*) nos pone claramente frente a esta concepción. Todo en esa obra tiene un carácter macabro y, sin embargo, contiene también los instrumentos de la cura, de la resurrección. Esta obra nos muestra con toda claridad lo que Beuys concibió como “contra – imagen”, un proceso que supone un quiebre en la economía libidinal en la medida en que en su ocurrencia podemos crear un deseo positivo a partir de la experiencia de un afecto de signo negativo y eso, para Beuys, debe también ocurrir sin violencia. La contra-imagen ocurre en un espacio intermedio (*inzwischen*), entre una cosa determinada y su contrario, lo que implica las ideas de tiempo y proceso. Algo semejante significa la idea de “pensar con la rodilla”. En una carta postal Beuys escribió “Pienso igualmente con la rodilla” (“*Ich denke sowieso mit dem Knie*”) En palabras de

³⁷² Karl Marx, *El capital. Crítica de la economía política*, Sección Tercera, Capítulo V, Proceso de Trabajo y Proceso de Valorización..., p. 135.

³⁷³ Una interpretación de esta perspectiva en términos cristológicos en “Observaciones teológicas sobre el impulso de Cristo”, en Friedhelm Mennekes, *Op. cit.*, p. 208.

Alexander Kluge, la rodilla no es otra cosa que una articulación, así es que por definición siempre piensa “hacia adelante.”³⁷⁴ Algo que Beuys estimuló al poner grasa en la parte posterior de sus rodillas, como alimentado esa capacidad de pensar prospectivamente en la acción *Bastón de Eurasia* (Eurasienstab), de 1967.

Beuys piensa que es posible “desarrollar nuevos órganos sensoriales”³⁷⁵, “percibir cosas que normalmente no se perciben”, y que esto, y no, por ejemplo el consumo de mercancías, debería ser experimentado como una necesidad, necesidad originada, ella misma, en el ámbito del sentimiento.³⁷⁶ No se trata únicamente de la recuperación del protagonismo de la intuición, Beuys va más lejos y plantea que las obras de arte son los objetos útiles a la creación de un *sentido humano* adecuado al conocimiento de la transformación como “fuerza esencial humana”. Sería, así, bajo esta perspectiva, como el deseo y la necesidad de movimiento, de actividad, de participar en la transformación de sí mismo y de las formas de la realidad, de realizar las propias capacidades como agentes evolutivas, se origina en el ámbito de la percepción estética que hace posible la correlación entre el pensamiento, lo puramente sensible y lo afectivo.

³⁷⁴ No he encontrado interpretaciones respecto de la frase de Beuys, pero en la película *La Patriota* (Die Patriotin), dirigida por Alexander Kluge en 1979, la voz narradora es precisamente la de una rodilla que “sobrevivió” a la muerte de un soldado durante la Primera Guerra Mundial. Y es ahí, en el contexto de la pregunta sobre cómo enseñar la historia del propio país a los escolares, donde se explica lo que significa “una rodilla que piensa”.

³⁷⁵ “Conocimiento”, en *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía..., p. 250.

³⁷⁶ Joseph Beuys y Volker Harlan, *Qu'est-ce que l'art?...*, p. 43. Edición en alemán: Volker Harlan, *Was ist Kunst. Werkstattgespräch mit Beuys*, Stuttgart, Urachhaus, 1986.

Así pues, en cuanto que materia prima que contiene en sí misma el principio de movimiento y, por tanto, ilimitadas posibilidades de ser, de metamorfosearse, en las obras de Beuys los materiales son materia. También en este sentido se puede hablar de una *estética de la energía*, pues los materiales de sus obras no se definen como materia de la forma (Gestalt), o como material del contenido, como en la estética tradicional, sino que se muestran como realidad sensible conteniendo en sí misma su energía creadora.³⁷⁷ En su permanente movimiento o “estado de cambio”, los materiales muestran su principio interior. Grasa, cera, sangre, uñas, pelo, cadáveres de animales; alimentos y materias orgánicas como miel, chocolate, margarina, cáscara de huevo, chorizo, mantequilla, gelatina o salsa se refieren al calor en cuanto principio energético y fuerza vital. Los elementos inorgánicos como azúcar, sal, plásticos, metal, bombas, motores, baterías, cable, bombillas, herramientas de trabajo se refieren a los procesos de transformación de la energía. Incluso las formas, siempre provisorias, del fieltro (compuesto de lana o pelo conglomerado, sin trama ni urdidumbre) y la grasa dependen del calor.³⁷⁸ Por ejemplo, en una obra como Tumba del conejo (*Hasengrab*), de 1962-1967, (Fig. 38) no sólo se trata de que el conejo fue considerado por Beuys como un símbolo de transformación en sentido químico y alquímico, sino de que la obra misma está compuesta de sustancias alcalinas, ácidas, yodo, píldoras, medicamentos,

³⁷⁷ Hildegard Elizabeth Keller sostiene que en el trabajo de Beuys la miel, la manteca y la cerca son parte de una estética general de lo líquido a la que pertenecen también al vino, la leche y la sangre y de manera paradigmática al agua. “La abundancia. Una estética de lo líquido y su circulación en la Edad Media y en el siglo XX”, en Victoria Cirlot y Amador Vega (eds.) *Mística y creación en el siglo XX*, Barcelona, Herder, 2006, pp. 96-97. Gene Ray sostiene que los materiales utilizados por Beuys deben ser vistos como residuos de la guerra. Véase “Joseph Beuys and the After Sublime...” en Gene Ray, *Op. cit.* pp. 62-64.

³⁷⁸ Cfr. Friedhelm Mennekes, *Op. cit.*, p. 100.

cascarones de huevos pintados, todos ensamblados en un agregado de modo que se afectan y modifican su estado a través de un proceso de “comunicación química”.

Así pues, si para Kant en lo estético somos capaces de volver sobre nosotros mismos, retirarnos en alguna medida del lugar que ocupamos y volver a empezar a entender la relación que hay entre nuestras facultades y la realidad, en un momento de extrañamiento, para Beuys en lo estético logramos la conexión con la realidad íntima del mundo, con sus fuerzas esenciales, a la vez que por esa mediación descubrimos nuestras propias potencias como agentes evolutivos, capaces de transformación. Lo estético no se refiere aquí, por tanto, a las condiciones formales del juicio estético, sino a la percepción estética del mundo por un sujeto empírico capaz de “pensar, sentir y querer”, es decir, capaz de vivir y de construir un mundo, una plástica, en cuyo interior sea posible moverse, vivir. Con otros términos, lo estético se refiere a nuestras capacidades para construir una organización social donde una armonía entre la sustancia y la forma de la *Lebenswelt* sea posible y, por tanto, también un equilibrio de la organización sensorial. Por eso afirma Beuys que “pensar, sentir, querer”, son “los verdaderos criterios estéticos.”

IV. Bomba de miel en el lugar de trabajo. Ciudadanía y política

No a la izquierda, no a la derecha, sino
hacia lo necesario. No lo nuevo, no lo viejo,
sino lo necesario.

Tatlin

Hablan de árboles y en realidad
están pensando en Lenin.

Die Welt

Bomba de miel en el lugar de trabajo tuvo lugar del 24 de junio al 1 de octubre de 1977 y consistió en un sistema circulatorio que comenzaba en la parte posterior de la escalera principal del Museo Fridericianum, sede principal de la Documenta de Kassel, donde dos electromotores cubiertos de grasa impulsaban una bomba que sin interrupción movía varios electrolitos de miel de abeja a través de un gigantesco sistema compuesto por 173 metros de tubos de plexiglás que iban hasta la cúpula, se ensamblaban en una pieza curva y volvían a fluir hacia abajo por el tubo (Fgs. 39 y 40). Antes de ser devuelta de nuevo a la circulación, la miel pasaba por la sala lateral que Beuys había escogido como lugar para la FIU en la que tuvo lugar una conferencia de cien días con trece talleres sobre los problemas

de la actualidad alemana y mundial.³⁷⁹ (Fgs. 41 y 42)). En la caja de la escalera semicircular se ubicaba la bomba eléctrica para la miel y los dos motores que estaban unidos por un eje de cobre que rotaba en una masa de cien kilogramos de margarina, calentándola y licuándola en parte. Los temas de los talleres fueron “aquellos que en el momento requerían urgentemente de un nuevo pensamiento”: Periferia, Energía nuclear, Comunidad, Medios de comunicación y manipulación, Descomposición urbana e institucionalización, Migración, Irlanda del Norte, Mundo, violencia y comportamiento, y Trabajo y desempleo. Asimismo tuvo ahí lugar la Semana de los Derechos Humanos. Todos los talleres fueron realizados en forma consecutiva. Se trataba de un foro interdisciplinario al que asistieron personas de las más diversas latitudes y de las más variadas profesiones como sindicalistas, abogados, economistas, periodistas, políticos, trabajadores, educadores, sociólogos, actores, músicos y jóvenes artistas, y público en general.³⁸⁰ (Fgs. 43, 44, 45) Los materiales utilizados para la instalación fueron dos

³⁷⁹ Descripciones de la obra se encuentran en Heiner Stachelhaus, *Op. cit...* p. 179; Caroline Tisdall, *Op. cit.*, pp. 254 y 264: también en el apartado “Circulación”, en *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía..., p. 248. El registro fotográfico más completo de la obra fue editado en 1997 por Klaus Steack y Gerhard Steidl a partir de fotografías que realizaron luego de haber sido invitados por Beuys para supervisar el mantenimiento de la Bomba de miel el 28 de junio de 1977. Véase *Honey is flowing in all directions. Joseph Beuys*, Gerhard Steidl, Göttingen, 1997. Véase también *Joseph Beuys 1921-1986, Beiheft*, Düsseldorf, Landschaftsverband Rheinland, 1988, pp. 32-33.

³⁸⁰ Caroline Tisdall, *Op. cit.*, pp. 254-264. El registro sonoro de parte de la obra se encuentra en: *Joseph Beuys. Eintritt in ein Lebewesen, Vortrag und Diskussion am 6. August 1977 in Kassel* anlässlich documenta 6 "Honigpumpe am Arbeitsplatz". Vortrag und Diskussion u.a. mit Merete Mattern, Jacques O.Grèzer, Eugen Löbl, Johannes Stüttgen und Christoph Klipstein. Zwei CDs, 2h 13.07 min. in CD-Boy 2004. FIU Verlag Wangen/Allgäu.

toneladas de miel, 100 kilogramos de margarina, dos motores de embarcación, un contenedor de acero, un tubo de plástico y tres ollas de bronce.

La obra en su totalidad fue financiada con los propios recursos de Beuys. La bomba, los tubos y contenedores de miel se encuentran actualmente en el Louisiana Museum in Humbleback, en Dinamarca (Fig. 46). Las mesas se exhiben en el Hall for New Arts, en Schaffhausen, Suiza.³⁸¹ En noviembre de 1985, un año antes de su muerte, Beuys realizó en su estudio de Düsseldorf una acción en la que durante seis horas dibujó el plan para *Bomba de miel* y construyó un modelo para su funcionamiento. La acción fue documentada fotográficamente por Joschen Hiltmann y con esas imágenes se hizo un múltiple (Fig. 47 y 48)³⁸² También se hicieron múltiples con los registros fotográficos de la *Bomba de miel* de Kassel. (Figs. 49 y 50). En lo que sigue me ocuparé únicamente de la obra presentada en la sexta edición de la Documenta.

Aunque Beuys declaró que la idea de *Bomba de miel* es anterior a la Documenta 6³⁸³, lo cierto es que su realización en el contexto de esa exposición resulta por demás significativa ya que en esa oportunidad la Documenta tuvo como tema el problema de los medios del arte como respuesta a la discusión sobre “nuevos” y “viejos” medios que se había

³⁸¹ Véase “*Honey is flowing...*”, s.n.p.

³⁸² MUMOK, Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien, p. 162-175. En esta obra se atribuye el uso de la imagen del grabado *La melancolía*, de Durero a la idea de que ahí se simboliza la convivencia de la ciencia, la filosofía, la teología y el arte. Véase *Joseph Beuys. Die Revolution sind wir..*, p. 249.

³⁸³ Joseph Beuys y Harlan Volker, *Qu'est-ce que l'art?...*, p. 88. Volker Harlan, *Was ist Kunst. Werkstattgespräch mit Beuys*, Stuttgart, Urachhaus, 1986, p. 53. Beuys planeaba realizar la obra en la Bienal de Venecia de 1976 donde presentó *Parada de tranvía* (Strassenbahnhaltestelle).

introducido en el debate estético a partir de la aparición de tecnologías como el video. A cargo de Manfred Schneckenburger, la política de la Documenta 6 fue no establecer diferencia de rangos entre medios artísticos o entre arte aurático o posaurático, con lo se aceptaba un compromiso ante la pluralidad de medios expresivos o géneros ya establecidos y las nuevas tendencias y medios todavía en periodo de prueba. La obra tuvo lugar junto con obras en fotografía, cine, video, dibujo, pintura, escultura, ambientes. Asimismo con obras para sitio específico, acciones, performances, música y teatro, que se expusieron y realizaron sobre todo en el exterior del Museo Fridericianum.³⁸⁴ Se exhibieron obras de Richard Serra, Walter de María, Bill Viola, Marcel Broodthaers y Jochen Gerz.³⁸⁵ La obra de Beuys compartió el museo Fridericianum con la sección “Pintura como tema de la pintura” (*Malerei als Thema des Malerei*), que estuvo bajo la responsabilidad de Klaus Honnef y que, además de pintores como Francis Bacon, Chuck Close, Willem de Kooning, Gerhard Richter, Markus Lüpertz, Georg Baselitz, Malcolm Morely, Blinki Palermo, Frank Stella o Werner Tüpke, incluyó la obra de cuatro pintores y seis escultores procedentes de

³⁸⁴ Hasta 1977 fue una de las Documentas más extensas con 1,400 obras, 492 artistas y tres lugares de exposición además del Museo Fridericianum, la Neue Galerie, la Orangerie y el parque Karlsau. Véanse *Documenta 6, Malerei, Plastik, Performance*, Kassel, Verlag und Gesamttherstellung: Paul Dierichs, Band 1. Lupe Godoy, *Documenta de Kassel. Medio siglo de Arte Contemporáneo*, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, 2002, p. 121.

³⁸⁵ La primera Documenta tuvo lugar en 1955. Coincidió con la obtención de la soberanía y la entrada en la OTAN de la República Federal Alemana. Su celebración tuvo lugar en un museo y una ciudad todavía en ruinas, situada a sólo treinta kilómetros de la frontera con la zona ocupada por los soviéticos. Para una historia de Documenta Véase el artículo de Roger M. Burgel, “Der Ursprung/The Origins”, en *documenta Magazine No. 1-3, 2007 Reader*, Cologne, Taschen, 2007. También Lupe Godoy, *Op. cit.*, pp. 9-24

la República Democrática Alemana, país que participaba por primera vez en la historia de Documenta. (Fg. 51)

Bomba de miel ubicó en el centro de la discusión sobre los medios del arte al pensamiento y el lenguaje en su carácter de materias propias de la ocurrencia y acontecer de la comunicación humana. Ponía en evidencia, de ese modo, que el lenguaje, el pensamiento y los afectos son materias comunes a todos los seres humanos y que más allá de la discusión estética sobre la cuestión que la mediación desempeña en la producción de significados, su puesta en uso es ella misma la materia prima del arte ampliado en una obra de plástica social.

En su entrevista con Volker Harlem publicada bajo el título *¿Qué es arte? (Was ist Kunst?)* el propio Beuys explicó cómo se planteó el desarrollo de *Bomba de miel en el lugar de trabajo* y declaró que la imagen de una “una bomba de miel” es ella misma suficiente como literatura o como poesía. Es, en verdad, una imagen poderosa en razón de las resonancias semánticas de los términos miel (*Honig*) y bomba (*Pumpe*)³⁸⁶, que remiten a significados positivos de dulzura, energía y salud, movimiento dinámico y flujo. Una bomba es una máquina que sirve para aspirar agua o cualquier otro fluido del sitio en el que se encuentra y conducirlo a otro. Una bomba es un generador de energía. Así es que las asociaciones evocadas por una bomba que aspira y transporta miel están en sí mismas cargadas de resonancias energéticas. Beuys explicó que de alguna manera esta obra había sido preparada por fases anteriores de su trabajo y que en esta ocasión buscó agregar algo por lo

³⁸⁶ En alemán *Pumpe* se diferencia claramente de *Bombe*, que designa el artefacto explosivo.

que realizó esquinas de grasa con los que quiso afirmar que el trabajo con el calor “es la verdadera política, la alternativa al marxismo.” Esto se debe a que:

la grasa representa ella misma una cualidad de calor, ya que proviene de un proceso de calor en el seno de los procesos orgánicos de crecimiento que tienen lugar en las plantas, en la formación de la semilla. La grasa es una masa plástica que se encuentra muy próxima al estado líquido, ya que, desde que un calor exterior cualquiera interviene, así sea nada más la mano o el calor de la sangre por ejemplo, [la hace] retornar el estado líquido.³⁸⁷

Ahora bien, este principio de calor sólo se realiza si existe un proceso de comunicación: “eso no se convertirá en un proceso de calor más que si se comunica a otros, que si uno escucha, digamos, aquello que los otros hombres producen por su lado.”³⁸⁸ Como ya señalé, el diálogo y la comunicación intersubjetivos desplegados libremente constituyen aquel complemento que Beuys había declarado necesario para corregir el marxismo cuando en 1972, en una de sus intervenciones en *Oficina de la Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum* definió su proyecto como “humanismo libertario.” Y constituyen, también y por eso mismo, la protección de la flama encendida por Lehmbruck.

En su coloquio con Volker Harlan a propósito de *Bomba de miel* Beuys describió la instalación:

Instalamos un circuito semejante a través de las piezas donde permanecía la gente y dispusimos igualmente de una pieza que representaba el ventrílocuo. Había, entonces, si se quiere, un órgano cardíaco, un órgano de circulación sanguínea así

³⁸⁷ Joseph Beuys et Volker Harlan, *Qu'est-ce l'art...*, p. 95.

³⁸⁸ *Ibid.*, p.. 41.

como un órgano cerebral. Era un tubo grueso de gran tamaño que llegaba hasta el techo; el techo es la cabeza y ahí formaba un codo donde la miel era bloqueada, no fluía más. En un lugar la miel estaba sólida. Tenía la impresión que había algo así como un cerebro, como una cabeza donde algo se acumula y asume la función de la cabeza, allá arriba, en el desván de la documenta.³⁸⁹

Y más adelante:

Y como la Free International University trabaja igualmente de manera intensiva sobre el sistema de circulación del capital, es también un excelente símbolo de este trabajo: es un circuito orgánico de materia o un circuito orgánico de dinero que funciona como la circulación de la sangre en el hombre con los procesos de producción y de combustión: sin cesar alguna cosa es abonada, es introducida en el circuito; pero después de que el proceso ha sido efectuado, ni un centavo menos ni uno más retorna al punto de la creación: cada dato es comprometido de nuevo en un proceso originario de renovación y abonado de nuevo en el sistema.³⁹⁰

El sistema circulatorio de *Bomba de miel* representa, “en sentido figurado”, al cuerpo social. Así, en la instalación estaba “el corazón con su sistema circulatorio”, “la cabeza [que] es el principio creador de formas”, pero hacía falta el elemento de la voluntad. Por esa razón, dice Beuys: “ubiqué una cosa, una cantidad de grasa y una máquina doble –dos motores que amarré a un tambor de cuero- que agitaban ininterrumpidamente la grasa a

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 90.

³⁹⁰ *Ibidem*. Sostiene Thierry de Duve que para Beuys “toda actividad que implique gasto de trabajo y sea productora de bienes puede ser llamada arte”, y que, por tanto, “la creatividad es el verdadero capital, y el intercambio de bienes es al flujo de creatividad en el cuerpo social lo que la circulación sanguínea es al flujo de la fuerza vital en el cuerpo del individuo. Eso es lo que, según él, simbolizaba *Honigpumpe* en la Documenta de 1977. “Joseph Beuys ou le deriener...” ... p. 19.

gran velocidad: eso representaba para mí la voluntad que hace todavía falta.” (Fig. 30) De esta manera “los tres puntos creadores más importantes estaban presentes: pensar, sentir, movimiento y fuerza de voluntad.”

Han sido estas declaraciones las que han dado fundamento a la interpretación de *Bomba de Miel* como puesta en obra de las ideas económicas de Beuys, mismas que habría elaborado a partir de las de Rudolf Steiner y Wilhelm Schmundt.³⁹¹ Así, por ejemplo, Caroline Tisdall afirma que *Bomba de miel* es la visualización del concepto de “torrente sanguíneo” social constituido por el dinero. En *The theory of Money as the Bloodstream of Society* (La teoría del dinero como el torrente sanguíneo de la sociedad), escribe que en esa obra Beuys intenta “dar una descripción radicalmente diferente del concepto de dinero” y que el flujo circulante de energía en la obra “es una visualización de este concepto del torrente sanguíneo de la sociedad [...]”.³⁹² En efecto, Recordemos que en el pizarrón que Beuys

³⁹¹ Johannes Stüttgen, considerado en Alemania como el principal promotor de las ideas de Beuys y quien goza de gran prestigio en ese país debido a que fue su discípulo y colaborador, y es también artista, afirma que *Bomba de miel* se originó del contacto con Schmundt: “El impulso completamente decisivo para clarificar el concepto de capital y su separación del concepto de dinero y la ‘imagen primigenia’ de una circulación económica derivada de ello tal como fue presentada por Beuys en la Documenta 6 de Kassel durante 100 días con *Bomba de miel en el lugar de trabajo*, lo proporcionaron las investigaciones de Wilhelm Schmundt que a su vez y de manera completamente independiente de Beuys había desarrollado la teoría de la triple estructura de Rudolf Steiner y al que Beuys conoció en el verano de 1973 en el Instituto Achberg”. “Economía/Vida económica”, en *Joseph Beuys*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, p. 263.

³⁹¹ Beuys, Joseph, *Qu’est-ce que l’argent? ...*, p. 32.

³⁹² “Una idea que atrapó la imaginación tanto de economistas como de artistas: el intento de Beuys de dar una descripción radicalmente diferente del concepto de dinero. Esta piedra angular de la sociedad capitalista se reduce, en su actual uso materialista, a una escoria agotada que sólo puede trabajar contra los intereses de las personas, reflejando la explotación destructiva que nulifica la creatividad latente de la

dedicó a Marx (Fig. 18) afirmó que son las capacidad humanas las que constituyen el verdadero capital de la humanidad (“Fähigkeit ist Kapital”). En el último párrafo del pizarrón Beuys se refiere al dinero:

El dinero en tanto que mercancía no tiene nada que ver con el proceso de producción de la sociedad (la economía), sino en tanto que FUNDADOR DE DRECHO para el TRABAJO. Es necesario y permitido que reaccione a partir de esta esfera de derecho (sistema bancario democrático).³⁹³

Beuys entendió que el dinero no es sino el valor resultante de la igualación entre valor de cambio y valor de uso, es decir, que la existencia autónoma del dinero en la sociedad capitalista constituye la culminación del fetichismo de la mercancía en la medida en borra su origen social, es decir, su origen a partir de una relación de intercambio. El dinero debe ser redefinido en los marcos de la reconstrucción de la economía de las capacidades de manera que se impida su *acumulación* como capital.³⁹⁴ Lo que Beuys estaría significando

tecnología. El flujo circulante de energía en **Bomba de miel** es una visualización de este concepto del torrente sanguíneo de la sociedad [...]", Caroline Tisdall, *Op. cit.* p. 264.

³⁹³ Joseph Beuys, *Qu'est-ce que l'argent?...*, p. 32. En *Aufruf zur Alternative*, publicado el 23 de diciembre de 1978, Beuys explica ampliamente sus ideas sobre el dinero. Véase "Llamamiento a la alternativa", en Brend Klüser, *Op. cit.*, pp. 99-102. Véase también Caroline Tisdall, *Op. cit.*, pp. 283-284.

³⁹⁴ Véase anexo número 1 de esta tesis: El modelo de la FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY. (Bomba de miel). Rainer Rappmann afirma que « [...] las facultades de la persona, que ésta facilita para que puedan crearse productos (mercancías de la naturaleza material, pero también inmaterial). Desde esta faceta productiva, la circulación cambia desplazándose hacia los consumidores, donde los bienes de producción son lanzados al mercado, pero también son comprados y consumidos. La circulación comienza de nuevo. Una variante es la circulación monetaria. El dinero tomado por el Banco de Crédito Democrático se refiere a las aptitudes de la persona que percibe unos ingresos, más tarde a las mercancías que pueden ser compradas. Después el dinero pierde su relación de valor con el valor económico y fluye ya de regreso ya sin relación de valor.

en *Bomba de miel en el lugar de trabajo* sería la idea de circulación económica elaborada a partir de las ideas de Schmundt.

Por mi parte me concentraré en el hecho de que en sus declaraciones Beuys no explica las razones del uso de la miel, no se refiere a su simbolismo como alimento nutritivo, ni tampoco a la idea de trabajo comunitario asociado a ella en cuanto producto de la actividad de las abejas. Me interesa reflexionar aquí sobre la idea de que en *Bomba de miel* Beuys pone en obra su teoría sobre los materiales del arte ampliado para, a través de su flujo

Según esto, la circulación monetaria forma parte de la esfera jurídica.” citado en "Circulación”, en *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía..., p. 248. Thierry de Duve describe el sistema de la siguiente forma : “Para que la utopía de Beuys se convierta en realidad, es decir, para que la creatividad sea ‘desalienada’, es necesario que los bienes, comprendido el dinero, ya no sean mercancías. La moneda, que Beuys llama ‘capital de producción’, será, por tanto, creada a partir de nada (no incorpora ni tiempo ni fuerza de trabajo) por la banca central y distribuida según una regulación democrática. Una vez en manos de los agentes sociales, se convertirá en ‘capital de consumo’, una suerte de asignado sin otro valor que representar un cierto valor de compra, valor que perderá en la transacción antes de retornar a la banca central y de ser reinjectado en el circuito económico. De esta manera Beuys pensaba neutralizar la propiedad privada de los medios de producción. La utopía es bonita, ingenua y para nada original. Tiene acentos fourieristas y proudhonistas, y Marx la había denunciado [...] Es difícil ver en el planteamiento de Beuys algo más que una caricatura involuntaria de las numerosas promesas de la modernidad, una farsa un poco grotesca, cuyo sentido sólo puede ser retropectivo.” “Joseph Beuys, ou le deriner...” , p. 20. No sobra hacer notar que durante los años setenta comienzan a organizarse los movimientos alternativos en Alemania Federal, que, a diferencia de los sociales, se caracterizan por una organización productiva basada en la autogestión y que, derivados de éstos, en los años ochenta comienzan a organizarse los primeros Bancos “alternativos”. Véase Jorge Riechmann, *Los Verdes...* p. 97, nota 33. De todas formas, la idea proviene indudablemente de Rudolf Steiner, Véase *El nuevo orden social...* pp. 53-71. Véase también La que, derivados de éstos, en los años ochenta comienzan a organizarse los primeros Bancos “La concepción del dinero de Rudolf Steiner” de Christopher Houghton Budd, en <http://freehosting.net.es/Dinero-Steiner.htm> (Consultado el 6 de agosto del 2010)

construir una obra de plástica social. Esta obra se refiere a las posibilidades de hacer del arte, no como hubiera pensado Kant, una asunto de discusión pública, sido de la discusión pública un lugar en el que confluyen deseo, conocimiento, moralidad y libertad.

8. “Se pudiera calificar a los hombres de bomba de miel”

Según reporta el mismo Beuys, su interés por el sistema de vida de las abejas se remonta a 1952, cuando leyó *Acerca de las abejas* de Rudolf Steiner y el texto de Maurice Maeterlinck *La vida de las abejas*³⁹⁵, y se explica sobre todo por el hecho de que este sistema es totalmente producido a través de una organización interna del calor. Beuys se interesa en la materia y el mundo producido por la actividad de las abejas desde un punto de vista plástico. Las abejas son productoras de miel, grasa y cera y constructoras de una

³⁹⁵ Götz Adriani, Winfried Konnertz y Karin Thomas, *Op. cit.*, p. 38. También nota 4, p. 289. Es conocido el hecho de que Steiner se sirvió del modelo de la colmena para la construcción de sus dos Goetheanum. John Francis Moffitt, *Op.cit.*, p. 136. El primer Goetheanum fue construido entre 1913 y 1920. Destruído en 1922-1923. Entre el 26 de noviembre y el 22 de noviembre de 1923 Steiner pronunció ocho conferencias *Sobre las abejas* para los obreros que construyeron el segundo Goetheaum. Juan Antonio Ramírez afirma que es posible que de estas conferencias se desprenda el interés de Steiner por profundizar en la reflexión sobre las artes. *Op. cit.*, pp- 112-116. Un ensayo breve sobre la actividad e ideas de Steiner es el de Robert A. McDermott, “Rudolf Steiner y la antroposofía”, en Antoine Faivre y Jacob Needleman (comps.) *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, Barcelona, Paidós, 2000, pp. 383-410.

organización social a partir de un principio interior capaz de construir un entorno físico propio, un mundo en cuyo interior “pueden moverse”, pueden vivir. De ahí que la miel haya sido utilizada por Beuys para referirse metafóricamente al pensamiento y de ahí que haya declarado también la organización de calor de una colmena [Bienenstaat] como el elemento de conexión entre el uso que hizo de la cera y la grasa en su teoría plástica.

Las primeras obras en las que Beuys usa las abejas como motivo plástico se remontan a los años cuarenta. De 1947 data la primera escultura en cera *Abeja reina* (Bienenkönigin), posteriormente, en 1952, realizó dibujos a lápiz como *Abeja y metamorfosis* (Bienen und Metamorphose). De ese mismo año son las esculturas en cera sobre madera *Bienenkönigen I, II und III* mostrados en la Documenta 3, de 1964 y actualmente ubicados en una de las vitrinas que conforman los *Block Beuys*, en Darmstadt. Posteriormente en 1973 Beuys retoma la metáfora de la miel en la edición de tarjetas postales *Give me Honey* (Fig. 52) y el año siguiente, en 1974, en *Honey is flowing in all directions*. (Fig. 53)³⁹⁶ Pero la utilización de la miel como material plástico se remonta a 1965, durante la realización el 26 de noviembre de la acción *Cómo explicar pinturas a una liebre muerta* (Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt) (Fig. 54), realizada en la Galería Schmela de Düsseldorf y en la que el artista cubrió su rostro y cabeza con miel de abeja y polvo de oro. En la explicación de esta acción encontramos claramente enunciada la analogía entre la miel y el pensamiento:

³⁹⁶ Caroline Tisdall, *Op. cit.* p. 254.

Naturalmente, al usar miel sobre mi cabeza estoy haciendo algo concerniente al pensamiento. *La capacidad humana no es producir miel sino pensar –producir ideas*. De esta forma, el carácter mortuorio de la miel se hace de nuevo viviente. La miel, sin duda, es una sustancia viviente. El pensamiento humano también puede ser viviente. Pero puede ser mortal intelectualmente, y permanecer muerto, externamente mortal en las áreas de la política o la educación.³⁹⁷

La afirmación del pensamiento como una especie de “sustancia” segregada por los seres humanos, o encargada de “producir ideas”, coincide con la analogía que Maurice Maeterlinck³⁹⁸ realizó entre el pensamiento y la miel en su famoso ensayo *La vida de las abejas*, publicado por vez primera en 1901. Ahí escribe:

Y así como está inscrito en la lengua, en la boca y en el estómago de las abejas que deben producir miel, está inscrito en nuestros ojos, en nuestros oídos, en nuestras médulas, en todos los lóbulos de nuestra cabeza, en todo el sistema nervioso de nuestro cuerpo, que hemos sido creados para transformar lo que absorbemos de las cosas de la tierra en una energía particular y de una calidad única en este globo. Ningún ser, que yo sepa, ha sido dispuesto para producir como nosotros ese fluido extraño que llamamos *pensamiento, razón, alma, espíritu, potencia cerebral, virtud, bondad, justicia, saber: pues posee mil nombres aunque no tiene nada más que una esencia*.³⁹⁹

El pensar es presentado por Maeterlinck como “una energía particular y de una calidad única en este globo”, como aquello que define la especificidad de lo humano de la misma

³⁹⁷ Götz Adriani, Winfried Konnertz y Karin Thomas, *Op. cit.*, p. 132. Las cursivas son mías.

³⁹⁸ Beuys habría leído el libro de Maeterlinck en 1938, el mismo año en el que se encontró con la imagen de las esculturas de Wilhelm Lehmbruck . *Ibid.*, p. 12.

³⁹⁹ Maurice Maeterlinck, *La vida de las abejas*, Buenos Aires, Losada, 2002, p. 184. Las cursivas son mías.

manera que la producción de miel define a las abejas. Así lo representó Beuys en el dibujo *Pensar/de la vida de las abejas* (Denken/aus dem Leben dar Bienen), de 1954. (Fig. 55). Maeterlinck elabora un fundamento fisiológico para la vida humana espiritual a la que se refiere con las posibilidades del pensamiento: razón, alma, espíritu. Por el contrario Beuys estima que la vida y la calidad del pensamiento dependen del mundo histórico.⁴⁰⁰ De ahí que afirme que el pensamiento “puede morir y que de hecho ha muerto especialmente en las áreas de la política o la educación.”⁴⁰¹ Eso fue lo que el artista significó con la inclusión de los ejemplares del Wall Street Journal en la acción *I like America and America likes me*, de 1974. Ese periódico, que se refiere a los asuntos del poder económico, representa la petrificación del pensamiento. (Fig. 56) Beuys tampoco está de acuerdo con el escritor belga cuando éste afirma la dirección moral desinteresada que de acuerdo con el ejemplo de las

⁴⁰⁰ Para Maeterlinck, por el contrario, el pensamiento no puede perecer porque “Todo en nosotros le fue sacrificado”, es decir, que el pensamiento nos constituye y representa la fase más evolucionada de la materia: “Nuestros músculos, nuestra salud, la igualdad de nuestros miembros, el equilibrio de nuestras funciones animales, la quietud de nuestra vida, llevan la carga creciente de su preponderancia.” Somos pues, materia pensante y “el efluvio” que es nuestro pensamiento hizo palidecer a “la llama, el calor, la luz, la vida misma” y en general “las fuerzas intangibles que coronaban al mundo antes de nuestra venida.” Debemos cultivar “esa llama incomprensible” alimentándola “con nuestros sentimientos, con nuestras pasiones, con todo lo que se ve, se siente, se oye y se toca, y con su propia esencia que es la idea que saca de los descubrimientos de las experiencias y de las observaciones que trae de todo lo que visita.” *Ibidem*.

⁴⁰¹ Lucrecia de Domizio Durini afirma que el interés de Beuys en las abejas es el resultado de la “lectura cuidadosa” de los escritos de Steiner y que la teoría de la escultura es el resultado de la “transferencia de estas ideas”. No obstante dice que Beuys introduce la hipótesis de que en el hombre el flujo de sustancias puede agotarse debido a la excesiva intelectualización del pensamiento, materialista y abstracto, que domina en nuestros días. *Op. cit.*, p. 107.

abejas atribuye al pensamiento como “deber orgánico cumplido”.⁴⁰² Para Beuys los esfuerzos realizados por el pensamiento tienen dirección, y ésta se realiza en el mundo histórico, a través de la voluntad⁴⁰³, como se explicó en el segundo capítulo de esta tesis.

A través de la analogía con la miel, Beuys le confiere al pensamiento la cualidad de fluidez que de hecho sólo pertenece a los líquidos y los gases, con lo que está afirmado su continuo movimiento y su continuo cambio, su ilimitada capacidad formativa y sus innumerables cualidades terapéuticas y alimenticias, a la vez que sagradas y místicas.⁴⁰⁴ Como para

⁴⁰² Se refiere al respeto a las virtudes y leyes naturales. Aprender y respetar las preocupaciones de la “naturaleza omnipotente”. Maurice Maeterlinck, *La vida de las abejas...*, p. 15.

⁴⁰³ Maeterlinck escribe que “[...] no nos atormente el deseo de conocer quién sacará partido de la fuerza que así se acumula a nuestras expensas. Las abejas ignoran si se comerán la miel que recogen. Nosotros ignoramos igualmente quien se aprovechará de la potencia espiritual que introducimos en el universo.” *Ibid.*, 184-185.

⁴⁰⁴ La miel posee diversas cualidades alimenticias entre las que destacan su dulzura, que duplica a la de la caña de azúcar. Por esa razón, desde la antigüedad le han sido atribuidos significados ligados a las ideas de riqueza y completud. Junto con la leche, la miel es el elemento característico de las tierras prometidas de las culturas Oriental y Occidental. En el *Cantar de los cantares* y en los *Veda*, así como en las tradiciones celtas la miel es presentada como fuente de vida y de inmortalidad, y también como principio fecundador. En tanto que alimento único, la miel también simboliza el conocimiento y la sabiduría por lo que su consumo se reserva a seres de excepción, así entre los chinos, al emperador, y entre los pitagóricos sólo al propio Pitágoras. La miel no únicamente alimenta y conserva, también purifica. Entre los griegos era símbolo de muerte y renacimiento. Es así como también entre las culturas antiguas la miel devendrá el símbolo de un Yo superior, y en el psicoanálisis representará a un ser que ha trabajado sobre su propia interioridad. La transmutación del polvo del polen en la miel simboliza la transformación iniciática, la conversión del alma, la integración acabada de la persona. La perfección de la miel la hace asimismo un símbolo de apaciguamiento y protección. En la tradición del Islam la miel devuelve la vista a quienes la han perdido, conserva la salud y llega incluso a resucitar a los muertos. Para los amerindios la miel purifica y fertiliza. Jean Chevalier y Alain Chéribant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, 1982, pp. 632-634. Para Jörg Immendorff y los miembros de LIDL la miel no

Maeterlinck, para el artista el pensamiento es espíritu, potencia cerebral, alma, virtud. La miel simboliza el conocimiento místico, los bienes espirituales, la revelación del iniciado, la abolición del dolor, la felicidad del hombre y la sociedad y, por sus cualidades de conservar, simboliza también la memoria.⁴⁰⁵

En el capital creativo que se articula a partir del poder modelador del pensamiento lo que sin cesar fluye; lo que no se acumula es la actividad de la imaginación constantemente comprometida en un proceso de renovación del mundo de la vida. Pero el pensamiento puede petrificarse y perecer, como ya vimos, de ahí que para Beuys resulte fundamental su regeneración a través de la comunicación. Es por eso que, según mi interpretación, la estética de Beuys no sea una de lo líquido⁴⁰⁶ sino una de la energía donde “el calor” de los procesos químicos, biológicos son siempre de carácter relacional.

sólo era un producto natural, sino una parte irremplazable del desayuno de la burguesía alemana. En su irónica *Honigstück für Ehepaare* (Porción de miel para pareja matrimonial) Chris Reinecke e Immendorff mojaron su comida en miel y luego, tomados de la mano, caminaron de un lado a otro de una habitación. Jörg Immendorff, *Op. cit.*, p. 16.

⁴⁰⁵ En su coloquio con Volker Harlam Beuys mencionó que una semana después de haber puesto en marcha la instalación con la bomba de miel, un arqueólogo le contó que diez días antes, durante una excavación en Grecia en un templo donde se suponía que había vestigios antiguos, encontraron una bóveda en el suelo y dentro de ella tres ollas de bronce llenas de miel, y que la miel se había conservado. Beuys interpretó esto como una coincidencia con el hecho de que él ubico tres pequeñas ollas en la instalación. Cuando Beuys murió, sus cenizas fueron guardadas en esas ollas y poco después dejadas en el mar del Norte. Véase Heiner Stachelhaus, *Op. cit.* p. 202.

⁴⁰⁶ Hildegard Elizabeth Keller sostiene que en el trabajo de Beuys “la miel, la manteca y la cera son muy ilustrativas para una antropología exegética del *Cantar de los cantares* y la teoría iconológica cristiana.” Hildegard Elizabeth Keller, Hildegard Elizabeth Keller, “Abundancia. Una estética de lo líquido y su circulación en la Edad Media y en el siglo XX”, en Victoria Cirlot y Amador Vega (Eds.) *Mística y creación en el*

En una entrevista radiofónica celebrada el 6 de junio de 1977, con ocasión de la apertura de la Documenta, y transmitida por la Radio Alemania (Deutschlandfunk), Beuys declaró que la sustancia que debía fluir a través de la instalación de *Bomba de miel* no debía ser necesariamente miel, sino que también habría podido ser sangre:

No debería ser miel. Pudo ser seguramente, por ejemplo, sangre. Pero la sangre habría tenido un efecto negativo sobre la gente. La miel es algo que, podríamos decir, actúa más delicadamente sobre la sensibilidad humana y que, efectivamente, desencadena sensaciones. Independientemente de que la miel es resultado de un trabajo colectivo en el mundo animal.⁴⁰⁷

Detengámonos por un momento en esta declaración en la que, por un lado se alude a un paralelismo simbólico entre la sangre y la miel y, por el otro se hace referencia explícita a la idea de trabajo como actividad colectiva. La sangre es una sustancia natural que, en efecto, circula a través de las venas y las arterias conduciendo el oxígeno, los alimentos y las hormonas a los tejidos, y los productos inútiles a los órganos de secreción. Asociada a todos los valores del calor y la vida, la sangre puede ser concebida como principio generativo.⁴⁰⁸ En razón de todos estos significados, la sangre muy bien podría haber simbolizado el pensamiento en la obra que aquí nos ocupa, vale decir, el pensamiento puede ser a la vida social lo que la sangre es al cuerpo biológico. Pero la sangre también

siglo XX, Barcelona, Herder, 2006, 96-97. Asimismo afirma que *Bomba de miel* fue “una instalación cinética, que, sirviéndose de un material como la miel, celebra –en medio del ambiente cotidiano de los hombres- la circulación de la energía.” p. 135.

⁴⁰⁷ Veit Loers/Pla Witzmann, “Honigpumpe am Arbeitsplatz”, en *Joseph Beuys. Documenta Arbeit...*, p. 161. La cita fue tomada del manuscrito del entrevistador.

⁴⁰⁸ Jean Chevalier y Alain Gherbrant, *Op. cit.*, p. 844.

puede ser asociada con la muerte y la violencia, o con la idea nacionalsocialista de la sangre en tanto que encarnación biológica de lo ario en el cuerpo de la comunidad.⁴⁰⁹ Por su parte, el complejo simbólico construido en torno a la miel involucra por igual lo colectivo y lo individual, lo temporal y lo espiritual. La miel simboliza, además y de acuerdo con la premisa fundamental del concepto de arte ampliado, de manera muy importante para Beuys, el producto del trabajo que, realizado en común, permite la sobrevivencia del individuo y del conjunto, pues, como he señalado, el trabajo es el vínculo entre producción y comunidad. La miel no es cualquier producto del trabajo, es un bien producido en orden a la satisfacción de necesidades alimenticias y terapéuticas que contiene, además, una dimensión espiritual relacionada con el calor, la energía, y los procesos de transformación y comunicación. No menos importante, la miel se identifica con la elocuencia y la oratoria, habilidades de primera importancia en la vida de la *polis*,⁴¹⁰ lo que sin duda la ubica en relación con el pensamiento y el lenguaje, y con la idea de la comunicación y el intercambio de energía.

Así pues, en *Bomba de miel* la instalación del sistema circulatorio se refiere a los flujos de energía mental, intelectual y espiritual, verbal, comunicativa, afectiva. Si, en verdad “pensar es un acto plástico” es posible aludir a este acto a través de la miel que es una sustancia carente de forma y, en consecuencia, abierta a una variedad infinita de posibilidades, incluida las de la cristalización, y petrificación. A mi modo de ver, la

⁴⁰⁹ Frank Gieske y Albert Markert interpretan la citada declaración de Beuys en esos términos. Además señalan la importancia de las abejas para la ideología nacionalsocialista. *Op. cit.*, pp. 210-213.

⁴¹⁰ Las sacerdotisas del Eleusis se llamaban *melissa* (abejas) y su colegio era “la colmena”. Véase José Antonio Ramírez, *Op. cit.* p. 23.

intención de mostrar esta constelación de ideas anima la insistencia de Beuys en el papel que desempeña “la cabeza” de la instalación, como el lugar privilegiado del flujo de energía. Recordemos que nos había dicho que el espacio en donde tuvieron lugar las discusiones y los talleres, el “desván de la documenta”, era algo así “como un cerebro”, “como una cabeza”. La miel es el significante del pensamiento, la imaginación en movimiento que alimenta al cuerpo social.

Ahora, bien conviene recordar que la asociación entre miel y pensamiento conduce al concepto de trabajo que para Beuys es también un proceso comunicativo y relacional en cuanto cooperación y hermandad, ideas que forman parte también de la constelación configuradora de la utopía del trabajo que caracteriza a la tradición humanista moderna. En la obra que nos ocupa, trabajar quiere decir asociarse libremente para pensar y hablar con los demás, para “crear imágenes interiores”, para “formar conceptos” capaces de cambiar la forma de la realidad. Así pues, la imagen de las abejas nos remite al trabajo comunitario, el panal a la asociación solidaria, y la de la miel a la energía y el calor. La miel es un producto de un trabajo colectivo y de la misma manera lo es el pensamiento es su carácter de “bien común”. Con otras palabras, se piensa y se habla con los otros y es con los otros con quienes se transforma el mundo. Esto significa que el pensamiento y el lenguaje poseen, por sí mismos, una condición *política* cuyo uso, en efecto, convierte en obsoleto el concepto de lo político tal y lo conocemos como parte de la maquinaria estatal al servicio del poder económico.

El lenguaje se habría convertido desde 1968 en un asunto político de primera importancia.⁴¹¹ Beuys lo comprendió como el vehículo del intercambio simbólico equilibrado que permite la construcción de una ciudadanía fuerte y bien organizada, como el instrumento de la negociación política. Pero a diferencia de un filósofo como Habermas, quien sostiene que la forma primaria de interacción social es aquella en la que la acción viene coordinada por un empleo del lenguaje orientado a entenderse, Beuys plantea el lenguaje como materia del diálogo y comunicación intersubjetivos, donde el oído y la vista alcanzan su verdadero equilibrio. (Fg. 57) Beuys piensa, como Hannah Arendt, que a través del lenguaje los seres humanos se experimentan como tales debido a “que se hablan y se sienten unos a otros y a sí mismos.”⁴¹² Además, la dimensión comunitaria del lenguaje no se caracteriza, para Beuys, como para el Habermas, por el sentido comunitario de la racionalidad encargado de proteger a través de los actos del habla y en el diálogo racional los mundos de vida de la razón instrumental, sino también por sus cualidades afectivas, energéticas, regeneradoras. Así pues, Beuys atribuye al lenguaje una dimensión material, una estética, una metafísica y una histórica tal y como se manifiesta en el símbolo “ö ö” con el que significó la forma primitiva del lenguaje y que para él contiene todo el potencial creativo de la comunicación, y con el cual identificó a la Organización para la Democracia Directa. (Fg. 58)

⁴¹¹ Andreas Huyssen, *En busca del futuro...* p. 269.

⁴¹² Hanna Arendt, *La condición humana...*, p. 32. Para una reflexión filosófica sobre el concepto de lenguaje en Beuys véase: Max Reithmann “Du plastique. Tropos de la Langue et de l’image: Montre ta blessure”, en Max Reithmann, *Joseph Beuys. La mort me tient en éveil...*, pp. 297- 499.

En los regímenes totalitarios modernos la dominación se sostuvo a partir de la inhibición de la actividad política –impuesta incluso a través de la fuerza y el terror-, es decir sobre la inactividad de los individuos con relación a lo que Hanna Arendt llamó los “asuntos humanos”, es decir, los asuntos que afectan la vida en común. Beuys conoció esa experiencia en el nacionalsocialismo, y conoció, además, la de una democracia de masas donde se desmoviliza a la población a través del consumo y el olvido y donde los medios de comunicación y el Estado colonizan la esfera pública. Así que, para él, la solidaridad consiste también en la autoconciencia de la interdependencia entre los seres humanos, de manera que hablar sobre los problemas comunes se ha convertido en un acto de interpelación política. Beuys asumió que el cuidado de la política debe concernir a todos porque su fin y su misión es “asegurar la vida en el sentido más amplio”.⁴¹³ Por eso declaró que “Un arte social quiere decir cultivar las relaciones entre los hombres; es casi un acto de vida.”⁴¹⁴

9. La Universidad Libre Internacional y la vanguardia ampliada

En su entrevista con Volker Harlan, Beuys explicó que “esta bomba de miel no debe ser considerada como una cosa ni como una máquina o aun todavía simplemente como una escultura. Los seres humanos forman parte efectivamente de ella...” La instalación estaba

⁴¹³ Hanna Arendt, *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 67.

⁴¹⁴ “Entrevista de Elizabeth Rona, octubre de 1981”, en Lamarche-Vadel, *Op. cit.*, p. 85.

ahí para significar metafóricamente algo que tiene que ver con los seres humanos, por ello debe ser vista como un proceso, “como un fenómeno vivo” en donde el lugar central es ocupado por los hombres: “no la hubiera instalado jamás sin la gente. Jamás la habría realizado como una escultura autónoma”. En el museo Fridercianum, dice Beuys:

Podía escoger entre una sala cuadrada y una semicircular y atrás había un espacio, me dije: bueno, aquí se puede erigir un signo para la Universidad Libre Internacional, y reuniéndose en torno a esta bomba de miel las gentes podrían realizar la bomba de miel como idea fundamental, no solamente como signo, como máquina, sino también espiritualmente en la medida en que durante cien días intercambiarían mutuamente sus ideas, hablarían con otras personas, harían contactos.⁴¹⁵

Y más adelante:

Es por eso que he dicho que la existencia de la máquina no podía justificarse más que por el hecho de que la gente se integraba con su energía, que es diferente. No era más que el símbolo de una cosa. Se puede decir también: era el símbolo revolucionario como la torre de Tatlin, o alguna cosa de este género, es decir, que la novedad eran los hombres, no la máquina. Y además, en el interior estaban las sustancias, la miel y la grasa, pero la novedad eran los hombres, era el hecho de que se pudiera calificar a los hombres de bomba de miel, que se repetiría sin cesar: es aquí que está la bomba de miel, no allá, allá tampoco ¡aquí, aquí, aquí!⁴¹⁶

⁴¹⁵ Joseph Beuys et Volker Harlan, *Op. cit.*, p. 88. Versión en alemán, pp. 53-54.

⁴¹⁶ Joseph Beuys y Volker Harlan, *Op. cit.*, p. 101. Para el estudio de *Bomba de miel* en comparación con el *Monumento* de Tatlin véase la tesis de Anette Vogel Joseph Beuys “Honigpump am Arbeitsplatz” 100 Tage in Aktion, zur documenta 6, Vogel, Anette, *Joseph Beuys “Honigpump am Arbeitsplatz” 100 Tage in Aktion, zur documenta 6*, Magisterarbeit zur Erlangung der Würde des Magister Artium der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg.

La mención de la estructura arquitectónica que el padre del constructivismo, Vladimir Evgrafovich Tatlin, construyó para el *Monumento a la Tercera Internacional* (Fig. 59) entre 1919 y 1920 no es gratuita. En el horizonte del proyecto mucho más amplio que abría la situación revolucionaria por la que atravesaba la Rusia de 1917, el constructivismo planteó una relación enteramente nueva entre el artista, su obra y la sociedad, en cuyo centro se encontraban los procesos del trabajo. Se trataba de “una aproximación al trabajo con materiales dentro de una cierta concepción de su potencial como participantes en el proceso de transformación social y política.”⁴¹⁷ Bajo esta perspectiva, el *Monumento* no tenía únicamente una naturaleza simbólica sino también utilitaria: contendría salas de reunión, oficinas y cámaras que girarían en el espacio. Estas cámaras tenían que albergar cuerpos legislativos y centros de información: redacciones de periódicos y estudios de radio y televisión, cuya misión sería dirigir y registrar la evaluación de una situación política revolucionaria. También sería la sede de las reuniones del Consejo Mundial de Comisarios del Pueblo y de la Internacional Comunista. En sus memorias, Tatlin afirma que la forma de la espiral fue elegida para el *Monumento* como símbolo del tiempo y la energía:

Coloqué en la base la espiral como forma más dinámica, como símbolo del tiempo: energía, lucidez, esfuerzo. La construcción transparente de formas metálicas tiene la forma de una espiral inclinada sobre el ángulo de la Tierra. Las formas inclinadas con ángulo de la Tierra son las formas más estables y flexibles.”⁴¹⁸

⁴¹⁷ Christina Lodder, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 1.

⁴¹⁸ Citado por Lodder, *Op. Cit.*, pp. 66. Lodder informa que Lisztzky se refirió a la *Torre* como un símbolo revolucionario y empapó de cualidades simbólicas los propios materiales: “El hierro es fuerte como la voluntad del proletariado. El cristal es claro como su conciencia.”

En su carácter de símbolo del nuevo siglo, las diferentes velocidades de los volúmenes interiores de la Torre sugerirían un simbolismo cósmico: la Tierra moviéndose alrededor del Sol (un año) para la base dedicada al trabajo legislativo; la Luna en su órbita alrededor de la Tierra (un mes) para los servicios administrativos; la Tierra rotando sobre su propio eje (un día) para los servicios de información, y el movimiento de una hora para el lugar reservado a las proyecciones cinematográficas.⁴¹⁹ Tatlin partía de la premisa de que “unir formas puramente artísticas con intenciones puramente utilitarias” lograba producir modelos que, como en el caso de la torre: “[...] nos estimulan a invenciones en nuestra obra de crear un mundo nuevo, y [...] llaman a los productores a ejercer control sobre las formas con que tropezamos en nuestra vida cotidiana.”⁴²⁰

Lo que estaba planteando Tatlin era una redefinición del arte a través de la superación (Aufhebung) de su condición autónoma en el desplazamiento y reorientación de energía artística hacia la construcción de una nueva *Lebenswelt*. El suyo fue un proyecto vanguardista cuya ambición potuló la toma del poder ciudadano “sobre las formas de nuestra vida cotidiana” y no, como se propusiera, por ejemplo Allan Karpow, hacer de las formas y materiales de la vida cotidiana el material del nuevo arte. Tatlin y los constructivistas pretendieron que los artistas pusieran sus energías en la producción

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 66. Elli Jadova et al, *Tatline*, Paris, 1990. Citado por Michel Draguet, *Chrnologie du l’art du XXe siècle*, Paris, Flammarion, 1997. Fue este simbolismo cósmico el que dio lugar a la acusación de que Tatlin dejaba entrar al romanticismo por la puerta de atrás.

⁴²⁰ V. E. Tatlin y otros, “Formas artísticas e intenciones utilitarias (1920)”, en Angel González García, Fernando Calvo Serraller y Simón Marchan Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid, Istmo, 1999.

industrial, la arquitectura, la publicidad y la tipografía. Con otros términos, pretendieron desplazar al arte de su ubicación y función sociales tradicionales para convertirlo en agente de la transformación material y cultural, y explotarlo, de esa manera, como fuerza productiva.

El proyecto de Tatlin fue atacado tempranamente por Trotsky quien en su texto “Literatura y revolución”, de 1923, afirmó que: “La Revolución no puede coexistir con el misticismo. Ni tampoco puede coexistir la Revolución con el romanticismo [...]”. En la medida en la que el arte alcanzaba su plena realización no en la configuración de mundos de vida, sino en la pura eficiencia e instrumentalidad de los procesos productivos, Trotsky consideró que la búsqueda del equilibrio entre formas puramente artísticas e intenciones utilitarias era un falso problema por lo que más bien reclamó la liquidación del arte en la producción, y a partir de esta demanda juzgó el diseño del *Monumento* de Tatlin.⁴²¹ Este supuesto recuerda el de la pretendida liquidación del arte en la producción material ambicionada George Maciunas en lo que llamó “concretismo”.

⁴²¹ Trotsky señala que las bases y pilares que han de sostener el cilindro y la pirámide de la torres “que están ahí para ese propósito y no otro- son tan pesados y amazotados que parecen como un andamiaje que no se ha retirado. No es posible imaginar para qué sirven. Dicen: están ahí para sostener el cilindro giratorio en que se han de celebrar las reuniones. Pero se puede responder: las reuniones no tienen por qué celebrarse necesariamente en un cilindro, y el cilindro no tiene necesariamente que girar. [...]. Tatlin [...] quiere construir una botella de cerveza para el Consejo Mundial de Comisarios del Pueblo, que se reuniría en una amazotada iglesia en espiral. ¿Para qué? Para ser más exactos: quizás podríamos aceptar el cilindro y su rotación si estuviese combinado con sencillez y ligereza en su construcción, esto es, si los dispositivos ideados para su rotación no entorpeciesen sus propósitos.” León Trotsky, “Literatura y Revolución” 1923, en Herschel B. Chipp, *Op. cit.*, pp. 494-495.

Tatlin ambicionó, por tanto, “romper la vasija del arte” definiendo el arte, su naturaleza y sus medios en el horizonte de la transformación social revolucionaria con lo que redefinía también el papel del artista que, como en el caso del *Monumento*, se convertía en el creador de una estructura para la comunicación social y para la asociación de capacidades colectivas. Así es que no únicamente buscaba equilibrar arte y utilidad, sino también expresión individual y creatividad colectiva.

Rosalind Krauss definió la concepción moderna de la escultura a partir de la importancia simbólica que ésta otorga a “un espacio central interior del que deriva la energía de la materia viva, a partir de la cual se desarrolla su organización.” Así, las obras de Henri Moore o Hans Harp “aspiraban a crear la ilusión de que en el centro de esta materia inerte había una fuente de energía que la configuraba y le daba vida. Querían establecer una analogía entre la lenta formación de los estratos de la roca o de las fibras de la madera y el crecimiento de la vida orgánica a partir de la minúscula semilla.” Lo que estaban diciendo estos artistas, explica Krauss, era que su papel como creadores de formas era “una meditación sobre la lógica del crecimiento orgánico.” En el caso de artistas como Gabo y Pevsner, que usaban un vocabulario más geométrico y materiales sintéticos, la lógica de la construcción, con su despliegue simétrico hacia afuera a partir de centros bien a la vista, era una manera de presentar visualmente el poder creativo del pensamiento, una meditación sobre el crecimiento y el desarrollo de la Idea. “*Detrás* de la superficie de sus formas abstractas, siempre había indicado un interior, y de este interior emanaba la vida de la escultura.” Esta fue la clase de orden que Donald Judd consideró “racionalista y subyacente”, ligado a una “filosofía idealista”, y se propuso superar a partir de la negación de la interioridad de la forma esculpida, o al menos del repudio del interior de las formas

como fuente de su significado⁴²², lo que la misma Krauss llamó una concepción posmoderna del arte.

Por el contrario, refiriéndose a la torre de Tatlin, Rosalind Krauss afirma que esta obra inaugura un modelo ideológicamente opuesto a la de los escultores modernos en dos aspectos fundamentales. El primero de ellos se refiere a que la lógica de su construcción “lleva a la superficie y la idea de una escisión dualista entre el interior y el exterior se resuelve mediante una unificación visual del significado de la escultura externa y la experiencia que se tiene dentro del centro de la obra.” El segundo reside en el hecho de que ha anulado la presentación ilusionista y trascendente el espacio y el tiempo:

la torre de Tatlin tiene que ver con la experiencia del tiempo real. Sus habitantes tenían que ocupar cámaras que girarían lentamente en el espacio [...] La torre, por tanto, remite a una experiencia temporal cuyas dimensiones no pueden conocerse de antemano. La torre trata de los procesos históricos más que de una trascendencia. Tatlin pone visiblemente la tecnología al servicio de una ideología revolucionaria que podía configurar la historia [...]⁴²³

De acuerdo con lo expuesto en los anteriores capítulos de este trabajo, en la teoría plástica de Beuys observamos diversas semejanzas con las concepciones de los escultores modernos, tanto en lo concerniente al poder creativo del pensamiento, como en lo referente

⁴²² Rosalind E. Krauss, “Doble negativo. Una nueva sintaxis para la escultura”, en *Pasajes de la escultura moderna...*, pp. 248-249.

⁴²³ Rosalind E. Krauss, “El espacio analítico: futurismo y constructivismo”, en *Ibid...*, p. 71.

a su idea de flujo. En los dos casos, y como en los ejemplos anteriormente aludidos del árbol de Kant o la planta de Goethe, lo que predomina en su teoría plástica es la concepción del los procesos históricos, sociales, biológicos en un continuo despliegue energético que ocurre desde el interior hacia el exterior, y en forma evolutiva, es decir, paulatina y orgánica. Una pregunta que no es posible responder en este trabajo es si, en efecto, una obra como la que hemos venido analizando entra cabalmente dentro de las clasificaciones establecidas por Rosalind Krauss. Se puede decir, en última instancia, que las obras de Beuys son simultáneamente “modernas” y “posmodernas”, que a la vez afirman y niegan las premisas de una y otras formas de operación artística.

Así como el *Monumento* fue diseñado atendiendo a su función como centro de agitación y propaganda, al cumplimiento de las tareas de comunicación propias de una situación revolucionaria, *Bomba de miel en el lugar de trabajo* fue organizada como una estructura de comunicación para la actividad política ciudadana y puede, en efecto, ser interpretada como el símbolo de la Universidad Libre Internacional, que desde 1974 había “funcionado excelentemente como ‘incubadora de nuevas ideas’”⁴²⁴ Así pues, la obra puede ser vista como el símbolo de lo que Beuys imaginó como sede de la Quinta Internacional como *Internacional de la comunicación* en el contexto contradictorio de ciudadanización de la política y terrorismo que tenía lugar en la Alemania durante la década de los setenta.

⁴²⁴ Véase anexo 1 de esta tesis: “El modelo de la FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY. (Bomba de miel)”.

Hemos explicado que Beuys postula el descubrimiento de las propias potencialidades humanas como condición de posibilidad para la realización histórica de la plástica social, de su “humanismo libertario” orientado a corregir al marxismo. En sus términos: “cuando el hombre asume que puede ser causa de sí mismo”, ha alcanzado la autoconciencia de sus poderes creativos y es también capaz de autodeterminarse, de constituirse en principio de sí mismo, y puede comprenderse, en consecuencia, como capaz de actuar en el ámbito de la esfera pública. Las posibilidades históricas de la superación (Aufhebung) del arte en la vida dependen de la autoconciencia individual y de la organización colectiva. Analicemos ahora los párrafos finales de “Busco carácter de campo” redactado dos años antes de la fundación de la FIU, en 1971:

TODO SER HUMANO ES UN ARTISTA quien, desde su estado de libertad –la posición de libertad que viene de primera mano- aprende a determinar las otras posiciones en la OBRA DE ARTE TOTAL DEL FUTURO ORDEN SOCIAL. La autodeterminación y participación en la esfera cultural (libertad): en la estructuración de leyes (democracia); y en la esfera de la economía (socialismo). Autodeterminación y descentralización (estructura tripartita) ocurre: SOCIALISMO LIBRE DEMOCRATICO.

Ha nacido:

La QUINTA INTERNACIONAL

La comunicación ocurre en reciprocidad: nunca debe ser un flujo en un sólo sentido del maestro al alumno. El maestro toma en igual medida del alumno. Así oscila –en todo momento y lugar, en toda circunstancia interna o externa, entre todos los grados de habilidad, en el lugar de trabajo, grupos de investigación, escuelas – la relación maestro alumno, transmisor-receptor. Las maneras de lograr esto son múltiples, correspondiendo a las variables capacidades de individuos y grupos. La

ORGANIZACIÓN PARA LA DEMOCRACIA DIRECTA POR MEDIO DEL REFERENDUM es uno de tales grupos. Busca lanzar muchos grupos de trabajo o centros de información similares y lucha por la cooperación entre todas las partes del planeta.⁴²⁵

Si en este mismo manifiesto Beuys había hablado de la construcción de la democracia, ahora introduce la expresión “SOCIALISMO LIBRE DEMOCRATICO” para designar la forma de la “OBRA DE ARTE TOTAL DEL FUTURO ORDEN SOCIAL” que se alcanzará a partir de la “autodeterminación y descentralización”. La mención de la comunicación como un flujo entre maestro y alumno sin duda prefigura la posterior fundación de la FIU. En este manifiesto tenemos, además, las ideas de Steiner sobre la estructura tripartita de la sociedad. No obstante, encontramos algo más: la proclamación del nacimiento de “La QUINTA INTERNACIONAL”, y la mención de “La ORGANIZACIÓN PARA LA DEMOCRACIA DIRECTA POR MEDIO DEL REFERENDUM” como uno de los grupos de trabajo o centros de información de la Quinta Internacional. En otros términos, lo que vemos en estas declaraciones, de una manera tan nítida como contundente es la oposición de Beuys a conciliar razón productiva y razón comunitaria o *capitalismo con democracia*; encontramos también su rechazo del socialismo autoritario, y del “socialismo” de los partidos políticos del tipo de la socialdemocracia, así como también un llamado a la organización ciudadana.

Como expliqué en el segundo capítulo de esta tesis, Beuys había percibido que el “socialismo real” en realidad era una vía capitalista hacia la modernización. Es decir, compartía el juicio de Rudi Dutschke y de Rudolf Bahro en el sentido de que en el

⁴²⁵ Joseph Beuys, “Busco carácter de campo” ..., p. 38.

“socialismo real” todo era real menos el socialismo. Al mismo tiempo sabía que en los programas de los partidos socialistas que integraban la Internacional Socialista, el socialismo se había reducido a la defensa del Estado social en los marcos de la economía de mercado. Ninguno de estos socialismos tenía ya nada que ver con el sentido moderno, marxista o no, del término socialismo. Las metas del socialismo moderno habían sido la regulación de la producción de acuerdo con las necesidades sociales, el aprovechamiento colectivo de los medios de producción, la asociación de hombres en igualdad social, libres del trabajo alienado, la simplificación del aparato judicial y administrativo, y la educación política de los ciudadanos. En los años setenta era evidente que el socialismo real y los partidos socialistas habían cedido al dinero y al mercado y que, por lo tanto, habían olvidado el socialismo de la regulación de la producción en función de las necesidades sociales de la ciudadanía; el socialismo antimilitarista que postulaba la disolución de los ejércitos permanentes; el socialismo de la superación de la desalineación, y de la superación de la sociedad clasista del trabajo. Recordemos, además, que el Partido Socialdemócrata Alemán (SPD), el segundo partido obrero de Alemania Federal en la segunda posguerra, suprimió desde 1959 toda referencia a la socialización y asumió los principios de libre competencia de la economía social de mercado.⁴²⁶ Su oferta fue la de un gobierno moderado dentro del capitalismo con lo que, en adelante, las divergencias entre los partidos sólo responderían a cuestiones de matiz o de aplicación.

⁴²⁶ David Hine afirma que desde finales de los sesenta, la Socialdemocracia experimentó dos oleadas de radicalismo izquierdista entre sus bases que pretendieron desafiar la ortodoxia de esta decisión (tomada en el congreso de Bad-Godsberg de 1959), pero que ninguna fue lo suficientemente fuerte para afectar los cargos dirigentes del Partido. Véase “Los líderes y los seguidores: Democracia y capacidad de dirección en los partidos socialdemócratas en Europa Occidental”, en Wolfgang Merkel, *Op. cit.*, p. 197.

Así pues, al postular la construcción del “socialismo libre democrático” como la meta del proyecto de la plástica social, Beuys se adhiere a aquellas formulaciones del socialismo que más allá de los contextos electorales y propagandísticos recuerdan a los socialistas pre-marxistas o utópicos; las mismas en las que, como hemos señalado, Habermas percibió un talante antimoderno, y a las que en su diagnóstico del 1984 atribuyó un papel no despreciable en el fin de la utopía del trabajo, del que el Estado de Bienestar constituiría la última etapa. Pero el auge de la autorganización de la sociedad civil en Alemania Federal en forma de *Bürgerinitiativen*, que no tiene parangón en ningún otro país europeo, ha de verse, también, y en parte, como una secuela de la decepción producida por el gobierno reformista social-liberal presidido por Willy Brandt entre 1969-1974. Este desencanto también dio lugar a una retirada de la esfera pública hacia la vida privada que se manifestó en una amplia variedad de estilos que van de la comuna agraria alternativa hasta los yuppies urbanos motivados por el éxito profesional y el consumo ostensivo.⁴²⁷

La crisis de esas dos facetas del socialismo, la de los partidos políticos y del socialismo real, había encontrado su punto más álgido en 1968, en París y Praga, cuando los partidos comunistas dieron la espalda al movimiento estudiantil y apoyaron la política soviética. El Partido Comunista de Alemania, *Kommunistische Partei Deutschland* (KPD), en la clandestinidad durante la Guerra Fría, se refundó en 1968/1969 como Partido Comunista Alemán, *Deutsche Kommunistische Partei* (DKP) sólo para aliarse con Moscú al grado de

⁴²⁷ Las entrevistas publicada por Dany Cohn-Bendit en *La revolución y nosotros, que la quisimos tanto*, (Barcelona, Anagrama, 1998) a partir de un programa para la televisión muestran este proceso.

que apoyó la invasión de Checoslovaquia por las Tropas del Pacto de Varsovia en 1968.⁴²⁸ Así pues, de los eventos del 68, que pusieron en crisis el carácter vanguardista de los partidos comunistas, surgieron los nuevos movimientos sociales en Francia, Italia, los Países Bajos, Escandinavia, Reino Unido, España, Estados Unidos y Alemania.⁴²⁹ De la crisis del estalinismo y la socialdemocracia, pero también del marxismo y el economicismo, nacieron asociaciones libres de ciudadanos que harían aparecer el ecologismo político, el antimilitarismo y el pacifismo y la segunda oleada del feminismo moderno. Estos movimientos buscaron apoyos en la tradición marxista no autoritaria y representaron una reformulación de la conciencia libertaria que incluía como nuevos sujetos de la transformación social a los estudiantes, las mujeres emancipadas, los ecologistas y los intelectuales progresistas, y harían nacer lo que se conoce como “izquierda alternativa” o “nueva izquierda”. En la República Federal Alemana, como se ha venido indicando, la ampliación del contenido de la protesta social entró en una fase de reorganización que habría de confluir en la conformación del Partido Verde en 1979. No obstante, para 1985, cuando Beuys leyó el “Discurso sobre el propio país” donde criticó a los Verdes, ya se tenía la percepción de que aquella izquierda surgida de las iniciativas o comités ciudadanos y de

⁴²⁸ El KPD sólo alcanzó éxito electoral en las primeras elecciones generales en Alemania Occidental, celebradas en 1949; entró en el Bundestag con 5.7 % de los votos y quince diputados. Pero en 1953 sólo obtuvo el 2.2% de los sufragios, y fue prohibido tres años más tarde. Posteriormente a 1968 nunca llegó ni a obtener el 1% en las elecciones generales. Jorge Riechamn, *Los Verdes...*, p. 123, nota. 5.

⁴²⁹ Precursor de los movimientos sociales fue la *Campaign for Nuclear Disarmament* que se organizó en Gran Bretaña como movimiento antinuclear alcanzando su mayor apogeo entre 1961-1963. Véase Louis Lemkow, *Sociología ambiental y ecología social del riesgo*, Barcelona, Icaria 2002, pp. 168-171.

los movimientos sociales, no se había distanciado suficientemente de las corrientes a las que empezó criticando como agotadas en 1968.⁴³⁰

Las iniciativas o comités ciudadanos son agrupaciones que se basan en los principios de autonomía, descentralización, y libertad de los ciudadanos. Claus Offe las define por dos aspectos fundamentales. El primero de ellos es el reconocimiento del conjunto de la sociedad, aunque sus formas de acción no disfruten de la legitimación conferida por las instituciones sociales establecidas; el segundo es que aspiran a que los objetivos de su acción sean asumidos por la comunidad, es decir, persiguen objetivos cuyas repercusiones van más allá del grupo y se extienden a la sociedad.⁴³¹ En Alemania Occidental la participación ciudadana terminó por convertirse en parte de la vida cotidiana a mediados de las setenta, cuando existían entre 15 mil y 20 iniciativas ciudadanas.⁴³² En 1974 ocho de cada diez ciudadanos aprobaban las *Bürgerinitiativen* como correctivo potencial de desarrollos sociopolíticos negativos. Convicción que se prolongó hasta 1984, cuando los ciudadanos se mostraban convencidos de que las iniciativas eran la vía más eficaz para alcanzar objetivos políticos.

Fue así como mientras persistía la ola de terror de la Fracción del Ejército Rojo, y la economía nacional resentía los efectos de la recesión de la economía mundial provocada

⁴³⁰ Jorge Riechmann y Francisco Fernández Buey, *Redes que dan libertad...*, p. 182.

⁴³¹ En su artículo "Los nuevos movimientos sociales cuestionan los límites de la política institucional" Offe explica las características del nuevo paradigma político: contenidos, valores y formas de acción. *Op. cit.*, 163-244.

⁴³² No todas las iniciativas tuvieron objetivos emancipatorios, las hubo también de derecha. Jorge Riechmann, *Los verdes alemanes...* p. 50.

por el alza en los precios del petróleo de 1973, los movimientos sociales se constituyeron como una vía eficiente de comunicación política y lograron ubicar a los ciudadanos como el sujeto político más importante. Beuys comprendió que después del 68 “el meollo de la política estaba en la capacidad de autorganizarse”⁴³³ y que uno de los problemas de la política democrática era el de la pluralidad. Encontró en las iniciativas ciudadanas, efectivamente, la oportunidad de vincular su propio proyecto con la sociedad. Por eso en la Documenta de 1972 declaró la necesidad de estimular la creación de nuevas organizaciones que, de acuerdo con su idea de evolución/revolución, terminarían por sustituir a las ya existentes.

Al proclamar el nacimiento de la Quinta Internacional Beuys estaba incluyendo sus propias ambiciones artísticas en la tradición socialista, más aún, estaba presentando el proyecto de la plástica social como el legítimo heredero de la primera organización política del movimiento obrero, fundada en Londres en 1864 con la participación de Marx y Engels: la Internacional Socialista.⁴³⁴ En ese sentido, el proyecto de la plástica social debería ser entendido como uno que aspira a convertirse en movimiento social de amplio alcance a través de la configuración de un agente político que asumiendo su tarea social como tarea artística se asume también como vanguardia de la sociedad y opera la transformación social

⁴³³ Hans Magnus Enzensberger, *Mittelmass und Wahr*, citado por Ulrich Becker en “La desaparición de la solidaridad”, *La democracia y sus enemigos. Textos escogidos*, Barcelona, 2000, p. 40.

⁴³⁴ La Segunda Internacional, también llamada la Internacional Obrera se inició en 1889 y finalizó en 1916. La Tercera o Internacional Comunista, conocida como *Komintern*, fue fundada por Lenin y los bolcheviques en 1919 y dominada por Stalin. La Cuarta Internacional fue fundada en 1938 por Trotsky. Para una historia de estas organizaciones véase G. D. H. Cole, *Historia del pensamiento socialista*, México, FCE, 1980.

en un sentido socialista libertario. Este agente, heredero del socialismo internacional, que se propone metas claras y precisas como la superación del trabajo alienado, la autogestión y la democracia radical constituye la nueva vanguardia de la sociedad. A diferencia de sus antecesoras artísticas y política, esta nueva vanguardia operaría a partir del concepto de ciudadanía, de sus valores y formas de acción. De acuerdo con la ecuación “evolución/revolución”, esta vanguardia no se define como un grupo de choque, sino como un agente colectivo en posesión de sus derechos políticos y con capacidad para diseñar y poner en marcha estrategias orientadas a construir esfera pública y democracia.

A diferencia de sus predecesores del constructivismo, del surrealismo o del futurismo, Beuys no buscó una alianza con un movimiento político en particular, sino que intentó atraer al suyo a los ya existentes, como se explicó en relación con la mención de Baader-Meinhof en la Documenta de 1972. De todas formas, igual que sus antecesores Beuys asumió el modo de hacer política de su tiempo, en su caso, este modo fue de la actividad cívica. De acuerdo con sus propios planteamientos estuvo convencido de que la reinención de la política en un sentido democrático, en donde el lenguaje y el pensamiento desempeñan un papel fundamental, compete al arte. Incluso el cuidado de la vida del planeta Tierra es tarea del arte porque la ecología es un asunto social y el arte, no lo olvidemos, contiene en si mismo todas las energías capaces de fertilizar y resucitar lo petrificado y lo muerto. El capitalismo, como bien se sabe, produce formas de relación social. Por ello Beuys declaró: “Mi concepto de vanguardia se propone, en el seno mismo

del arte, la transformación de las relaciones sociales.”⁴³⁵ Beuys pretendió, por tanto, reconstruir la vanguardia como movimiento capaz de integrar a quienes se oponen “a la tendencias de destrucción de la vida” y éstos en la República Federal Alemana eran los ciudadanos organizados en los movimientos pacifista, feminista, ecologista, por los derechos humanos, los liberales, marxistas o practicantes de la doctrina social cristiana, todos los que estuvieron a favor de la acción no violenta. Así, nos dice: “Hoy, el concepto de vanguardia ya no pertenece a un grupo privilegiado sino que debe ser accesible a todos. Quien hoy se oponga a la tendencia de destrucción de la vida pertenece a la vanguardia.”⁴³⁶

La democracia y el socialismo democrático sólo son posibles a partir de la creatividad colectiva y son, por ello, un orden compartido en el que mediante el diálogo, la deliberación y el consenso es posible para los diferentes sectores de una sociedad procesar sus demandas y acceder a derechos en una relación de reciprocidad. La fraternidad tiene su origen, como hemos visto, en los procesos del trabajo, y se refiere a la dimensión práctico-moral de la actividad productiva, al hecho de trabajar para otros. Pero si asumimos con Habermas el fin de la sociedad del trabajo⁴³⁷ entonces nada garantiza la ocurrencia del sentimiento espontáneo de fraternidad. Con la ampliación de la vanguardia hacia el cuidado de la viabilidad del planeta Tierra, y de la misma manera que los ecosocialistas, Beuys piensa que la solidaridad se ha convertido también en la condición de posibilidad de la

⁴³⁵ “Entrevista de Joseph Beuys con Bernard Lamarche-Vadel, agosto de 1979”, en Bernard Lamarche-Vadel, *Op. cit.*, p. 79.

⁴³⁶ “Entrevista de Joseph Beuys con Elizabeth Rona, octubre de 1981”, en Lamarche-Vadel, *Op. cit.*, p. 83.

⁴³⁷ Claus Offe y otros autores han puesto en cuestión la idea de Habermas. Véase Claus Offe, *Partidos políticos y movimientos sociales*, Madrid, Editorial Sistema, 1996.

sobrevivencia del género humano y del planeta. Por esa razón, la crisis ecológica posee para él una centralidad estratégica para la ampliación del arte y la realización del proyecto de la plástica social: el trabajo supone un metabolismo con la naturaleza que no debe ser violentado, y ninguna capa social es en sí misma portadora de la defensa del medio ambiente, sino que ésta es universal, atraviesa por igual a varones y mujeres, a todas las clases sociales y a todas las formaciones sociales del planeta, algo que también hizo notar Rudi Dutschke, quien participó igualmente en la fundación del Partido Verde, y quien, en 1979, poca antes de su muerte, señaló que la izquierda debería comprender que el problema ecológico sobrepasaba las cuestiones de clase social porque se trata de la “supervivencia de la especie”⁴³⁸

Efectivamente, la ampliación de la vanguardia hacia la meta más amplia de la “conservación de la vida”, permite a Beuys zanjar las diferencias entre conservadores y liberales, católicos y protestantes, burgueses y proletarios. Además, las metas, también ampliadas de esta vanguardia ponen de manifiesto que para el artista productivismo y protección del ambiente son incompatibles.⁴³⁹ Se trata, entonces, de la tentativa beuysiana de dar una respuesta a *la contradicción no resulta* del arte planteada por Marcuse -y que interrogaba el potencial negativo del arte- por la vía de la negociación con la nueva situación política y social de una Alemania Federal asolada por el terrorismo, pero también

⁴³⁸ Riechmann, *Los Verdes alemanes...*, p. 129.

⁴³⁹ Véase *Joseph Beuys. Difesa della natura*, Milano, Charta, 1996, p. 20.

revitalizada por la participación ciudadana. Bajo esta perspectiva se podrían leer la frase *La rivoluzione siamo noi* que dio título a la primera exposición individual de Beuys en Italia, en el Modern Art Agency de Lucio Amelio, en Nápoles, el 13 de noviembre de 1971, el mismo año de la publicación del manifiesto “Busco carácter de campo” y de la prefiguración de la FIU. La frase se convirtió posteriormente en el título de las cartas postales múltiples en las que aparece la imagen de Beuys caminando decididamente hacia el espectador (Fig. 60). El siguiente año, en 1972, el artista escribió la frase sobre las cartas postales que contenían las imágenes de algunos de los habitantes del sur de Italia.⁴⁴⁰ (Fig. 61) De esta manera Beuys tomaba posición en torno de una cuestión decisiva para la izquierda alternativa: la del nuevo sujeto de la revolución en las sociedades industrialmente avanzadas⁴⁴¹: la revolución podemos llevarla a cabo todos, y de manera permanente. Como ya mencioné, la segunda gran retrospectiva de la obra de Beuys en Alemania, realizada en

⁴⁴⁰ Con motivo de la inauguración de la exposición *Palazzo regale*, el 23 de diciembre de 1985, Beuys declaró que en Nápoles y el Mezzogiorno existía todavía la idea de pueblo, algo que el capitalismo había destruido en el resto de Europa. Citado por Maité Visslout, *Op. cit.*, p. 231-235. Por esa razón Visslout interpreta *La rivoluzione siamo noi* como heredera de “una antigua nostalgia alemana por Italia”, presente en intelectuales como Goethe. Igualmente en relación con “una visión mítica” del sur de Italia como “tierra virgen”.

⁴⁴¹ Desde los años sesenta Marcuse había afirmado que los nuevos agentes del cambio podían salir de cualquier clase social, no necesariamente de las filas del proletariado: “El capitalismo produce sus propios enterradores, pero el rostro de estos puede ser muy diferente al de los condenados de la tierra, al de la miseria o al de la necesidad.” Marcuse, *Un ensayo...* p. 69. Bahro sostenía que los intelectuales, tanto los pertenecientes al mundo de las letras como de la técnica, constituirían un “nuevo sujeto revolucionario” en las sociedades industrializadas avanzadas. Jorge Riechmann y Francisco Fernández Buey, *Redes que dan libertad...*, p. 85.

Berlín en 2007-2008 en el Hamburger Bahnhof Museum tuvo como título la frase *Die revolution sind wir* (La revolución somos nosotros).

10. La Universidad Libre Internacional y *La Internacional* *de la comunicación*

La meta del proyecto de la revolución ambicionada por Beuys fue, según sus propios términos, construir “una sociedad más libre, más igualitaria, más fraterna”.⁴⁴² En ese sentido coincide con las de los nuevos movimientos sociales que han sido considerados como la manifestación contemporánea de las aspiraciones de emancipación modernas sintetizadas en la triada de valores de la Revolución francesa: libertad, igualdad, fraternidad. Estos valores son el vínculo con el que se establece una relación de continuidad entre “viejos” y “nuevos” movimientos sociales, de manera que así como el movimiento obrero recoge y amplía las luchas de la burguesía liberal cuando ésta, tras la instauración de democracias representativas con libertades políticas formales parece haber agotado su potencial emancipatorio, los nuevos movimientos sociales recogen y prosiguen las luchas del movimiento obrero en la esfera sociocultural. Lograda la satisfacción de las necesidades materiales básicas en países como Alemania Occidental, esa lucha no supuso, como quizás

⁴⁴² “Entrevista de Joseph Beuys con Elizabeth Rona, octubre de 1981”, en Lamarche- Vadel, *Op. cit.*, p. 82.

podría pensarse, una distancia frente a la crítica de las formas de la producción y de programas de lucha para transformarlos, como es claro en el caso de Beuys.

Esta *vanguardia ampliada* es una estructura de comunicación que inició como obra en proceso en 1967 cuando Beuys participó en la fundación del Partido Alemán de Estudiantes. Así pues, si en 1972, en la *Oficina de la organización para la Democracia Directa mediante Referéndum* Beuys introdujo el tema de Baader-Meinhof en el arte, igualmente en *Bomba de miel* introdujo las *Bürgerinitiativen* y los *neue soziale Bewegung*, pero no a través de una tematización, sino como el modelo de organización o asociación de energías capaz de “estimular las invenciones” en el terreno de la vida social, algo semejante a la función que Tatlin asignó a su *Monumento a la Tercera Internacional*, es decir, como un modelo de organización que, desde el arte hace posible la interpelación ciudadana de la política partidista. La inclusión en el catálogo de Documenta 6 del manifiesto de 1971 “Busco carácter de campo”, del comunicado fundacional de la FIU (Manifest zur Gründung einer “Freien Internationalen Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung”), junto con un texto explicativo de sus actividades (Die Freie Internationale Universität) firmado por Caroline Tisdall, Martin, Rewcastle, Robert McDovell y Maria Weig; el texto La alternativa de Achberg (Die Achberger Alternative), que puede ser considerado antecedente del Llamamiento a la alternativa de 1978, y el de la Academia libre Anatol de Oldenburg (Freie Akademie Oldenburg Anatol) indican su carácter de manifiestos y textos fundacionales de la ambicionada vanguardia ampliada. En el catálogo también se incluyó la transcripción del diálogo ya citado entre Beuys, Blume y Prager, celebrado el 11 de noviembre de 1975, donde Beuys explica la diferencia entre escultura y plástica y define

ésta última a partir de sus posibilidades para construir un lugar en cuyo interior movernos: “La plástica ofrece la posibilidad de moverse dentro de ella.”

La fundación de la FIU puede ser explicada, entonces, en el horizonte de las iniciativas ciudadanas y de los movimientos sociales que fueron capaces de modificar el panorama político de la Alemania Occidental de los setenta. Pude confirmar esta hipótesis a partir de la mención de Heiner Stachelhaus: “La ‘Universidad libre’ de Beuys fue desarrollada como iniciativa ciudadana, lo mismo que su ‘Organización para la democracia directa mediante plebiscito. Los ‘verdes’ son el receptáculo de estas iniciativas ciudadanas. Beuys reconoció con perspicacia las oportunidades que se le ofrecían.”⁴⁴³

La Universidad Libre Internacional no fue una escuela alternativa a la Academia de arte de Düsseldorf, como si lo fue, por ejemplo, la LIDL-Akademie de Jörg Immendorff cuyos lemas “Aquí nos está permitido trabajar”, “Aquí nos está permitido amar”, “Aquí nos está permitido permanecer”. (“Hier dürfen wir arbeiten”, “Hier dürfen wir lieben”, “Hier wir dürfen liegen”)⁴⁴⁴ por sí solos nos ubican en el espíritu de la década de los 60. A diferencia

⁴⁴³ Heiner Stachelhaus, *Op. cit.*, p. 137.

⁴⁴⁴ Lidl-Akademie pretendió ser una escuela de arte dentro de la Academia de arte de Düsseldorf. El primer acto de sus miembros fue “deponer” a todos los profesores, y luego, permanecer durante una semana en el edificio de la Academia, a resultas de lo cual el ministro de educación ordenó a la policía el cierre de la escuela. Immendorff fue expulsado y en 1969 LIDL se ubicó en una fábrica de hielo abandonada, en Düsseldorf Oberkassel, y abrió sus puertas como organización artística independiente abierta a todo público. Cerró el año siguiente. Véase: Jörg Immendorff, *LIDL 1966-1970*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1981. Caroline Tisdall escribe que LIDL funcionó como “academia libre” en los salones de Beuys y otros dos profesores; que los estudiantes trabajaron sin profesores e invitaron a artistas como Marcel Broodthaers, Panamarenko y Per Kirkeby. Véase Carolina Tisdall, *Op. cit.*, p. 267. Véase también la entrevista de Robert Storr “The politics and painting: in the first installment of a two-part conversation, the artist looks back on

de de la LIDL-Akademie (que contó con el apoyo de Beuys, y fue desalojada por la policía de la Academia de Düsseldorf). (Fig. 62) La FIU se propuso como “el movimiento político” capaz de organizar la coordinación entre creatividad y democracia para liberarnos de “la condición de proletarios”⁴⁴⁵ a la que nos condena la dictadura del capital y los partidos políticos. Y esto ocurrió en relación con el creciente protagonismo que le educación adquirió en el mundo occidental al final de la década de los sesenta.

Desde los años de 1967 y 1968 la institución educativa se había convertido en Occidente en el lugar de una energía revolucionaria de nuevo cuño. En *Contrarrevolución y revuelta* Marcuse destacó la necesidad de “sostener el largo proceso de la educación, requisito previo para la transición a una acción política en gran escala” para combatir la contrarrevolución preventiva que ponía en marcha el capitalismo. En Alemania Federal, durante la primera mitad de los años sesenta hubo una enorme expansión de la educación superior universitaria, como respuesta en parte a las presiones demográficas (los niños y niñas del *baby boom* que tuvo lugar después de la Segunda Guerra Mundial) y en parte a las nuevas exigencias económicas derivadas del capitalismo del Estado de bienestar y el

his eventful early career-student days, learning from Beuys, Maoist and Green Party activism, clandestine visits to East Germany, the genesis of the Café Deutschland series. (Interview), *Art in America*, June 1, 2005.

⁴⁴⁵ Joseph Beuys, *Qu'est-ce que c'est l'argent...*, pp. 49 y 50. Por ello Beuys declaró que en su calidad de “movimiento político” la FIU requería de un sistema de financiamiento en el que la venta de sus obras desempeñaba un papel muy importante. “Me subí en este tren”, entrevista con Joseph Beuys, por Art Papier, 2 de noviembre de 1979, en Bernd Klüser, *Op. cit.*, p. 113.

consumo de masas.⁴⁴⁶ La educación se convirtió en uno de los indicadores de la modernización de la sociedad germano-occidental y tuvo una influencia persistente en la democratización de la cultura política que antes de la segunda mitad de la década de los sesenta mostraba que la tradición autoritaria era bastante fuerte.⁴⁴⁷ Esto último fue patente en el desalojo de la Lidl-Akademie y también en despido de Beuys del puesto que como profesor de escultura ocupaba desde 1961 en la Academia de arte de Düsseldorf. (Fg. 63)

Beuys, quien, se había convertido en portavoz de los estudiantes de la Academia, que protestaban contra el *numerous clausus*, pensaba que las empresas “más importantes del sector productivo” son “las escuelas y las universidades.”⁴⁴⁸ Asimismo, que “las colectividades de trabajo, las instituciones culturales, las escuelas, las universidades no se

⁴⁴⁶ Jorge Riechmann y Francisco Fernández Buey, *Redes que dan libertad...*p. 89. Posteriormente, la educación fue también un asunto prioritario para el gobierno socialdemócrata que en 1971, en coalición con los liberales, propuso la Ley Federal sobre la Promoción de la Educación (*Bundensausbildungsförderungsgesetz o Bafög*) para favorecer la continuidad de los estudios y garantizar el derecho de los estudiantes a obtener apoyo del Estado para proseguir la formación. Uno de los problemas que aquejaba al sistema educativo germano occidental fue el crecimiento de los efectivos escolares: entre 1965 y 1970, el número de estudiantes de secundaria aumentó de 958 mil a 2.2 millones y el número de estudiantes universitarios de 348 mil a 510 mil. Los gastos en educación *per cápita* casi de duplicaron de 164 DM a 253 DM. José María Díez Espino y Ricardo M. Martín de la Guardia, *Op. cit...*, p. 158.

⁴⁴⁷ Oscar W. Gabriel, *Op. cit.*, pp. 155-157. Gabriel explica que las investigaciones muestran que en 1959 sólo alrededor de la cuarta parte de la población consideraba que tenía algo que decir sobre lo que el gobierno hacía y poco más que una décima parte veía otros medios, fuera de las elecciones, para influir en política. A diez años del establecimiento de la democracia parecía que se “mantenía bastante incólume la tradición autoritaria”. En 1976 la confianza de los ciudadanos en sus capacidades políticas habían aumentado ostensiblemente.

⁴⁴⁸ Joseph Beuys, “Discurso...”, p. 211.

pueden concebir fuera de la economía” porque, afirma: “Cultura y economía son una sola y la misma cosa. Y en nuestra sociedad los medios más importantes de producción, las fábricas más importantes que crea el capital son las escuelas y las universidades. Por lo cual, se encuentran en manos del Estado, y, por lo cual, deberíamos liberarlas.”⁴⁴⁹

El despido de su puesto como profesor ocurrió precisamente a su regreso de la Documenta de Kassel donde había trabajado durante cien días en la *Oficina de la Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum*, una obra en la que tuvo lugar la primera conferencia permanente en la que, durante cien días, los asistentes hablaron sobre temas como El ser humano. Educación, Escuela y universidad, Arte: el concepto ampliado de arte, Cristianismo, Situación política (capitalismo privado en Occidente, capitalismo estatal en el Este), Sobre hegemonía de los partidos, Manipulación, Trabajo: sentido del trabajo, Salario doméstico. Planes de energía atómica, Triple división del organismo social (Según Rudolf Steiner).⁴⁵⁰ La fotografía que documentó el desalojo de Beuys y sus estudiantes de la Academia se convirtió en una carta postal múltiple y fue distribuida bajo el irónico título *La democracia es divertida* (*Demokratie ist lustig*) (Fig. 64).⁴⁵¹

Después de un proceso que se prolongó durante cinco años Beuys fue restituido a su cargo por el Tribunal Federal del Trabajo de Kassel en 1978, no obstante, no se le permitió

⁴⁴⁹ “Entrevista de Joseph Beuys con Bernard Lamarche-Vadel, agosto de 1979”, en Bernard Lamarche-Vadel, *Op. cit.*, p. 74

⁴⁵⁰ Clara Bodenmann-Ritter, *Op. cit.*, pp. 11-12.

⁴⁵¹ El libro de Andreas Quermann está dedicado al análisis de la figura política de Beuys a partir de esta imagen y de sus estrategias de autorepresentación. *Demokratie ist lustig, Der politische Künstler*, Reimer, Berlin, 2006.

enseñar. Con posterioridad a la primera ocupación de la Academia, el primero de noviembre de 1971, el artista había comenzado a planear la creación de una universidad libre.⁴⁵² A partir de la Organización para la Democracia Directa Mediante Referéndum, el 27 de abril de 1973, Beuys fundó la Freie Universität für Kreativität und interdisziplinäre Forschung (Universidad Libre Internacional de creatividad e investigación disciplinaria) en la Academia de Dusseldorf, y a partir de ésta, junto con Heinrich Böll fundó, en 1974, la Free International University o FIU.⁴⁵³ En este sentido Beuys parece haber seguido la estrategia de *la marcha a través de las instituciones* que según Rudi Dutschke implicaba un esfuerzo para desarrollar contrainstituciones competitivas y medios de comunicación libres.

La FIU se propuso como una organización en la que a través del intercambio equilibrado entre “emisor-receptor” se practican el diálogo y la deliberación en busca de la coordinación entre creatividad y democracia. En el comunicado para la prensa en el que se anunciaba la fundación de la Universidad, fechado el 20 de febrero de 1973, Heinrich Böll y Beuys establecieron que el fin principal de la FIU es “el estímulo, el descubrimiento y el fomento del potencial democrático, sea cual sea su denominación.”⁴⁵⁴ A la comprensión de

⁴⁵² Ann Temkin afirma que tal vez el despido de su puesto como profesor intensificó la convicción de Beuys de que la construcción de la democracia debía enraizarse en una reforma de la educación. Afirma que antes de su despido, Beuys había trabajado en una reforma de la educación que diera participación a los estudiantes en la elaboración de los programas y que les brindara una formación orientada a la participación comunitaria y de en las iniciativas políticas globales. *Op. cit.*, p. 19.

⁴⁵³ Heiner Stachelhaus, *Op. cit.*, p. 130-132.

⁴⁵⁴ “Manifiesto de la fundación de una Universidad Libre Internacional de creatividad e investigación interdisciplinaria. 20 de febrero de 1973 (Nota para la prensa). Joseph Beuys, Heinrich Böll y otros miembros de la Universidad”, en Bernd Klüsser, *Op. cit.* p. 69. Véase “Free International University for Creativity and

las diversas ramas del conocimiento como la educación, política, derecho, economía o religión, y a las diversas especializaciones útiles para la industria o el comercio, los autores del comunicado anteponen “la investigación o el descubrimiento de *la creatividad de lo democrático*.”⁴⁵⁵ En esta creatividad democrática “debe ser descubierta la razón de las cosas”⁴⁵⁶, lo que equivale a decir que la noción de creatividad se eleva por encima de los conceptos de conocimiento y profesión. La creatividad como fundamento y la democracia como horizonte social son, en consecuencia, los dos términos de la ecuación beuysiana que articula el sentido del proyecto de la plástica social.

En adelante, *Bomba de miel en el lugar de trabajo* tanto como en la fundación del Partido Verde Alemán, *Die Grünen* o el Llamamiento a la Alternativa de 1978, el nombre de Beuys aparece asociado a las siglas FIU, a una *red ciudadana* de carácter internacional cuya formación bien podría también relacionarse con la estructura de la red de escuelas Waldorf de Rudolf Steiner, o con el llamado del mismo Rudolf Steiner al pueblo alemán y a los pueblos civilizados, de 1919.⁴⁵⁷ Igualmente podría ser vinculada con la idea de la red

Interdisciplinary Research (Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung”, en *Documenta 6, Malerei, Plastik, Performance...*, Band 1... p. 172.

⁴⁵⁵ “Manifiesto de la fundación...”, p. 68.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁵⁷ Steiner abrió su primera Freie Waldorfschule en 1919, para los hijos de los obreros de la fábrica de cigarrillos Waldorf Astoria de Stuttgart. El método Waldorf se basa en la abolición de las jerarquías y en el libre desarrollo de todas las capacidades. En Alemania durante los años setenta estas escuelas representaron una alternativa frente a la educación tradicional. Véase Fans Carlgren, *Una educación hacia la libertad. La pedagogía de Rudolf Steiner. Informes del movimiento internacional de las escuelas Waldorf*, Madrid, Antroposófica, 2004. Libros de Steiner sobre educación accesibles en www.emagister.com. En su discurso de agradecimiento a Lehmbruck Beuys narra que junto con el catálogo de las obras del escultor,

internacional fluxus organizada por George Maciunas y los artistas fluxus en los años sesenta.

Sea como sea, no sobra señalar que, de acuerdo con lo hasta aquí expuesto, vemos una diferencia más entre los proyectos de Beuys y de Maciunas. Nada estuvo más alejado de las estrategias políticas beuysianas que las de éste último quien en 1963 pretendió organizar a otros artistas fluxus en actos de “sabotaje y desorganización” como la detención del tráfico vehicular en carreteras, túneles y puentes de alto tránsito. Como ha explicado Cuauhtémoc Medina, mientras los miembros de la Internacional Situacionista contemplaron la realización de actos semejantes como parte de los gestos iniciales a la próxima revolución, los propósitos de Maciunas eran propagandísticos.⁴⁵⁸ La historiografía sobre la relación Maciunas-Beuys ha establecido que las diferencias entre los dos artistas se debió a que el lituano estaba en contra del culto a la subjetividad y el individualismo de Beuys⁴⁵⁹; a que

encontró también el llamado de Rudolf Steiner al pueblo alemán y a los pueblos civilizados, de 1919. El fundador de la Antroposofía llamaba a crear una organización –en Alemania, Suiza y Austria- encargada de crear un nuevo organismo social”. Joseph Beuys, “Remerciement à Wilhelm, Lehbruck”, en *Par la presente...* pp. 15-16. El llamado de Steiner “An appeal to the German nation and the civilised world” se reproduce en Joseph Beuys y Rudolf Steiner, *Imagination, inspiration e intuition*, Victoria, Australia, National Gallery of Victoria, 2007, pp. 92-100. La lista de firmantes se incluye en: *Joseph Beuys-Rudolf Steiner*, Dornach bei Basel, Pforte Verlag, 2007, pp. 118-119.

⁴⁵⁸ Cuauhtémoc Medina, “The ‘Kulturbolschewiken’ I”... p. 181. Véase “Fluxus Newsletter no 6, April 6, 1963”, en Jon Hendricks, *O que é Fluxus?...*, p. 143. Ahí también se reproduce la respuesta de Jackson Mac Low a George Maciunas del 25 de abril de 1963.

⁴⁵⁹ Maciunas estableció que: [...] Fluxus está contra el arte como *médium* o vehículo de promoción del ego del artista; las artes aplicadas tienen un problema objetivo que resolver y no la expresión de la personalidad del artista o su ego. Es así que Fluxus tiene hacia un espíritu colectivo, el anonimato y el ANTI-INDIVIDUALISMO –y también el ANTI-EUROPEISMO (Europa es el lugar que sostiene con más fuerza la idea

los artistas de fluxus “se extrañaban de la espiritualidad” “cargada de gran seriedad de Beuys” y a que a su vez éste no estaba de acuerdo con las “metas sociales” de fluxus: “[...] Maciunas tendía hacia lo colectivo, hacia el anti-individualismo, de manera que, en palabras de Beuys *corría siempre el riesgo de dar cabida a la ideología marxista.*”⁴⁶⁰ No obstante, es muy probable que estas diferencias tengan que ver precisamente con sus respectivas interpretaciones del marxismo, del LEF (Frente de Izquierda de las Artes) y en general de las vanguardias soviéticas y, sin duda, y no en último lugar, con las tácticas para conseguir las metas de cada uno de sus proyectos.

Volviendo a la Universidad Libre Internacional podemos ahora visualizarla como el lugar de trabajo de la nueva vanguardia que Beuys define como el grupo de personas que “se esfuerza, mediante múltiples tentativas, por superar la crisis, elaborando múltiples modelos en la esfera de la actividad artística, de la actividad sociológica, de la problemática democrática, etc.”⁴⁶¹ Puede estar en cualquier lugar susceptible de devenir espacio de reflexión, discusión y crítica, donde sea posible llevar a cabo debates sustentados en valores culturales e intereses sociales comunes. En ese sentido es una agrupación cívica que

del profesionalismo artístico, de la ideología del ‘arte por el arte’, de la expresión del ego del artista a través del arte, etc., etc., y es e, y es el lugar de origen de esas ideas.” George Maciunas, “Letter to Thomas Schmidt”, en Jon Hendricks, *O que é Fluxus?...*, p. 136.

⁴⁶⁰ “Fluxus”, *Joseph Beuys*, Museo Nacional de Arte Reina Sofía..., p. 266.

⁴⁶¹ “Entrevista de Joseph Beuys con Bernard Lamarche-Vadel, agosto de 1979”, en Bernard Lamarche-Vadel, *Op. cit.*, p. 85.

organizó su trabajo a través de una “conferencia permanente”⁴⁶², un permanente *trabajo para revolucionar los conceptos*. Por esa razón esa vanguardia ampliada debería convertirse en el punto de confluencia y comunicación entre las tendencias progresistas contemporáneas, es decir, debería convertirse en la sede de la Quinta Internacional que, de acuerdo con lo establecido en “Busco carácter de campo” y en general en la teoría plástica de Beuys, bien podría ser comprendida como la *Internacional de la comunicación*. Formulada en otros términos, esta organización sería la encargada de “proteger la flama”, heredada a Beuys por Lehbruck, aquel principio de calor que Beuys identificó con el intercambio de energías que tiene lugar en los procesos de comunicación y que consideró el elemento político fundamental, capaz, incluso, de complementar al marxismo.

Fue en este sentido que Beuys opuso a *Rueda de bicicleta* y *Boîte en valise* de Duchamp su *Vehicle-art* (Fig. 33), como se mencionó en el capítulo precedente de este trabajo. Para *Vehicle-art* Beuys seleccionó quince pizarrones utilizados en la discusión que sostuvo durante la séptima edición de la Documenta de Kassel, en 1982, los colocó en el piso, cubrió con pintura las ruedas de una bicicleta y con ella pasó encima de los pizarrones. Beuys declaró que la acción se refería a la historia de la FIU, ya que ésta es “una función” a disposición de todos, que se puede emplear por doquier y es útil a la discusión de problemas tan diversos como “la creatividad, la espiritualidad, las leyes, el partido

⁴⁶² En 1978, en su Llamamiento a la alternativa, en *la forma libre del organismo social*, Beuys estableció que las decisiones en todo lo concerniente a la evolución social habían de ser discutidas y acordadas por colectivos de trabajadores “apelando a un consejo”, ya que de esta manera la sociedad liberada de opresión encontraría la vía para satisfacer las necesidades humanas en equilibrio con la naturaleza. Véase Joseph Beuys, “Llamamiento a la alternativa”...p. 102.

ecológico, etc..”⁴⁶³ Por eso afirmó que en su obra, a diferencia de lo que ocurre en la de Duchamp, la bicicleta no permanece estática, sino que avanza hacia el futuro. Esto significa que es preciso dirigir el flujo del pensamiento y las capacidades humanas hacia el futuro.

En obras como *Oficina de la Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum* y *Bomba de miel en el lugar de trabajo* Beuys redefinió la función del museo, sede de la conservación y difusión del arte en su condición autónoma, convirtiéndolo en el lugar modélico para la elaboración pública de la relación entre sociedad del trabajo y comunidad, entre creatividad y democracia.⁴⁶⁴ Desde el siglo XVIII el museo es uno de los componentes estratégicos de la institución del arte, el espacio en el que tiene lugar la experiencia especializada en el juicio estético sobre lo bello; el museo es el espacio en el que el sujeto burgués accede a la experiencia de la unidad entre subjetividad y libertad. En *Bomba de miel* que, en efecto, es una obra mucho más abierta que la *Oficina* en el sentido de que no se concentra únicamente en el problema del Referéndum⁴⁶⁵, Beuys presentó al arte como *un lugar común* al interior del cual es posible la confluencia de lo estético, lo cognitivo y lo ético, pero no, como pensara Kant, a partir del sentimiento de una supuesta armonía de las facultades. La experiencia del arte no consiste aquí en una *reflexión* sobre el

⁴⁶³ “Entrevista de Joseph Beuys con Bernard Lamarche-Vadel, noviembre de 1984”, en Lamarche- Vadel, *Op. cit.*, p. 93.

⁴⁶⁴ Más de 20 años después, en el 2001 Hans Belitng demandaría al museo contemporáneo convertirse en un sitio de reflexión y discusión sobre los problemas comunes. Véase “Place of reflection or place of sensation?”, en Peter Noever (ed), *The discursive Museum*, Vienna, Hatje Cantz Publishers, 2001.

⁴⁶⁵ Karl Oskar Blase, Interview mit Joseph Beuys auf der documenta 6, 1977. Transcripción de la entrevista proporcionada por el Joseph Beuys Medien-Archiv, s.n.p. Reproducida parcialmente en *Jospeh Beuys. Documenta Arbeit...*pp. 169-177.

libre juego de nuestras facultades, sino en el hecho de dotarlas de contenido y dirección. Beuys postuló la reconfiguración del museo como el lugar de encuentro ciudadano capaz de ensanchar la esfera pública a través de la puesta en común de las percepciones, en la definición de los problemas y la coordinación de las acciones. Lo que ahí se produce son conceptos y argumentos nuevos en un proceso comunicativo-discursivo dirigido a la toma de decisiones sobre la vida pública. Así, el museo dejaba de cumplir su función tradicional como “prisión del arte”⁴⁶⁶ o la más experimental de “laboratorio del artista”⁴⁶⁷, para abrirse como “laboratorio de los conceptos”.

Bomba de miel en el lugar de trabajo modeliza, por tanto, una nueva correlación entre producción, expresión y ética, y entre arte y sociedad a través del ejercicio de las capacidades políticas. Con esta obra se evidencia que la noción de forma, determinante en la actividad estética, puede abandonar el carácter de representación que le asignó Kant y que hace que veamos al arte como producto de la naturaleza cuando en realidad es un producto de la actividad humana; o el carácter de apariencia (Schein), que le asignó Marcuse, para realizar sus promesas en el terreno de lo histórico a través de la actividad práctica colectiva. Lo que Beuys logra mostrar en esta obra es que la forma de la sociedad

⁴⁶⁶ Véase el texto paradigmático de Douglas Crimp: “Sobre las ruinas del museo”, en Hal Foster, *La posmodernidad...*, pp. 75-92.

⁴⁶⁷ Con la exposición *When Attitudes Become Form: Works-Concepts-Process-Situations-Information. Live in your Head* Harald Szeemann había logrado convertir al museo en un lugar de experimentación artística al ser los propios artistas quienes instalaran su trabajo o lo realizaran *in situ*. Con Szeemann, el término “exposición” adquirió una elasticidad nunca antes vista. Véase la entrevista de Nathalie Heinich, *Harald Szeemann. Un cas singulier*, Paris, L’Echoppe, 1996. En esa exposición Beuys presentó *Espacio de la Documenta. Esculturas y objetos de 1952 a 1957*.

puede ser asumida como tarea artística y que todos podemos participar con nuestras capacidades. Lo que logra, vale decir, es mostrar las posibilidades históricas de la plástica social. En ese sentido se puede entender la actitud negociadora que Beuys sostuvo con la institución del arte y comprender que la necesitaba para operar la ciudadanización del arte. A través de obras como estas, en las que los ciudadanos germano-occidentales podían experimentarse como seres creativos, capaces de decidir sobre los problemas comunes, seguían ganando terreno a los partidos políticos y convertían al arte, en efecto, en “suelo común”, “vehículo” y en “función”.

Conclusiones

El objetivo de este trabajo ha sido explicar el concepto de arte ampliado de Beuys y ubicar la obra *Bomba de miel en el lugar de trabajo* como una obra paradigmática de la plástica social en tanto que proyecto de superación de la condición autónoma del arte a través de la desdiferenciación entre arte y trabajo. Con ello he querido poner en evidencia la dimensión política radical del proyecto de Beuys y mostrar que ahí se ubica su actualidad. Más allá de cualquier “estética relacional” o postura “radicante”⁴⁶⁸ la plástica social va al fondo de la problemática de la vida política actual donde el ejercicio del poder supone la inhibición del diálogo y la discusión pública. Hanna Arendt señaló que la clausura de la acción y el discurso es una característica compartida por el totalitarismo y las sociedades del consumo, e igualmente hizo notar que en el mercado los seres humanos no son propiamente ciudadanos, porque no se reúnen a hablar sobre sus asuntos comunes, sino a intercambiar productos. Después de la caída del comunismo y la reconfiguración mundial de la economía que ha logrado consolidar la idea del mundo como un “inmenso arsenal de mercancías”, y en la medida en que apunta a reformular con el energía contenida en el arte una *Lebenswelt* donde coincidan ética, política y estética, la obra de Beuys adquiere renovado valor para redefinir el concepto de socialismo como meta histórica todavía inscrita en el horizonte de la modernidad capitalista.

⁴⁶⁸ Me refiero a las ideas de Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006; y *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.

Para concluir este trabajo, más que una recapitulación de lo expuesto, haré una explicación breve del recorrido de la investigación cuyos resultados he presentado aquí. En el capítulo titulado “Arte ampliado y economía política”, que se presenta en segundo lugar, espero haber podido mostrar las premisas de la economía de las capacidades que explican la fórmula Arte=Capital como una crítica de la economía política, en donde la teoría del valor/trabajo y el concepto de alienación constituyen el núcleo central. Asimismo, espero haber explicado que la relación que Beuys establece con el marxismo, en su carácter de teoría crítica para la transformación social es una relación correctiva, ella misma crítica. El planteamiento de que al marxismo le hace falta “el principio del calor”, que Beuys intentó simbolizar en sus esquinas de grasa como principio de comunicación, de intersección e intermediación lo sitúa en la constelación de aquella nueva izquierda que durante la década de los setenta buscó en el socialismo no autoritario una salida al callejón sin salida que supuso la oposición entre capitalismo y comunismo. Sin abordar el problema, he querido demostrar que esto constituye una diferencia fundamental entre las ideas de Beuys y de Steiner o, en otros términos, que lo que no he leído en la historiografía sobre Beuys es la forma en la que el artista reelabora, en las coordenadas de la Guerra Fría, las ideas del antropósofo. No cabe duda de que si Steiner hubiera vivido en el tiempo de Beuys habría formado parte de lo que conocemos como izquierda libertaria.

En la revisión de la historiografía sobre la obra de Beuys no encontré referencias directas a la *Crítica del Juicio* de Kant, pero en la medida en que el núcleo del concepto de arte ampliado se ubica en el concepto de trabajo era inevitable establecer la relación entre la idea de una ampliación del arte y la idea kantiana de armonía de las facultades, lo que lo ubica plenamente en la problemática de las vanguardias de principios del siglo XX aunque

también en la del romanticismo del siglo XIX. Con frecuencia se suele enfatizar la relación de Beuys con el idealismo romántico alemán, y mucho menos sus vínculos con los movimientos de vanguardia. Siendo la condición autónoma del arte una construcción moderna, era evidente que la teoría plástica debatía con la estética kantiana y el proyecto de la modernidad, de manera particular en lo concerniente a la tensión entre arte y producción material, entre arte, ciencia y moralidad y procesos modernizadores. Por esa razón, habiendo redactado en primer lugar el capítulo anteriormente referido, recuperé una muy antigua lectura del texto de Jürgen Habermas “La modernidad: un proyecto inacabado” y lo que consideré un alusión clara, aunque imposible de probar “en los hechos”, al proyecto beuysiano: que “todo es arte y todos somos artista”. Esto me condujo a ubicar el proyecto de Beuys en la perspectiva del debate modernidad/posmodernidad, pero específicamente en lo referente al problema de la vanguardia. Sin duda el talante utópico y doctrinario de ese proyecto se avenía mal con una sensibilidad que celebraba la *juissance* y lo *cool*, vociferando que “el futuro había llegado” y que, por lo tanto, “no había nada que esperar”. De esa manera identifiqué en ese debate las categorías de una discusión que se definía en las coordenadas de la recomposición del capitalismo, y en la que se debatían también intereses geopolíticos, culturales y, por supuesto, mercantiles. Se prefiguró así lo que presento como primer capítulo “Joseph Beuys. Vanguardia, modernidad, posmodernidad”. La pregunta que quise responder a través de la revisión de los argumentos de Jürgen Habermas, Benjamin H. D. Buchloh, Rosalind E. Krauss y Peter Bürger buscaba explicar aquellos aspectos de la obra de Beuys que provocaron las virulentas reacciones de rechazo, descalificación y hasta satanización que aquí expongo. Al provenir de campos discursivos tan diferentes, la exposición de los argumentos de estos autores podían iluminarse entre sí

y, de una u otra manera su exposición me permitía ubicar las tres categorías del debate presentes en el proyecto de la plástica social: ilustración, posmoderno y vanguardia. Esto me permitió entender finalmente cuál había sido la problemática que me preocupó desde el inicio de la investigación, pero que, como suele ocurrir, no tenía totalmente clara: la de la actualidad política de la obra de Beuys. Esa actualidad, como he querido demostrar, radica precisamente en postular al pensamiento, el lenguaje y los afectos como materiales del arte, lo que evidentemente los sitúa en el plano más elemental y al mismo tiempo el más complejo de la vida social: el de la política en el sentido más antiguo, es decir, el de la acción y el discurso en relación con la *polis*, que Beuys enmarca en el ejercicio de los valores cívicos modernos de libertad, igualdad, autogestión, y cuidado del medio ambiente. Eso significa “el principio de calor”, “la flama encendida por Lehmbrock”, la plástica social con los que el artista quiso completar al marxismo y en eso reside, también, su dimensión negativa.

Prefijé así el análisis de *Bomba de miel en el lugar de trabajo* que aquí presento como cuatro capítulo bajo el título de “*Bomba de miel en el lugar de trabajo. Ciudadanía y política*”. Desde un principio encontré esta obra fascinante debido al papel protagónico que en ella desempeñan las personas y también debido a su título, que hace referencia al museo como “lugar de trabajo” de los ciudadanos, lo que debía ser interpretado nuevamente a la luz de la estética kantiana. En sentido contrario a otras tentativas de ampliación del arte, la de Beuys no “sacaba el arte a la calle”, sino que introducía a las personas en el museo y hacía de éste un lugar de comunicación intersubjetiva y creatividad colectiva. No tengo conocimiento de obras semejantes si bien, por supuesto, el *Monumento a la Tercera Internacional* de Tatlin antecede a la de Beuys, de la misma manera en que la antecede

también *Oficina de la Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum*. Lo que ocurre en estas obras es un intercambio de energías entre las personas que hace del acto artístico uno político, pero no a través de la tan temida “estetización de la política”, sino de la promoción del ejercicio cívico: ubicando la deliberación como una práctica central orientada al ejercicio de la soberanía y a la construcción de esfera pública para imaginar y construir un mundo “al interior del cual sea posible vivir”. Con esto se flexibilizaban las fronteras entre afecto, conocimiento y deseo, o dicho en los términos de Habermas, entre las racionalidades cognitiva-instrumental, práctico-moral y estético-expresiva. Una obra como *Bomba de miel* contesta el concepto de política institucional e interpela la separación moderna de las esferas de la cultura que ha hecho posible la colonización de todas ellas por la razón instrumental. Aquí no “se rompe la vasija del arte”, sino que sus límites se redefinen negociando con necesidades sociales, históricas y hasta psicológicas. Por esa razón he explicado, con Peter Bürger, que Beuys necesitaba de la institución del arte para llevar a cabo su proyecto, en el cual la construcción de ciudadanía y la ciudadanización del arte desempeñaron un papel fundamental. En este punto importa aclarar que este trabajo podría haberse realizado precisamente desde la perspectiva de autores que, sobre todo en Francia, aunque ciertamente no sólo ahí, hoy se ocupan de la política en un sentido que coincide con el de Beuys, reflexionando sobre los conceptos de ciudadanía, democracia, comunismo, esfera pública, biopolítica y sobre el papel que en éstos desempeña el lenguaje, lo que también contribuye a iluminar su actualidad. No obstante, mi interés se concentró desde el inicio de la investigación en comprender y explicar los diversos factores sociales y culturales que hicieron posible la emergencia de la obra de Beuys en la historia de

Alemania Occidental. En todo caso esta interpretación desde las reformulaciones de lo político al uso queda como una tarea pendiente.⁴⁶⁹

Siendo el proyecto de Beuys un proyecto de superación del arte, el que se presenta como tercer capítulo titulado “Plástica social. Vanguardia y transformación”, fue redactado con la expectativa de marcar las diferencias entre sus premisas y las de los movimientos de vanguardias. El análisis del manifiesto “Busco carácter de campo” me permitiría lograr este objetivo pues Beuys hace ahí referencia a sus colegas de Fluxus y del Happening utilizando la retórica propia del manifiesto y aludiendo a conceptos clave en su teoría como “organismo”, “socialismo libre democrático”, “democracia directa mediante referéndum” y declarando el nacimiento de “La Quinta Internacional”. Como he mencionado, en la historiografía sobre la obra de Beuys abundan los textos que explican sus conceptos en relación con el idealismo romántico alemán. Al redactar este capítulo comprendí la imposibilidad de eludir esas referencias, pero de la misma manera que ocurre con los textos de Steiner, creo que el asunto a indagar consiste en saber qué es lo que un artista hace con los discursos producidos en otras épocas para responder a las necesidades de la suya, o a sus propios intereses y necesidades artísticas y discursivas. El logro de este objetivo estuvo fuera de las metas y alcances de la investigación, más bien por esa vía llegué a la relectura de los textos de Herbert Marcuse y sobre la historia de Alemania Occidental en las décadas de los sesenta y setenta. Pude así establecer la correlación entre la Universidad Libre Internacional, las iniciativas ciudadanas y los nuevos movimientos sociales para explicar la creación de lo que llamé una *vanguardia ampliada*, y proponer la

⁴⁶⁹ Me refiero a autores como Jacques Rancière, Jean-Luc Nancy, Alain Badiou, o Antonio Negri.

lectura de la Quinta Internacional como *Internacional de la comunicación*. Todo ello me puso en la situación de preguntarme cuál era el tipo de experiencia que Beuys quería provocar con su obra artística, con lo que pude llegar a sostener que, con la construcción histórica de un nuevo sentido humano: el *sentido de transformación*, el artista postula la ampliación del *sensorium*. A partir de esta idea pensé en la actividad cívica de Beuys como *obra en proceso* y elaboré la idea de una *estética de la energía*.

Bomba de miel en el lugar de trabajo es una obra de plástica social que responde por sí misma a la pregunta sobre los temores despertados por la obra de Beuys. En primer lugar, por lo que se refiere a las consideraciones puramente artísticas es claro que pone en cuestión las caracterizaciones de lo moderno y lo posmoderno elaboradas por Rosalind E. Krauss y Hal Foster. Igualmente evidencia los excesos a los que se expone una lectura demasiado estrecha del pensamiento negativo de Adorno y de las premisas estéticas de Walter Benjamin que, como en el caso de Benjamin H. D. Buchloh, se mezcla, entre otras cosas, con la ansiedad que todavía provocan las sombras del nacionalsocialismo. En segundo lugar, en lo que respecta al ámbito más amplio de la cultura, es claro que Beuys introdujo en el horizonte artístico la formación de ciudadanía y la ampliación de la esfera pública, lo que sin duda provocó el temor de Jürgen Habermas tanto como de un intelectual de izquierda como Hans Magnus Enzensberger. Los dos percibieron la forma en la que, en efecto, los grupos y organizaciones sociales de las más variadas orientaciones ideológicas iban ganando terreno en Alemania Occidental durante los setenta, e interpretaron este fenómeno como un giro hacia la derecha. Las posiciones articuladas en torno del rechazo de las modalidades políticas modernas, que tenía lugar al margen de los programas y organizaciones institucionales, había modificando el espectro político de Alemania

Occidental desde los años setenta y “el profesor Beuys” desempeñaba un papel importante como portavoz de una postura que era percibida como parte del retorno a un “nuevo romanticismo”. Espero haber podido demostrar que Beuys construye su proyecto a partir de las premisas de modernidad, ilustración y democracia que dieron origen a la construcción de Alemania Federal, y que su propuesta era *desviar* el rumbo de la modernidad hacia una *nueva racionalidad* que permitiera una organización del mundo de la vida, una configuración del trabajo y el disfrute en verdad integrales, democráticas y socialistas.

El proyecto de Beuys logró amplificar las demandas de una buena parte de la población germano occidental exacerbando la sensación, entre diversos sectores, de estar asistiendo a una “crisis de civilización”. Además, Beuys formulaba su proyecto en unos términos que violaban los tabús establecidos como condición para la “educación” de la población alemana en la segunda posguerra. La *Aufhebung* del arte propuesta por Beuys planteaba la superación de la tensión entre arte y procesos modernizadores en una “obra de arte total del futuro” (*Gesamtkunstwerk der Zukunft*). La derecha vio con suspicacia esta retórica, detrás de la cual creía oculta una tendencia hacia el comunismo, mientras que como he explicado, la izquierda veía en ella la reaparición del romanticismo. Es indudable que esa retórica se quería como una “provocación” en más de un sentido, incluido el propiamente beuysiano, pero es indudable también que su uso de ninguna manera constituye un argumento suficiente para afirmar que estuviera en la línea del nacionalsocialismo, como lo ha establecido Eric Michaud argumentando que el de Beuys, igual que “todo proyecto de obra

de arte total es una respuesta reactiva a la división del cuerpo social, a la institución del conflicto y a la indeterminación histórica que caracterizan a la democracia moderna.”⁴⁷⁰

En los años setenta Beuys no sólo definió sus conceptos económicos, sino que también aprovechó la oportunidad histórica abierta por las transformaciones sociopolíticas que tuvieron lugar en Alemania Occidental para abrir a su vez una vía ciudadana a su proyecto de ampliación del arte y plástica social. La fundación de la Universidad Libre Internacional (FIU) constituyó el punto de confluencia de sus organizaciones metapolíticas, de su labor como profesor y de su trabajo como escultor y, por lo tanto, fue la plataforma organizativa desde la cual pudo vincularse con la sociedad. Beuys no pensó que su proyecto pudiera operar la superación del capitalismo y el comunismo “milagrosamente”, como afirma Robert Storr, pero tampoco a través de la violencia, sino precisamente a través de la autogestión, la negociación y la deliberación, es decir, mediante estrategias que estaban siendo utilizadas por la ciudadanía. Beuys sabía, tal y como lo explica Peter Bürger, que su proyecto era imposible, pero esa conciencia no le impidió trabajar en él e intentar convertir al arte en lugar para la agencia política. Con *Oficina de la Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum* y *Bomba de miel en el lugar de trabajo* Beuys introdujo la autoorganización ciudadana en el arte y en el debate estético y situó la construcción del socialismo democrático en la perspectiva del cruce entre las esferas separadas de la cultura. Como señalé anteriormente, el artista no estaba operando una estetización de la política, como han afirmado Benjamin Buchloh o Eric Michaud, sino

⁴⁷⁰ Eric Michaud, “De Fluxus à Beuys: la fascination du politique”, en Elie Konigson (ed), *Op. cit.*, p. 299. p. 35.

ganando el terreno del arte para la acción ciudadana, con la consecuente ampliación de la vida cívica.

Fue así como Beuys *actualizó* la vía negativa del arte abierta por las vanguardias y respondió a la *contradicción no resulta* del arte. Con la elaboración de una teoría plástica capaz de negociar con la constelación social y política presente en República Federal Alemana en la década de los setenta pudo responder a la pregunta formulada por Marcuse sobre las posibilidades del arte para convertirse en fuerza histórica negativa, sobre sus posibilidades para “traducir[se] en algo real”, en “guía y elemento de la *praxis* del cambio sin dejar de ser arte, sin perder su fuerza subversiva *interna*.” Beuys trabajó él mismo en el “laboratorio de los conceptos”⁴⁷¹ y al hacer del arte un espacio para la comunicación intersubjetiva y la creatividad colectiva logró convertirlo en algo real y vivo, significativo para la vida y la historia de las personas, en algo “que a la vez *trasciende* y *niega* la realidad establecida.”

Para finalizar este trabajo voy a referirme a unas ideas que, como es usual en una investigación surgen de su realización y pueden convertirse en puntos de partida para indagaciones futuras. Una de ellas sería la comparación entre las figuras de Joseph Beuys y Allan Kaprow. Un trabajo semejante permitiría comprender los procesos de redefinición del arte en la segunda posguerra en Europa y Estados Unidos. Esta indagación podría reportar una mirada diferente de aquella que la historiografía sobre el arte contemporáneo ha venido

⁴⁷¹ Joseph Beuys, “Discurso...”, p. 210.

construyendo a través del par (de opuestos) “Beuys-Warhol”. Otra más podría ser una que se ocupara del papel que los espacios intermedios desempeñan en la teoría plástica de Beuys, así las Esquinas de grasa, el Muro de Berlín, la Tercer vía, la FIU, igualmente el lenguaje, la herida y, no menos importante, la rodilla.

Anexo 1. El modelo de la FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY. (Bomba de miel)⁴⁷²

Joseph Beuys

Johannes Stüttgen

1977

La “Bomba de miel en el lugar de trabajo” señala que en todos los lugares de trabajo deben darse a las personas algo que actualmente les hace falta y que por lo tanto es algo nuevo. Quien quiera averiguar qué es eso nuevo, debe preguntarse a sí mismo qué es aquello que le hace falta en su lugar de trabajo. Pero, dado que este [individuo] trabaja junto con otras personas, con sus colegas, no es necesario que él se pregunte por sí sólo qué es lo que hace falta, sino que tendrá que investigar esta cuestión junto con ellos, mediante una minuciosa investigación colectiva sobre su lugar de trabajo, sobre todo prestando atención a aquello que haga falta. Con ello se alude aquí en primer lugar al Principio de comunicación, al libre intercambio de ideas de todos los implicados: Los trabajadores llevan sus ideas, preocupaciones y cuestionamientos a su lugar de trabajo para poder averiguar conjuntamente qué es aquello que les hace falta. De este modo, este faltante se puede

⁴⁷² Traducción del alemán de Das Model der FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY (“Honeypump”). El texto fue tomado de la reproducción incluida en la tesis de Jörg Arendt, *Die Thematisierung des Holocaust in Werk von Joseph Beuys: ‘Verarbeitung’ – Mahnung – Heilung*, Magisterarbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium, Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friederich-Wilhelms-Universität zu Bonn. Traducción realizada por la maestra Martha Franco, profesora del CELE-UNAM a quien agradezco mucho su generosidad paciencia y tolerancia.

visualizar primero como miel, la cual es un nutriente valioso, en el sentido de que ella circula y provee a todos los sitios de producción de una valiosa sustancia nutritiva y además los une entre si como en un sistema circulatorio [Kreislaufsystem]. En este punto es muy interesante observar cómo, ya desde el inicio de la primera fase, que puede ser caracterizada como “principio de comunicación”, eso que hacía falta hasta ahora, a saber, la pregunta colectiva acerca de lo faltante, está resuelto por medio de la valiosa sustancia nutritiva. Pues se hace evidente cuánto hace falta a los seres humanos, en tanto que seres pensantes [geistig] en una actual situación de carencia, un intercambio de ideas en su lugar de trabajo. [Tan solo] la búsqueda colectiva conciente de lo faltante que fue puesta en marcha ya es en sí un alimento para muchos, del cual obtienen energía para el siguiente paso. Aquí se inicia la creación de un organismo capaz de vivir, que puede seguir desarrollándose [weiterentwickeln]. También aquí se hace evidente para cualquiera, que este momento, que forma parte de una evolución, es el Principio de Libertad. De hecho, el análisis objetivo de los sitios de producción contemporánea, donde se reúnen los trabajadores, o sea los productores reales, da como resultado que no hay libertad ahí, que ésta hace falta. De este modo se pierde desde el principio una importante fuerza de producción, es decir, se pierde capital; pues el capital no es realmente otra cosa que la creatividad de los seres humanos. Nuevamente, creativo, es decir creador, es el ser humano, cuando es un individuo libre, que puede autodeterminarse, que determina también su trabajo por sí mismo, a través del examen de su capacidad y de las necesidades que se originen del mismo. De este modo resulta que actualmente, desde el punto de vista del productor, se dilapida normalmente la creatividad, o sea el capital. Y esto no significa otra cosa sino que el actual sistema económico imperante no sólo es inhumano, porque ignora la

naturaleza del ser humano en calidad de productor, basada en la libertad, sino porque, dado que este sistema derrocha en gran medida fuerza de productividad, opera en alto grado en forma no económica (aunque no solo debido a esta razón). Consecuentemente la cuestión de cual es el modelo económico existente más efectivo, si el capitalismo privado occidental o el capitalismo estatal oriental, se ha vuelto obsoleta desde hace mucho tiempo porque ambos modelos cometen el mismo error. En vez de ello, aquí [en este trabajo] se pone por fin en primer plano la cuestión moderna acerca de un modelo realmente moderno que considere la creatividad humana como capital. Todavía hay algo más a lo que puede hacerse referencia aquí: En este moderno sistema, según se sigue de su simple descripción, se reconoce expresamente a cada ser humano, a cada compañero de trabajo, en su correspondiente lugar de trabajo, como productor, mientras que él brinde su fuerza laboral, sus valores de capacidad [Fähigkeitswerte], es decir el capital real, a su lugar de trabajo. Como resultado de ello se hace obsoleta la distinción entre “obrero” y “empleador” porque ya no tiene sentido. Y no sólo se hace obsoleta sino que se revela además como un engaño peligroso condicionado por la ideología, lo cual era urgentemente necesario. De esta forma se presenta propiamente el modelo económico moderno como un sistema integral, del modo en que este principio de integración apareció en el modelo inicial de la bomba de miel. Puede ser pertinente que el concepto “sistema integral” se siga considerando en adelante como concepto de trabajo (ya había sido introducido así por Eugen Löbl).

A partir de la descripción de la creatividad y de los “valores de capacidad” [Fähigkeitswerte] de los seres humanos, que acuden en masa a los lugares de trabajo como capital real, se desarrolla un nuevo concepto de dinero. Como un proceso paralelo de iniciación, dirigido hacia el torrente [flujo] de valores de capacidad [zum Strom der

Fähigkeitswerte] en el ámbito de la producción, debe crearse, por medio de un banco central, un sistema crediticio para cada lugar de trabajo en particular. Con esto se trata de una “creación de dinero [a partir] de la nada” como acto de derecho elemental. Este “capital de producción”, que no es otra cosa que el equivalente anticipado del torrente de capacidades [Fähigkeitenstromes], el cual es el capital verdadero, es repartido en las empresas entre los trabajadores en calidad de “ingreso”. Esta repartición se lleva a cabo según convenios regulados democráticamente. En este punto el dinero sufre un proceso de transformación, se convierte en “capital de consumo”. [El dinero] faculta al receptor para la adquisición de productos [mercancías], así pues, lo afecta en su calidad de consumidor. Es necesario enfatizar en este momento que a cada ser humano le corresponde un ingreso. Por principio cada ser humano tiene derecho a un ingreso por ser un ser humano. Con esto puede superarse la injusticia de que el ser humano venda su fuerza laboral y a cambio de ello reciba un salario. El “concepto de salario” queda desprovisto de sentido, pues la recepción de un salario se vuelve independiente del verdadero proceso de producción. El dinero, y eso es lo que importa aquí, ya no es comprendido como ahora, como un valor económico, sino como documento jurídico. Como “capital de consumo” [el dinero] es la habilitación del ser humano para cubrir sus necesidades de consumo. [El dinero] pierde su valor con la adquisición de bienes de consumo, los cuales fueron producidos en la esfera productiva y regresa como “dinero sin valor de adquisición” [dinero sin valor de compra o de referencia] al banco central de crédito, donde se cierra el ciclo, pues aquí también se trata de un ciclo real. Al observador atento no se le habrá escapado que, debido a que el dinero, en el momento en que es intercambiado por bienes de consumo, es decir, cuando regresa al ámbito de producción, se vuelve “dinero sin valor de adquisición”, el cual

justamente ya no tiene ningún valor. (Pues en tanto que documento jurídico perdió su valor cuando ese derecho fue ejercido). Esto tiene consecuencias enormes. A saber: se hace evidente que ya no es posible el “concepto de propiedad” en la esfera productiva, así como en los medios de producción, pero tampoco completamente como fundamento de la naturaleza [Naturgrundlage]. Podría decirse que el “concepto de propiedad” está neutralizado en el ámbito de la producción. Entonces ya no puede llevarse a cabo una “acumulación”, esto es: la acumulación de medios de producción como una propiedad y con ello como un instrumento de poder.

En lo que concierne al ámbito del consumo el asunto se presenta de un modo en que éste [el ámbito de consumo] es en cierto sentido un regulador. El principio reza de la siguiente manera: La producción debe orientarse según la necesidad real de los consumidores. Esto es posible ahora debido a que todos los intereses orientados a la ganancia quedan suprimidos del proceso de producción, pues éstos pueden surgir solamente mientras que los medios de producción sean manipulados como una propiedad. El verdadero principio básico de la economía moderna centrada en el trabajo se vuelve visible por fin: ¡El trabajo es en principio trabajo para otros! Así se presenta este principio a cualquiera que haya liberado su mirada del actual ofuscamiento de conceptos forzado ideológicamente: La economía en sentido de fraternidad, este es el socialismo verdadero.

Nuevamente aparece el concepto de “fraternidad” así como surgió al inicio de la descripción del libre principio de comunicación en el lugar común de trabajo. [Este concepto] se vuelve claramente más eficaz cuando los seres humanos, a causa de las condiciones de ingreso reglamentadas ya no pueden ser divididos unos de otros, ni aislados,

como actualmente ocurre cuando en forma natural desarrollan intereses orientados a la ganancia egoísta. Es decir, la i g u a l d a d en el derecho que se institucionaliza en el “sistema integral” de la nueva regulación del concepto de dinero experimenta una actualidad completamente sorprendente y un [nuevo] significado: Todo apunta hacia el despliegue total [volle Entfaltung] del ser humano como un ser social, como un miembro integral de un organismo social, en igualdad de derechos y basado en la libertad, el cual, como ya se dijo al principio, puede seguir desarrollándose como un ser vivo. Se esboza la imagen de la humanidad como una fraternidad viva en el sentido de una cooperativa social que abarca todo, la cual en tanto que economía mundial abarca todo el planeta tierra. Justamente así debe ser la miel, la cual al actuar como una señal asienta un principio: La miel es la producción de aquellos seres vivos, los cuáles simbolizan desde tiempos antiguos especialmente lo elementalmente social dentro de su organización de abejas.

El círculo se cerró. Estamos de nuevo ahí, [en el lugar] de donde partimos: Los seres humanos acuden en masa a su lugar de trabajo para deliberar entre ellos qué debe hacerse para que pueda ser eliminada la carencia. Mientras que investigan las causas de lo faltante ahí donde trabajan, ellos deliberan en el fondo sobre un moderno modelo de sociedad que sea digno de los seres humanos. Dado que estos “gremios deliberantes”, que en calidad de productores de ideas son libres y creativos, se tornan no violentos, es decir evolucionados, como consecuencia de la realización de sus ideas, las cuales van de acuerdo a la naturaleza humana, deben adquirir una importancia cada vez mayor. Hoy en día todavía se hacen la pregunta acerca de lo que les hace falta,- pero en el futuro podrán darle respuesta, planeando en forma positiva, sobre todo cuando se trate de la acreditación oportuna [sinnvolle Kreditierung] de aquellos lugares de producción, que surgieron para la

producción de los bienes, para cubrir necesidades reales. Coordinación y visión de conjunto.

Es obvio que esta presentación pudo ser efectuada solamente en forma [palabra ilegible en la fotocopia con el original en alemán]. Seguramente quedan cosas sin entender. Pero de ahí se desprende que: Ahora tienen que ir al grano todos los cuestionamientos, ¡todos los cuestionamientos! La “pregunta más tonta” será la más valiosa de todas. Para ello debería crearse un foro de información, para que los principios ya conocidos de comunicación, coordinación y finalmente de cooperación puedan ser desarrollados internacionalmente sin ninguna interrupción. Con este propósito es necesario un lugar libre para capacitación: una FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY. Esta ha funcionado excelentemente como “incubadora de ideas nuevas” y como lugar de iniciación desde hace 100 días en la “Documenta 6” en la ciudad de Kassel. Se han reunido grupos de todo el mundo, de Inglaterra, Irlanda, Italia, Sicilia, Rusia, Checoslovaquia, Sudáfrica, Sudamérica, Alemania, etc. Obreros, estudiantes, maestros y muchos más. La FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY cuenta ahora con muchas experiencias prácticas acerca de cómo funciona realmente un sistema de información moderno y libre y de cómo éste amplía su desarrollo conforme a principios orgánicos. Varias sucursales ya empezaron a trabajar, para un futuro próximo se ha previsto un instituto central, ubicado en el lugar más céntrico posible. Como este modelo se dio a conocer en una exposición de arte, en “documenta”, llama la atención que un impulso decisivo haya emanado de un concepto artístico, del cual surge un concepto de creatividad más amplio, ¡sobre todo si el concepto artístico se amplía a todos los ámbitos vitales y laborales de los seres humanos! Esto es lo que pudo percibirse en “documenta 6”. Cada vez más personas se han distanciado aburridas del antiguo concepto artístico

orientado hacia meras “innovaciones “en el ámbito estético, con el fin de experimentar directamente un concepto de creatividad nuevo, amplio y explosivo: Todo aquel que quiso ver “la bomba de miel en el lugar de trabajo” se topó con la FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY.

La FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY es pública.

Compite con el sistema escolar y con el sistema escolar de estudios superiores actual que, como es sabido, al ser un sistema estatalizado inhibe en forma centralizada la producción de fuerzas de los seres humanos, mismas que casi aniquila. Es razonable que [la tarea] se deba iniciar en el ámbito escolar y en el ámbito de estudios superiores. [Este ámbito] debe ser liberado de la presión estatal por tratarse de un elemento esencial del ámbito de la información. Aquí se encuentra el concepto de libertad en su cautiverio más profundo. Reconocerlo es un primer paso fundamental para la realización del “organismo social en su forma de libertad” (Wilhelm Schmundt) en el sentido de un sistema integral, según los principios de libertad, igualdad y fraternidad, del modo en que han sido descritos.

Así es como percibe la FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY el canto de las abejas.

Anexo 2. Entrada en un ser vivo⁴⁷³

Joseph Beuys

Conferencia pronunciada el 6 de agosto de 1977, en el marco de *Bomba de miel en el lugar de trabajo* - Free-International University. Documenta 6, Kassel.

Estimados asistentes:

Quiero intentar armonizar tres asuntos diferentes: el concepto de ser vivo, el concepto de revolucionario y el concepto de escultura social. Tratándose de una tentativa es posible que aparezcan rupturas en estas reflexiones. Sin embargo, me parece necesario dejar que esas rupturas se manifiesten, como una suerte de límite con el que se choca cuando se intenta elaborar esas cosas y ponerlas en acuerdo operacionalmente, es decir, conceptualmente. Estas reflexiones serán como una especie de desarrollo por etapas, o de una descripción de eso que se intenta demostrar, que obedece a una necesidad interna y no la fantasía de un individuo, y que ambiciona la consecución del concepto de “escultura social” [Sozial Skulptur].

⁴⁷³ “Enritt in ein Lebewesen”, en Harlan, Volker, Rainer Rappmann, Peter Schata, *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg, Achberger Verlag, 1984, pp. 123-128. Traducción del alemán de Francesca Frey, profesora del CELE-UNAM. Revisé la traducción comparando también la versión alemana con la francesa “Entrée dans un être vivant”, en Joseph Beuys, *Par la présent, je n’appartiens plus à l’art*, Paris, L’Arche, 1988, pp. 44-64.

En la noción de escultura se ve algo que remite al arte. Aquí también quisiera insistir en el hecho de que, desde el punto de vista metodológico, el arte, que hoy en día se encuentra en condiciones específicas, el arte como resultado de un comportamiento y una situación social, no puede ser caracterizado como algo que no pueda cumplir con lo que, por ejemplo, le exigió Pablo Picasso. Picasso pidió que el arte pudiera ser como un cuchillo afilado o un arma que impidiera las anomalías, las injusticias, la violación de los derechos humanos o las guerras. El arte hasta ahora no ha podido cumplir con estas exigencias. Históricamente, por tanto, el arte no ha llegado a un punto en el cual habría correspondido con lo que los revolucionarios esperaban en su campo de actividad, en efecto: renovación, transformación, en otras palabras, lo propiamente revolucionario. El arte se encuentra en una situación de aislamiento que puede ser descrita como puro mercantilismo artístico [Kunstbetrieb]⁴⁷⁴. Se le representa como el espacio libre para aquellos que se mueven en el circuito mercantil y que los sistemas políticos de Occidente (en el Este, es aun peor) ponen a disposición como terreno de juego sobre el cual las gentes llamadas “creadores” se desahogan y llevan una vida bohemia, en lugar de concebir este espacio como un lugar donde podrían desarrollar algo que trascienda al concepto tradicional de arte, que se limita a las innovaciones y cambios formales internos a las diferentes disciplinas, de forma únicamente estilística, que seguro representan pasos pequeños, transformadores. Sin duda eso cambia algo. Pero de ninguna manera está a la altura de aquello que Picasso exigió del arte. Él mismo sabía que no había conseguido su objetivo. Sin embargo, esta exigencia permanece abierta. Del carácter de innovación se puede tomar conciencia siguiendo el flujo permanente de las

⁴⁷⁴ *Kunstbetrieb* es la palabra en alemán que denota todo lo que está alrededor del arte gestión, mercadotecnia, galerías etc.

constantes innovaciones, como lo hacen los historiadores del arte que ven como se operan los cambios de estilo: por ejemplo cómo se llegó del barroco al rococó, cómo se puede pasar del arte del fin de siglo -que en realidad estaba dominado por el simbolismo-, al expresionismo y hasta al arte abstracto, al constructivismo, al land art, al body-art, al arte conceptual, etc. Es exactamente el tipo de actividad que se ha alejado a tal grado de las necesidades de la gente, que la gran mayoría no puede ver en esta empresa, en este aislamiento -que, venido del pasado, se ha paralizado en una noción tradicional y burguesa del arte al punto de convertirse en una prisión-, que la gran mayoría, decía yo, por causa de determinados condicionamientos sociales, no puede percibir más que como la obra de gente trastornada, ya que lo que hacen no cubre, en todo caso, las necesidades vitales, las reivindicaciones de justicia y otras necesidades de desarrollo.

Regresemos pues a la exigencia de Picasso: el error parece estar en otro lugar. Si queremos reconocer al arte como un campo de actividad de la vida humana, podemos compararlo experimentalmente, es decir operacionalmente, con la ciencia. Uno puede interrogarse sobre el rol de la ciencia. Dado el alto grado de especialización, la ciencia se ha cerrado para la mayoría de la gente. Los especialistas se han convertido en los suministradores de ideas que conservan un sistema dominante. Y ello a causa de ese concepto de ciencia, que hemos podido describir en numerosas ocasiones, como una acción tan fuertemente reducida de la creatividad de los hombres que, finalmente, termina caracterizándose únicamente por su interés en la materia y el condicionamiento de la misma en cuanto puede ser analizada de manera abstracta en unidades de medidas, unidades medibles, ponderables, cifrables y cuantificables. Y sabemos que esta ciencia de la materia, comparada con otras ciencias, por ejemplo las de la vida -porque se trata de hablar de seres vivos-, solamente considera como

meta investigativa del contenido del mundo la más marcada por el sello de la muerte: la parte más decaída, la más separada del proceso de evolución, esa parte paralizada y fragmentada en un conjunto que se consolidó en un contexto material, físico y químico. Una ciencia que intenta construir un concepto de revolución sobre esta concepción y quiera afirmarlo, es decir, que lo cree y lo reivindica, indudablemente llegará a un concepto de muerte, y a una noción de revolución, que no será capaz de producir más que la muerte, seguramente no la vida. Igualmente hemos visto que los revolucionarios y las revoluciones no produjeron más que muerte y derramamiento de sangre. Es como si en el mundo no hubiera existido ningún revolucionario. Es así que nunca ha tenido lugar aquel proceso transformador capaz de conectar la vida con la vida, y esta vida con otra vida. Porque sólo esta conexión puede ser entendida como transformación de lo que el ser humano ha recibido: ¡la vida! Ni siquiera necesitamos entrar a la vida: “Ya vivimos en un ser vivo, en nosotros mismos como ‘seres-vivos’ [Leben-Wesen]. Sabemos que tenemos esto en común con los animales y las plantas.”

Aquí aparece lo que debería en principio ser formulado bajo la forma de una superposición. Hablo del concepto del arte y del revolucionario y trato de conciliarlos para definir el proceso de transformación que debe llegar a este ser viviente. Como he dicho, el historiador del arte observa la línea de desarrollo de las revoluciones a través de un encadenamiento. Habla de estas innovaciones que no pueden interesar a la mayoría de los hombres, porque no afectan sus necesidades vitales, porque no contestan sus preguntas vitales. El revolucionario debe exigir mucho más de esta forma de proceder para desarrollar el concepto de arte: exige la transformación. La innovación al interior de las disciplinas no conduce a la transformación del concepto del arte. Esta reflexión y la manera operacional

de proceder resulta en la posibilidad de preguntarse lo siguiente: ¿Qué pasaría, si no sólo innovo al interior de una disciplina y la transformo?, ¿Qué pasaría si ya no aplico el concepto de arte únicamente a la percepción reducida del mercado del arte o de la ciencia, de manera que se llegue a una ampliación, y que el concepto del arte no remita exclusivamente a los científicos en un concepto reducido de ciencia, y que con ello no sólo se remita a los artistas y las instancias involucradas en la actual gestión del arte, a los museos, exposiciones, academias de bellas artes, galerías, etc., sino a todos los humanos, en el sentido de un conjunto antropológico? Tal es el concepto de arte ampliado: una esencia [das Wesen] capaz de crear formas en cada ámbito de la vida y del trabajo, y en todos los campos energéticos [Kraftfeldern] de la sociedad. Pero habiendo dicho esto ¿Se ha mostrado la posibilidad efectiva de aquello que se requiere y de aquello que se puede describir, bajo una forma lógica, operacional: a saber, que el arte pueda referirse a la vez a la vida y a cada individuo? ¿Será el arte capaz de fundarse en sí mismo a partir de lo que es capaz de realizar? ¿Desde qué fuente, desde cuál punto de origen inherente al hombre, se puede derivar la tesis según la cual “Cada individuo es un ser creativo”? Porque no podríamos hablar de creatividad y de invención en este ser creador, es decir, en este elemento inventivo y creativo propio de cada individuo más que si la invención es libre, porque no se puede deducir de este concepto una creatividad no libre. Una creatividad que no es libre no puede ser creación inmediata emanando de un punto de origen basado en sí mismo. Aquí tenemos que preguntar al revolucionario si puede demostrar que cada individuo es un ser creativo, si de él puede emanar un proceso de creación en el mundo, algo que pueda transformar el estado del mundo. Los revolucionarios del presente tanto como del pasado hicieron investigaciones operacionales y conceptuales, y elaboraron

filosofías y teorías para ver cómo la revolución debe tener lugar y lo que de ella podía resultar. Es ese un rasgo distintivo del revolucionario, el de no poder evitar plantearse, en el propio interior de sí mismo, la pregunta sobre la revolución.

Las acciones del individuo, es decir, sus informaciones, su carácter moldeador – marcar, acuñar algo en una forma⁴⁷⁵ todo esto que da forma, que informa ¿puede ser considerado como un proceso que se origina en la libre decisión, en la libertad de este ser? El carácter moldeador nos lleva a un punto en el que hay que hablar de proceso escultural: imprimir una acción en la materia. En esta acción el escultor casi no se diferencia del impresor. En este carácter modelador el escultor tampoco es fundamentalmente diferente del ingeniero mecánico, quien por su voluntad de puesta en forma [Formwille] se aplica a poner su impronta en tareas mecánico-motrices. Por lo tanto, se puede demostrar en este quehacer, cuyo carácter moldeador se puede notar de manera inmediata, que a este proceso plástico subyace otro. Si se observa, describe y percibe imparcialmente, por la acción humana y los órganos corporales, lo que tiene lugar en la impronta de este carácter escultural, se puede remontar hasta los orígenes de donde se deriva la decisión por la forma que posee ese carácter modelador. El revolucionario puede recorrer el proceso hasta la forma, que en un inicio ha desarrollado en su pensamiento o sus representaciones. Si realiza esto y si mira todas las fuerzas que viven y obran en él, experimentará que puede atribuir este carácter plástico al pensamiento mismo. Puede, por lo tanto, decir que en el pensamiento se funda el proceso de puesta en forma [Formvorgang] que, enseguida, a través de sus órganos corporales y otras herramientas llega al mundo en tanto que carácter moldeador y ahí toma

⁴⁷⁵ [seine Informationen, der Abdruckcharakter –etwas in eine _Form hineinprägen]

una forma que informa. Información ésta que se relaciona con otro ser que necesita de esta información bajo la forma de un producto, o bien que considera la información como un mensaje que el otro puede recibir. Es así que, desde la vivencia misma -remontando a todo lo que los revolucionarios ponen antes y después de su acción-, es posible percibir otro acto que, igual que una acción sobre la materia produce un efecto, muestra el efecto de la voluntad que se había hecho perceptible en el pensamiento mismo. Referido al revolucionario –el cual tiene que efectuar semejantes operaciones para justificar que se pueda deducir este carácter transformador a partir de su propio impulso, se plantea otra pregunta: ¿qué pasa con la libertad en esta actividad que él realmente proyectó en esta descripción? Esto lo conduce a una operación suplementaria. Puede decir algo a propósito del proceso de la impronta escultural que produce el trabajo sólido del hombre sobre el mundo: “La información parece ser una ciencia moderna.” Ciertamente disponemos de una teoría de la información. Por un lado es una ciencia mecánica, por otro lado se vuelve cibernética. ¿Qué pasa con los humanos? [A esas máquinas se] les exige ejecutar rendimientos intelectuales, pero pueden suscitar en el mundo procesos por medio de los cuales, por ejemplo, los hombres son expulsados de sus lugares de trabajo. Delante de estas máquinas capaces de realizar tareas de contaduría, estadística y cálculos en general, hay que preguntar: ¿Realizan todo esto por sí mismas o cuál es la fuerza que programa, que crea la concepción de un proyecto? Sea la que sea la opinión, hay que partir del hecho de que estas máquinas producen concepciones del mundo, positivas y negativas, de esto podemos estar seguros. A través de estas máquinas, de esta informática lo que se produce son proyectos de mundo. Y ¿Quién es el productor? Esto nuevamente es una operación que, si nos remontamos a sus orígenes, llega a un umbral donde se puede decir: “Seguramente es el

hombre quien programa, pero ¿qué programa dentro del hombre?” Es el ser que informa y que envía un mensaje a un receptor. Desde este punto de vista ¿es posible, para el observador de este sistema, que algo que esté dotado de carácter de proyecto y de idea pueda ser transmitido por la información en un material? Al realizar el análisis de esta descripción, el hombre llega al umbral donde comprenderá que se encuentra en un doble contexto: el hombre puede moverse en toda su actividad de información, la cual que es extraordinariamente corporal. La información puede ser transportada por el aspecto físico de la lengua, es aquí que el hombre pone en movimiento alguna cosa que ya está ahí disponible para él en toda su corporalidad. Debe, gracias a la fuerza que subyace a su corporalidad, poner en movimiento igualmente la corporalidad de su entorno: el flujo del aire que se pone en movimiento mediante la tráquea, que luego es comprimido por la laringe antes de llegar a otros órganos del habla (lengua, paladar, dientes, cavidad bucal). Hay que esculpir una in-formación en ese flujo de aire que el receptor “ex-formará” [exformiert]. En este punto, el revolucionario experimenta que puede dar otra forma de impulsión del sistema.

Pero de esta descripción todavía no resulta lo que daría al revolucionario la certeza para poder justificar por qué, desde su exigencia de libertad, por el proceso de transformación, algo virtual se realizará y cómo algo puede existir a partir de su libertad. Si se sabe que las revoluciones que construyeron sus teorías sobre lo dado por razones externas no fueron revoluciones, hay que preguntarse ¿cómo puede tener lugar la revolución? El revolucionario tendrá que avanzar hacia otro estadio operacional, experimentando consigo mismo, por ejemplo contemplando lo que está dado y determinado en su entorno. En este acto de percepción tendrá que preguntarse: “¿Qué es este acto de percepción? ¿En esta

percepción está contenido algo que me lleva a elementos mediante los que pueda fundamentar que existe la posibilidad de la creatividad libre?” Si sabe observar de manera imparcial, comprobará que si bien percibe algo, en lo concerniente a sus libres decisiones no puede deducir nada de esta percepción. Dentro del conjunto de lo que efectúa ahora operacionalmente en su interior, tiene que llegar a la siguiente constatación: En la percepción de lo dado se halla ya una imagen, que, mirándola, no nos da más que un caos incoherente, al menos durante el tiempo que me exponga pasivamente a ella. Sin embargo, me doy cuenta de que se necesita una gran energía para producir esta pasividad. Se necesita un esfuerzo masivo de voluntad. En la observación de este proceso se demostrará que se trata de la voluntad -mediante la cual uno se traslada a esta situación particular- de mirar al mundo pasivamente. Así, la voluntad se encuentra ya en la intuición, es decir, que ella está siempre lista para aislar detalles de este caos, buscando siempre seleccionarlos conscientemente. Este impulso de voluntad que acompaña el proceso de percepción contiene algo que se puede remontar más allá de una intención categorizadora, es decir, al momento en que es recortado algo en el ámbito óptico, donde lo descompongo de acuerdo con su tamaño, ancho, cuadrangularidad, exactitud, conceptos cualitativos o cuantitativos, todo lo cual me remite a la idea o al concepto, es decir a una categoría de pensamiento desde la cual se actúa con el pensamiento. El pensamiento es acción.

Aplicando este concepto al mundo me encuentro delante de la cuestión: “¿Cómo es que concepto y percepción van juntos?” Sólo quiero hablar de lo operacional y de la necesidad. Salto etapas operacionales bien diferenciadas hasta llegar al punto donde el revolucionario percibe, en él mismo, una energía que le permite formular una proposición concerniente al pensamiento mismo: no sólo saber acerca de cómo, en el pensamiento, los contenidos

conceptuales producen el carácter selectivo en la percepción, sino, aún más, cómo los contenidos formales de lo que es ideado, produce ahora en la concepción de un revolucionario, una línea divisoria entre concepto ideal y objeto percibido: en verdad, él unifica, así, conscientemente, los polos correspondientes de la percepción y del pensamiento, sobrepasando, de este modo, al sujeto y al objeto. Siguiendo el método que ha aplicado, poniendo en suspenso la voluntad en la percepción, aparece aquí una posibilidad idéntica. A través de la suspensión de los contenidos del pensamiento, la voluntad activa en el pensamiento se vuelve percepción. Ya que se ha constatado que lo percibido también tiene que ser entendido, hay que ver enseguida que esta fuerza, que puedo percibir como actividad y auto-actividad de mi yo libre, puede devenir concepto de libertad. Es en este umbral de libertad que el revolucionario amplía su campo de percepción hacia su interior. Y se da cuenta cómo el interior y el exterior se relacionan el uno con el otro y cómo su propio cuerpo, sus propios sentimientos devienen este mundo externo siempre en referencia a esta fuente de libertad. Ahora se dio cuenta de lo que puede vivir conscientemente como su propia y libre acción, en esta situación liminal entre los mundos interno y externo: se trata de algo dado de antemano, sin duda en una situación de excepción, donde ve que lo producido sólo puede ser percibido y entendido por el productor mismo como una actividad legítima y pura, es decir como un proceso plástico, en el que actúa la voluntad pura. Desde ese momento sabe que él mismo es el creador, no sólo creatura sino también alguien que crea lo que podríamos llamar “lo que es necesario hacer en el mundo”. En la percepción de lo que se manifiesta en este campo de percepciones, el observador experimenta que el reino que reconoce de tal manera, y en el que puede actuar, es un mundo de vida [Lebenwelt (*sic*)]. Se ha experimentado un pensamiento viviente, que se pone en relación con la

realidad física a través de etapas operacionales. Ese es el revolucionario, cuya naturaleza y sobrenaturaleza piden, ellas mismas, que ponga en obra el proceso que percibió cuando unió la vida con la vida. En la contemplación de ambos procesos vitales se dio cuenta de que también la Tierra es un ser viviente y sabe, ahora, cómo puede unir la vida con la vida.

Es ahí donde ahora el revolucionario puede fundamentar la libertad, la fuerza creadora, el cambio como algo producido por su propia voluntad. Pero él no es ninguna figura de excepción, porque lo que él ha realizado ha sido una reflexión antropológica. Lo que él ha constatado se aplica a todos y cada uno: ello justifica y demuestra que todo hombre puede ser el transformador de las condiciones que deben ser modificadas. Es aquí donde se encuentra el flujo de energía que tiene que ser convocado frente a la enfermedad, de suerte que el cambio devenga posible, en el campo de los conceptos reales y esenciales que se describieron. Se trata de la puesta en forma [Gestaltung] que, en tanto que concepto ampliado de arte, actúa en todos los campos de energía de la sociedad y en todos los contextos laborales.

En este estadio aparece una ruptura por el productor que se prepara a poner en juego de manera absoluta sus facultades conscientes: “¿Qué hay que hacer para expulsar el sistema imperante?” El límite ha sido la ocasión de su acto interior. Reconoce que ha producido alguna cosa a través de la transformación del concepto tradicional de arte y que eso concierne, así, a la sociedad humana. Ve que en el concepto ampliado de arte se produce algo más. Si el concepto de arte ampliado ya no se refiere a la gestión de la cultura [Kulturbetriebe] reducida y propia del sistema capitalista, sino a cada ser humano

considerado como un artista (“todo ser humano es un artista”) entonces este concepto se resuelve en el trabajo. Cada intención laboral es el comienzo de una gran obra de arte. La diferencia entre el así llamado trabajo cultural y el así llamado trabajo industrial se derrumba. Cada trabajo es marcado por el concepto de arte. El concepto de arte ampliado es al mismo tiempo el concepto de economía. Aun más: El concepto de economía, el trabajo, es también el concepto de arte, es, concretamente EL CAPITAL. Ahora solo se requiere de un reglamento jurídico para liberar al dinero de su carácter de mercancía y para convertirlo en el regulador jurídico del trabajo. El lucro, la propiedad y la dependencia salarial, ideologías de los sistemas capitalistas, desaparecerán.

La cuestión de la creatividad como cuestión de la libertad plantea al mundo un problema ecológico, que se puede resolver así (una cuestión global): ¿Cómo administrar el capital de producción-capacidad (valor económico 1), para que las necesidades de los consumidores y de la naturaleza sufriente (valor económico 2) pueden ser tomados en cuenta por la economía mundial?

La voluntad desinteresada que se encontró en el pensamiento puro en tanto que voluntad pura ha fundamentado la libertad para la acción. Sin embargo, si en esta libertad ya no existe coacción, entonces ¿qué es lo que me impulsará todavía a hacer algo? Porque la libertad no tiene que ver con dependencia y coacción. Una vez más: si todo el sistema de la fuente creativa para la producción me deja completa libertad para producir, entonces ¿qué es lo que me conduce a pasar a la acción? El amor por la causa. Entre la voluntad y el pensamiento ahora obra el corazón, el corazón actúa: su único móvil es el amor por la causa.

Una vez más nos encontramos con esto: el trabajo del revolucionario reside enteramente en la responsabilidad de sí mismo y la autonomía plena. En todo este conjunto que se despliega en los lugares del trabajo mediante el trabajo corporal y mental, se puede observar que nacen las energías propiamente dichas, las energías de amor de los hombres en sus lugares de trabajo.

Mientras que en los mundos de vida tradicionales las reglas de comportamiento para la actuación social les han sido dadas a los hombres como verdaderas revelaciones o como sacramentos pronunciados por los líderes espirituales, ahora el hombre experimenta que él mismo es el creador de este calor y esencia sacramental que une a los humanos en el ámbito laboral. Aquí se presentará un ser viviente que aparecerá como un ser nuevo. El produjo la unión de lo viviente con lo viviente y se dio cuenta de que esto sólo puede ser resultado de la acción del revolucionario y que aún no ha existido un revolucionario, ya que hasta la fecha los revolucionarios no han aportado más que la muerte. Hoy vive la experiencia - que constituye un paso revolucionario- de entrar en un ser viviente y vivir en él, algo que nunca antes se había producido en la Tierra. Un ser viviente dispuesto a producir, a partir del antiguo estado de la Tierra, el planeta por venir que los hombres habrán de formar por su acción. La plástica social anticipa lo que- después de la oscuridad de este pasaje crítico, el cual experimentamos actualmente- debe instaurarse gracias a la aportación de todos los valores, comprendidos los valores económicos, si es que se quiere alcanzar la meta de la revolución. El auténtico ejercicio de este material del corazón, que le ha sido entregado al revolucionario -material que se encuentra en su corazón, que finalmente encontró en el amor por la acción, en el pensamiento en el que reside la voluntad-, y por el que él ha experimentado que este pensamiento emana de él mismo, recreando el mundo, todo esto le

permite procesar una sustancia que aparece como una producción progresiva; ¡como un crecimiento económico! Pero es un crecimiento que se rige por valores de crecimiento vivientes, que permiten a los hombres alimentarse de una manera completamente nueva y gracias a los cuales un efecto retroactivo se produciría en el soporte sobre el cual el ser viviente vive, ya que todo en esta tierra ocurre en el lugar de trabajo. Con el fin de que la vida de la Tierra, después de haber sido devastada y hundida en la muerte por las antiguas prácticas económicas, después de haber sido convertida en sal, endurecida, petrificada, devenga la pasta que pueda, fermentándose, formar las fuerzas constructivas para hacer posible una vida diferente para este ser viviente que es la Tierra. En efecto, esto no es posible más que en el contexto de una nueva envoltura planetaria, porque este planeta algún día encontrará su fin ¡como todos los seres vivientes! Pero gracias a lo que el hombre habrá preparado en función de su carácter cálido, y dado que en él viven energías de amor, el hombre prueba que es capaz de una producción progresiva y ampliada para su desarrollo futuro.

Anexo 3. Estoy plenamente consciente⁴⁷⁶

Resumen

Inicio de la discusión. Beuys contesta algunas críticas que le hace Merete Mattern desde un punto de vista ecologista y epistemológico acerca de algunos conceptos que emplea Beuys, como “operacional” y “total”.

Diálogo:

Beuys: Estoy plenamente consciente que he abreviado de manera muy tajante algunas cosas, para poder trasladar el asunto a un sistema que pudiese ser abordado en el tiempo de una conferencia y para dar espacio para la discusión.

Mattern: Pues quisiera iniciar la discusión, no quiero contradecir, porque creo que he entendido mucho y que lo apruebo. Sin embargo, hay algunas cosas que me inquietan. Queremos salvar la Tierra, hablamos de la unidad funcional orgánica de la Tierra y que en un futuro queremos trabajar juntos y con amor. En esta conferencia se han usado muchísimos términos técnicos, como *pasos revolucionarios*, *transformadores*, se ha usado el término *operacionalizar*, que a decir verdad es un procedimiento del análisis y de la operación y quizás no el instrumento de un médico que obra según una medicina holística.

⁴⁷⁶ “Ich bin mir ganz bewusst” (Diskussion). Beuys, *Jospeh, Honigpumpe am Arbeitsplatz*. Vortrag und Diskussion u.a. mit Merete Mattern, Jacques O.Grèzer, Eugen Löbl, Johannes Stüttgen und Christoph Klipstein. Zwei CDs (2h 13.07 min) in CD-Boy 2004. FIU Verlag Wangen/Allgäu. CD1 Track 5, 14,14 Min. Transcripción y traducción del alemán de Francesca Frey.

Esto pues es lo primero que me llama la atención, y puesto que yo misma utilizo estas expresiones frecuentemente, esto también es una autocrítica. Simplemente lo he observado, porque los propios errores se reconocen más fácilmente en los errores del vecino, por lo tanto no sólo es una crítica a la conferencia, sino también a mí.

Y además he notado que no me gusta la expresión *totalidad*, cuando se habla de una cierta totalidad artística y antropológica, porque esta expresión implica o incluye que se procede de manera totalitaria, y justamente no es el método que nosotros, los ecologistas, deseamos, es decir, [no es] un método suave, integrante, holístico. Esta exigencia totalitaria al hombre, a su futuro o al conjunto de los problemas a solucionar me parece una contradicción, es decir por un lado queremos pensar global y holísticamente o de manera integrante, pero aquí, en este pequeño grupo, queremos actuar partiendo desde la variedad y la diversidad, quizás también desde el valor para el individualismo. Además he notado que se habló del flujo [Fluss]⁴⁷⁷ de palabras que formamos al hablar, para moldear algo en el habla, esto es el aquí llamado proceso escultural. En este punto me acordé de algo que me explicó un antropósofo. Cuando el río desemboca en el fondo del mar causando una corriente maravillosa que se puede fotografiar, entonces se muestra que este flujo de agua seguido graba en el fondo arenoso estructuras maravillosamente bellas, orgánicas, casi similares a la estructura de un árbol. Y nos quedamos pasmados frente a la belleza de esta imagen, que nos conduce al ducto del río, a la fuerza del agua, la vida individual del agua, pero quizás también a la idea del río como forma orgánica. Y entonces, me dijo el antropósofo, encontramos que así es la relación entre dios y el mundo o entre dios y el hombre. El

⁴⁷⁷ La palabra Fluss significa tanto río como flujo.

hombre mismo no es nada más que, por así decir, el efluvio (la emanación) del espíritu divino, que fluye invisiblemente alrededor de nosotros. De esa manera intentó describir que propiamente somos reproducciones y no necesariamente efigies de dios. Estoy citando. Y esta parábola o esta comparación me hacen pensar en Rudolf Steiner, quien dice que el hombre en la actualidad no puede reconocer la verdad o lo original, porque por su estado de consciencia en los actos de reconocimiento o de percepción justamente siempre sólo puede pensar en reproducciones (trasuntos) y no en prototipos. Esto no es mi idea...

Público: Nunca dijo esto...

Mattern: Sí, sólo quise decir, puede ser, que no sea cierto, a mí me lo ha dicho un antropósofo. Bueno, continuo, estoy citando. Quizás estoy malinterpretando, tampoco es mi opinión. Sólo quise decir, pues, algo aquí se manifiesta que quisiera describir.

Usted también habló de cibernética y de informática. Yo me dedico mucho a la teoría sistémica ecológica y aquí se explica lo siguiente: Tenemos una teoría sistémica, esto es algo que deducimos de instrumentos o más bien sistemas técnicos que desarrollamos. Sin embargo, el hombre actualmente se encuentra en una condición extraña: Porque desarrolló sistemas, piensa poder explicarse procesos dinámicos en la naturaleza con estos sistemas. Y lo mismo sucede en la así llamada cibernética. La cibernética es una ciencia que se deduce del hecho de que hemos inventado máquinas, y después de que nos dimos cuenta de cómo funcionan las máquinas, deducimos de esto leyes cibernéticas. Y estas leyes cibernéticas a la vez las utilizamos – y esto es típico – para explicar sistemas biológicos, sin embargo dudo mucho que todo lo que exista en la biología o la naturaleza en verdad sea un sistema. En esta misma ciencia se dice – es una proposición – que la cibernética va acompañada a su

lado izquierdo por la llamada ciencia de la informatica⁴⁷⁸ y a su derecha por la biónica. Las tres ciencias deberían, así se pide en los libros de enseñanza, complementarse y estar correlacionadas. La biónica en especial es la ciencia donde el hombre se pone en situación en la naturaleza, para entenderla aprendiendo, pero directamente, sin pasar por la cibernética o la informatica. Por lo tanto, la pretensión de estas ciencias, de ser complementarias, no es un hecho científico. Personalmente creo, y esto es una teoría de Kant, que con el aparato de cognición que tenemos, es decir nuestro cerebro, probablemente nunca seremos capaces de captar la verdad como tal, porque este aparato, es decir nuestro sistema de pensamiento, nuestro sistema nervioso, de alguna manera nos determina y por lo tanto nos enajena de la verdad, y por consiguiente lo que hagamos con el cerebro y con este aparato conceptual justamente es la causa por la que nos comportamos enajenados respecto a la naturaleza o también por la que nos comportamos de manera enajenante, pensativa o amorosa.

En este punto quiero llegar a la hipótesis que siempre discuto, hemos escuchado de usted algunos comentarios sobre la percepción. Me tomé muy en serio las hipótesis de Sir Herbert Reed acerca de cómo se forma la percepción y trataré de explicarlas muy brevemente. Él dice que cuando percibimos algo y cuando llegamos a conceptos, entonces estos conceptos no son posibles sin el entendimiento anterior, y esto se lo imagina literalmente. Antes de formar un concepto, uno debería poder experimentar algo de manera sensorial y agarrarlo con las manos. Reed piensa que el hecho de que podamos

⁴⁷⁸ Anotación: En el año de 1968, la Escuela Superior de Furtwangen ofreció una carrera que entonces se llamaba "informatica", una innovación en la República Federal de Alemania. De ahí surgió la actual informática, hoy con nueve especialidades.

experimentar algo de manera sensorial es la condición para luego poder formar conceptos, porque estos conceptos están basados en la abstracción, es decir la capacidad de transformar, vía la deducción, algo que hemos experimentado de manera sensorial y holística, en un concepto. Pienso que esto da una idea muy plástica acerca de que antes del concepto no se halla lo conceptual, sino lo táctil, la percepción, y Sir Herbert Reed encuentra aquí la tarea del arte, es decir, hacer algo antes de pensarlo, simplemente llevándolo a una representación desde la acción. Aquí él encuentra el papel importante del arte, esto es, influir en nuestro pensamiento, antes de que lo conceptualicemos. Y esto lo encuentro muy interesante, porque de esta manera nos sacamos del aprieto que acabo de explicar y porque así le damos su primordial importancia al quehacer creativo, sin apretarlo por lo conceptual. Estoy, pues, muy convencida de la ecología y de la biología y de que deberíamos desarrollar una nueva consciencia, un nuevo comportamiento, sin embargo pienso que deberíamos cambiar en este aspecto, aunque no sabría en detalle, como quizás los demás tampoco, de qué manera podríamos lograr esto. Esto es todo por el momento.

Beuys: Deberíamos abordar las preguntas... quiero decir es muy difícil ahora responder a todas estas preguntas que se encuentran en esta increíble oferta de material. Sin embargo antes que nada quiero responder a una pregunta, esto es por qué escogí *operacional*, siendo esto un concepto analítico. Por supuesto es un concepto de la analítica, pero me pareció importante llamar la atención sobre el hecho de que justamente este modo de análisis del mundo interior y del pensamiento por el materialista, [materialista es] también por quien se adhiere al materialismo, al materialismo histórico o dialéctico, pues sucedió mucho en el análisis del lado material, por lo que, por así decir, se hizo una alianza con la materia. Sin embargo se ha omitido justamente este análisis de lo interior, donde se fundamenta por

estos pasos operacionales lo que es un acto revolucionario, que conecta la vida con la vida, y considero que a raíz de este pecado de omisión nunca ha existido un revolucionario. Por lo tanto quisiera recalcar que he empleado este término de manera muy consciente, es decir *operacional* en el sentido de operación interna, en el sentido de un análisis interior del proceso creativo. Tengo que decir que lo hice más de manera simbólica, porque en tal proceso sólo pude insinuar lo que son las fuerzas del escultor, del artista, del individuo que reclama la vida. Quise conciliar todas, es decir las quise sincronizar. De esta manera seguramente tuve que omitir muchos pasos analíticos, por así decir, para llegar a ciertas, digamos, ideas, o mejor dicho solamente estímulos en el oyente, para que éste diga “pues sí, esto quizás es interesante, debería adentrarme en esta actividad, debería enterarme de esto”, debería conectarme con personas que entienden un poco más de esto, es decir más que nada he creado estímulos que quizás despierten la curiosidad, y esta curiosidad es muy solicitada, porque cada interés comienza con la curiosidad, ¿no es así? Por lo tanto he utilizado de manera muy consciente el término *operacional*.

El término *totalidad* por supuesto no tiene nada que ver con *totalitario*. Es cierto que naturalmente hubiera podido decir *conjunto*, lo que hice algunas veces, pero quise acentuar esta absorción y para esto tomé el término *total*. Esto quizás se podría hacer diferente y mejor, estoy de acuerdo con usted.

Luego el asunto con el flujo [Fluss] que, al hablar, pues sí, ya digo al hablar. Por supuesto, el río habla como el hombre. Esto significa que es un torrente que entrega su forma en la marisma o en el fondo o en sí mismo, como remolino, trenza y formación, de manera maravillosa, orgánica, escultural. Y tenemos aquí la diferencia entre la plástica, es un

proceso plástico, y el concepto de la escultura, que aborda el asunto desde afuera, con formas matemáticas, quitando algo. Aquí tenemos una excelente diferencia, sin embargo, de tal manera también habla el hombre. Trae una forma al mundo, y se puede leer el contenido en esta forma. Precisamente el río expresa el símbolo clave, la formación de remolinos siempre ha sido un símbolo, también, por ejemplo, en Irlanda, como lo podemos ver en los “scrowls”, la formación de remolinos siempre ha sido un símbolo para el *logos*, es decir para el principio de la evolución. En este sentido el ejemplo con el río es muy bueno, remite al principio y a la fuente de todo creador en el mundo, y esto se manifiesta, por ejemplo, en el río.

Lo demás, sinceramente ya no lo he captado, luego estuvo la cuestión de la cibernética y de la teoría sistémica, estas son cosas que no puse en el centro de la reflexión, más bien, pregunté por el programador, qué sucede en el programador, quien puede optar por muchas cosas, quien, con su aparato, por supuesto puede hacer teoría sistémica, pero esto ya me parece un asunto borroso y creo que más bien son preguntas para un seminario, que habría que discutir con más detenimiento y detalladamente. Por cierto, ¿todavía está presente la señora? Ya se fue. Ah, todavía está. ¿Está usted de acuerdo, que solamente contestemos una parte de los asuntos que mencionó?, porque muchos asuntos tampoco fueron preguntas, sino más bien comentarios acerca de su punto de vista o de su interés, ¿no es así? Todo esto no puede ser abarcado en una discusión. Por favor, señor Reiser...

Anexo 4. *Obra en proceso*

La *obra en proceso* mediante la que Beuys va y viene de la institución del arte negociando las fronteras entre lo artístico y lo cívico mantiene una relación constante con la historia de Alemania Federal, país que a partir de 1966 y hasta 1982 vivió una etapa de modernización que incluyó la educación, la profundización de la democracia económica y la protección social. Junto con Bazon Brock y Johannes Stüttgen, Beuys fundó el Partido Alemán de Estudiantes un año después de que fue “expulsado” de fluxus el 22 de junio de 1967. Un año antes, en 1966, con la llegada de la Gran Coalición SPD/CDU al poder el país había entrado en una etapa diferente de la de la modernización económica que caracterizó a los gobiernos cristiano-demócratas de Adenauer y Erhard. La autosatisfacción por el milagro económico fue contestada por diferentes sectores de la población que se manifestaron primero en las elecciones, luego en los movimientos estudiantiles y posteriormente en los nuevos movimientos sociales.

Debido a la prohibición de reunirse en la Academia de Artes, la fundación del Partido de los Estudiantes tuvo lugar en la pradera situada frente al edificio de la Academia de Dusseldorf, 20 días después de que en Berlín fuera muerto a tiros por la policía el estudiante Benno Ohnsorg. Este evento trágico desencadenó una oleada de protesta antifascista por toda Alemania Federal, y atrajo la atención del mundo entero sobre Berlín Occidental y su universidad. La policía y el Senado se vieron forzados a renunciar a las formas de represión abiertas y brutales, pero continuaron la persecución judicial de los

estudiantes.⁴⁷⁹ En este ambiente de persecución y revuelta el Partido de los Estudiantes se definió como “partido educativo” que acogía no únicamente a los estudiantes, sino a todo aquel que se autoreconociera en proceso de formación porque “cualquier persona que sea consciente de que está en un proceso de evolución interminable es un estudiante”. Demandaba “la elaboración de nuevos puntos de vista para la enseñanza, la educación, y la investigación como fundamento de la economía universal, del derecho universal, de la cultura universal.” Apoyaba a los objetores de conciencia, y declaraba al arte como una pieza fundamental en los cambios del sistema escolar y universitario:

El arte es por naturaleza un torrente impetuoso que arrastra los dilemas, los errores y las esquizofrenias de la época, y disuelve el frío y la rigidez; su actividad para la que todos son y debieran ser capaces -¡todas las personas son artistas!- es el verdadero fundamento de la auténtica creación y evolución en todos los ámbitos de la actuación humana, del progreso y de la intensidad en las ciencias, en la técnica, en la profesión, en el trabajo cotidiano. Como es natural, esto trae como consecuencia un cambio fundamental del sistema escolar y universitario.⁴⁸⁰

El partido se declaraba en contra de cualquier forma de egoísmo, como por ejemplo, los intereses nacionalistas y a favor del desarme radical. Al mismo tiempo, buscaba la formación de un mundo auténticamente cristiano. La “misión religiosa” del Partido era promover entre la gente la conciencia de que nuestra existencia en la Tierra se define por el hecho de que “la libertad real se demuestra en las oportunidades logradas y ofrecidas por lo

⁴⁷⁹ Para un revisión histórica de las revueltas estudiantiles en la Universidad Libre de Berlín véase: Uwe Bergmann, *La révolte des étudiants allemands*, Paris, Gallimard, 1968, pp. 9-68.

⁴⁸⁰ “Partido Alemán de Estudiantes”, en *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofia... p. 280.

material”, es decir, en la capacidad de crear nuevas formas: “Formando hay que crear nuevas formas; la persona lo ha hecho todo.”⁴⁸¹

En diciembre de 1968, el Partido se convirtió en Fluxus Zone West, lo que suscitó la conocida respuesta crítica de Wolf Vostell, en la que a través de una serie de declaraciones del tipo: “Fluxus no se basa en terminología cristiana” o “Fluxus Occidental no está en Europa” negaba a Beuys cualquier vínculo con los artistas fluxus.⁴⁸²

La Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum se fundó a partir de Fluxus Zone West el 2 de marzo de 1970 en Renania del Norte, como Organización de Abstencionistas a favor del Referéndum (democracia directa).⁴⁸³ La organización creada por Beuys tuvo una intensa actividad durante las elecciones al Parlamento del Land de Renania del Norte Westflia celebradas el 14 de junio de 1970. Bajo el lema de “No al voto a los partidos”, un cartel firmado por Joseph Beuys, Jonas Hafner y Johannes Stüttgen llamaba a los electores al ejercicio de la “autodeterminación popular” mediante “referéndum sobre los derechos fundamentales y las libertades” de los ciudadanos. En este marco, en 1971 tuvieron lugar las primeras confrontaciones de Beuys con el cuerpo docente y directivo de la Academia de Arte de Düsseldorf y la realización de acciones como

⁴⁸¹ *Ibidem.*

⁴⁸² “Fluxus... 1968”, en Jon Hendricks, *O que é Fluxus? O que nao o el O porque, What's Fluxus? What's not...*, p. 120. Sobre las relaciones entre Beuys y Fluxus véase en ese mismo catálogo el ya citado artículo “FluxBeuys” de Joan Rothfuss y el ensayo de Jon Hendricks “What's Fluxus? What's not, Why”.

⁴⁸³ Afirma Oscar W. Gabriel que la eliminación de elementos plebiscitarios del sistema político de la República Federal Alemana se debe a la experiencia negativa con las instituciones de la democracia directa de la República de Weimar. *Op. cit.*, p. 153.

¿Queremos de una vez por todas decidir democráticamente sobre la cuestión de la armada?(Un acto de la obra de teatro *¿Quién está interesado todavía por los partidos políticos?* (Wollen wir nicht endlich einmal über die Bundeswehr demokratisch entscheiden? (Ein Akt aus dem Schauspiel – Wer ist noch politischen Parteien interessiert?) que tuvo lugar el 5 de junio de 1971 dentro del festival *Experimenta* en Frankfurt, donde Beuys y uno de sus alumnos africanos dialogaron sobre el ejército y la democracia mediante referéndum y sostuvieron una discusión con el público. Igualmente dentro de las acciones realizadas por la ODD se puede mencionar *Superar finalmente la dictadura de los partidos* (Überwindet endlich die Parteiendiktatur) celebrada el 14 de diciembre de 1971 para protestar contra la extensión de un club de tenis hacia el bosque de Grafenberg. Beuys y cincuenta personas más limpiaron el bosque con escobas gigantesca y marcaron con cruces blancas y garabatos los árboles que se preveía talar. Beuys anunció que si alguien intentara aserrar esos árboles “¡entonces nosotros nos sentaríamos sobre sus copas!”⁴⁸⁴ En 1971 año también se produjeron la bolsas ODD que se repartieron en las calles de Colonia el 18 de de junio en una acción organizada por la galería Art Intermedia. Las bolsas también se usaron en la acción *Ausfegen* de 1972. A estas acciones siguió la fundación de la FIU en 1974, iniciativa que en adelante acompaña las actividades de Beuys (y a la que me he referido ampliamente en el cuarto capítulo de esta tesis)

Siguió El Llamamiento a la alternativa de 1978, una apelación a la participación ciudadana para formar una *federación* de grupos autónomos “que configuren su relación ente sí y con

⁴⁸⁴ Véase Heiner Stachelhaus, *Op. cit.*, p. 125; Maité Visslout, *Op. cit.*, 213. Sobre las obras que Beuys realizó en Italia véase *Joseph Beuys. Difesa della natura...*, 1996.

la opinión pública en el espíritu de una *tolerancia activa*.” Al mismo tiempo, fue un llamado a diferentes grupos y organizaciones a conformar una *iniciativa electoral común* para desarrollar un *nuevo estilo* de trabajo y de organización política:

El movimiento de las iniciativas ciudadanas, el movimiento ecologista, el pacifista, el feminista, el movimiento de los modelos de praxis, el modelo de un socialismo democrático, liberalismo humanista, la tercera vía, el movimiento antroposófico, las corrientes cristianas confesionales y el movimiento a favor del Tercer Mundo son parte inexcusable del movimiento en pro de una alternativa completa, son partes que no se excluyen ni se contraponen, sino que se completan entre sí.”⁴⁸⁵

Esta iniciativa electoral común se materializaría al año siguiente, en 1979, en la formación del Partido Verde. *Die Grünen* serán, en efecto, el “brazo político de los movimientos sociales” y habrán de introducir un estilo expresivo, subcultural, “ingenuo”, animado por una ética de sentido y obsesionado con en la ‘solución inmediata de problemas’ y unas formas políticas “no convencionales, espontáneas, anti-institucionales, moralizantes y ligadas con la actualidad.”⁴⁸⁶

Diversos diagnósticos históricos ubican la revolución posmaterialista⁴⁸⁷ y la cuestión ecológica como las que singularizan la recomposición de los grupos sociales de oposición

⁴⁸⁵ Joseph Beuys, “Llamamiento a la alternativa. Frankfurter Rundschau, 23 de diciembre de 1978”, en Bernd Klüser, *Op. cit.* p. 107.

⁴⁸⁶ Claus Offe, *Op. cit.* p 252-259.

⁴⁸⁷ La tesis de una revolución posmaterialista es del profesor de la Universidad de Michigan Roland Inglehart quien en 1977 publicó *The Silent Revolution*. Jorge Riechmann afirma que “Resulta filosóficamente confuso hablar de ‘posmaterialismo’ para referirse, por ejemplo, al deseo de la gente de no ser aniquilada en una guerra nuclear, o el de no desarrollar un cáncer inducido químicamente. Los intereses por la democratización de la vida social, por el control del proceso de trabajo o por la preservación del medio

durante la década de los setenta en el mundo occidental. Incluso Marcuse hizo notar que la revolución cultural, “esa revuelta contra la Razón” tuvo un saldo positivo:

con todo su radicalismo mal ubicado, el movimiento es todavía el contrapeso más avanzado que hay. Ha extendido la revuelta en dos direcciones principales: empujado a la lucha política al sector de las necesidades no materiales (la autodeterminación, las relaciones humanas no enajenadas) e incorporado a esa lucha la dimensión fisiológica de la existencia: el dominio de la naturaleza.⁴⁸⁸

En efecto, en los setenta la contracultura, el arte y las organizaciones sociales alternativas comenzaron a reorganizarse a partir de nuevas estrategias y demandas. Se trata del surgimiento de capas sociales medias impregnadas de valores posconsumistas. En la República Federal Alemana, son sobre todo esas capas medias las que habrán de sostener al Partido Verde.

La formación del Partido Verde tuvo lugar entre 1976 y 1980 como resultado de la fusión de partidos y listas electorales “verdes”, “abigarradas” y “alternativas”. Los verdes eran los ecologistas auténticos; los abigarrados eran miembros o exmiembros de grupos leninistas y maoístas, y los alternativos eran gente de la izquierda independiente, espontaneístas (spontis) metropolitanos y feministas. Jorge Riechmann divide la construcción del Partido en dos etapas. La primera tiene lugar entre 1976 y 1978 cuando van surgiendo diversas listas electorales verdes, abigarradas y alternativas centradas sobretudo en la protesta antinuclear, que comienzan a participar con éxito en las elecciones municipales y

ambiente habitables son nítidamente materialistas.” Propone las expresiones “valores posconsumistas” o “valores posadquisitivos”. Jorge Riechmann y Francisco Fernández Buey, *Redes que dan libertad...* pp. 30-31.

⁴⁸⁸ Herbert Marcuse, *Contrarrevolución y revuelta...* p. 140

regionales. La segunda fase abarcaría de 1978 a 1980 en la que se constituye propiamente el partido a través de la fusión de esas listas y participan en las elecciones del junio de 1979 del Parlamento Europeo, y en las Bundestag en octubre de 1980.

En marzo de 1979 Beuys participa en la fundación de la Unificación Política Alternativa-Los Verdes (Sonstige Politische Vereinigung-Die Grünen) en Frankfurt am Main y participa en las elecciones al Parlamento Europeo de junio de ese año. Esta Unificación fue la precursora directa de la del Partido Verde y en ella participaron organizaciones del más diverso sello ideológico como la Aktiongemeinschaft Unabhängiger Deutschen (Acción de Alemanes Independientes AUD), partido inclasificable fundado en 1965, que agrupaba tanto a nacionalistas como a gente de izquierda; el Círculo Antroposófico (Achberger Kreis), influyente sobre todo en los primeros años de los Verdes de Baden Wutemberg), y la Universidad Libre Internacional, así como numerosas personalidades independientes como Heinrich Böll y Rudi Dutschke.⁴⁸⁹ Con la AUD y el Círculo Antroposófico, que formaban parte de la corriente centrista dentro de *Die Grünen* al principio de 1980, Beuys sostuvo una relación permanente. Basada en un programa que apostaba por la protección del medio ambiente, la neutralidad, el socialismo consejista y el nacionalismo, la AUD había postulado a Beuys como candidato regional al Parlamento en 1976 por la Comunidad de Acción de Alemanes Independientes de Norte del Rin Westfalia. El artista obtuvo 600 votos, es decir, el 3% en su distrito electoral, Oberkassel Düsseldorf.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Jorge Riechamn, *Los verdes alemanes...*, pp. 125-134.

⁴⁹⁰ Heiner Stachelhaus, *Op. cit.*, p. 127. Jörg Immendorff también participó en esa misma oleada política. Véase: Storr, Robert "The politics and painting: in the first installment of a two-part conversation, the artist looks back on his eventful early career-student days"... s.n.p.

La AUD funcionó como bisagra entre las corrientes izquierdista (los *K-Gruppen* y el *Sozialistische Büro*) y conservadora (encabezada por Herbert Gruhl fundador de *Grün Aktion Zukunft*, Acción Futura Verde, en 1978) y se definía como tercera vía alternativa al capitalismo y al “socialismo real” a menudo desde concepciones del mundo antroposóficas o naturistas. Un elemento integrador significativo en esa fase lo constituyó el concepto antroposófico de la unidad en la diversidad” (*Einheit in der Vielfalt*) expresado en el punto seis del preámbulo a los estatutos del Partido verde: “la tolerancia activa se caracteriza por la no violencia y la capacidad para el diálogo” y en esa tolerancia activa encuentran *Die Grünen* el espíritu del que se derivan los métodos de su trabajo político.⁴⁹¹ En este sentido se explica que en el comunicado en el que anunciaron la fundación de la FIU, Beuys y Böll hayan establecido que “La universidad puede servir de ayuda para la articulación de un fórum para la confraternización de los adversarios políticos o sociales –en el marco de un seminario permanente de buenas formas.”⁴⁹²

Igual que los antropósofos, los liberalsociales eran un pequeño grupo que defendía una tercera vía entre capitalismo y socialismo llamada “libealsocialismo”. Beuys participó en la creación del Grupo Acción Tercera Vía (*Arbietkreis Driten Weg*) y conjuntamente con otros miembros del grupo como Wilfried Heidt y Peter Shata redactó en 1978 el ya citado *Llamamiento a la Alternativa*, en el que llamó a superar la economía capitalista que domina en el este y el oeste, y a superar la división norte/sur que divide al mundo en zonas de

⁴⁹¹ Jorge Riechmann, *Los verdes...* pp. 190- 194.

⁴⁹² “Manifiesto de la fundación de una Universidad Libre...”, p. 68

riqueza y pobreza.⁴⁹³ El año siguiente esta organización se convirtió en Acción Tercera Vía (Aktion Dritten Weg)⁴⁹⁴. Los liberalsociales fundaron posteriormente una iniciativa ciudadana a favor de la justicia social, trabajo con sentido para todos, medio ambiente sano, y paz (Bürgerinitiative Aktion Arbeit, Gesundheit Umwelt, Frieden).⁴⁹⁵ En 1980 terminó la relación entre Beuys y el Partido Verde.

⁴⁹³ “Tercera vía”, *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía,... pp. 288-289.

⁴⁹⁴ Véase “An appel for an Alternative”, de 198, en Stiles Kristine and Peter Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artist’s Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, pp. 633-644. Jorge Riechamann, *Los verdes...* p. 208.

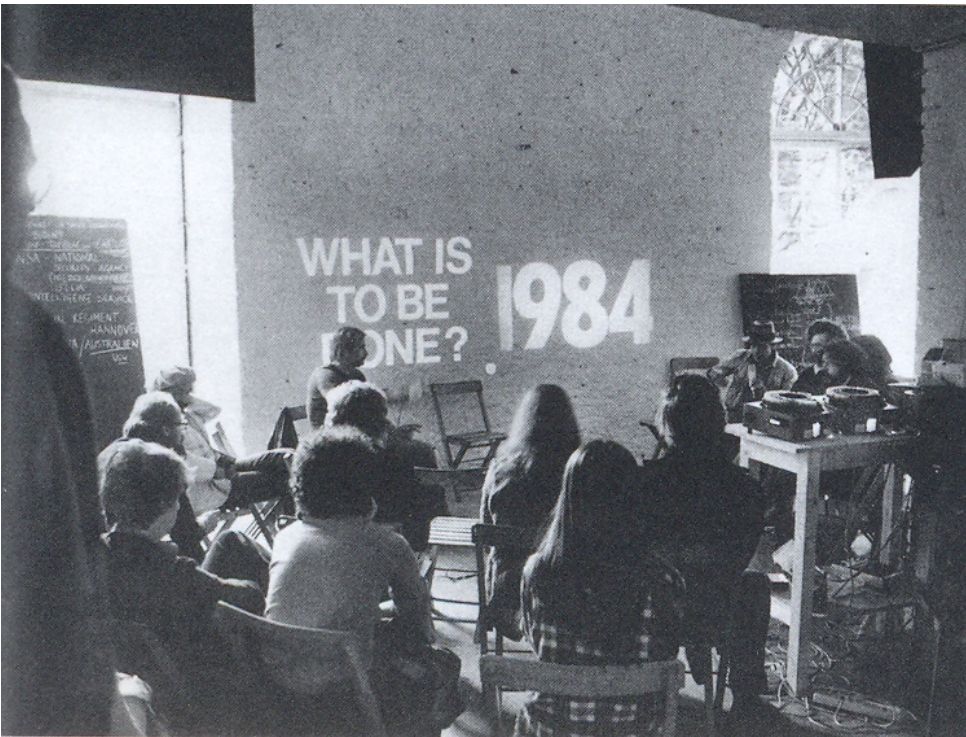
⁴⁹⁵ El Grupo de Trabajo Tercera Vía se apoyaba en las ideas de Silvio Gesell (1862-1931) “donde ganan la audaz convicción de que bastaría convertir el dinero en no atesorable (mediante la abolición del interés bancario y una reforma de la propiedad de la tierra) para lograr la eliminación del capitalismo y la transición hacia una economía justa y ecológica.” Jorge Riechamann, *Los Verdes alemanes...*, p. 208.



Fig. 1. Kukei, Akopee-Neinj BRAUNKREUZ - FETTECKEN – MODELL – FETTEKEN. Aachen, 1964.



Figs. 2 y 3. Oficina de la Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum (Büro der Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung, ODD). Kassel, Documenta 5, 1972.



Figs. 4 y 5. Honigpumpe am Arbeitsplatz (Bomba de miel en el lugar de trabajo). Kassel, Documenta 6, 1977.



Fig. 6. Beuys siembra el primero de los 7000 Robles (7000 Eichen). Kassel, Documenta 7, 1982.



Fig. 7. Local de la ODD. Adreasstrasse 25, Düsseldorf. 1971.

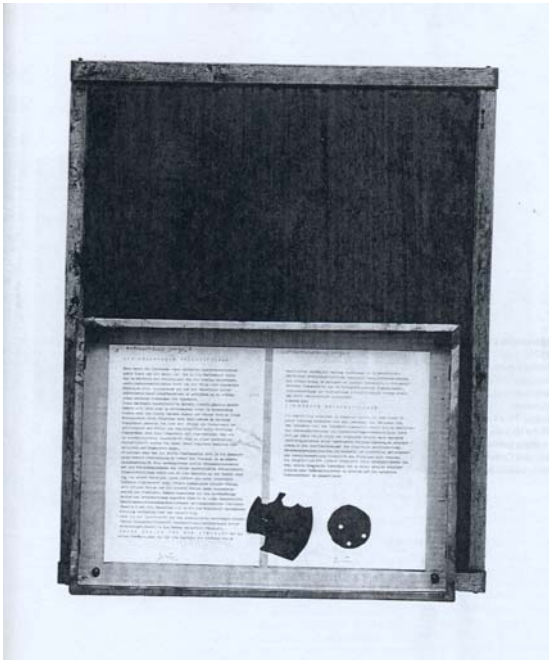


Fig. 8. Busco Carácter de campo. (Ich durchsuche Feldcharakter), 1971.



Fig. 9 PENSAR=PLASTICA-LIBERTAD.



Fig.10. En la Academia de Arte de Düsseldorf, 1971-1972.



Fig. 11. Zeus y Atenas luchando contra los gigantes. Ca. 180-160 a.c. Museo del Pérgamo, Berlín.



Fig.12. Portada de Der Spiegel, 5 de noviembre de 1979.



Fig. 13. Silla con grasa (Stuhl mit Fett), 1963. Block Beuys. Hessisches Landesmuseum. Darmstadt.



Fig. 14. Auschwitz Demonstration, 1956-1964. Block Beuys. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

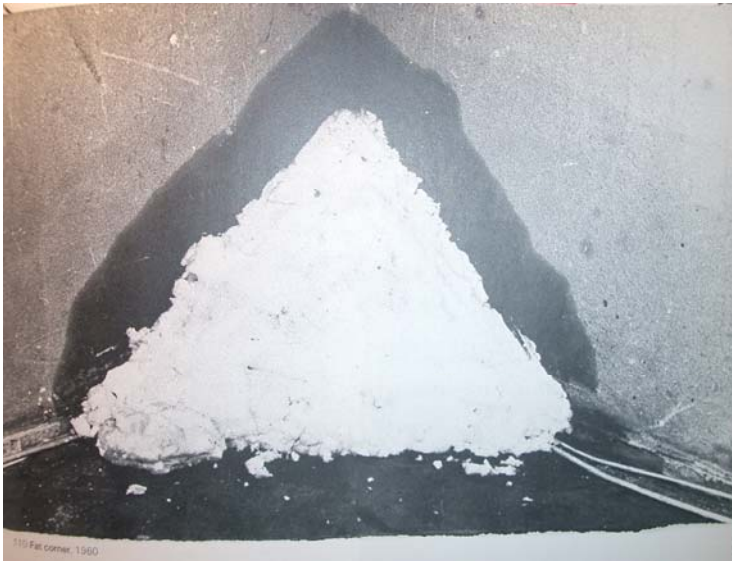


Fig. 15. Esquina de grasa, (Fettecke), 1960.

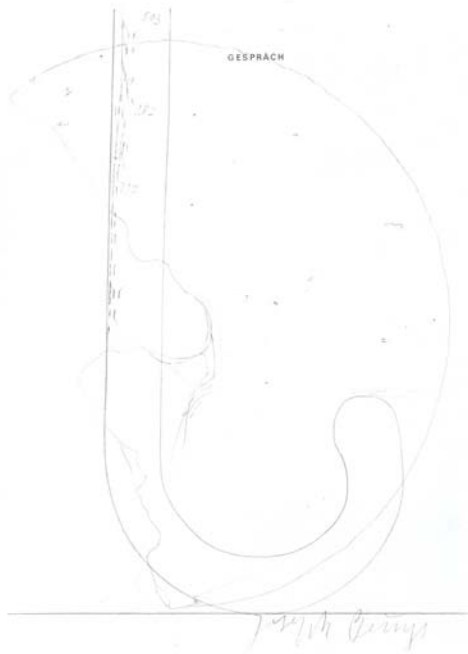


Fig. 16. Conversación, 1974. Dibujo con bolígrafo en la página número 1 del libro JOSEPH BEUYS –Zeinungen, 1947-1950. 35.7 x 27.2. cm.

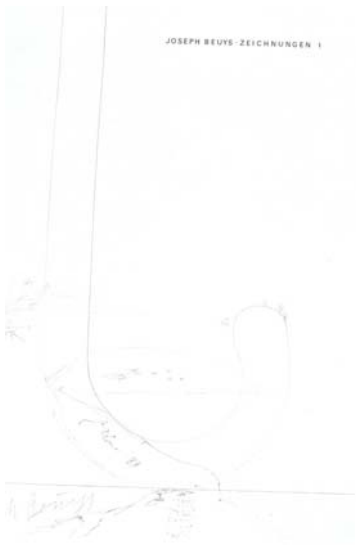


Fig. 17. Conversación, 1974. Dibujo con bolígrafo en la página número 5 del libro JOSEPH BEUYS –Zeinungen, 1947-1950. 35.7 x 27.2. cm.

ich bin kein Marxist,
 aber ich liebe Marx vielleicht
 mehr als viele Marxisten die
nur an ihm glauben.

Die Erkenntnis aus dem
 Marxschen Kegel in Entwicklung,
 habe ich mir zur Pflicht
 gemacht ~~pflicht~~ im von
 Denk-LABOR zu gehen, und von
 Stelle im fert!?: geht ist gar kein
 KAPITAL. ^{aber} FÄHIGKEIT ist KAPITAL

Das geht als Waise aus also im Produktions-
 prozess der Gesellschaft (Produktion) nichts
 zu suchen, sondern ~~Wirtschaft~~ als nur vor allem
 RECHTSGEBER in die ARBEIT nur aus
 der Rechtsphäre (demokratisches Bankwesen)
 wirken.

Joseph Beuys

Fig. 18. Pizarrón, diciembre de 1985. 1.5 x 1m. (Foto de André Heller, Hamburgo, verano de 1987).

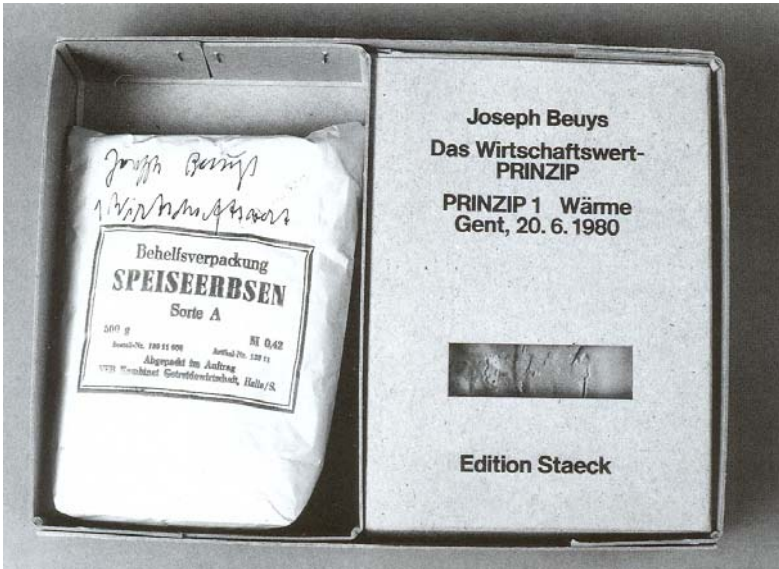


Fig. 19. El Principio valor económico. Principio 1. Calor (Das Wirtschaftswert-PRINZIP), 1981.

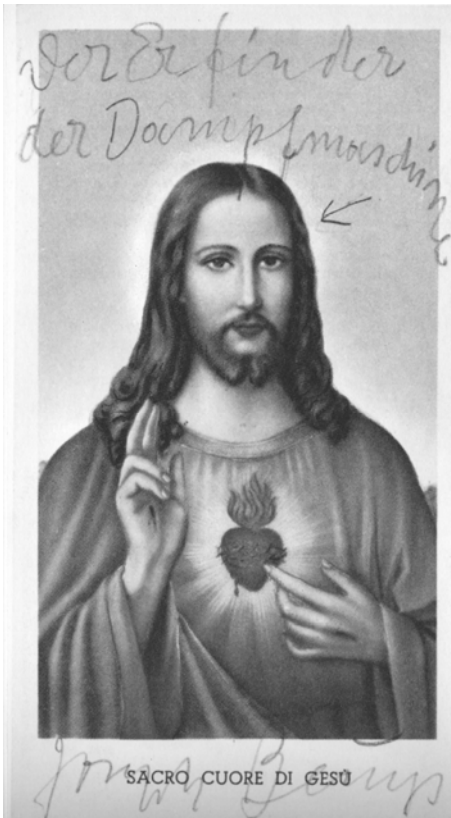


Fig. 20. El inventor de la máquina de vapor (Der Erfinder der Dampfmaschine), 1971. 10.5 x 6 cm.

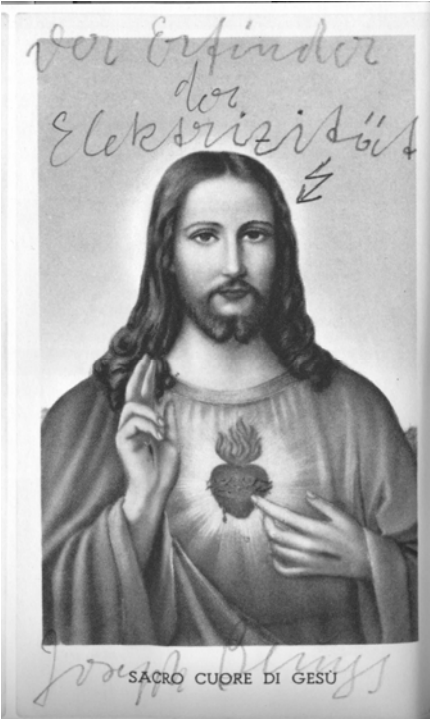


Fig. 21. El inventor de la electricidad (Der Erfinder er Elektrizität), 1971. 10.5 x 6 cm.

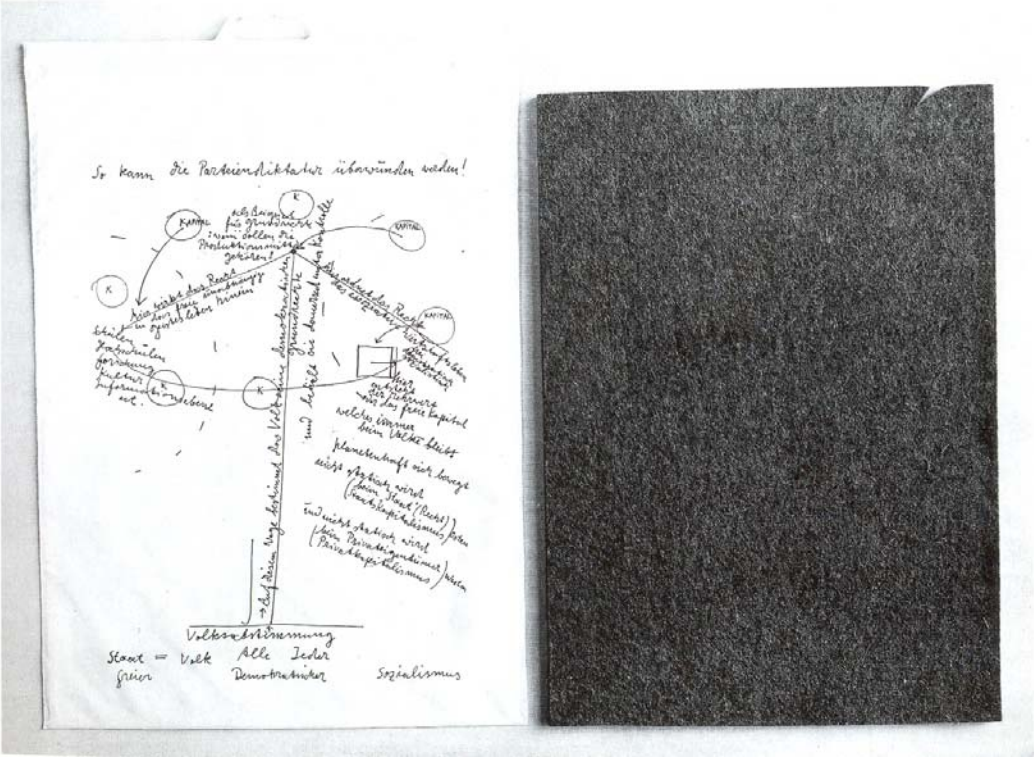
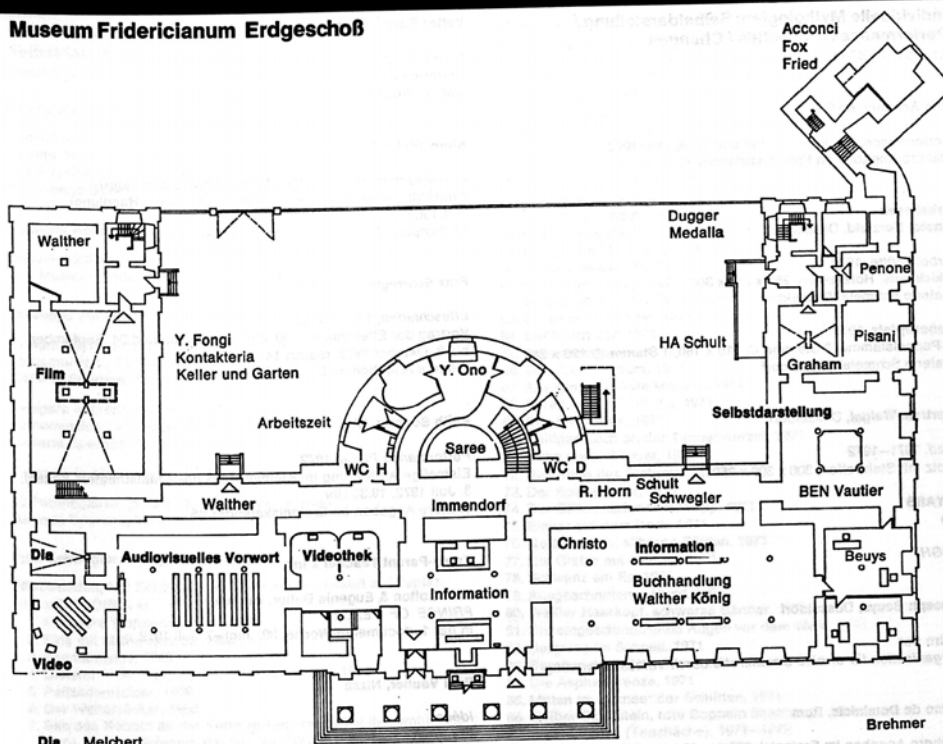


Fig.22. Cómo puede superarse la dictadura de los partidos, 1971.Multiple.

Museum Fridericianum Erdgeschoß



Diä Melchert

Film Acconci
Boltanski
van Elk
Fox
Fried
Horn
Kohlhörer
Lamelas
Leslie
Le Va
Nauman
Nitsch
Ono
Penck
Samaras
Serra
Sieverding
Vautier
Walther

Audiovisuelles Vorwort

Bazon Brock, Karlheinz Krings / Katalog 2 · 1–20

Audiovisuelles Programm als Einführung in das Thema der Ausstellung

Videothek

Karl Oskar Blase, Walter Cuntze / Katalog 18 · 33–36

Abrufbare Interviews mit Künstlern, Kunstvermittlern, Besuchern

2 Akai-Geräte

Buchhandlung Walther König

Bücherangebot in Form einer Bibliothek zum Konzept d 5

KP Brehmer, Berlin

Korrektur der Nationalfarben, gemessen an der Vermögensverteilung, 1972

Version Banner, Stoff, 400 x 150

Christo, NYC

Informationsstand zum

Valley Curtain Projekt, 1971/72

Rifle Valley, Colorado

Hans Haacke, NYC

documents-Besucherprofil, 1972

s. Katalog Bd. I, Information, 18 · 7–10

Auswertung der Antworten: Kommunales Gebietsrechenzentrum, Kassel

HA Schult

Biokinetische Landschaft, 1972

Erde, Sand, Steine, Stoff, Metall, Holz, Mikroorganismen

(Asp. Niger, N. Crassa Fries, Pycnoporus cinnabarinus, Fusarium

graminearum Schwabe, Cylindro carpon lanthothole, Phycomyces

blakes leeanus Burgeff, Borweaver, Streptosporangium

amethystogenes, A 6/4, Nonomura et Ohara, Penicilium

duclauxi Delaer) Agar-Agar, Soldat, 6 x 12 x 16 m

Information

Audiovisuelles Vorwort

Bazon Brock, Karlheinz Krings / Katalog 2 · 1–20

Audiovisuelles Programm als Einführung in das Thema der Ausstellung

Videothek

Karl Oskar Blase, Walter Cuntze / Katalog 18 · 33–36

Abrufbare Interviews mit Künstlern, Kunstvermittlern, Besuchern

2 Akai-Geräte

Buchhandlung Walther König

Bücherangebot in Form einer Bibliothek zum Konzept d 5

KP Brehmer, Berlin

Korrektur der Nationalfarben, gemessen an der

Vermögensverteilung, 1972

Version Banner, Stoff, 400 x 150

Christo, NYC

Informationsstand zum

Valley Curtain Projekt, 1971/72

Rifle Valley, Colorado

Hans Haacke, NYC

documents-Besucherprofil, 1972

s. Katalog Bd. I, Information, 18 · 7–10

Auswertung der Antworten: Kommunales Gebietsrechenzentrum, Kassel

HA Schult

Biokinetische Landschaft, 1972

Erde, Sand, Steine, Stoff, Metall, Holz, Mikroorganismen

(Asp. Niger, N. Crassa Fries, Pycnoporus cinnabarinus, Fusarium

graminearum Schwabe, Cylindro carpon lanthothole, Phycomyces

blakes leeanus Burgeff, Borweaver, Streptosporangium

amethystogenes, A 6/4, Nonomura et Ohara, Penicilium

duclauxi Delaer) Agar-Agar, Soldat, 6 x 12 x 16 m

Fig. 23. Mapa de ubicación de la Oficina de la Organización para la Democracia directa mediante Referéndum. Kassel, Documenta 5, 1972.



Fig. 24. Dürer: yo conduzco personalmente a Baader – Mainhof pr la Documenta V (Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Dokumenta V), 1972. Aprox . 200 x 200 x 40 cm.



Fig. 25. Ausfegen. (Limpieza) Acción realizada en la Karl-Marx Platz de Berlín, 1 de mayo de 1972.



Fig. 26. Ausfegen (Limpieza) Los residuos de la acción realizada en la Karl-Marx Platz de Berlín, 1 de mayo de 1972.

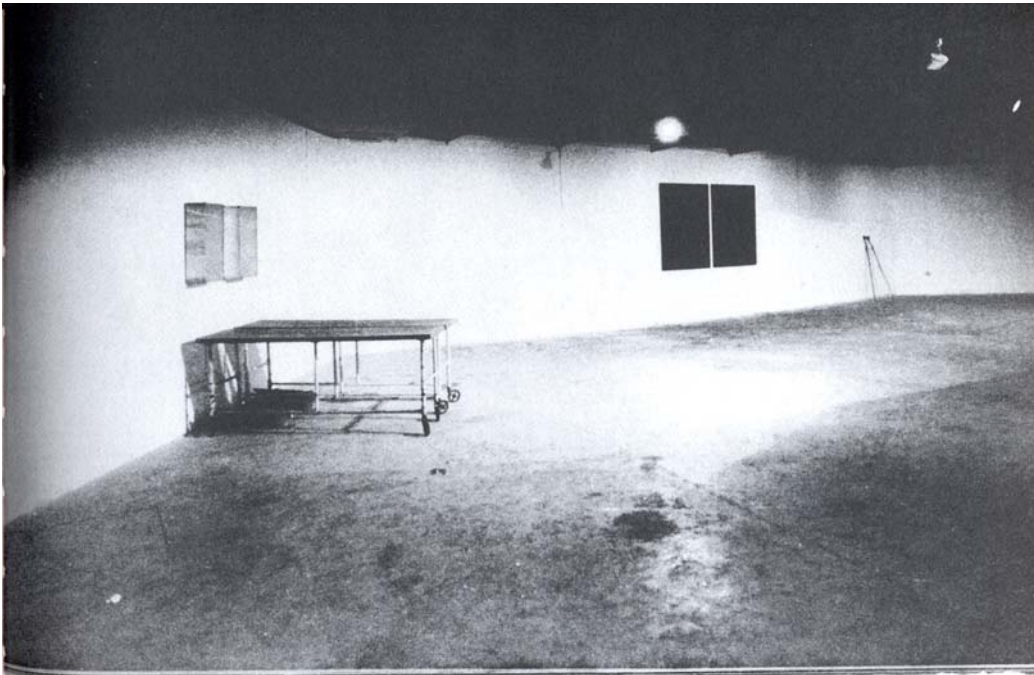


Fig. 27. Zeige deine Wunde (Muestra tu herida), 1974-1975.



Fgs. 28 y 29. Habitación del dolor (Schmerzraum), 1983.

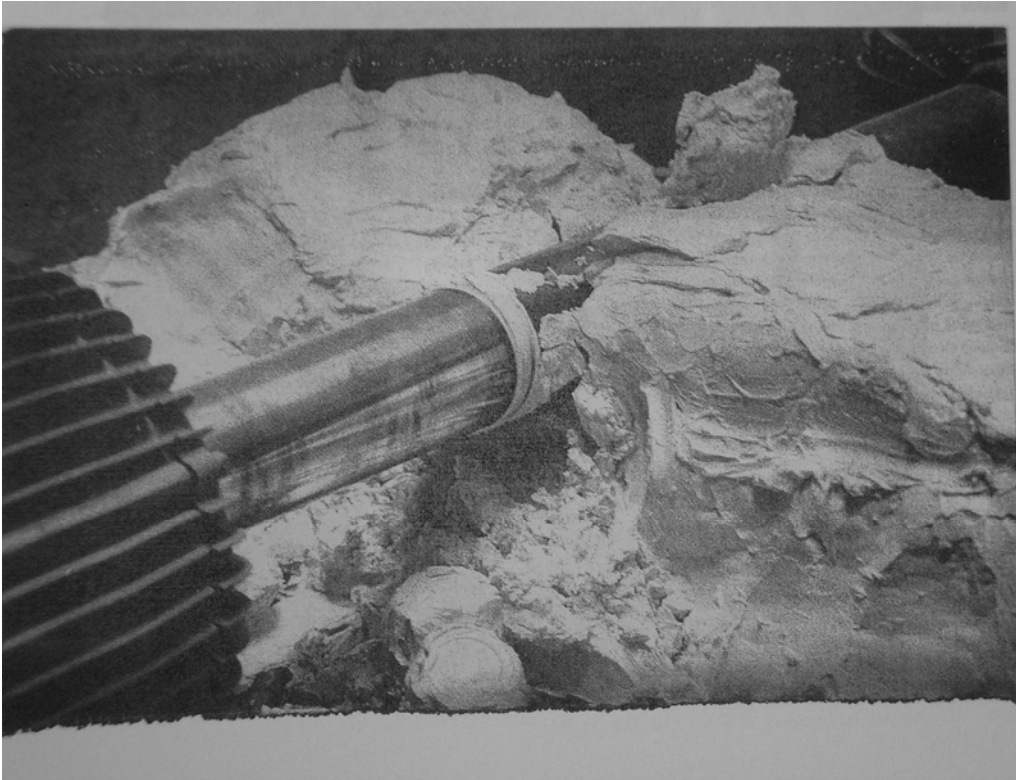


Fig. 30. Motor y grasa. Bomba de miel en el lugar de trabajo.



Fig. 31. El silencio de Marcel Duchamp ha sido sobrevalorado, 1971.



Fig. 31. Rueda de bicicleta. Marcel Duchamp, 1913.

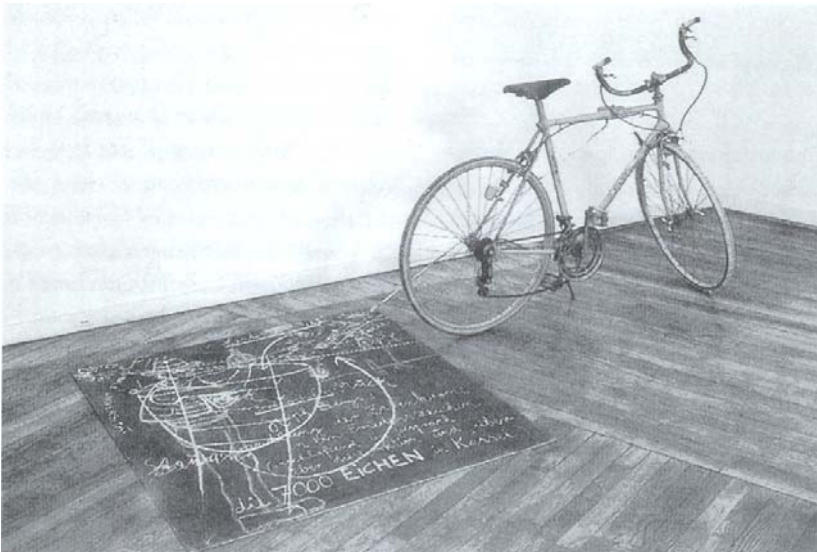


Fig. 33. ¿Se trata de una bicicleta? (It is about a bicycle?), 1984.



Fig. 34. Estuche en maleta (Boîte-en-valise). Marcel Duchamp. 1935-1941.



Fig. 35. Valores económicos. Apollo. 1977.



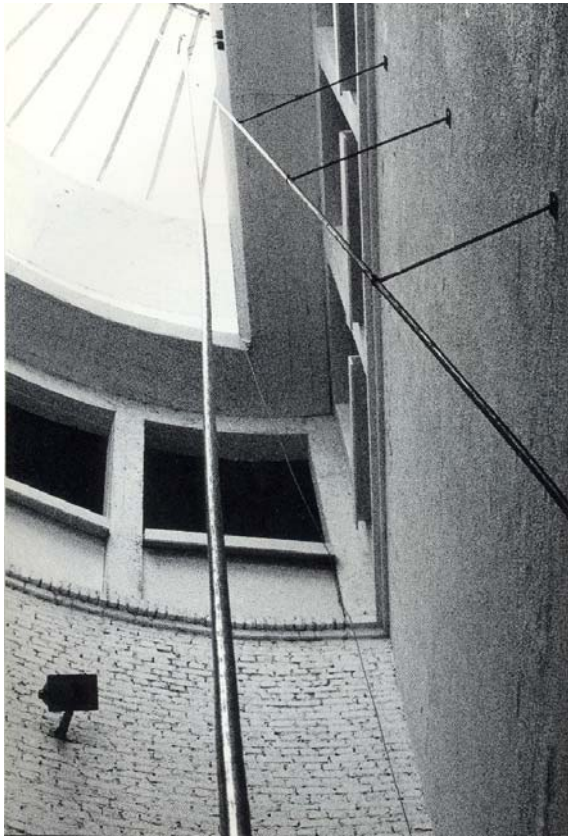
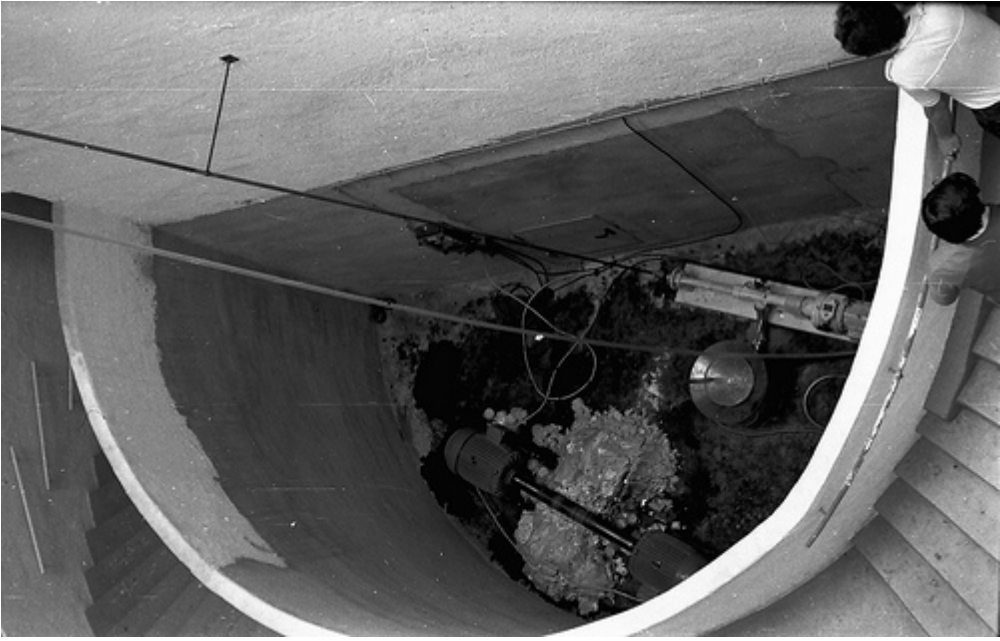
Fig. 36. Valores Económicos (Wirtschaftstwerte), 1980.



Fig. 37. Valores económicos. Hamburger Bahnhof, Berlin, 2008-2009.



Fig. 38. Tumba del conejo (Hasengrab). 1962-1967.



Figs. 39 y 40. *Bomba de miel en el lugar de trabajo.* Vistas de la instalación en el sótano y el último piso del museo Fridericianum.



Figs. 41 y 42. Discusiones organizadas por la FIU en *Bomba de miel* en el lugar de trabajo.

FIU

FREE
INTERNATIONAL
UNIVERSITY
documenta 6

Programm

24.-30. Juni:	Prinzipien und Aufgabe der Free University	Im Kontext der gegenwärtigen politischen, ökonomischen und kulturellen Entwicklungen in den Zentren und an der Peripherie Europas.
1.-7. Juli:	Atomenergie und alternative Energieformen	Ökologische Gefahren der Atomenergie, Bürgerinitiativen gegen Atomkraftwerke - Beispiele aus England, Italien und der Bundesrepublik. Das ZET-Projekt der EG und Beispiele für eine alternative Technologie, u.a.m.
8.-14. Juli:	Stadt - Kommune - Gemeinschaftsbildung	Selbsterwaltung und Staatsintervention. Frauenbewegung. Wie können urbane und paternalistische Strukturen in der Gemeinschaftsbildung überwunden werden - Beispiele aus England, Kunst und Umeich. Neue Städte? u.a.m.
15.-22. Juli:	Medien und Manipulation	Wie werden Nachrichten gemacht? Die veränderte Information (Beispiel Fremdarbeiter und Gewerkschaften). Medienarchäologie u.a.m.
23.-31. Juli:	Medien - Alternativen zur Manipulation	Alternative Informationsdienste. Minderheitsmeinungen in den Medien u.a.m.
30.7.-7. August:	Der Achberger Jahreskongreß - Die Kontroverse um die Menschenrechte	Sollen wir vor der Notwendigkeit einer Systemveränderung in Ost und West? Revolution der Begriffe (Körper, Geld, Eigentum, Einkommen, Kultur, Staat, Wirtschaft etc.) und Neuformulierung des Verhältnisses Erde - Mensch - Gesellschaft. Ein -dritter Weg- als Alternative zur kapitalistischen Marktwirtschaft und zum postkolonialistischen Sozialismus. Bürgerrechtsbewegungen im Kampf um die Menschenrechte.
9.-13. August:	Der Verfall der Städte - alternative Entwicklungen	Die Entvölkerung der kleinen Städte. Die Unwirtlichkeit der Großstädte - Abstrakte Stadtgrundrissen. Biologie als Beispiel gelungener Stadterneuerung. Neue Wege der Decentralisation, u.a.m.
14.-21. August:	Das Problem der Fremdarbeiter	Fremdarbeiterchaft als sozialer und politischer Faktor in Europa. Die Ungleichheit in den Bedingungen der Kindererziehung. Ethische Mindestlöhne und ihre Kultur. Zusammenarbeit mit britischen Gastarbeiterbewegungen, u.a.m.
22.-31. August:	Nordirland	Dieser Workshop (Irländ. Schriftsteller, Wissenschaftler, Sänger, Musiker, Wirtschaftler und Politiker und andere Menschen zusammen, die für alternative Entwicklungen in Nordirland gearbeitet haben.
1.-7. September:	Soziale Weltprobleme	Imperialismus, Kolonialismus, Nationalismus, Rechts- und Linksextremismus in internationaler Sicht. Probleme des politischen Exils, u.a.m.
8.-15. September:	Gewalt und soziales Verhalten	Legale und illegale Gewalt. Die friedliche Macht alternativer Lebensformen, u.a.m.
16.-25. September:	Arbeit und Arbeitslosigkeit	Umwandlung der Produktionsposition in Assoziativen Freier Arbeitkollektiven. Bedarfsorientierte Produktion (SWP) künstliche Arbeitsbeschäftigungsprogramme. Ein neues Fortschrittsmodell - Das Beispiel Lucas Aerospace (30 000 Beschäftigte) United Kingdom, u.a.m.
26.9.-1. Oktober:	Bilanz der 100 Tage	

Alle Veranstaltungen finden im Documenta-Ausstellungsgelände FRIDERICIANUM (Zwischen Hauptingang und Cafeteria) und in benachbarten Räumen statt. Arbeitszeit täglich zwischen 9.00 und 22.00 Uhr.

FIU FREIE INTERNATIONALE
HOCHSCHULE

Fg. 43. Programa de la FIU. Bomba de miel en el lugar de trabajo.

F I U
FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY

Abschlußveranstaltung
Sonntag, den 2. Oktober 1977
16.00 Uhr, Fridericianum, Kassel

DOCUMENTA 6

**” DASS DIE DENKENDEN
KÖPFE SICH NICHT
BEUGEN ”**

**Offene Diskussion aktueller
Fragen mit**

Joseph Beuys Düsseldorf
Rudolf zur Lippe Oldenburg
Johannes Ernst Seiffert Kassel
Christine von Weizsäcker Kassel
Manfred Wilke Berlin
und anderen



Joseph Beuys

Fig. 44. Invitación para una discusión “Porque las cabezas pensantes no se doblagan”.

V. Achberger Jahreskongress

30. Juli bis 7. August 1977
Free International University
Kassel, Documenta VI

DIE KONTROVERSE UM DIE MENSCHEN RECHTE

Stehen wir vor der Notwendigkeit einer
Systemveränderung in Ost und West?

Die Herausforderung der Menschenrechte durch

- die ökologische Krise
- den Ost-West-Gegensatz
- den Nord-Süd-Konflikt
- geistige, politische und ökonomische Unterdrückung
- Arbeitslosigkeit und Inflation

Die Verwirklichung der Menschenrechte durch

- die Neue Gesellschaft eines Sozialismus des Dritten Weges

Arbeitsgruppen, Diskussionen, Vorträge (u. a. mit Vertretern von Bürgerrechtsbewegungen aus kapitalistischen und staatskommunistischen Ländern)

Veranstalter:
Achberger Institut für Sozialforschung e. V.
Kuratorium:

Dr. German Andrew, Heidelberg; Ernest Bader, Wollaston; Günter Bartsch, Bielefeld; Vadim Belotserkovsky, München; Prof. Joseph Beuys, Düsseldorf; Heinz Brandl, Frankfurt; Prof. Ivan Bystřina, Berlin; Prof. Walter Dirks, Wahnau; Prof. O. K. Flechtheim, Berlin; Wilfried Heidt, Achberg; Prof. Joachim Hellmer, Kiel; Prof. Leif Holbaek-Hanssen, Bergen/Norw.; Dr. Vladimír Horský, Heidelberg; Prof. Arthur Jores, Hamburg; Prof. Robert Jungk, Salzburg; Prof. Jiri Kosta, Frankfurt; Ruth und Jan Kolik, Berlin; Prof. Rudolf Künastinger, Köln; Prof. Vladimír Kusin, Glasgow; Dr. Hans E. Lauer, Basel; Prof. Eugen Löbl, New York; Dr. Ivan Platt, Rastatt; Dr. Josef Pokstefl, Köln; Prof. Radoslav Selucky, Ottawa; Prof. Ota Sik, St. Gallen; Prof. Hans-J. Stegemann, Berlin; Prof. Ivan Švitak, Chico; Mikis Theodorakis, Athen; Dr. Rhea Thönges, Kassel; Prof. Boris Tullander, Uppsala; Prof. Lothar Uderl, Bochum; Prof. Fritz Vilmar, Berlin; Prof. Egbert Weber, München; Prof. Folkert Wilken, Freiburg.

Nähere Informationen und Anmeldung: Achberger Institut für Sozialforschung, 8991 Achberg-Siberatsweiler, Tel.: 0 83 80/4 71

Fig. 45. Invitación para el Congreso anual del Círculo de Achberg: "La controversia sobre los derechos humanos".



Fig. 46 Bomba de miel en el lugar de trabajo. Louisiana Museum, Copenhage, Dinamarca.

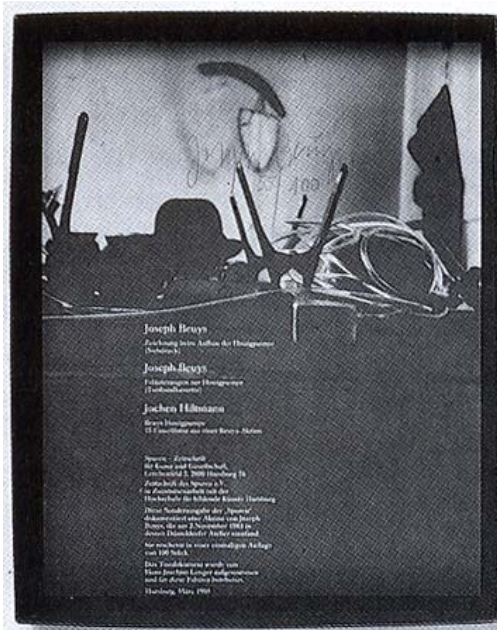
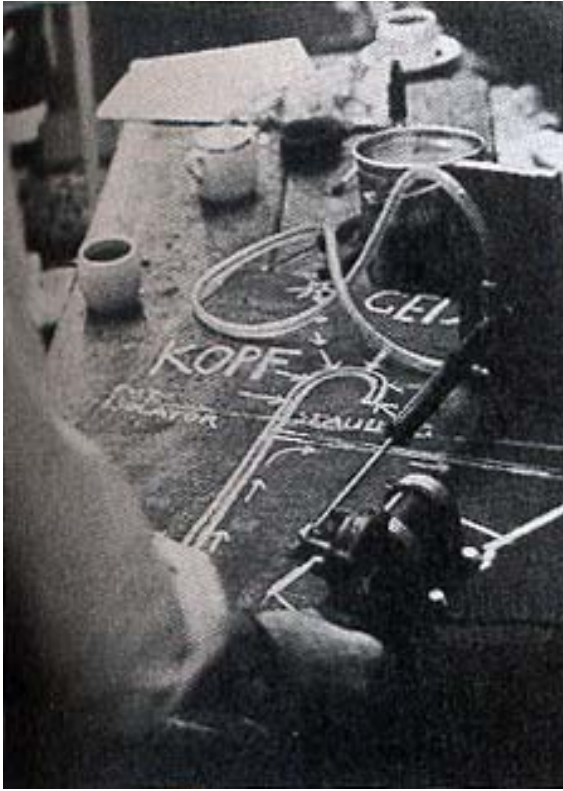
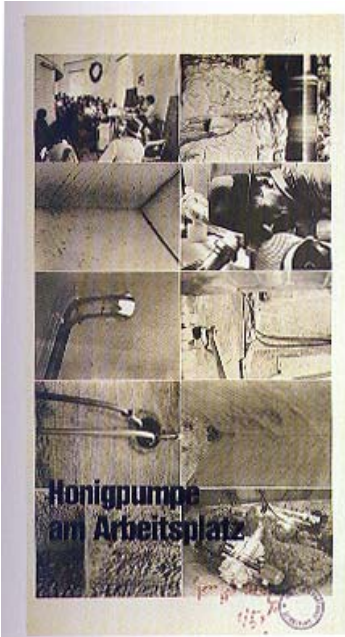


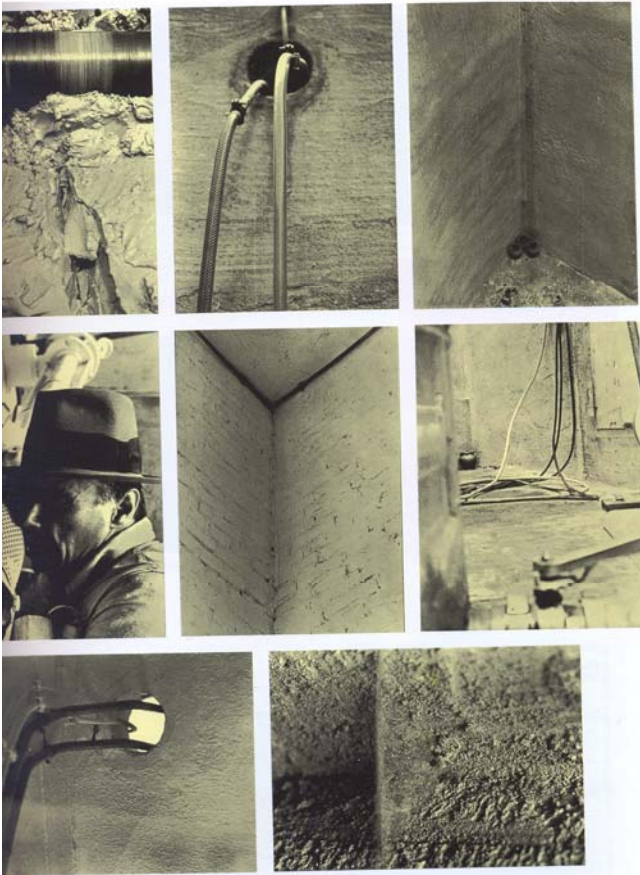
Fig. 47 y 48. Bomba de miel en el lugar de trabajo. 1985. Múltiple.



A

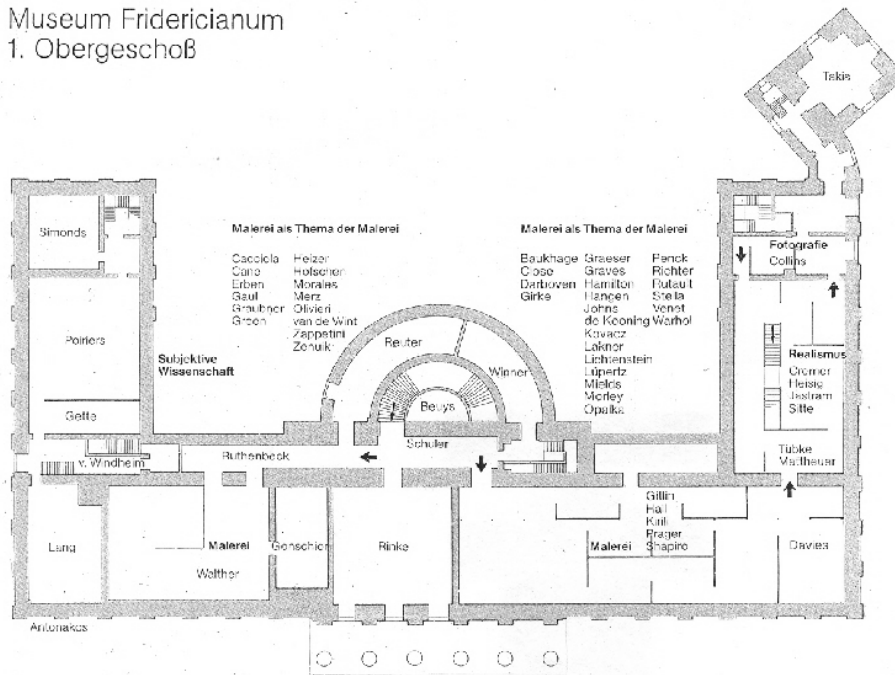


B



Fgs. 49 y 50. Bomba de miel en el lugar de trabajo, 1977. Juego de diez tarjetas postales. Múltiple.

Museum Fridericianum
1. Obergeschoß



Museum Fridericianum
Erdgeschoß

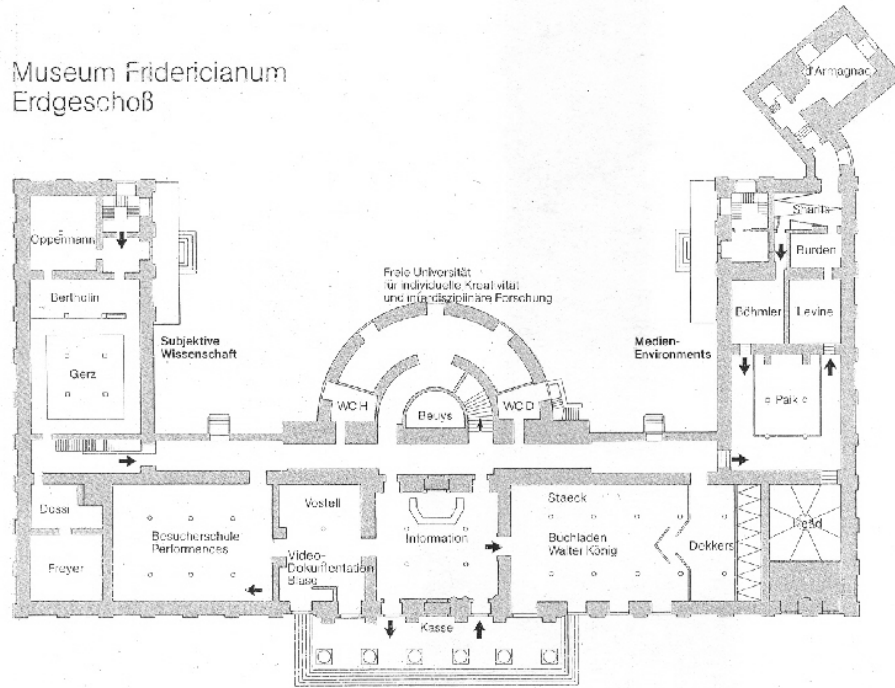
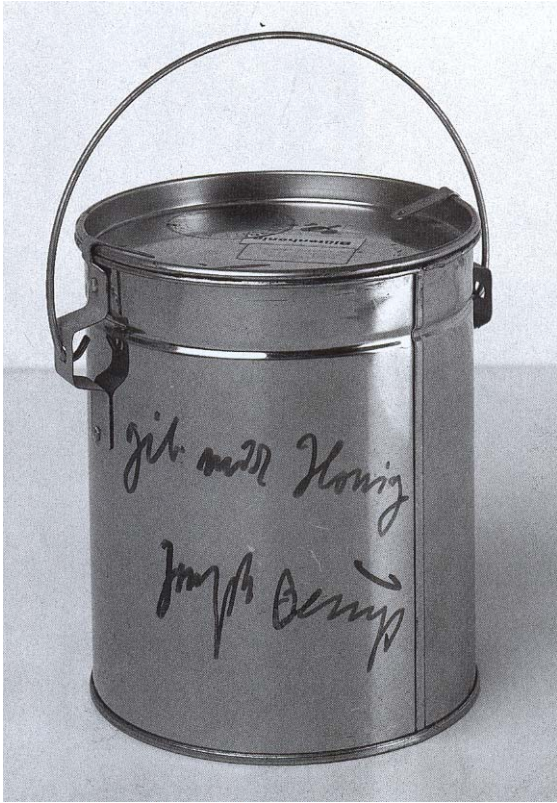


Fig. 51. Mapa de ubicación de Bomba de miel en el lugar de trabajo en el Museo Fridericianum.



Fr. 52. Dame miel (Gib mir Honig). 1979. 16 x 13 cm.

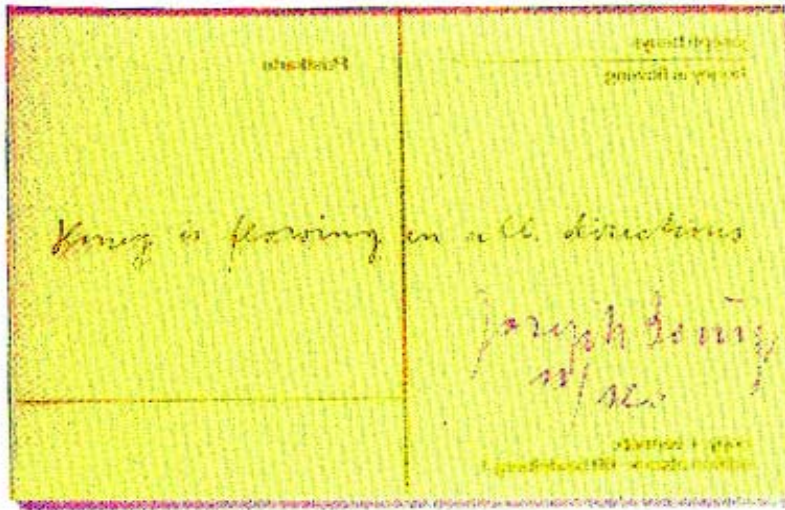


Fig. 53. La miel está fluyendo en todas direcciones. (Honey is flowing in all directions), 1974.



Fig. 54. Cómo explicar pinturas a una liebre muerta. (Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt.) 26 de noviembre de 1965, Galería Schmela de Düsseldorf.

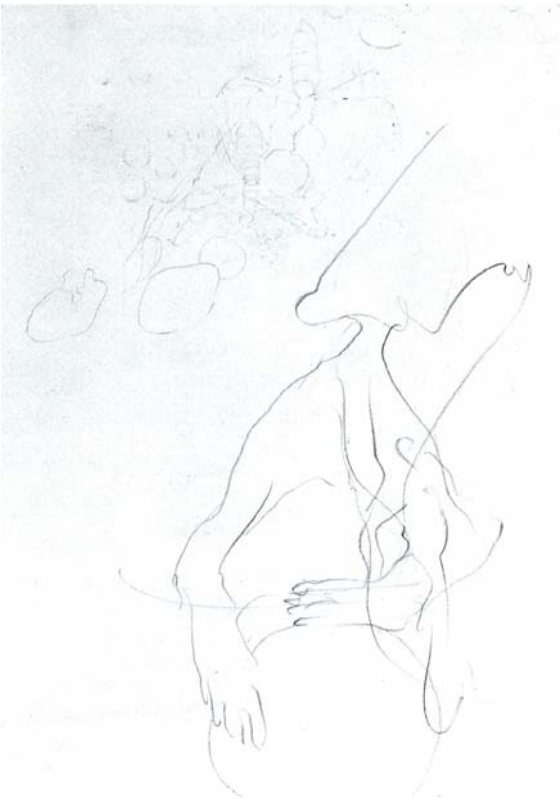


Fig. 55. Pensar/ de la vida de las abejas. (Denken/aus dem Leben der Bienen), 1954. Grafito sobre papel, 29.5 x 21 cm.

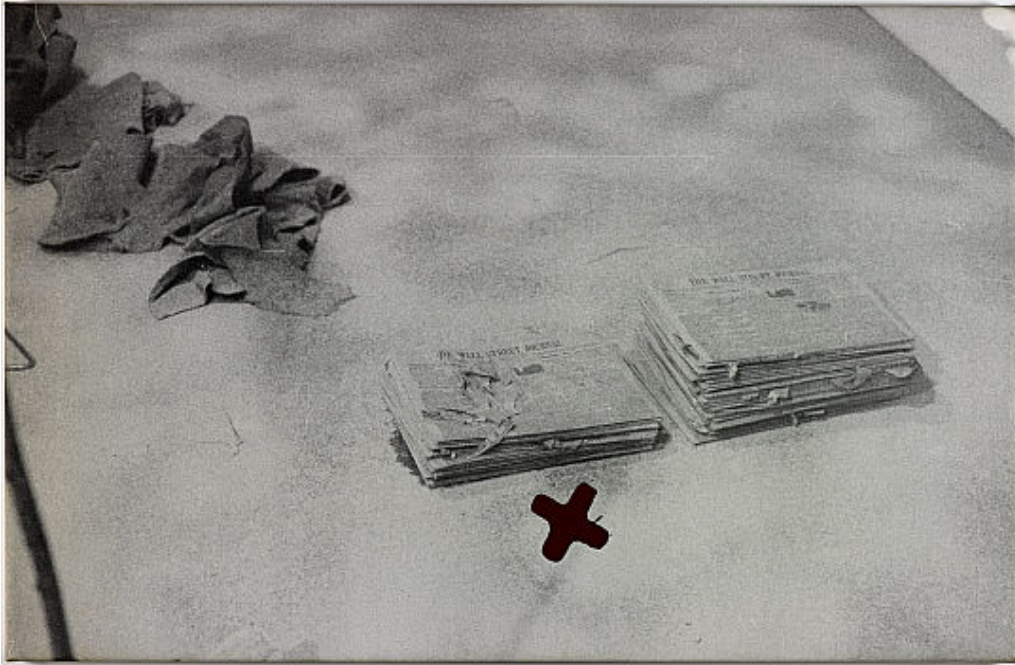


Fig. 56. I Like America and America Likes Me, New York, 1974.

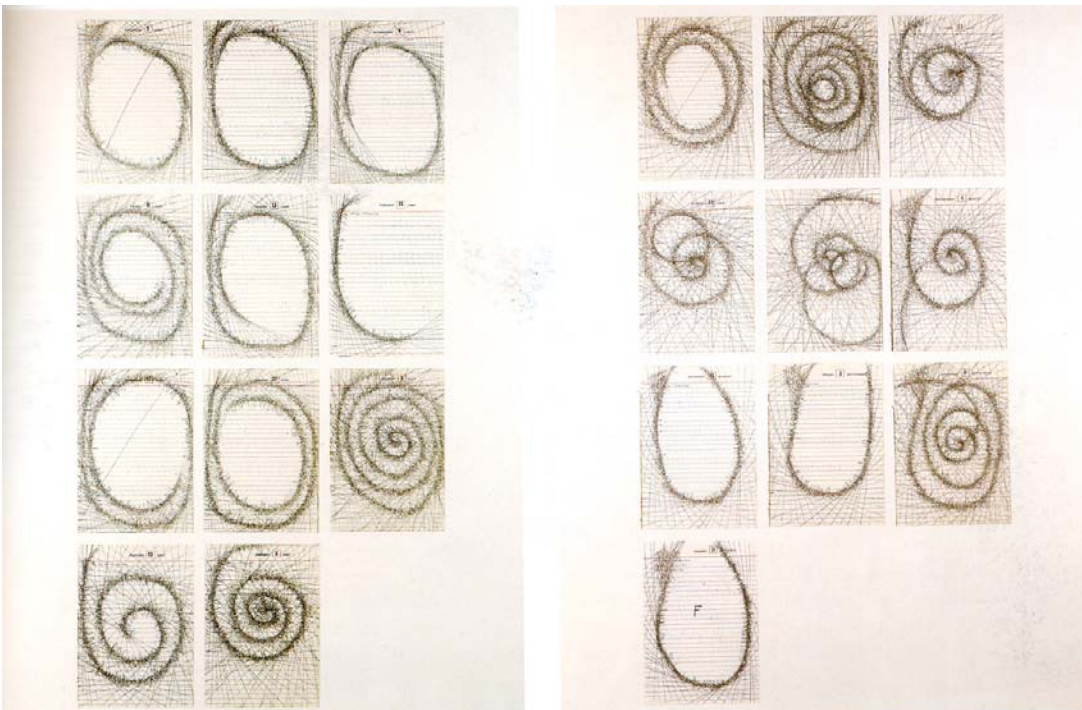


Fig. 57. Palabras que pueden oír, 1976.



Fig. 58. Oficina de la Organización para la Democracia Directa mediante Referéndum. Kassel, Documenta 5, 1972.



Fig. 59. Monumento a la Tercera Internacional. Tatlin. 1919-1920.



Fig. 60. La revolución somos nosotros (La rivoluzione siamo noi), 1971. Carta postal múltiple.

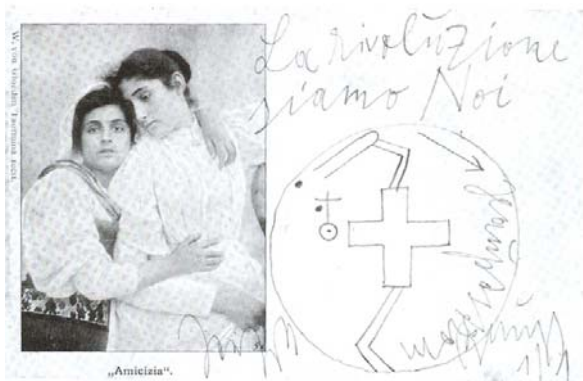


Fig. 61. Von Gloeden Postcards, 1978.



Fig. 62. Desalojo del Salón 20 de la Academia de Arte de Düsseldorf cuando se celebraba un evento de la LIDL-Akademie, los días 5 y 6 de mayo de 1969.



Fig. 63. Manifestación estudiantil en apoyo a Beuys. Düsseldorf, otoño de 1972.



Fig. 64. La democracia es divertida. (Die Demokratie ist lustig), Carta postal múltiple. 1973.



Fig. 65. Cartel propagandístico. (Hombre, tu tienes la fuerza para autodeterminarte). 1979.

Fuentes de consulta

Bibliografía básica

- Adriani, Götz, Konnertz, Winfried y Karin Thomas, *Joseph Beuys. Life and Works*, New York, Barron's, 1979.
- Angerbauer-Rau, Monika, *Joseph Beuys Kompass. Ein Lexikon zu den Gesprächen von Joseph Beuys*, Köln, Dumont, 1998.
- Berfagung der Realität. Bildwelten heute*, Kassel, 30.Juni bis 8.Oktober, 1972.
- Bernárdez Sanchís, Carmen *Joseph Beuys*, Hondarriaba (Guipúzcoa), Nerea, 1999
- Beuys Eva, Wenzel, und Jessica (eds.) *Block Beuys*, München, Shirmer/Mosel, 1997.
- Beuys, Joseph, *Par la présent, je n'appartiens plus à l'art*, Paris, L'Arche, 1988.
- _____*Qu'est-ce que l'argent? Un débat*, Paris, L'Arche, 1994.
- _____*Mein Dank an Lehmbrock. Eine Rede*, München, Schirmer/Mosel, 2006.
- _____*Sprechen über Deutschland, Rede von 20. November 1985 in den Münchner Kammerspielen*, Wangen/Allgäu, FIU Verlag, 2002.
- Beuys, Joseph, Cucchi, Enzo y Anselm Kiefer, *Bâtissons une cathédral. Entretien*, Paris, L'Arche, 1988.
- Beuys, Joseph et Harlan Volker, *Qu'est-ce que l'art?*, Paris, L'Arche, 1992.
- Bodenmann-Ritter, Clara, *Joseph Beuys. Cada hombre un artista*, Madrid, Visor, 1995.
- Borer, Alain, *The Essential Joseph Beuys*, London, Thames and Hudson, 1996.
- Burgbacher-Krupka, Ingrid, *Prophete rechts Prophete links*, Nürnberg, Edition für moderne Kunst, 1977.
- Documenta 6, Malerei, Plastik, Performance*, Kassel, Verlag und Gesamtherstellung: Paul Dierichs, Band 1.
- Domizio Durini, Lucrecia De, *The Felt Hat. Joseph Beuys a Life Told*, Milano, Edizioni Charta, 1997.
- Duve, Thierry de, "Joseph Beuys ou le dernier des proletaires", en *Cousus de fil d'or*, Villeurbanne, Art, Edition, 1990, pp. 9-24.
- Ermen, Reinhard, *Joseph Beuys*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2007.
- Gale, Peggy (ed.), *Artists Talk 1969-1977*, Halifax, the Press of Nueva Scotia College Art and Design and the Artists, 2004.
- Gieske, Frank y Albert Markert, *Flieger, Filz, und Vaterland. Eine erweiterte Beuys-Biographie*, Berlin, Elfantenpress, 1996.
- Grinten, Fanz Joseph van der, *Joseph Beuys: Olfarben: Oil Colors 1936-1965*, München, Prestel, 1981.
- Harlan, Volker, *Was ist Kunst. Werkstattgespräch mit Beuys*, Stuttgart, Urachhaus, 1986.
- Harlan, Volker, Rainer Rappmann, Peter Schata, *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, Achberg, Achberger Verlag, 1984.
- Joseph Beuys*, Barcelona, Galería Alfonso Alcolea, 1989.
- Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, 1994.
- Joseph Beuys*, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum-Thames and Hudson, 1979. Texto de Caroline Tisdall.
- Joseph Beuys*, Paris, Musée National d'Art Moderne Centre Georges Pompidou, 1994.
- Joseph Beuys and Rudolf Steiner, Imagination, inspiration e intuition*, Victoria, Australia, National Gallery of Victoria, 2007.
- Joseph Beuys aktioner – Aktionen 1967-1970*, Stockholm, Moderna Musset, 1971.
- Joseph Beuys. Aprovechar las ánimas*, Granada, Diputación de Granada, 1993.
- Textos de M. Anguiló, Klaus Farbricius, Horacio Hernández, Friedhelm

- Mennekes (et al).
- Joseph Beuys, Arena, Where Would I Have Go if I Had Been Intelligent*, New York, Dia Center of The Arts, 1994.
- Joseph Beuys - Das Ende des 20. Jahrhunderts : die Umsetzung vom Haus der Kunst in die Pinakothek der Moderne München*, Beuys, Doerner-Inst. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2007.
- Joseph Beuys: Der erweiterte Kunstbegriff*, Damstat, Velarg der Georg Buchner Buchhandlung, 1989.
- Joseph Beuys. Die Revolution sind wir*, Berlin, Nationalgalerie Staatliche Museen zu Berlin, Hamburger Bahnhof, 2008.
- Joseph Beuys: Early Drawings*, München, Shimer's Visual Library, 1992. Texto de Werner Schade.
- Joseph Beuys. En torno a la muerte de Joseph Beuys*, Bonn, Inter-nations, 1986.
- Joseph Beuys: Eurasia, Genghis Khan, Xamans, Actrius; oils, aiguades i dibuxios de la colleccio Van der Grinten*, Barcelona, Fundació Joan Miró, 1990.
- Joseph Beuys. Dibujos, objetos y grabados – Drawings, Objects and Prints*, Stuttgart, Instiut für Auslansbeziehungen, 1989. Edición en español para el Museo Carrilo Gil, INBA. Instituto Goethe, 1992. Texto de Götz Adriani.
- Joseph Beuys. Difesa della natura*, Milano, Charta, 1996. Textos de Lucrezia de Domizio Durrini, Italo Tomassonni, Giorgio Bonomi.
- Joseph Beuys, Düsseldorf*, Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf, 29. September bis 30. Dezember 2007, Ostfildern, Hatje Cantz, 2008.
- Joseph Beuys. Films et videos*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994.
- Joseph Beuys, Honey is flowing in all directions*, Gerhard Steidt, Göttingen, 1997.
- Joseph Beuys: Ideas and Actions*, New York, Hirschl & Alder Modern Gallery, 1981.
- Joseph Beuys in Basel: Bd. 1 Feuerstätte*, München, Schirmer/Mosel, 2003. Texto de Dieter Koeplin.
- Joseph Beuys. Manresa-Haupbahnhof: una experiencia de Joseph Beuys a Catalunyaen Ignasi de Loiola Manresa*, Barcelona, Centre d' Art Santa Monica, 1994. Texto de Klaus-D., 1994. Texto de Klaus D. Pohl.
- Joseph Beuys. Nueve acciones fotografías por Ute Klophaus*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones, 1985.
- Joseph Beuys: Raum in der Neuen Galerie*, Kassel, Kultur Stiftung der Länder, 1993.
- Joseph Beuys-Rudolf Steiner*, Dornach bei Basel, Pforte Verlag, 2007.
- Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, München, Schirmer/Mosel, 1988. Texto de Heiner Bastian.
- Joseph Beuys - The End of the 20th Century*, München, Doerner-Inst., Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2007.
- Joseph Beuys. The Multiples. Catalogue Raisonné of Multiples and Prints*, Cambridge, Busch-Reisinger Museum/Harvard University Art Musseum, 1997.
- Joseph Beuys: The Multiples: Wer Kverseichnis Multiples und Druckgraphik 1965-1985*, München, New York, Schellman, 1985. Compilación y edición de Jörg Schellman.
- Joseph Beuys. The Secret Block for a Secret Person in Ireland*, München, Schirmer/Mosel, 1988. Texto de Dieter Koeplin.
- Joseph Beuys. Werke aus der Sammlung Ulbricht*, Düsseldorf, Kultur Stiftung der Länder, 2004.
- Joseph Beuys: Zeichnungen des sins*, Zwitserland, Benteli, 1983. Texto de Heiner Bastian.
- Joseph Beuys: Zeichnungen, Tekeningen, Drawings*, München, Prestel, 1980.
- Joseph Beuys zu ehren: Drawings, Sculptures, Vitrines and the Environement "show your Wound" by Joseph Beuys*, München, Städtische Galerie Lenbachhaus, 1986.
- Joseph Beuys 1921-1986, Beiheft*, Düsseldorf, Landschaftsverband Rheinland, 1988.
- Klüser, Brend (ed.), *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Madrid, Síntesis, 2006.

- Kort, Pamela, *Lehmbruck-Beuys*, Köln, New York, Michael Werner, 1997.
- Kuoni, Carin (comp.), *Energy Plan for the Western Man. Joseph Beuys in America*, New York, Four Walls Eight Windows, 1990.
- Lamarche-Vadel, Bernard, *Joseph Beuys*, Madrid, Siruela, 1994.
- _____, *M.A.J.Y. MAGIE (Duchamp, Warhol, Beuys, Klein)*, Paris, La Différence, 1988.
- Liveriero Lavelli, Cecilia *Joseph Beuys e le radici romantiche della sua opera*, Bologna, CLUEB, 1995.
- Mesch, Claudia and Viola Michely (Eds.), *Joseph Beuys. The Reader*, Cambridge, The MIT Press, 2008.
- Mennekes, Friedhelm, *Joseph Beuys. Chistus DENKEN-PENSAR Cristo*, Barcelona, Herder, 1977.
- Moffitt, John Francis, *Occultism in Avant Garde Art. The Case of Joseph Beuys*, London, UMI Research Press/Ann Arbor, 1988.
- Quermann, Andreas, *Demokratie ist lustig, Der politische Kinsteler*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 2006.
- Ray, Gene (ed.), *Joseph Beuys. Mapping the Legacy*, New York, D.A.P./The John And Mable Ringling Museum of Art, 2001.
- Reithmann, Max, *Joseph Beuys. La mort me tient en éveil*, Toulouse, Editions ARPAP, 1994.
- Rose, Bernice y Ann Temkin, *Joseph Beuys. Thinking is Form. The Drawings of Joseph Beuys*, Philadelphia, Museum of Art. The Museum of Modern Art New York, 1993.
- Szeemann, Harald (ed.), *Beuysnobiscum*, Dresden, Verlag der Kunst, 1997.
- Stachelhaus, Heiner, *Joseph Beuys*, Barcelona, Parsifal, 1990.
- Steack, Klaus (ed.) *Beuys in America*, Heidelberg, Gottingen, Steidt, 1997.
- Stüttgen, Johannes, *Seitstau im Kraftfeld des erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys. Sieben Vorträge im Todesjahr von Joseph Beuys*, Stuttgart, Urachhaus, 1988.
- Tisdall, Caroline, *Dernière espace avec introspecteur 1964-1982*, London, The Academy, 1982.
- _____, *Joseph Beuys. We Go This Way*, London, Violette Editions, 1998.
- Verspohl, Franz-Joaquim *Joseph Beuys. Das Kapital Raum 1970-77. Strategien zur Reaktivierung der Sinne*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1984.
- Veit, Loers y Pia Witzmann (eds.) *Joseph Beuys. documenta-Arbeit. Herausgegeben von, Buch zur Ausstellung im Museum Fridericianum Kassel*, Stuttgart, Canz, 1993.
- Wijers, Louwrien, *Writing as Sculpture*, London, London Academy Editions, 1996.
- Zweite, Armin, *Joseph Beuys: Natur Materic Form*, München, Paris, London, Schirmer/Mosel, 1991.

Audiovisuales

- Beuys, Joseph, *Ja Ja Ja Ja Ja, Nee Nee Nee Nee Nee*, 1968. Joseph Beuys Medien-Archiv Staatliche Museen zu Berlin, 2001, 64'53 min.
- Beuys, Joseph, *Provocation Lebensstoff der Gesellschaft Kunst und Antikunst, 1970* Joseph Beuys Medien-Archiv, Staatliche Museen zu Berlin, 2003, 91'40 min. Max Bense, Max Bill, Arnold Gehlen, moderada por Wieland Schmied.
- Beuys, Joseph, *Transiberische Bahn 1970*, Medien-Archiv, Staatliche Museen zu Berlin, 2004, 19 min.
- Gesellschaft Kunst und Antikunst, 1970*, DVD, Staatliche Museen zu Berlin/VG Bild Kunst de Bonn, 2003.
- Joseph Beuys Transformer*, I. T. A. P. Pictures, 1988.

Audios

- Beuys, Joseph, "Honigpumpe am Arbeitsplatz". Vortrag und Diskussion u.a. mit Merete Mattern, Jacques O. Grèzer, Eugen Löbl, Johannes Stüttgen und Christoph Klipstein. Zwei CDs, 2h 13.07 min. in CD-Boy 2004. FIU Verlag Wangen/Allgäu.
- Beuys, Joseph, *Jeder Mensch ein Künstler. Auf der Weg sur Freiheitsgestalt des sozialen Organismus*, FIU-Verlag, 2008. 192 min.

Tesis

- Arendt, Jörg *Die Thematisierung des Holocaust in Werk von Joseph Beuys: 'Verarbeitung' – Mahnung – Heilung*, Magisterarbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium, Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friederich-Wilhelms-Universität zu Bonn.
- Cruz Villegas, Abraham, *Joseph Beuys: Pedagogo. Antología documental*, México, Tesis de Licenciatura, UNAM Facultad de Filosofía y Letras, 1994.
- Ortúzar González, Mónica, *Joseph Beuys*, Universidad del País Vasco, Lejona, 1993.
- Vissault, Maité, *La problématique de l'identité allemande à travers la réception de l'oeuvre de Joseph Beuys*, Thèse de doctorat, sous la dir. de Jean-Marc Poinot et Werner Busch, Université de Lille, 2005.
- Struz, Maria, *Joseph Beuys Transformer/Performer*, Thesis, Central Saint-Martins College of Art and Design BA (Hons), 1999.
- Vogel, Anette, *Joseph Beuys "Honigpumpe am Arbeitsplatz" 100 Tage in Aktion, zur documenta 6*, Magisterarbeit zur Erlangung der Würde des Magister Artium der Philosophischen Fakultäten der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg.

Hemerografía

- Buchloh, Benjamin H. D.. "Documenta 7: A Dictionary of Received Ideas", *October*, 22, Autumn 1982, pp. 105-126.
- Buchloh, Benjamin, H. D., Krauss E. Rosalind and Annette Michelson, "Joseph Beuys at the Guggenheim", *October*, 12, Spring, 1980.
- Bürger, Peter, "La verdad estética", en *Criterios, revista de teoría de la literatura. Y de las artes, estética y culturología*, 31, Cuarta época, enero-junio de 1994, La Habana, Cuba.
- _____"The Significance of the Avant-Garde for Contemporary Aesthetics: A Reply to Jürgen Habermas," *New German Review*, 22, Winter, 1981.
- Dumett, Mari y Serge Gilbert: "Beuys el bullicioso. ¿Subversivo o dirigente sectario?", *CURARE Espacio crítico para las artes*, 13, julio-diciembre de 1998.
- Europe. Revue littéraire mensuelle*, 90, 82e année, abril, 2004.
- Germer, Stefan, "Haacke, Broodthaers, Beuys", *October*, 45, Summer 1988.
- Hierholzer, Michael, "Beuys en Berlín. Gran exposición retrospectiva", *Revista Humboldt*, 94, 1990.
- Hughes, Robert, "The Noise of Beuys: At New York's Guggenheim, the Guru of Düsseldorf", *Time*, New York, November 12, 1979.
- Ingram, David, "Habermas on Aesthetics and Rationality: Completing the Project of Enlightenment", *New German Critique*, 53, Spring/Summer, 1991.
- Jay, Martin "Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo", en *Revista Estudios Visuales*, 1, Noviembre del 2003.

- Kuspit, Douglas, "Beuys: Fat, Felt and Alchemy", *Art in America*, New York, Vol. 68, No. 5, May 1990.
- Lebrero Stäls, José, "Entrevista con Joseph Beuys", *Lápiz*, 27, Madrid, 1985.
- Medina, Cuauhtémoc, *Joseph Beuys* (Folleto), México, Museo Carrillo Gil, 1992.
- _____, "The 'Kulturbolschewiken' 1. Fluxus, the abolition of art, the Soviet Union, and 'pure amusement'", *Res*, No. 48, autumn 2005.
- Mehring, Christine "Continental Schrift: the Story of Interfunktionen", *Artforum*, May 1, 2004.
- Michaud, Eric, "The Ends of Art according to Beuys", *October*, Vol. 45, Summer, 1988.
- Storr, Robert "The politics and painting: in the first installment of a two-part conversation, the artist looks back on his eventful early career-student days, learning from Beuys, Maoist and Green Party activism, clandestine visits to East Germany, the genesis of the Café Deutschland series. (Interview)", *Art in America*, June 1, 2005.
- Vicente, Mercedes "Entrevista con Rosalind E. Krauss", en *Exitbook, Revista de libros de arte y cultura visual*, 2, 2003.

Páginas WEB

- Buchloh, Benjamin H. D., et al, "El potencial político del arte" en *Acción paralela. Ensayo, teoría y crítica del arte contemporáneo*, Números 4 y 5. [www. Accpar.org/](http://www.Accpar.org/). 2 de junio del 2006.

Catálogos de exposiciones relacionados

- A propósito*, México, Museo del Ex-Convento del Desierto de los Leones, 1989.
Texto de Guillermo Santamarina.
- Arte povera, Antiform: Sculptures 1966-1969; Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Barry Flanagan, Eva Hesse, Jannis Kounellis, Mario Merz, Robert Morris, Bruce Nauman, Richard Serra*, Bordeaux, Centre d'Arts Plastiques Contemporains de Bordeaux, 1982. Texto de Germano Celant.
- Barnett Newman, Joseph Beuys, Cy Tombly, Yves Klein, Jasper Johns*, London, Anthony D'Offay Gallery, Irish Museum of Modern Art, Musée d'Art Contemporain, 1993.
Textos de Chuang Tzu and David Sylvester.
- Beuys, Klein, Rothko: profecía y transformación*, Madrid, Fundación Caja de Pensiones/Galería Anthony d'Offay, 1987.
- Beuys, Klein, Rothko: transformation and prophecy*, Londres, Anthony d'Offay Gallery, 1987.
- Duble Trouble: The Patchett Collection V*, San Diego, The Museum of Contemporary Art, 1998.
- Findlay, Mary, Alistair Hicks and Friedhelm Hütte, *British and German Contemporary Art 1960-2000*, London, Merrel/Deutsche Bank, 2001.
- Fluxus y fluxusfilms 1962-2002*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
- Formless; a user's guide*, New York, Zone Books, 1997. Textos de Yve-Alain Bois and Rosalind E. Krauss.
- Friedman, Ken, *Fluxus Virus 1962-1992*, Köln, Galerie Schuppenhauer, 1992. Textos de Frank Hoffman, Gerald Goodrow, Ian Witshire.
- German and American Art from Beuys and Warhol: Carl André, Richard Artschwager, John Chamberlain, Dan Flavin, Donald Judd* (et al), London, Tate Gallery Publishing, 1996. Texto de Monique Beudert.

- German Art in the 20th Century, Paintings and Sculptures 1905-1985*, München, London, Prestel Verlag, 1985. Editado por Christos M. Joachimides,
- German Drawings of the 60's*, The Yale University Art Gallery, 1982.
Texto de Dorotea Dietrich-Boorsch.
- Hendricks, Jon (ed.), *Fluxus Codex*, New York, Abrams, 1988.
- _____*O que é Fluxus? O que nao o el O porque, What's Fluxus? What's not. Why* Río de Janeiro, Centro Cultural Banco de Brasil, 2002.
- In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Center, 1993. Textos de Simon Anderson, Elizabeth Armstrong, Andreas Huyssen (et al)
- Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Cy Tombly, Andy Warhol*, Berlin, Arkadien Verlag, 1983. Texto de Heiner Bastian.
- Master Drawings of the Twentieth Century*, New York, Innes Mitchell & Nash Gallery, 1998.
- Perceiving Modern Sculpture: Selection for the Sighted and No sighted*, New York, Grey Art Gallery & Study Center, New York University, 1980.
- Politics-Poetics*. Das Buch sur documenta X, Cantz, 1997. Teil 1 und Teil 2.
- Quartteto: Joseph Beuys, Enzo Cucci, Luciano Fabro, Bruce Nauman*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1984. Texto de Achile Bonito Oliva.
- Schimmel, Paul (ed.), *Out of actions: between performance and the object, 1949-1979*, Los Angeles/New York, The Museum of Contemporary Art/Thames and Hudson, 1998.

Bibliografía general

- Adam, Peter, *El arte del Tercer Reich*, Barcelona, Tusquets, 1992.
- Ades Dawn, "Dada, an-art and anti-art, en *La abolición del arte*, XXI Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.
- Adorno, T. W., *Crítica cultural y sociedad*, Madrid, Sarpe, 1984.
- _____*Ensayo sobre Wagner*", en *Monografías Musicales, Obra completa, 13*, Madrid, Akal, 2008, p. 81
- _____*Minima Moralia*, Caracas, Monte Ávila, 1975.
- _____"Retrospectiva sobre el surrealismo", en *Notas sobre Literatura. Obra Completa II*, Madrid, Akal, 2003.
- _____*Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.
- Adorno, T. W. y Max Horkheimer, *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires Sudamericana, 1969.
- Agamben, Giorgio, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Altera, 2005
- _____*Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pre-textos, 2005.
- Améry, Jean, *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*, Valencia, Pre-textos, 2004.
- Anderoti, Libero y Javier Costa (eds.), *Teoría de la deriva y situacionistas sobre la ciudad*, Barcelona, Museu D'Art Contemporani, 1996.
- Anders, Günther, *Más allá de los límites de la conciencia. Correspondencia entre el piloto de Hiroshima Claude Eatherly y Günther Anders*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Anderson, Perry, *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, México, Siglo XXI, 1991.
- Anderson, Simon, *In the Spirit of Fluxus*, Minneapolis, Walker Art Center, 1993.
- Arendt, Hannah, *Eichman en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Barcelona, Lumen, 1999.
- _____*La condición humana*, Barcelona, Paidós, 2005
- _____*¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós, 1987.
- Aristóteles, *Política*, México, Porrúa, 2007.

- Artières, Philippe et Michel Zancarini-Fournel, *68 Une histoire collective 1962-1981*, Paris, La Découverte, 2008.
- Bahro, Rudolf, *La alternativa. Contribuciones a la crítica del socialismo realmente Existente*, Madrid, 1977.
- _____*Por un comunismo democrático*, Barcelona, Fontamara, 1981.
- Ball, Hugo, *Crítica de la inteligencia alemana*, Barcelona, EDHASA, 1971.
- Barthes, Roland, *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1983
- Belting, Hans, *The Germans and Their Art. A Troublesome Relationship*, New Haven, Yale, University Press, 1998.
- _____*“Place of reflection or place of sensation?”*, en Peter Noever (ed.), *The discursive Museum*, Vienna, Hatje Cantz Publishers, 2001.
- Becker, Ulrich *La democracia y sus enemigos. Textos escogidos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Benjamin, Walter, *El arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Itaca, 2003.
- _____*“El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”*, en *Imaginación y sociedad, Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980.
- _____*“Tesis de filosofía de la historia”*, en *Para una crítica de la violencia*, México, Premiá, 1978.
- Bergmann, Uwe, Dutschke, Rudi, Lefebvre, Wolfgang y Bernd Rabhel, *La révolte des étudiants allemands*, Paris, Gallimard, 1968.
- Bernecker Walther L. y León E. Biber, *Alemania 1945-2002. Aspectos historiográficos*, México, El Colegio de México/UNAM, 2002.
- Berréby, Gérard, *Textes et documents situationnistes 1957-1960*, Paris, Allia, 2004.
- Bocola, Sandro, *El arte de la modernidad. Estructura y dinámica de su evolución de Goya a Beuys*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999.
- Bolesch, Herman Otto y Has Dieter Leich, *La larga marcha de Willy Brandt*, Tübingen und Basel, Horst Erdmann Verlag, 1970.
- Brandt, Willy, *La difícil prueba de la coexistencia*, México, Libreros Mexicanos Unidos, 1965.
- Buchloh, Benjamin H. D., *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte Del siglo XX*, Madrid, Akal, 2004.
- _____*Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Massachusetts, The MIT Press, 2000.
- Burgel, Roger M., “Der Ursprung/The Origins”, en *documenta Magazine No. 1-3, 2007 Reader*, Cologne, Taschen, 2007.
- Bürger, Peter, *Crítica de la estética idealista*, Madrid, Visor, 1983.
- _____*Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1997.
- _____*“Everydayness, Allegory and the Avant-garde: Some reflections on the Work of Joseph Beuys”*, en *The Decline of Modernism*, Pennsylvania, The Pennsylvania University Press, 1992.
- Burns, Rob (ed.), *German Cultural Studies. An Introduction*, New York, Oxford University Press, 1995,
- Cage, John, *Del lunes en un año*, México, Era, 1974.
- _____*Silence*, Paris, Editions Denoël, 2004.
- Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1987.
- Carlgren, Fans, *Una educación hacia la libertad. La pedagogía de Rudolf Steiner. Informes del movimiento internacional de las escuelas Waldorf*, Madrid, Antroposófica, 2004.
- Cassirer, Ernst, *La filosofía de la Ilustración*, México, FCE, 1984.
- Casullo, Nicolás, *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989.
- Cirlot Victoria y Amador Vega (eds.), *Mística y creación en el siglo XX*, Barcelona, Herder, 2006.
- Clark, Kenneth, *La rebelión romántica*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.

- Cole, G. D. H., *Historia del pensamiento socialista*, México, FCE, 1980.
- Cork, Richard, *Everything Seemed Possible. Art in the 1970s*, New Haven and London, Yale University Press, 2003.
- Cohn-Bendit, Dany, *La revolución y nosotros que la quisimos tanto*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- Croissant, Klaus, *A propos du procès Baader-Meinhof, Fraction Armée Rouge, La torture dan les prisons en R. F. A.*, Paris, Christian Bourgois Editor, 1975.
- Crow, Thomas, *El esplendor de los sesenta* Madrid, Akal, 2001.
- Cuerdo Mier, Miguel y José Luis Ramos Gorostiza, *Economía y Naturaleza, una historia de las ideas*, Madrid, Síntesis, 2000.
- Curtis, Penélope, *Sculpture 1900-1945. After Rodin*, New York, Oxford University Press, 1999.
- Cusset, François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze y Cía y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*, Barcelona, Melusina, 2003.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symbols. Mythes, rêves, coutumes, gestes, forms, figures, couleurs, nombres*, Paris, Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, 1982.
- Chipp, Herschel B., *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Madrid, Akal, 1995.
- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo en el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999,
- Díez Espino, José María y Ricardo M. Martín de la Guardia, *Historia contemporánea de Alemania, 1945-1995*, Madrid, Síntesis, 1998.
- Draguet, Michel, *Chronologie du l'art du XXe siècle*, Paris, Flammarion, 1997
- Draper, Hal, *La revuelta de Berkeley*, Barcelona, Anagrama, 1965.
- Droz, Jacques, *Historia de Alemania*, Barcelona, Vicens-Vives, 1973.
- Dutschke, Rudi, *La democracia obrera, el comunismo y el problema de la abolición del trabajo*, Barcelona, Icaria, 1978.
- Eagleton, Terry, *La estética como ideología*, Madrid, Trotta, 2006.
- Echeverría, Bolívar, *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM/El Equilibrista, 1995.
- Eder, Rita, *Teoría social del arte. Bibliografía comentada*, México, UNAM/IEE, 1986.
- Elias, Norbert, *Los alemanes*, México, Instituto José María Luis Mora, 1999.
- Hans Magnus Enzensberger, *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- _____, *Migajas políticas*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- _____, *Para una crítica de la ecología política*, Barcelona, Anagrama, 1974.
- Faivre, Antoine y Jacob Needleman (comps.) *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, Barcelona, Paidós, 2000,
- Falter, Jürgen W., *El extremismo político en Alemania*, Barcelona, Gedisa, 1997.
- Feuillie, Nicolas (ed.), *Fluxus dixit. Un anthologie. Vol 1*, Dijon, Le presses du réel, 2002.
- Friedman, Ken, *The Fluxus Reader*, Chicester, West Sussex Academy, 1988.
- Fichte, J. G., *Discursos a la nación alemana*, Suárez, 1913.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad*, México, Kairós, 1980.
- Foster Hal, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H. D. Buchloh, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.
- Friedman, Ken, *The Fluxus Reader*, Chicester, West Sussex Academy, 1988.
- Gabriel, Oscar W., *Cambio social y cultura política. El caso de la República Federal de Alemania*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- Gaiger, Jason, *Art in Theory 1815-1900 An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Massachusetts,

- Blackwell, 1998.
- Galard, Jean et al, *L'oeuvre d'art total*, Paris, Gallimard-Musée du Louvre, 2003.
- Gallego, Ferrán, *De Auschwitz a Berlín. Alemania y la extrema derecha, 1949-2004*. Madrid, De Bolsillo, 2003.
- Giddens Anthony et al, *Habermas y la modernidad*, Madrid, Cátedra, 2001
- Gilbaut, Serge *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Barcelona, Mondadori, 1990.
- Godoy, Lupe, *Documenta de Kassel. Medio siglo de Arte Contemporáneo*, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia, 2002.
- Goeldel, Denis *Le tournant occidental de l'Allemagne après 1945. Contribution à l'histoire politique et culturelle de la RFA*, Strasbourg, Les presses universitaires de Strasbourg, 2005.
- Goethe, J. W., *Escritos de arte*, Madrid, Síntesis, 1999.
- _____*Teoría de la naturaleza*, Madrid, Tecnos, 1997.
- Goldberg, Roselee, *Performance Art. Desde el futurismo hasta el presente*, Barcelona, Destino, 1996.
- Grass, Gunther, *Escribir después de Auschwitz. Reflexiones sobre Alemania; un escritor hace balance de 35 años*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Greenberg, Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- Groys, Boris, *Obra de arte total Stalin. Topología del arte*, La Habana, Centro Teórico-cultural Criterios/Goethe Institut, 2008.
- _____*Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, Valencia, Pretextos, 2005.
- González García, Ángel, Calvo Serraller, Fernando y Simón Marchan Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid, Istmo, 1999.
- Gougeon, Jacques-Pierre, *L'identité allemande à l'entrée du XXIe siècle*, Paris, Hachette, 1999.
- Guasch, Anna María, *El arte del siglo XX en sus exposiciones, 1945-1995*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- _____*La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2006)*, Murcia, CENEDEC, 2006.
- _____*Textos de exposiciones 1980-1995*, Madrid, Akal, 2000.
- Gutati*, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1996.
- Habermas, Jürgen, *Ciencia y técnica como "ideología"* México, Rei, 1996.
- _____"El dedo acusador. Los alemanes y su monumento", en *Tiempo de transiciones*, Madrid, Trotta, 2004
- _____*El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.
- _____*Ensayos Políticos*, Barcelona, Península, 1988.
- _____"La filosofía como vigilante (Platzhalter) e intérprete", en *Conciencia moral y acción comunicativa*, Barcelona, Península, 1996.
- _____*Perfiles filosófico-políticos*, Madrid, Taurus, 1986.
- _____*Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1987, 2 vols.
- Hamburg, Cornelia (ed.) *German Art Now*, London, Merrel, 2003.
- Hansen, Al, *A Primer of Happenings E Time/Space Art*, New York, Paris, Cologne, Something Else Press, 1965.
- Horkheimer, Max, *Crítica de la razón instrumental*, La Plata, Terramar ediciones, 2007.
- Harrison Charles and Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Blackwell, 2002.
- Harrison Charles, Wood Paul and Jason Gaiger, *Art in Theory 1815-1900 An Anthology of Changing Ideas*, Malden, Massachusetts, Blackwell, 1998.
- Harvey, David, *Espacios de esperanza*, Madrid, Akal, 2007.
- _____*La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes*

- del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008.
- Henckmann, Wolfhart y Konrad Lotter, eds., *Diccionario de estética*, Barcelona, Crítica, 1998.
- Hendricks, Geoffry (ed.), *Critical Mass. Happening, Fluxus, Performance, Intermedia and the Rutgers University 1958-1972*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 2003.
- Herder, J. G., *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad*, Buenos Aires, Losada, 1959.
- Herf, Jeffrey, *Divided Memory. The Nazi Past in the Two Germanys*, Harvard University Press, Cambridge, 1997.
- _____, *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimer y el Tercer Reich*, México, FCE, 1993.
- Heinich, Nathalie, *Harald Szeemann. Un cas singulier*, Paris, L'Echoppe, 1996.
- Hobsbawn, Eric J., *Historia del siglo XX*, Buenos Aires, Crítica, 1998.
- Honnef, Klaus, *Arte Contemporáneo*, Köln, Taschen, 1989.
- Hughes, Robert, *The Shock of the New*, New York, Alfred A. Knopf, 1981.
- Hubatsch, Walther, *La cuestión alemana*, Barcelona, Herder, 1965.
- Hubner, Kurt, *La verdad del mito*, México, Siglo XXI, 1995.
- Huysen, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*, México, Instituto Goethe-FCE, 2002.
- _____, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.
- Immendorff, Jörg, *LIDL 1966-1970*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1981.
- Jameson, Fredric, *Teoría de la posmodernidad*, Madrid, Trotta, 1996.
- Jaspers, Karl, *El problema de la culpa. Sobre la responsabilidad política de Alemania*, Barcelona, Paidós, 1998.
- _____, *Libertad y reunificación. Tareas de la política alemana*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1997.
- Jarausch, Konrad H., *Afeter Hitler. Recivilizing Germans, 1945-1995*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
- Jarausch, Konrad (ed.), *Dictatorship as Exceperience. Towards the Socio-Cultural History of the GDR*, Berghahn Books, New York, 2004
- Jay, Martin, *La imaginación dialéctica*, Madrid, Taurus, 1973.
- _____, *Marxismo fin du siècle y otros ensayos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1990.
- _____, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.
- Kant, Manuel, *Crítica del juicio*, México, Porrúa, 2003.
- Kaprow, Allan, *Assemblage, Environments, Happenings*, New York, Abrams, 1961.
- _____, *Essay on the Blurring of Art and Life*, Los Angeles, University of California Press, 1993.
- Kearney, Richard, *Diálogos sobre el espíritu europeo*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- Kellein, Thomas, *Fluxus*, London, Thames and Hudson, 1995.
- Kershaw, Ian, *El mito de Hitler*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Kessler, Mathieu, *Les antinomies de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Kimpel, Harald, Karin Stengel, *Documenta 8, 1968, Internationale Ausstellung. Eine fotografische Rekonstruktion*, Bremen, Therm, 1.
- Klibansky, Raymond, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Kocur, Zoya y Simon Leung (eds.), *Theory in contemporary Arte since 1985*, Oxford, Blackwell, 2005.
- Konigson, Elie (ed.) *L'Oeuvre d'art totale*, Paris, CNRS Editions, 2002,

- Koonz, Claudia, *La conciencia nazi. La formación del fundamentalismo étnico del Tercer Reich*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Kostelanetz, Richard, *Entrevista a John Cage*, Barcelona, Anagrama, 1970.
- Krauss, Rosalind E., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- _____, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, p. 253.
- Kuhlewind, Georg, *La vida del alma entre el supraconsciente: elementos de psicología espiritual*, Madrid, Mandala/Rudolf Steiner, 1997.
- Kunst seit 1940: von Jackson Pollock bis Joseph Beuys*, Wien, Böhlau, 2007.
- Kuspit, Donald, *The cult of the avantgarde artist*, Cambridge, University Press, 1993.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy, *El mito nazi*, Madrid, Anthropos, 2002.
- Lebel, Jean Jacques, *El happening*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.
- Lemkow, Louis *Sociología ambiental y ecología social del riesgo*, Barcelona, Icaria 2002.
- Lenin, V. I., *La enfermedad infantil del "izquierdismo" en el comunismo*, Ediciones en Lenguajes Extranjeras, Pekin, 1975.
- Levi, Primo, *La tregua*, Barcelona, El Aleph, 2001.
- _____, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, El Aleph, 2005.
- _____, *Si esto es un hombre*, Barcelona, El Aleph, 2005.
- Lippard, Lucy, R., *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Madrid, Akal, 2004.
- Lista, Marcella, *L'Oeuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes*, Paris, CTHS/INHA, 2006.
- Lodder, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza Editorial, 1988
- Loyola, San Ignacio de, *Ejercicios espirituales*, Bilbao, Ediciones el Mensajero, 2000.
- Lowenstein, Pince Hubertus, *Breve Historia de Alemania*, Buenos Aires, El Ateneo, 1963.
- Lukas, John, *El Hitler de Historia. Juicio a los biógrafos de Hitler*, México, Turner/FCE, 2003.
- Maeerlinck, Maurice, *La vida de las abejas*, Buenos Aires, Losada, 2002.
- Marchán Fiz Simón y Victoria Combalá et al *El descrédito de las vanguardias artística*, Barcelona, Blume, 1980.
- Marcuse, Herbert, *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1978.
- _____, *Contrarrevolución y revuelta*, México, Joaquín Motriz, 1973.
- _____, *El hombre unidimensional*, México, Planeta, 1995.
- _____, *Ética de la revolución*, Madrid, Taurus, 1969, p. 39.
- _____, *Eros y civilización*, México, Joaquín Mortiz, 1965.
- _____, *La dimension esthétique. Pour un critique de l'esthétique marxiste*, Paris, Seuil, 1979.
- _____, *Un ensayo para la liberación*, México, Joaquín Mortiz, 1986, p. 24.
- Marcuse, Herbert, Rudi Dutschke y Rudolf Bahro, *Acerca del análisis de Bahro*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1981.
- Marx, Karl, *El capital. Crítica de la economía política*, México, FCE, 1974, Vol. I.
- _____, *Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1984
- Marx, Carlos y Federico Engels, *La ideología alemana*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1974.
- Medina, Cuauhtémoc, "George Maciunas: El ant-Kant: Notas sobre el proyecto ant-artístico de fluxus (1961-1966)", en *La abolición del arte, XXI Coloquio internacional de Historia del Arte*, México, UNAM – Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998.
- Merkel, Wolfgang, *Entre la modernidad y el posmaterialismo. La socialdemocracia a Finales del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- Merrit, Richard L., *Democracy Imposed, U.S. Occupation Policy and the German Public, 1945-1949*, New Haven and London, The University Press, 1995.
- Michaud, Eric, *The Cult of Art in Nazi Germany*, Standford, California, Standford University Press, 2004.

- Michaud, Ives, *La crise de l'art contemporain*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
- Mitscherlich, Alexander y Margarete, *Fundamentos del comportamiento colectivo. La incapacidad de sentir el duelo*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.
- Moms, André, *Historia de Alemania*, Barcelona, Blume, 1966.
- Morgan, Robert C., *Del arte a la idea*, Madrid, Akal, 2003.
- Naydler, Jeremy (ed.), *Goethe y la ciencia*, Madrid, Siruela, 2002.
- Neuman, Eckard, *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, Madrid, Tecnos, 1992.
- Neuman, Franz, *Behemoth. Pensamiento y acción en el nacionalsocialismo*, México, FCE, 2005.
- Nietzsche, Friederich *El caso Wagner*, Madrid, Siruela, 2002.
- Nipperdey, Thomas, *Réflexions sur l'histoire allemande*, Paris, Gallimard, 1992.
- Nitsch, Herman, *The Orgies Mysteries Theater*, Houston, Station Museum of Contemporary Art, 2005.
- Offe, Claus, *La sociedad del trabajo. Problemas estructurales y perspectiva de futuro*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- _____, *Partidos políticos y movimientos sociales*, Madrid, Editorial Sistema, 1996.
- Osborne, Peter, *Conceptual Art*, London, Phaidon, 2005.
- Pappe Silvia (Coord.) *La modernidad en el debate de la historiografía alemana*, México, UAM/CONACYT, 2004,
- Parkes, Stuart, *Understanding Contemporary German*, London and New York, Routledge, 1997.
- Picó, Joseph (ed.), *Modernidad y Posmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- Popper, Frank, *Arte, acción y participación. El artista y la creatividad hoy*, Madrid, Akal, 1989.
- Poggioli, Renato, *Teoría de la vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- Ramos-Oliveira, Antonio, *Historia social y política de Alemania*, México, FCE, 2 vols.
- Ramírez, Juan Antonio, *La metáfora de la colmena. De Gaudi a Le Corbusier*, Madrid, Siruela, 1998.
- Raunig, Gerald, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, The MIT Press, Los Angeles, 2007.
- Ray, Gene, *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory. From Auschwitz to Hiroshima to September 11*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- Restnay, Pierre, *Les Objects-plus*, Paris, La Différence, 1989.
- _____, *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, Dilecta, 2007.
- Richard, Lionel, *L'art et la guerre. Les artistes confrontés à la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Hachette, 2005.
- _____, *Reichel, Peter, L'Allemagne et sa mémoire*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998.
- _____, *La Fascination du nazisme*, Paris, Editions Odile Jacob, 1997.
- _____, *Le nazisme et la culture*, Bruxelles, Editions Complexe, 1988.
- _____, *Nazisme et barbarie*, Bruxelles, Editions Complexe, 2006.
- _____, *Nazisme et littérature*, Paris, Librairie François Maspero, 1971.
- Richards, Robert J., *The Romantic Conception of Life*, Chicago, The University of Chicago, 2002.
- Richter, Gerhard, *Textes*, Dijon, Le presses du reel, 1999.
- Riechmann, Jorge *Los verdes alemanes: historia y análisis de un experimento ecopacifista a finales del siglo XX*, Granada, Comares, 1994.
- Riechmann, Jorge y Francisco Fernández Buey, *Redes que dan libertad. Introducción a los nuevos movimientos sociales*, Barcelona, Paidós, 1994.
- Roussel, Danièle, *L'accionisme viennois et les autichen*, Paris, Le presses du réel, 2008.
- Sacristán, Manuel, *Intervenciones políticas. Panfletos y materiales III*, Barcelona, Icaria, 1985.
- Sala Rose, Rosa, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, Barcelona, Acanalado, 2003.

- _____. *El misterioso caso alemán. Un intento de comprender Alemania a través de sus letras*, Barcelona, Alba, 2007.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Siglo XXI, 2005.
- Santer, Eric L., *Standard Objects. Mourning, Memory, and the Film in Postwar Germany*, Uthaca and London, Cornell University Press, 1993.
- Schiller, Friedrich, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, Barcelona, Anthropos, 1999.
- Schissler, Hanna (ed.), *The Miracle Years. A Cultural History of West Germany. 1949-1968*, Princeton, Princeton University Press, 2001.
- Schlegel, Friedrich von, *Poesía y Filosofía*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- Schmied, Wieland und Peter Weiermair, *German Art, Aspekte deutscher Kunst 1964-1994*, Salzburg, Thaddeus Ropac, 1994.
- Schultz, A. M., *Hacia la reunificación: la cuestión alemana en la década de los ochenta*, México, FCE, 1992.
- Schulze, Hagen, *Breve Historia de Alemania*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- Sebal, W. G., *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- Seitz, William Chapin, *The Art of the Assemblage*, New York, Museum of Modern Art, 1961.
- Siegel, Jeanne (comp.), *ART TALK. The early 80's*, Nueva York, Da Capo Press, 1988.
- Soriau, Etienne, *Diccionario Akal de Estética*, Madrid. Akal, 1998.
- Statera, Gianni, *Muerte de una utopía: Evolución y decadencia de los movimientos estudiantiles en Europa*, Madrid, Abraxas, 1977.
- Stachelhaus, Heiner, *Zero, Mack, Piene, Wecker*, Düsseldorf, Wien, NY, Elon Verlag, 1993.
- Storr, Robert *Gerhard Richter. Doubt and Belief in Painting*, New York, MOMA, 2003.
- Sontag, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, México, Lasser Press Mexicana, 1981.
- Steiner, George, *El castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de Cultura*, Barcelona, Gedisa, 1991.
- Steiner, Rudolf, *Cómo conocer mundos superiores*, Madrid, Rusolf Steiner, 2002.
- _____. *Filosofía de la libertad*, Madrid, Rudolf Steiner, 2002.
- _____. *La educación del niño: Pedagogía Waldorf*, Buenos Aires, Antroposófica, 2007.
- _____. *Teosofía. Introducción al conocimiento suprasensible del mundo y del destino humano*, Madrid, Editorial Rudolf Steiner, 2002.
- Steiner, Rudolf, *El nuevo orden social. La ciencia espiritual y la cuestión social. Los puntos esenciales de la cuestión social en la vida del presente y del futuro*. Versión en español de Francisco Schneider. Disponible en PDF en www.emagister.com
- Stiles, Kristine and Peter Selz (eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art. A Sourcebook of Artists Writings*, Los Angeles, University of California Press, 1996.
- Subirats, Eduardo, *El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos, 1989.
- _____. *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- _____. *Metamorfosis de la cultura moderna*, Barcelona, Anthropos, 1991.
- Tallman, Susan, *The contemporary Print: form Prepop to Postmodern*, New York, Thames and Hudson, 1996.
- Tatakiewicz, Wladysaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1997.
- Todd Herzog y Sander T. Gilman (eds.), *A New Germany for a New Europe*, New York, Rutledge, 2001.
- The Age of Modernism Art of the 20th Century*, Berlin, Zeitgeist-Gesellschaft; Verlag Gerd Hatje, 1997.
- Traverso, Enzo, *Cosmópolis. Figuras del exilio judío-alemán*, México, UNAM-IIF, 2004.
- _____. *El totalitarismo, historia de un debate*, Buenos Aires, Eudeba, 2001.

- _____ *La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, Barcelona, Herder, 2001.
- _____ *La violencia nazi. Una genealogía europea*, Buenos Aires, FCE, 2002.
- _____ *Los judíos y Alemania. Ensayos sobre la "simbiosis judío-alemana"*, Valencia, Pre-textos, 2005.
- Trotsky, León, *La era de la revolución permanente*, Madrid, Akal, 1976.
- Ulmer, Gregory L, *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1985.
- Valencia Saíz, Ángel, (ed.), *La izquierda verde*, Barcelona, Icaria, 2006.
- Vicente Hernando, César del, *Peter Weiss., una estética de la resistencia*, Hondarribia (España), Argitalexe Hiru, 1996.
- Vidal Villa, José Ma., *Mayo 68. La imaginación al poder*, Barcelona, Bruguera, 1978.
- Wallis, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001.
- Wellmer, Albrecht, *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, Madrid, Cátedra/Frónesis/Universitat de València, 1999.
- _____ *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor, 1993.
- Weiss, Peter, *La estética de la resistencia*, Hondarribia (España), Argitalexe Hiru, 1999.
- Westheim, Paul, *Mundo y vida de grandes artistas II*, México, FCE, 1985.
- Westgeest, Helen, *Zen in the Fifties: Interaction in Art between East and West*, Zwolle, Wanders Publishers/Amstelveen/Combra Museum voor Moderne Kunste, 1997.
- Wilson, Colin, *Rudolf Steiner. El hombre y su visión*, Barcelona, Ediciones Urano, 1986.
- Williams, Emmet, *Mr. Fluxus. A Collective Portrait of George Maciunas*, London, Thames and Hudson, 1997.
- Werstecker, Dieter, Carl Eberth, Werner Lengemann, Erich Müller, *documenta – Dokumente 1955-1968*, Kassel, Georg Wendroth Verlag, 1972.
- Wollen, Peter, *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*, Madrid, Akal, 2006.
- Wood, Paul, et al, *La modernidad a debate, el arte a partir de los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999.