

18  
2024



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE PEDAGOGIA

JOSEPH BEUYS: PEDAGOGO.  
ANTOLOGIA DOCUMENTAL.  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



COLEGIO DE PEDAGOGIA

*Vobo  
M'isabel*

**T E S I N A**

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN PEDAGOGIA  
P R E S E N T A :

ABRAHAM FRANCISCO CRUZ VILLEGAS FUENTES

ASESORA: MARIA ISABEL BELAUSTEGUIGOITIA RIUS

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D. F., 1994



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 está 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.

## I. INDICE.

	Pág.
I. Indice	1
II. Introducción	3
III. Beuys en la escuela. (A partir de <i>Joseph Beuys. Life and Works</i> .)	13
IV. Antología.	
A. Manifiesto sobre la fundación de una Escuela Internacional Libre para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria. Por Joseph Beuys y Heinrich Böll. 1973.	33
B. Busco carácter de campo. Por Joseph Beuys. 1973.	37
C. Curso de vida / curso de trabajo. Por Joseph Beuys. 1979.	39
D. Introducción. Por Joseph Beuys. 1979.	43
E. ¡Yo me subí en este tren! Entrevista con Art Papier. 1979.	44
F. Entrevista con Kate Horsefield. 1980.	53
G. Joseph Beuys y el Dalai Lama. Entrevista con Lowrien Wijers. 1981.	63
H. La máquina térmica del tiempo. Un diálogo público en Bonn. 1982.	68
I. Beuys en América o el Plan Energético para el Hombre Occidental. Por Caroline Tisdall. 1990.	77
J. Entrevista con Achille Bonito Oliva. 1971.	83

K. La muerte me mantiene despierto. Entrevista con Achille Bonito Oliva. (Fragmento) 1973.	88
L. Memorias de Joseph Beuys y su círculo, de 1966 a 1971. Por Gisliind Nabakowsky. 1988.	92
M. La democracia es divertida. Por Klaus Staeck. 1986.	99
V. Apéndice.	
0. Fotograffas.	102
1. A PROPOSITO. Por Guillermo Santamarina. 1989.	124
2. Beuys en México.I Por Teresa del Conde. 1992.	127
3. Beuys en México.II Por Teresa del Conde. 1992.	129
4. Joseph Beuys. Por Cuauhtémoc Medina. 1992.	127
5. Sobre Beuys. Por Francisco Castro Leñero. 1992.	134
6. Lo simplicius simplicisimus en la obra de Joseph Beuys. Por Juan José Gurrola. 1992.	136
7. Joseph Beuys: conversiones de tiempo y espacio. Por Luis Felipe Ortega. 1992.	139
8. Tren transiberiano. Por Conrado Tostado. 1992.	145
VI. Obras consultadas.	151

## II. INTRODUCCIÓN.

Este trabajo busca presentar el pensamiento educativo de Joseph Beuys (1921 - 1986), artista alemán quien hizo de su labor como activista, maestro, polemista, político y ecologista, su obra.<sup>1</sup> En 1973 elaboró en conjunto con Heinrich Böll el Manifiesto sobre la fundación de la *Escuela Internacional Libre para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria* <sup>2</sup>, en el cual se sintetizan sus intenciones educativas, artísticas y políticas apuntando hacia la realización de un nuevo paradigma humanista cuya meta es el desarrollo de la creatividad por medio de la dignificación del trabajo como vía principal para la recuperación de la vida.<sup>3</sup> Desde el campo de la investigación educativa, en una perspectiva contemporánea en la que los discursos críticos en la teoría han llegado también a un momento de autoanálisis, se ha abierto el interrogante en torno a las posibilidades de un nuevo proyecto educativo que afecte ampliamente y sin demagogia, de manera efectiva, los graves problemas existentes en los distintos ecosistemas y que asimismo prevenga o reduzca sus consecuencias, analizándolos no como problemas aislados o ahistóricos, sino como parte de una problemática más amplia, relacionada a procesos sociales vinculados a proyectos políticos y económicos cuyas metas han sido principalmente un progreso y un desarrollo que han conducido al ser humano lejos de sí mismo; estamos hablando entonces del interrogante acerca de un nuevo proyecto social en la víspera del siglo veintiuno.<sup>4</sup> En el planteamiento de Beuys se encuentran dos conceptos que permanecen a pesar de su constante e institucionalizado manoseo: transformación y solidaridad. La idea de transformación desde luego está directamente relacionada con una problemática social y política que demanda cambios, sin embargo su iniciativa fluye a través de una lectura desde la perspectiva del arte, la cual, por supuesto, está atravesada por una intención que también intenta transformar al arte mismo. Esta idea se centra en la transformación de cada individuo, en busca de la autodeterminación, ya que según él esta capacidad de libertad es la forma original de la creatividad, tal y como lo afirma dentro de su concepto ampliado de arte, así, todo ser humano es artista, no en función de sus capacidades para pintar, esculpir o escribir sinfonías, sino de transformar el concepto de fuerza de trabajo, no es suficiente sustituirlo por la idea de potencial creativo. A diferencia de otros artistas vinculados con proyectos sociales y políticos de manera explícita, Beuys no plasmaba en sus obras los conflictos, problemas o fenómenos culturales que detectaba, como por ejemplo la pobreza, la violencia, la alienación o el ecocidio de una manera narrativa o descriptiva, de hecho podría decirse que sus obras objetuales son en cierta forma herméticas y poco accesibles para un espectador no familiarizado con el artista, ya que en su gran mayoría son piezas casi siempre autobiográficas o alegóricas a datos precisos que el artista construía a partir de sus diversas fuentes como lo eran la mitología, la filosofía romántica, la antroposofía, la botánica, la herbolaria, el cristianismo, la etología, la historia del arte; de ahí venía su iconografía.<sup>6</sup> Joseph Beuys hizo de la lucha directa en contra de aquella problemática humana su obra;

su verdadera obra consistía en polemizar públicamente, organizar manifestaciones y actos en contra de la tala de bosques, discutir con sus alumnos de la Academia de arte de Dusseldorf acerca del anquilosamiento académico y político, así como de sus consecuencias y, por supuesto, su proyecto más importante: la *Universidad Internacional Libre*. Como foro de discusión permanente sobre la atención a los problemas de la contaminación y destrucción del medio ambiente y del hombre, dicha instancia partía del concepto ampliado de arte, desde cuya perspectiva el ser humano no puede ser libre si no existen a su alrededor las condiciones idóneas para la creatividad, es decir: si el hombre es determinado por su medio ambiente su destino es la subyugación y por lo tanto es incapaz de transformar nada. "Sólomente en la solidaridad existe la creatividad."<sup>8</sup> A esta solidaridad en la que todos trabajan para todos, generando calor para la transformación del mundo, Beuys la llamó *Escultura Social*,<sup>9</sup> porque en su etapa primaria se entiende que todas las personas son artistas en la medida en que dan forma a sus pensamientos, entran en un complejo proceso en el que se conforma la libertad individual y simultáneamente son capaces de generar movimiento colectivamente, organizando una estructura de trabajo que les permite internamente estar en movimiento, transformando en la solidaridad, otorgando a su contexto social y a su entorno natural la importancia debida, procurándose la autodeterminación. Bajo la óptica de Beuys la transformación de la energía no en productos, sino en procesos, constituye una obra de arte, de ahí puede decirse que su utopía social es en cierta forma, consecuente como tal: "Todo se encuentra en un proceso de cambio."<sup>10</sup>

Joseph Beuys se ha erigido como una de las figuras claves del arte del siglo veinte, su influencia ha trascendido a sus alumnos de la Academia de arte de Dusseldorf por mucho,<sup>11</sup> sin embargo su pensamiento educativo es poco conocido en nuestro país, por ello este trabajo intenta presentar panorámicamente sus ideas y algunas de sus obras y actividades, haciendo una contextualización de su trabajo por medio de un conjunto de textos suyos, entrevistas, conferencias, así como el *Manifiesto sobre la fundación de la Escuela Internacional Libre para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria*. Considero que a partir de la presentación de dichos textos es posible iniciar un diálogo acerca de este artista, que ayude a recuperar algunas de sus ideas en un nivel más profundo y al mismo tiempo, observar una opción propositiva sobre la realización de acciones directas para transformar algunos aspectos de la actual problemática ecológica, social y política. En dicho manifiesto Beuys aceptaba: "La escuela no descarta al especialista, ni tampoco adopta una posición antitecnológica. Sin embargo rechaza la idea de que los expertos y los técnicos sean las únicas autoridades en sus respectivos campos", lo cual abre una coyuntura de discusión en torno al planteamiento de la interdisciplinariedad, premisa estructural e ideológica que subyace en casi todo el discurso de Beuys; en este sentido, este trabajo contempla también un análisis de ese manifiesto desde la perspectiva de la posibilidad de una auténtica interdisciplinariedad,<sup>12</sup> quedando de manifiesto por otro lado la posibilidad de establecer una ligazón conceptual entre la pedagogía y el arte, basta

decir que el artista consideraba la realización de esa *Universidad Internacional Libre* la concreción de su obra, el sentido de su existencia como creador y como ser humano.<sup>13</sup>

Actualmente, hacer una antología de textos, entrevistas, conferencias y documentos de, por, con y sobre Beuys o relacionados con él, podría resultar en nuestro contexto como algo periférico, tangencial, principalmente debido a que sus obras o bien, reproducciones de sus objetos, esculturas, ambientaciones y acciones teatrales están mucho más al alcance del público de arte de nuestro país que hace apenas algunos años; los catálogos, las imágenes y las descripciones de su creación son mucho más asequibles y comunes en nuestro país,<sup>14</sup> sin embargo, desde esta compilación he querido plantear una aproximación más profunda con el discurso de ese artista alemán. También trato de generar un interés en el proyecto de Beuys desde el campo de la Pedagogía y desde nuestra especificidad cultural, ya que regularmente el acercamiento a este artista se reduce exclusivamente a la contemplación de sus objetos y no de su planteamiento político y educativo. En las condiciones del desarrollo del arte de nuestro país difícilmente puede ubicarse un análisis conceptual de las obras, los medios, los movimientos o las convenciones del arte, más bien pueden detectarse formas establecidas de asimilación receptiva, pasiva y frívola, por ello la dimensión de la influencia de la obra de Joseph Beuys en nuestro país debe ser reconsiderada, ya que en la lectura de los procesos y los fenómenos humanos es indispensable la inserción o el esclarecimiento de las categorías que diferencian los discursos immanentes en el análisis o la lectura del cualquier tipo de pensamiento. En este orden el planteamiento interdisciplinario de Beuys puede conducirnos -- al permear como recurso, como medio -- a la emisión de una serie de cuestiones pertinentes e indisolublemente ligadas a otros aspectos teóricos del discurso y de la obra del teutón. La interdisciplinariedad de Beuys, como podrá verse en los documentos aquí reunidos, es verdaderamente posible en el contexto de las condiciones del desarrollo de la industria, de la ciencia y del arte en Europa, es posible también en el marco de las transformaciones del aparato productivo y del sistema económico de allá, pero ¿cómo puede ser retomado aquí, cuando los códigos de la ciencia y de la filosofía, así como los del funcionamiento de la técnica y su despliegue nos son ajenos?, ¿de qué manera puede optarse en el desarrollo personal de un artista, en su génesis y su evolución, en la construcción de su propio discurso, por un tipo de arte cuyas premisas están generadas en otro contexto, con otro lenguaje y con otras causas, en otra cultura, como el planteamiento señalado por Joseph Beuys?, ¿es posible proponerse recorrer el puente conceptual construido entre la pedagogía y el arte por el escultor alemán?, ¿es prudente?, ¿es consecuente?. Pienso que primero debe haber un conocimiento del discurso de este o del de cualquier otro artista, no solamente de lo aparente, de lo cutáneo, para poder abrir la discusión. Tal vez entonces nos preguntemos cuál es nuestro sitio como individuos, cómo nos autodeterminamos frente a tal o cual discurso. Por lo pronto, personalmente me he propuesto, mediante este ejercicio de lectura, abrir las preguntas mencionadas arriba, abrir el diálogo con quienes lean esta antología. Me interesa más señalar un

lugar de la realidad y guardar silencio, antes que dar respuestas o legitimar lo legitimado.

El orden que sigue esta antología es el dictado históricamente por la sucesión e importancia de los documentos recopilados, así como por la estructura global de análisis que intenta describir detalladamente, desde distintos puntos de vista, el pensamiento educativo de Joseph Beuys y principalmente las características, finalidades e intenciones de la así llamada *Universidad Internacional Libre*, a partir de lo cual se discriminaron algunos textos, entrevistas y descripciones de esculturas, objetos, acciones y demás obras plásticas de Beuys, intentando reducir el objeto de estudio lo más posible, para así facilitar la investigación y hacer más compleja la discusión en torno a la cuestión educativa en el trabajo del artista.

La versión biográfica presentada en esta antología es una adaptación de la monografía hecha por Götz Adriani, Winfried Konnertz y Karin Thomas en 1973 y revisada en 1979 bajo el título de *Joseph Beuys. Life and works. 15*, reimpressa en Nueva York con motivo de la exposición retrospectiva del escultor en el museo Guggenheim. En esta adaptación que hice busco señalar exclusivamente la experiencia educativa de Beuys, matizada con algunos aspectos globales que permiten contextualizar dicha experiencia.

Partiendo de las bibliografías de los principales catálogos, biografías y textos acerca de la obra y pensamiento de Beuys, establecí una lista de documentos a consultar, de la cual detecté un ochenta por ciento de los mismos e inclusive distintas versiones de un sólo original, o bien diversas traducciones a varios idiomas, pero sin embargo el material en español escaseó rotundamente, hecho que fortaleció la decisión de realizar una antología, difundir y dar a conocer los materiales originales, las fuentes directas, antes que emitir tesis o conclusiones. Puede sin embargo afirmarse que esta antología tiende a presentarse como probable texto o contenido de los programas de las carreras de arte o de pedagogía alternativamente. Así que puedo afirmar mi parálisis teórica como una propositividad muda, cuya metodología busca plantear un diálogo desde la práctica del arte y la investigación educativa.

La amplia mayoría de los documentos aquí presentados son traducidos por primera vez al español y han sido sustraídos de antologías similares a esta, de catálogos y ediciones especializadas, ya sea en la obra del artista o bien, más ampliamente, en arte contemporáneo. Su organización en esta antología responde a la jerarquía de algunos textos firmados por el artista en primer orden, a continuación les siguen algunas entrevistas de sus principales interlocutores -- que curiosamente no fueron sus alumnos -- y después otros textos de personas que convivieron con Beuys o atestiguaron la actividad pedagógica y política del mismo,



así como reseñas de algunas actividades eminentemente didácticas del escultor: conferencias, ponencias y discusiones públicas.

Finalmente se incluye a manera de apéndice una serie de documentos que giran alrededor del artista o bien en torno a actividades relativas al mismo, como la exposición en su homenaje que organizó Guillermo Santamarina en 1989 en el Exconvento del Desierto de los Leones,<sup>16</sup> en la ciudad de México; documentos todos ellos publicados en México, reunidos aquí para plantear un nexo más próximo con el contexto que me corresponde como artista y como pedagogo, intentando ocasionar la discusión a partir de una serie de impresiones locales, opiniones y análisis que, como podrá verse, intentan hacer apología o bien, denostar la labor o la figura del alemán. Vaya pues, en este orden, más que una opinión personal, un gesto que aglutina.

Pero ¿cómo se aglutina?, ¿desde qué pedestal se dictamina, se señala o se escoge?. Vámonos por partes, intentando describir ese sitio: el marco en el que este trabajo se inscribe, o mejor: el pensamiento del que parte

Actualmente es difícil encontrar perspectivas educativas optimistas,<sup>17</sup> podría hablarse de un estado crítico de la ciencia debido al rumbo tecnologicista que ha tomado, principalmente a causa de que el capital que sustenta su desarrollo en países como el nuestro es precario y las condiciones para realizar investigación están determinadas por la dependencia de infraestructura y del avance mismo de otros proyectos en el mismo campo, pero en países cuyo desarrollo no se ha rezagado,<sup>18</sup> los cuales, asimismo son los que determinan los paradigmas, los códigos e innovaciones respectivas. En aquellas naciones las políticas de investigación científica están atravesadas por determinaciones de otro orden, ya que el énfasis está dado en el renglón del desarrollo armamentista. La investigación social ha quedado finalmente relegada, como la filosofía y la educación, a dar fé <sup>19</sup> de un avance científico cuyos productos no sólo están destinados a la destrucción del mundo, sino del hombre mismo. La ciencia ha tomado un cauce que es consecuencia del despliegue económico de las grandes potencias en busca de afirmar cada vez mayormente su poder,<sup>20</sup> ya sea por medio de la centralización de la información y el control absoluto de los medios de comunicación,<sup>21</sup> así como de los medios de producción y de distribución de bienes y servicios, quedando países como el nuestro como meros abastecedores de materia prima y mano de obra a bajo costo. Las instituciones sociales han llegado también a un momento de grave crisis, debido a su incapacidad para responder a los reclamos indispensables de los sectores marginados de la sociedad y por lo tanto perdiendo toda credibilidad ante el estancamiento mundial en una quiebra moral y monetaria<sup>22</sup>; así, más allá de deplorar las estrategias institucionales de desarrollo y bienestar, los grupos sociales, en su diversidad han tenido que sacar fuerzas de flaqueza para plantearse perspectivas organizativas emergentes ante situaciones que escapan a las capacidades de los programas gubernamentales; vale la pena recordar la solidaridad demostrada por la sociedad civil durante los trágicos sucesos de 1985 en la ciudad de México, a causa del grave terremoto del 19 de septiembre, desplazando a los parálíticos cuerpos de

seguridad pública, así como a los planes de emergencia existentes, fuera de toda previsión fue la gente misma la que se enfrentó al caos y a la naturaleza impredecible.<sup>23</sup>

Se hace cada vez más necesario construir formas nuevas de producción, estructuras alternativas de comunicación, nuevas lecturas de la ciencia, nuevos lenguajes sobre las ruinas del actual orden social y político. El desfase existente entre los contenidos, formas y estructuras educativas y los problemas existentes en nuestra sociedad contemporánea ha acarreado también una crisis en las instituciones educativas que las atraviesa en todos sus niveles. La miseria, la polución y la burocracia son problemas que han rebasado por mucho el desarrollo de un modelo educativo que atienda a asuntos concretos y se olvide de la legitimación de formas de pensar ajenas y formas de producir enajenantes. La permanente preocupación de los distintos regímenes por ser competitivos a nivel internacional en el aspecto económico y productivo, ha arrojado resultados que se contemplan globalmente como subdesarrollo; al tratar de equipararnos también con modelos culturales distintos nos hemos convertido en híbridos 'tercermundistas' incapaces de contemplar nuestras especificidades y plantear un diálogo hacia el exterior de acuerdo a un tipo de desarrollo económico y político independiente e inteligente.<sup>24</sup>

Ante la crisis de los recursos naturales y el desmoronamiento de los proyectos sociales hegemónicos,<sup>25</sup> es indispensable la discusión y la investigación en torno a un discurso sobre la posibilidad, por lo tanto es también necesario recuperar entusiasmos para buscar nuevas formas de dignificar el trabajo, revalorar la creatividad, subrayar la importancia de cada individuo en nuestra sociedad; es probable que así se pueda conservar el mundo, la naturaleza, aprender a convivir dignamente en ella de manera constructiva. Es evidente que para transformar positivamente nuestra actitud en relación con el medio ambiente, es necesario transformar también los modos de producción.<sup>26</sup> Desde la educación es posible plantear una estructura formativa que conduzca hacia una autonomía de trabajo, cultural y de diálogo, de esta manera, con una participación alternativa se puede ofrecer desde cada perspectiva independiente, opciones de trabajo en busca de un auténtico respeto al ecosistema, partiendo de un respeto al trabajo de los individuos con sus particularidades. Probablemente sea la creatividad el camino idóneo para tomar curso hacia dicha estructura, en la medida en que cada persona pueda llevar a cabo su respectiva labor de acuerdo a su potencial creativo, para así participar a través de la colectividad en una organización social que existe para contribuir al bien de la naturaleza y no en detrimento de ella.<sup>27</sup>

Finalmente, un botón de muestra: la obra póstuma de Joseph Beuys consistió en sembrar siete mil robles por todo el mundo; la mayoría se sembraron en la ciudad de Kassel en Alemania, donde cada cinco años se celebra una exposición internacional de arte llamada simplemente *Documenta* <sup>28</sup>; la idea de Beuys era sembrar los árboles durante el lapso existente entre la séptima y la octava *Documenta*, aunque murió en 1986, a cuatro años de iniciar su plan de

reforestación, el doce de junio de 1987 su hijo Wenzel sembró el roble número sietemil, precisamente el día en que se inauguró la *Documenta 8*. Aún cuando había sido invitado a participar con una escultura, Beuys demostró que su propósito de transformación también estaba profundamente vinculado con una severa crítica a las formas anquilosadas del arte, incluyendo las de la vanguardia,<sup>29</sup> de ahí que su concepto ampliado de arte hubiera tenido como finalidad eso que pretenciosamente llamó *escultura social*<sup>30</sup> y que no era exclusivamente un manifiesto. Así, más allá de los ochocientos años de vida que Beuys calculó para cada árbol y más allá de la posible belleza metafórica de este acto, permanece y sobrevive al artista la conciencia de una confrontación directa con la muerte y por lo tanto, la conciencia de la posibilidad de vivir. "A cada roble lo acompañaba una columna de basalto que debería erigirse al lado del mismo, un certificado de autenticidad, una nota por quinientos marcos y un diploma de arboricultura firmado por Beuys con el sello de la *Free International University*."<sup>31</sup>

#### NOTAS.

- 1.- A este respecto puede revisarse el ensayo retrospectivo sobre la obra de Joseph Beuys, hecho en forma de catálogo por Caroline Tisdall para la exposición del artista en el museo Guggenheim de Nueva York.
- 2.- Este documento también está incluido en esta antología, tomado de la realizada por Karin Kuoni: *Energy Plan for the Western Man. Joseph Beuys in America*. Ed. Four walls eight windows. Nueva York. 1990. pp. 149 - 153.
- 3.- A este respecto se puede revisar el ensayo crítico de Caroline Tisdall, citado previamente.
- 4.- Esta idea puede estudiarse con mayor amplitud en el libro *Curriculum, crisis, mito y perspectivas*. de Alicia de Alba. CESU, UNAM. 1992. p. 54 - 56.
- 5.- Este concepto es detallado en la biografía del escultor hecha por Heiner Stachelhaus: *Joseph Beuys*. Ed. Parsifal. Barcelona. 1990. p. 74.
- 6.- Vale la pena revisar la biografía elaborada por Götz Adriani, Winfried Konnertz y Karin Thomas: *Joseph Beuys. Life and works*. Ed. Barron's. Nueva York. 1979.
- 7.- Dicha importancia es atribuida por su biógrafo Götz Adriani en el catálogo *Joseph Beuys. Dibujos, objetos y grabados*. Institut für Auslandsbeziehungen. Stuttgart. 1992. (En español.) pp. 7 - 8.
- 8.- Afirmación hecha por Beuys en entrevista con el crítico Achille Bonito Oliva en 1986, misma que se incluye en este volumen.

9.- Concepto descrito por Stachelhaus en su obra ya citada. p. 80.

10.- Idea extraída de la declaración de principios del artista Introducción. de 1979, también traducida e incluida en esta compilación.

11.- Influencia que en un principio permaneció exclusivamente en Europa, pero que sin embargo se ha expandido ampliamente por todo el mundo.

12.- Es indispensable el análisis sobre la interdisciplinariedad desde un planteamiento riguroso, como el realizado por Roberto Follari en su libro *Interdisciplinariedad. Los avatares de la ideología.*, publicado por la UAM Azcapotzalco en 1982. pp. 71 - 76.

13.- Esta afirmación parte de la descripción del proyecto de Beuys hecha por Stachelhaus. Op. cit. p.136.

14.- Se ha realizado inclusive una exposición con algunas de las esculturas, dibujos, objetos y grabados del artista en 1992, en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil de la ciudad de México ; simultáneamente impartió un curso sobre la obra de Beuys el experto Helmut Friedel, se mostraron videos tanto didácticos como documental y video-obras del artista. También se puso a disposición del público un catálogo con un texto en español escrito por uno de sus más importantes biógrafos, mismo que organizó la muestra y seleccionó la obra : Götz Adriani. Así que la información en torno al cuerpo de obra de Beuys es ya asunto público para los interesados en el arte que habitan el D.F. Hubo también una mesa redonda sobre Beuys en la que participaron críticos, historiadores y artistas, entre otros: Teresa del Conde, Arnaldo Coen, Cuauhtémoc Medina , Guillermo Santamarina, y Francisco Castro Leñero. De la primera se incluye en esta antología un par de textos publicados en el diario *La Jornada* y del último la ponencia que leyó aquella noche.

15.- La edición revisada para la elaboración de mi versión es la de 1979, ya que existen inclusive ediciones posteriores, sin embargo esta es la más fresca en cuanto a que el artista vivía y no había lugar a exageradas apologías en la introducción.

16.- Excelente muestra en la que participaron artistas mexicanos y extranjeros estableciendo a través de sus personales lenguajes y recursos lo que aquí se intenta hacia el campo de la educación: un diálogo de dimensiones estéticas y sociales sobre la obra de Beuys. Entre otros , expusieron su obra esa ocasión: Gabriel Orozco, Silvia Gruner, Eugenia Vargas, Melanie Smith, Ulf Roloff.

17.- E inclusive no sólomente en el campo de lo educativo, sino en general en los enunciados artísticos y filosóficos. En la reflexión sobre lo educativo puede recuperarse la opinión de Alicia de Alba. Op.cit. p.40.

18.- Relativo a este asunto es el significado que Joseph Beuys da a su concepción de técnica, de ciencia y de conocimiento, en la entrevista realizada por Bonito Oliva en 1971. Dicho documento está también incluido en este texto. " El concepto de ciencia creado por la clase media para liberarse de un sistema feudal se ha convertido en algo muy efectivo, pero el pensamiento revolucionario que implica, el cual fue formulado durante la Revolución Francesa: libertad, igualdad y fraternidad, no ha podido ser implementado porque la clase media se ha protegido a sí misma de una clase social aún más numerosa: el proletariado, usando el discriminante concepto de ciencia, llamando evolución a aquello que es tan sólo la revolución del pensamiento técnico. Así, no fue posible el desarrollo global de las cualidades humanas ; este método ha proveído un progreso técnico sólomente , sin hacer historia , pero actuando políticamente sobre el hombre de una manera represiva y autoritaria." Esta entrevista es recogida por Jeanne Siegel en su antología *ART TALK. The early 80's*. Da Capo Press. Nueva York. 1988. pp. 78 - 79.

19.- Con esta afirmación me refiero al carácter legitimador que define Jean-Francois Lyotard como rasgo fundamental del saber y su estructuración ; inclusive abordándolo desde el cuestionamiento de su credibilidad a través de la incapacidad de las formas de conocer establecidas para resolver, por ejemplo , el problema de la energía en la sociedad actual, asunto que ocupó también las reflexiones de Joseph Beuys. En particular, Lyotard lo alude en el segundo capítulo de *La condición postmoderna*. Ed. REI. México. 1990. pp. 21 - 24.

20.- Al hacer referencia al poder me remití al concepto desarrollado por Michel Foucault a lo largo de su libro *La verdad y las formas jurídicas*. Ed. Gedisa. México. 1986.

21.- Lyotard. Op.cit. pp. 3 - 19.

22.- Las características de nuestra sociedad finisecular no sólo resultan poco agradables, sino también muy difíciles de transformar en un lapso breve: agotamiento de los recursos naturales, ausencia de perspectivas políticas relacionadas con utopía alguna, pobreza, violencia, indiferencia, etc.

23.- Durante aquellos hechos surgieron *al vapor* diversas organizaciones sociales como la *Unión de Vecinos y Damnificados* o el *Sindicato 19 de septiembre*, que en combinación con las brigadas civiles de rescate y ayuda solventaron necesidades inmediatas y se han convertido con el paso del tiempo en instancias de presión para una ordenación urbana segura y digna , así como para la discusión permanente sobre condiciones de trabajo adecuadas, involucrándose con ellas desde un principio intelectuales, artistas, cooperativas de trabajadores y diversos profesionales en un punto de encuentro que afirma la posibilidad real de la interdisciplinariedad.

24.- Vale la pena revisar los conceptos de *reproducción* y *resistencia* planteados por Henry Giroux, aquí retomados por de Alba. Op.cit. p. 41.

25.- En su análisis de la interdisciplinariedad, Follari caracteriza al campo de la ecología como el escenario para tal planteamiento en sus orígenes y tal vez como el único en el cual puede hacerse patente en la práctica ; para ello hace referencia a la génesis de ese campo de recuperación del medio ambiente, así como de su desarrollo en el contexto de lo institucional. Revisé particularmente el capítulo 5 : "Ecología, ecodesarrollo, ecocidio, eco..." Op.cit. pp. 79 - 82.

26.- Ib.

27.- Esta autodeterminación puede caracterizarse como una conciencia que se inserta históricamente en la lucha ideológica, partiendo del planteamiento de Michael Apple acerca de la ideología, en "Las políticas del sentido común : escolarización , populismo y la nueva derecha.", en *Política , economía y poder en educación*. Universidad Autónoma de Hidalgo. México. 1990. p.119.

28.- Existe una descripción interesante de esta obra hecha por Andreas Huyssen en su escrito "Cartografía del postmodernismo.", incluido en *Modernidad y postmodernidad*, compilación de textos teóricos elaborada por Josep Picó. Ed. Alianza Editorial. Madrid. 1988. pp. 189 y 240.

29.- Sobre este asunto Joseph Beuys explica su posición en relación con la vanguardia artística, particularmente con la imagen de Marcel Duchamp en la entrevista que le hizo Lowrien Wijers "Joseph Beuys y el Dalai-Lama.", incluida en la antología de Kuoni y también en este texto, en español.

30.- Tal como lo atestigua Caroline Tisdall . Op.cit. p. 207.

31. Stachelhaus. Op.cit. pp. 164 - 165.

### III. BEUYS EN LA ESCUELA.

Versión biográfica a partir de *Joseph Beuys. Life and Work.*  
de Götz Adriani, Winfried Konnertz y Karin Thomas. 1979. Barron's. Nueva York.

Beuys propuso en una ocasión la elevación del muro de Berlín cinco centímetros más, sarcásticamente afirmaba que así tendría mejores proporciones. Dicha afirmación, viniendo de un protagonista directo de la Segunda Guerra Mundial, no solamente como alemán, sino como bombardero nazi, aparece como el comentario cínico de un irresponsable o un resentido, sin embargo es prudente situar el punto al cual apuntaba en su contexto histórico como artista con tal proposición, ya que actualmente podemos como testigos de la caída de dicha barrera, reconocer que la unificación germana no es evidencia de un avance hacia un nuevo orden mundial, uno de respeto y de paz. Tampoco resultan testimonios de algo parecido el desmembramiento del bloque soviético ni la serie de reacomodos y sus consecuentes conflictos que se han sucedido a lo largo y ancho de nuestro mundo. Las ideologías se han disfrazado de publicidad, las diferencias culturales -instancia en la que se posibilitaría el diálogo- se han mimetizado en híbridos hollywoodescos y exotismos postindustriales. Entiendo, pues, en este momento de relectura del conjunto de ideas y audacias políticas que Beuys desarrolló, que él no tenía preocupación por las barreras físicas o las líneas fronterizas, sino por la serie de problemas que significan los muros del espíritu. Considero que en su afán de demoler estas más inextricables barreras, trabajó a través de múltiples maneras artísticas y políticas, que pueden ser resumidas en un análisis de su trabajo como educador y de su propia experiencia formativa, para ubicar líneas de pensamiento y las génesis de estas. A través de la siguiente descripción de la experiencia educativa de Beuys, pretendo arrojar información precisa para aquel análisis, partiendo de su historia como alumno y como maestro en la Academia de arte de Dusseldorf, que, acompañada por la antología de textos y entrevistas con el artista intentan abrir un diálogo más profundo en torno al pensamiento de Joseph Beuys.

---

En 1947 Joseph Beuys ingresó a la Academia de arte de Dusseldorf, dos años después de haber sido tomado prisionero de los ingleses en Cuxhaven. Había sido operador de radio, bombardero y miembro de los ejércitos suicidas nazis en Holanda: la División Fantasma Erdmann; después de su quinto accidente de gravedad y hecho un guiñapo humano regresó a Kleve, su pueblo, mismo que había

sido bombardeado mientras él mismo tiraba bombas desde su Stuka . Antes de ingresar a la Academia en Dusseldorf había tomado un curso propedéutico de pediatría, pero después, a su regreso de la guerra , tuvo contacto con el escultor Walter Brux y con el pintor Hans Lamers, quienes influyeron en buena medida para que decidiera dedicarse al arte de tiempo completo e ingresar a la Academia . Además , desde los doce años aproximadamente, Beuys tenía un muy fuerte interés en las ciencias naturales -hecho que lo había orientado originalmente a estudiar medicina-, así que desde niño estudiaba el comportamiento de los animales y organizaba excursiones y colecciones de insectos o botánicas, recolectaba bichos en general y objetos que le parecían interesantes, cosa que siguió haciendo durante toda su vida.

Beuys aprendió lo fundamental de la escultura con Brux, mientras que Lamers lo instruyó en lo relativo a las vanguardias y las escuelas artísticas en boga por entonces, principalmente en París, aunque ya hacia 1938 había conocido al escultor Achilles Moortgat, quien le había mostrado por primera vez fotografías de la obra de Wilhelm Lehmbruck, uno de los pocos artistas que Beuys reconoció como influencia personal . Más o menos durante aquella época en que ingresó a la Academia, Beuys conoció a quienes habían de ser sus mecenas y mejores amigos : los hermanos Hans y Franz Joseph Van der Grinten . En la clase del escultor Joseph Enseling, Beuys tomó distintos cursos durante dos años, principalmente de adiestramiento en distintas áreas, pero la Academia no ofrecía oportunidades de involucrarse con cuestiones teóricas o históricas, por lo que sus clases con Enseling , un tradicionalista exalumno de Auguste Rodin, consistía en modelar copiando de la naturaleza y de modelos en vivo, sin embargo, ello no obstó para que Beuys se procurara un aprendizaje más complejo. Con su amigo de la Academia Rainer Lynen entabló largas discusiones acerca del arte románico , gótico y barroco , así como sobre algunos filósofos. Beuys se interesó principalmente en la antroposofía de Rudolph Steiner, a partir de la cual elaboró a lo largo de los años varios de sus proyectos teóricos y políticos; Beuys afirmaba que durante sus discusiones con Lynen a veces traía el ejemplo de la antroposofía para explicarle que ésta muestra una tendencia a referirse directa y prácticamente a la realidad sin una necesidad de depender de las fuerzas del tiempo, en comparación con otras formas de discusión teórica científica, cosa que Beuys contemplaba como una arbitrariedad en aquel entonces.

Continuó sus estudios con Ewald Mataré, otro profesor de escultura , quien en 1933 había sido despedido de la Academia al ser calificado por la censura nazi como degenerado , fue nuevamente contratado en 1946 y siguió siendo un maestro arriesgado y polémico a quien los estudiantes admiraban; Mataré dejaba a sus alumnos trabajar con materiales ordinarios, útiles comunes y corrientes, pero heterodoxos en el arte, lo cual fue muy importante en la formación de Beuys, ya que adquirió una sensibilidad para encontrar materiales heterodoxos cuya significación per-se contribuía a la enunciación de un discurso pertinente a él como persona y hacia su entorno cultural y social, dando pie a un ulterior ampliamiento conceptual del campo de la escultura. Mataré daba clase a un grupo reducido de



alumnos y , según Beuys, su punto fuerte no era la discusión sino la improvisación. A su regreso a la Academia, Mataré fue nombrado director interino, momento que aprovechó para intentar transformar el plan de estudios de arte de acuerdo a su radical perspectiva ; en primer lugar proponía que los estudiantes deberían empezar a los catorce años un programa de doce semestres y cuarenta horas semanales de actividad escolar. Los primeros cuatro semestres deberían estar dedicados al aprendizaje del dibujo, los cuatro siguientes se consagrarían a una enseñanza artesanal, del oficio de pintor, escultor o dibujante, a través de talleres por áreas, finalmente los dos últimos años enfatizarían el desarrollo de trabajos libres bajo la supervisión del maestro, quien procuraría subrayar la importancia de los trabajos colectivos. Algunas materias obligatorias que también consideró Mataré eran el alemán, la filosofía, la biología, la religión, el modelado, la geometría o la historia comparada del arte . Dichas propuestas de cambio no surtieron efecto aún cuando algunos profesores de distintas áreas lo apoyaron en su ánimo transformador, debido principalmente a que dichos cambios significaban el desplazamiento de grupos académicos anticuados que se negaron rotundamente, ya que dicho plan contemplaba naturalmente la formación de un cuerpo de artistas docentes crítico y fresco, además de que en su argumentación, Mataré buscaba por medio de la realización de tareas de aprendizaje colectivas, un conjunto sólido de alumnos que permanecieran en grupo a lo largo de su carrera, cohesionados, lo cual significaba para el programa vigente y sus actores un grave peligro. Mataré era un maestro estricto que no dispensaba retardos o ausencias y que cuidaba en exceso la disciplina de sus alumnos, participando en las discusiones de manera abierta y agresiva. Sin embargo, Mataré reconocía las aptitudes de sus alumnos y se congratulaba a los que sobresalían a participar en sus proyectos de obras y a la realización de esculturas públicas y ornamentales, de esta manera, Beuys se pudo acercar a un trabajo profesional específico con su maestro en algunos detalles en mosaico de la Catedral de Colonia, así como en varios monumentos, ya que Mataré había reconocido en su alumno grandes dotes artesanales y creativas, talento que Beuys también fomentó entre sus alumnos posteriormente, cuando llegó a ser maestro de Escultura Monumental, allí mismo en Dusseldorf. Tal vez encontró también en Mataré un buen punto de partida para reflexionar sobre las relaciones de la representación formal y estilística con el contenido de una obra, ya que ambos tenían especial inclinación por los motivos animales. Mataré hacía vacas, terneras , gatos y gallos; Beuys ciervos , alces , ovejas , liebres , cisnes y abejas. Es probable que el primero los haya representado como pretextos para un ejercicio y un planteamiento de estilo, por medio del cual logró reducir el volumen plástico a las formas más simples, elemento que Beuys sumó a una significación específica en cada animal, a través de la que construyó una iconografía personal y compleja, finalmente también estilística. A lo largo de su formación artística en la Academia de Dusseldorf, Beuys desarrolló un gran interés en la obra de James Joyce y el pensamiento de Leonardo Da Vinci y de Galileo Galilei, así como en los escritos políticos de Karl Marx. De Joyce , apreciaba sobre todo *Finnegans wake* por sus cualidades de apertura como texto en movimiento, como parte de un proceso en expansión . Leonardo y Galileo le atraían por ser las figuras más importantes en el nacimiento de un pensamiento moderno y por ser científicos que de una manera

crítica y creativa, investigaban a través de diversos campos del conocimiento en busca de un nuevo paradigma que en forma directa afectaba no sólo el modo de hacer ciencia, sino también las creencias religiosas y por tanto las formas de poder de aquel entonces. Beuys reconocía el carácter de aquellos pensadores como fundadores de un pensamiento revolucionario que siglos después cristalizaría en la emancipación de las clases ilustradas, se encontraban en la génesis del concepto burgués de conocimiento: por el lado de la ciencia, Galileo, y por el del arte, Leonardo.

También paralelamente al período en que estudió escultura en la Academia, Beuys profundizó sus investigaciones particulares sobre las ciencias naturales, su método y su historia, sus formas de producir conocimiento, estableciendo una serie de intereses específicos en cierto tipo de fenómenos del mundo mineral, pero sobre todo de algunas manifestaciones de organización entre animales, principalmente las abejas. De hecho puede afirmarse que la teoría de la escultura que desarrolló, partía de su lectura de libros acerca de las abejas y sus comunidades y su comportamiento, por ejemplo La vida de las abejas de Maurice de Maeterlinck, autor también de La vida de las hormigas, La vida de los termites y Elogio del Boxeo, pero principalmente leyó con especial atención las conferencias de Rudolph Steiner Acerca de las abejas, en las cuales se plantea un símil entre la estructura orgánica de funcionamiento de la colmena y el organismo humano; el autor realizó una serie de apreciaciones acerca de la naturaleza energética de la cera producida por las abejas, a partir de las cuales Beuys elaboró su propia perspectiva: la comunidad de abejas, a través de sus obreras es capaz de producir y almacenar una energía cálida nutritiva que posteriormente es usada en la formación de gránulos compactos; también las abejas son capaces de producir una sustancia corporal con la cual modelan las celdillas hexagonales de un panal que sirven para criar y almacenar alimentos. La creación de calor, así como la construcción del panal, "el cual luce como un negativo de un cristal de roca" y la regularidad que poseen, son desde la perspectiva de Beuys, procesos escultóricos primarios, los cuales en su oposición ilustran el modelo escultórico básico; por un lado hay un proceso "fluido, caótico" de retención de calor, el cual, como fuente de "calor espiritual", es proporcionado por una fuente inagotable energía, esta se encuentra en materiales sensibles al calor como la cera y la grasa, las cuales en su estado caliente pueden ser descritas como absolutamente amorfas. Por el otro lado hay unas formas finalmente cristalizadas, que existen en un contexto geométrico, hechas de la suma de materia durante su conversión del estado fluido o estado caliente al estado frío o estado endurecido. El interés de Beuys en el calor generado en la colonia de abejas es el motivo por el que utilizaba en sus obras grasa y cera; con la ayuda de tales materiales es posible analizar este proceso de movimiento bajo las condiciones más simples, del prototipo orgánico embrionario a los sistemas cristalizados y ordenados, así como de la masa informe de sebo a las esquinas del mismo material que proveen un modelo básico en su estructura cuadrangular. Esta presentación serviría posteriormente a Beuys para la elaboración de su idea de la Escultura Social.

A su salida de la Academia, Beuys continuó sus investigaciones independientes a través del estudio de las ciencias naturales y principalmente de la zoología, ya que estaba haciendo profundas reflexiones relativas a la excesiva estrechez del pensamiento científico, así como acerca de la idea de que la experiencia es insuficiente para la fundamentación teórica de la percepción en las ciencias. La hipersensibilidad de Beuys, así como su forma de pensar, fue transformándose en la medida en que sus estudios extraescolares se desarrollaban; simultáneamente padecía una profunda depresión que se enfatizó al enfermar debido a las múltiples fracturas y heridas que sufrió durante la guerra, sin embargo, Beuys continuaba construyendo su personal discurso artístico, así como su proyecto ecológico que posteriormente echaría a andar; por un lado proseguía en su trabajo artístico estudiando diversos materiales que cumplían una función más que simbólica o alegórica dentro de cada obra de arte, utilizando de manera sencilla y personal fieltro, manteca, mugre, miel, yodo y otras sustancias y objetos que definitivamente tenían que ver con una serie de contenidos más relativos a aspectos sociales o políticos que a un interés para insertarse de manera automática en algún tipo de enunciado vanguardista o meramente estético, podría decirse que Joseph Beuys estaba generando una crítica a la práctica o ejecución del arte desde la perspectiva occidental, que ha tenido un desarrollo lineal e introspectivo, sin embargo dicha crítica estaba siendo emitida por alguien que se encontraba dentro del mismo sistema de producción, difusión y distribución del arte al que criticaba, por lo que recibió múltiples cuestionamientos de orden moral, mismos que Beuys integró a su discurso y que también replicó en forma de eventos plásticos o discusiones públicas, afirmando siempre que sus intereses se encontraban en un plano que no era ese, que tal sistema era sólo la plataforma cultural y económica sobre la cual podría promoverse un cambio que lo abarcaría, así como al sistema mediante el cual se generan las ideas, pero principalmente cambiaría a las estructuras sociales de producción de bienes en el aprovechamiento constructivo de las materias primas. En el sentido de un proceso dialéctico, esa era una lucha por la integración de los conocidos conceptos, diametralmente opuestos, de naturaleza y tecnología, arte y ciencia, así como por la expansión de los mismos; no era intención de Beuys lograrlo escapando hacia la irracionalidad descontrolada de un exagerado humanismo, más bien intentaba simplemente complementar estos elementos con otros materiales que no pueden definirse estrictamente como racionales. Beuys se había percatado de que sólo llevando aquellos conceptos a una expansión hacia niveles más sensibles o preracionales, se podrían manifestar de manera artística. Así, Beuys conceptualizó un proyecto de metodología de trabajo que partía del aprovechamiento de la concepción positivista de conocimiento, empatándola con un proceso paralelo que tenía que ver con la intuición, la memoria, la inspiración y con una espiritualidad no necesariamente religiosa, pero sí muy intensamente relacionada con la mística y el ritual que servían de contexto en la temprana formación de las estructuras de creación y de conocimiento. De ahí que recurriera en muchos casos a mitologías, símbolos o procedimientos pertenecientes a las antiguas culturas, a la magia o al chamanismo, para la ejecución o conceptualización de varias de sus obras, acercándose en fuerte medida a las

asociaciones respectivas al uso o alusión de algún elemento de la flora o la fauna, hecho que lo mantuvo también muy próximo a su entorno natural inmediato.

Por otro lado Beuys participaba en exposiciones y eventos artísticos varios durante aquella época, discutía sobre la naturaleza del arte y su desarrollo y, en cierta forma se propuso dar fin al período artístico vinculado a la dinámica de las vanguardias; estudió profundamente al movimiento dadafista y participó en algunas de las actividades con el grupo de artistas neodadafistas FLUXUS, por lo que debe afirmarse que las innovaciones formales y conceptuales que Beuys practicó durante este período de postguerra no son casuales ni fortuitas. De hecho, su concepto ampliado de arte implica una abierta oposición a ciertos paradigmas en relación con la forma de generar obras de arte, así como su inserción en un contexto histórico, político y económico como parte del discurso inherente a ellas rebasa toda idea de belleza o buen gusto por un lado, o bien de abstracción o figuración por el otro, sin siquiera intentar conformar una corriente o un estilo.

En 1961 Beuys fue contratado por la Academia Nacional de Arte de Dusseldorf como maestro de escultura monumental y hacia 1962 es cuando empieza a participar en las actividades colectivas de FLUXUS, ambas actividades permitieron que en su desarrollo, Beuys ampliara su rango de incidencia y que extendiera su búsqueda a campos y dinámicas totalmente nuevos para él. FLUXUS -el flujo-, intentaba combatir las tradicionales imágenes artísticas y sus expectativas materiales, evocando las palabras de Heráclito: "Toda experiencia corre por el flujo de la creación y desaparece", existencia en una total consistencia lógica que es contrastada con una demanda de totalidad plenamente realizada, haciendo penetrables las fronteras entre arte y vida, así como entre las artes por separado -entre música, teatro, gráfica, poesía, etc...-, negando totalmente cualquier división. La circulación fija -transformación y desaparición- debía ser mostrada metafóricamente. Las intenciones básicas del movimiento FLUXUS garantizaban una total apertura para trabajar y Beuys participó en algunos eventos y festivales con sus miembros e inclusive él mismo se encargó de promover la organización de un festival fluxístico en las instalaciones de la Academia de Dusseldorf, junto con el líder del movimiento George Maciunas, participando de manera individual con dos acciones: Composición para dos músicos y Sinfonía siberiana, Primer Movimiento. Es evidente que aún cuando en intenciones y en acciones la creación de obras FLUXUS trataba de romper con las limitaciones disciplinarias de cada campo artístico, llegando en muchos casos a resultados más parecidos a una manifestación política o a una conferencia teatralizada, finalmente las nomenclaturas y convenciones que lo FLUXUS generó estaban directamente emparentadas con la música, ya que un buen número de sus integrantes originales habían apuntalado su propuesta a partir de la experiencia educativa que tuvieron con el compositor John Cage de 1956 a 1960 en la New School for Social Research en Nueva York. Experiencia que, después de todo, marcó algunos de los rumbos más importantes del arte para la segunda mitad del siglo veinte; personas que participaron de ella fueron, entre otros: Allan Kaprow, fundador del así llamado happening; Nam June Paik, iniciador del video-arte en colaboración

con la cellista Charlotte Moorman ; el mismo George Maciunas , Yoko Ono, Wolf Vostell, Henning Christiansen y otros artistas que individualmente resultan muy importantes , al menos durante aquel período de auténtica experimentación e investigación . Así fue el punto de partida del movimiento -exclusivamente europeo en su desarrollo, pero con miembros de todo el mundo- se encuentra en un tipo de creación que se apoya en el lenguaje y los recursos de la música, de ahí que muchas de las ejecuciones y obras de Beuys en FLUXUS hayan sido nombradas o planeadas desde esa perspectiva . Sin embargo, habría que recordar que durante Sinfonía siberiana, Primer Movimiento , la acción poco tenía que ver con partitura alguna y la única referencia a lo musical aparte del título, era un piano - objeto que casi siempre protagonizaba los actos FLUXUS- desplazado en importancia por una liebre muerta manipulada por Beuys durante largo tiempo, sobre un pizarrón, sostenida por unos cables que venían desde el piano, donde estaban sujetos con pequeñas bolitas de barro. Desde un principio , Beuys sabía que una de las finalidades fundamentales de FLUXUS era la provocación , deliberadamente planeaba sus acciones para el festival como actos sutiles, reflexivos , inclusive casi inadvertibles y fugaces, aunque por supuesto eran sorprendivos para un público convencional , lo fueron aún más para los miembros del movimiento . Beuys participó en otros varios eventos con FLUXUS , pero poco a poco fue evidenciando un interés que lo llevó a la consolidación de un discurso personal , en algunos aspectos diferentes a los del grupo ; en un momento dado , rotuló varias de sus obras gráficas con el sello personal: Hauptstrom , que quiere decir Flujo principal , poniendo de manifiesto que aunque participara en acciones , happenings , performances y demás obras de carácter grupal , estaba mucho más comprometido con su propio desarrollo y aprendizaje , a los cuales contribuyeron sus relaciones con la gente de FLUXUS en todo nivel .

Al mismo tiempo, Beuys iba ampliando su reputación no sólo como artista, sino también como maestro: exigente , riguroso , amigable y sobre todo , siempre dispuesto a discutir . Hacia 1967 había realizado independientemente o con la ayuda de otros colegas - principalmente el pianista venido de FLUXUS Henning Christiansen- múltiples eventos de todo tipo, que junto con su labor académica iban conformando en su proceso de desarrollo de un discurso personal como artista , una serie de consideraciones teóricas acerca de la idea de una escultura que no existiera sólo en los espacios tradicionales del arte -una realidad limitante- , sino que fluyera en las condiciones sociales y políticas que lo determinaban como persona y , por supuesto, como creador: se iba conformando su propuesta de una Escultura Social .

Por un lado, en acciones como Eurasia de 1966, Beuys planteaba mediante la representación de una cruz dividida sobre un pizarrón, una alusión a la división de la gente, fundada en la histórica división del Imperio Romano como un proceso " fundamentalmente inorgánico " ; de esta manera Beuys plantea la metáfora de la polaridad Este - Oeste , y a lo largo de la acción , usando el signo de su iconografía personal referente a la fertilidad y al nacimiento : la liebre , apunta hacia la disolución de dicha polaridad. La antítesis entre el racional hombre

occidental y el oriental, quien se encuentra más bien en una filosofía de la vida, debe ser eliminada para generar una positiva unificación por medio de la simultánea penetración espiritual. La liebre, muerta ya antes del evento, es puesta sobre cuatro largas patas de madera, recargada sobre el pizarrón con la inscripción EURASIA y la cruz dividida, dibujadas con gis. Beuys sopló con su aliento a la liebre y le colocó un termómetro en el hocico; así estaba resucitando la relación fructífera entre este y oeste, Asia y Europa. En muchas otras de sus acciones plásticas, Beuys utilizaba hasta cierto punto un factor que frecuentemente lo vinculaba con la ejecución de actos rituales, si no hacía referencia a situaciones históricas que connotaran fenómenos que tenían más de mística que de racionalidad. Manresa era el nombre de otra de sus acciones; en esta ocasión Beuys hacía alusión al sitio en el que Ignacio de Loyola alucinó la gracia de Dios, inspirándolo para sus Ejercicios Espirituales, después de su prolongado ascetismo y dura penitencia, recuperándose del grave daño sufrido en la guerra. Beuys trataba de identificarse no con Loyola, sino con aquel proceso en el que, a partir de una experiencia irracional se pudo plasmar en un objeto mundano y material, como es un libro, el cual además está ordenado de acuerdo a un lenguaje y una estructura dictados por la razón. En el desarrollo de su teoría escultórica, Beuys puso especial atención en los procesos llamados cristalinos y su relación o diferencia con los llamados orgánicos; en el caso de Manresa, a través de una estructura premeditada de orden y desarrollo lógico de un guión, Beuys, en colaboración con Christiansen y Björn Noorgaard, balbuceaba frases desconexas relativas a una incapacidad (can, can not, can not, can not, can not, can, can not, can not, etc.) o de dolor y dramatismo (the golden hare will be electrified...), al mismo tiempo en que movilizaba una serie de elementos y materiales en el espacio de manera caprichosa, sin justificación aparente. Por ello puede decirse que en esta acción Beuys ilustraba la ampliación del orden lógico racional, no lo negaba, hacia un área plenamente identificada como intuitiva. En conjunción con la intuición, la creatividad adquiría una importancia central y representaba un gran valor para Beuys, porque es ahí donde reposa la fuente de autonomía, independencia y desarrollo individual del ser humano; de ahí es posible la regeneración en tiempo extra en el espacio para desplazar el sistema de tiempo y espacio, susstituyéndolo con el hombre como generador del mismo, debido a que la creatividad se origina ahí y fluye de regreso, formando un círculo, mientras que el pensamiento lógico procede en línea recta hasta el fin.

Por otro lado, el profesor Beuys ganaba las simpatías de sus alumnos en su labor escolar, desarrollando conversaciones sobre asuntos que regularmente no se tocaban en la Academia de arte, como por ejemplo la organización para impedir la tala de árboles por causa de la construcción de un campo de golf, algunos problemas sobre la democracia y el gobierno en Alemania, el devenir del socialismo, y por supuesto, las nuevas tendencias del arte en aquella época. Por aquel entonces se iba gestando en Europa un ánimo fundamentalmente en el ámbito universitario, que tenía mucho de contestatario hacia las políticas estatales de represión y conservadurismo, que alcanzarían su momento más crítico en el mayo de sesentaiocho en París. También en Düsseldorf, donde Beuys era maestro, se fue

conformando un movimiento que tendría consecuencias desestabilizadoras para el sistema educativo del distrito del Norte del Rin, través de los hechos de los que el escultor de Kleve sería protagonista . En junio de 1967 Beuys fundó el Partido Estudiantil Alemán , acompañado de cerca de doscientos alumnos de la Academia, por un lado buscando la autonomía de la misma y por otro, cuestionando los procedimientos de admisión y otros mecanismos de funcionamiento , que en su concepción eran limitantes y arcaicos, politizando así de manera abierta la actividad académica del recinto universitario. Johannes Stuttgarten , entonces presidente de la junta representativa estudiantil ante las autoridades de la Academia , manifestó en el reporte introductorio de la fundación del *Partido Estudiantil Alemán* que la meta más importante de dicha organización era "la educación para todos los hombres con un principal énfasis en el aspecto espiritual , en respuesta a la formación reducida a lo material y al estancamiento consecuente de la misma ." ; y en un nivel mucho más amplio , en cuanto a una proyección de sus objetivos desde lo académico hasta lo social , atravesado por la dinámica del potencial y la ejecución creadora , "la eliminación de todo el arsenal armamentístico ; la unificación de Europa , el autogobierno de sus integrantes y su autodeterminación legal , cultural , económica y educativa ; sin descartar la búsqueda de nuevas perspectivas en educación , enseñanza , investigación ; la disolución de la división limitante entre Oriente y Occidente ..." En cierta forma la fundación del partido era consecuencia de los hechos violentos en los que un estudiante de apellido Ohnesorg había perdido la vida en Berlín , lo cual generó a nivel nacional una reacción en el sector estudiantil bastante incómoda para la burocracia educativa de Alemania ; Beuys funcionó como un catalizador en la Academia de Dusseldorf , a pesar de que él mismo había adocitrinado a sus alumnos en una crítica radical de las estructuras de gobierno ; orientó a los promotores del *Partido Estudiantil Alemán* hacia una organización pacífica hasta cierto punto , que serviría a otras agrupaciones alemanas como ejemplo de una posibilidad generada desde la perspectiva del arte . Beuys ocupaba la presidencia del partido como líder político y guía espiritual , no tanto como un ejemplo de artista, ya que en aquel momento su trabajo era casi totalmente desconocido por sus alumnos y en general por todo mundo. Beuys veía en la fundación del partido una obra que intentaba proponer a todas las universidades de Alemania , una iniciativa común para transformar las formas de enseñar , aprender y pensar en un sentido muy claramente político . Poco tiempo después de la fundación del *Partido Estudiantil Alemán* , Beuys lo asoció con otro concepto que llamó *Zona Occidental FLUXUS* , ampliando de esta manera las intenciones del partido a una serie de finalidades emparentadas con una crítica a la así llamada *cultura occidental* , como un horizonte que permanece , pero que no existe tangiblemente sino sólo perceptualmente. Desde entonces Beuys estampó, además del sello *Corriente Principal* , los sellos *Partido Estudiantil Alemán* y *Zona Occidental FLUXUS* ediciones , dibujos , esculturas , libros , manifiestos , etc...

En 1968 nueve maestros de la Academia de Dusseldorf ratificaron un manifiesto de desconfianza en contra de su colega , el profesor de escultura monumental Joseph Beuys , producido en mucho como consecuencia de algunos de

los siguientes hechos : los aproximadamente cuatrocientos alumnos de la Academia son atendidos por tan sólo veintidós maestros , mientras que la mayoría sólo están en grupos de cuatro a veinte, Beuys cuestionó las reglas del colegio recibiendo en su taller a más de cincuenta jóvenes, poniendo así también en cuestión el reglamento de admisión a la escuela y las pruebas de ingreso , al admitir en clase a todo aquel que quisiera participar ; también demandaba la sustitución de los exámenes de ingreso por la adición de dos semestres de prueba , cuya evaluación determinaría si los alumnos deberían seguir en la escuela, con una justificación más cercana a un proceso de conocimiento y no tan ligada a los antiguos medios de medición de la proficiencia y la capacidad ; para hacer presión a estas demandas , Beuys contaba con el apoyo de las tres cuartas partes del total de los alumnos de la escuela, así como de sus representantes ante la Academia Johannes Stuttgarten y Bazon Brock , miembros ambos del *Partido Estudiantil Alemán* , Beuys estaba siendo acusado de manipular y subvertir la Academia al manipular y propagandizar a través del partido en el que estaba involucrado y que *muy probablemente* dirigía. En una segunda carta , los maestros protestaban declarando acusatoriamente que Beuys era un "presuntuoso diletantista político, un desadaptado académico , un apasionado del tutelaje ideológico y un demagogo intolerante." De cualquier manera , Beuys estaba trabajando hacía tiempo sin recibir salario ya que su contrato no había sido renovado por el Ministerio de Finanzas del Distrito del Norte del Rhin - Westphalia , ya que el director de la Academia había advertido a Beuys que su contrato era anual, por lo que lo había venido renovando desde 1961, sin conseguir un contrato de definitividad, había además una cláusula en la que se estipulaba que podía ser despedido sin previo aviso e incluso sin necesidad de mencionar las causas . Las reacciones hacia la carta de los académicos fueron variadas, el mismo director de la Academia había dudado de cuestionar la obra de Beuys porque representaba su propia subsumisión como autoridad, hacia un simple maestro; otros maestros atacaron duramente la actitud de Beuys calificándolo de exhibicionista, acomplejado, obscurantista y cursi, refiriéndose de manera peyorativa a su obra como "del museo de la mugre". Por añadidura, Wolf Vostell, artista de FLUXUS y representante legal del grupo, exigió públicamente a Beuys la disociación del *Partido Estudiantil Alemán* del término FLUXUS , ya que ellos rechazaban abiertamente lo que reconocieron en Beuys como "culto a la personalidad y a la condición mística", por tanto también se demandaba a Beuys por su actitud académica de "mesianista y mártir" . Después , otros miembros de FLUXUS afirmaron su solidaridad con Beuys y su causa . También al interior de la Academia hubo algunos profesores que apoyaron a Beuys desde el principio del conflicto.

Poco después de la publicación de dicha carta , la oposición hacia Beuys dentro de la Academia , era cada vez más marcada y estaba planteada en términos más crudos , tendientes hacia una clara división y confrontación de la comunidad del plantel . Durante el semestre del invierno de 1968 a 1969 , Jörg Immendorff , un alumno de Joseph Beuys , organizó lo que se llamó *Academia Lidl* , una especie de plan académico libre , estudiantil e internacional para el cual pusieron a su disposición sus aulas los profesores Beuys , Warnach y Wimmenauer , por supuesto sin autorización o notificación a la dirección de la escuela , ya que de



hecho se trataba de utilizar las instalaciones de la Academia para cursos con alumnos que no necesitarían estar inscritos ni hacer el examen de admisión, siendo en total cincuenta alumnos en una organización sin maestros; la *Academia Lidl* funcionaba invitando artistas a conversaciones informales en el aula, con los temas más diversos; entre otros, participaron como invitados Marcel Broodthaers y Panamarenko, artistas belgas, amigos de Beuys, como la mayoría de los demás participantes extranjeros. La existencia de dicha organización radicalizó las condiciones de la confrontación al interior de la Academia, por lo que en mayo de 1969, por orden del ministro de educación del Distrito del Rin- Westphalia Johannes Rau, la Academia de arte de Dusseldorf fue cerrada por la policía a petición del director Eduard Trier, en ocasión de la organización de *La Semana Internacional de la Academia Lidl*, lo cual agravó las cosas, así que fue Beuys quien tuvo que hablar con los estudiantes para decirles que se tranquilizaran y abandonaran pacíficamente la Academia, sin responder a las provocaciones; después permaneció cerrada por una semana. Beuys mientras tanto, no abandonaba su prolífica producción de objetos, acciones y exposiciones con la misma abundancia, a pesar de su agitada actividad política y académica.

En marzo de 1970 Joseph Beuys fundó la *Organización de No Electores. Referendum Libre*, con dirección en Andreastrasse 25, Dusseldorf; con ello Beuys intentaba ampliar el rango de su acción e incidencia a todos los sectores de la sociedad, sin restringirlo exclusivamente a los estudiantes, pero siguiendo los principios de su teoría de la escultura. Era tal su interés por hacer llegar sus ideas a un mayor número de gente que por aquel entonces, mayo de setenta, Beuys sostuvo una conversación con el ministro Willi Brandt, en la cual solicitaba el acceso de los artistas a los medios masivos de comunicación, principalmente la televisión por lo menos una vez al mes, para establecer a través de ese medio una discusión pública y amplia acerca de los problemas educativos, ecológicos y políticos desde la mirada de los creadores, por lo tanto estaba promoviendo la liberación de los medios en busca de tratar asuntos de interés común y urgentes, así como ventilar anomalías del aparato administrativo.

Ya hacia 1971 Beuys planeaba una Academia Libre, en forma de un centro de comunicaciones internacional; "debe ser un banco de memoria en el tiempo, en el cual sucedan cosas; tal vez deba ser un arsenal en el cual puedan ser mostrados diversos procedimientos típicos". Este plan era una consecuencia directa de las necesidades de los estudiantes ante la ineficacia e incapacidad de la educación universitaria para ofrecer opciones de desarrollo en un sentido espiritual y creativo; el gobierno no tomaba ninguna decisión al respecto, así es que Beuys tomó la iniciativa. En dicho plan, Beuys incorporó toda su experiencia como maestro en la Academia, así como su particular idea acerca de lo que debe ser la creatividad en un sentido avanzado, lo cual tiene que ver con un *concepto ampliado de arte* como punto focal para las perspectivas e investigaciones en este colegio internacional libre de creatividad; en su concepción, Beuys no pensó exclusivamente en un lugar para formar pintores, escultores o maestros de arte, es decir no solamente pensó en una academia de arte, sino en un establecimiento

educativo que abordara de manera específica las dimensiones sociales del trabajo creativo , persiguiendo por sobre todas las cosas , fines sociales

Beuys pensó entonces que la sociología es el área *interdisciplinaria* más importante, ya que puede integrarse fácilmente a las metas del arte , desde su plan . "En este modelo escolar, los estudiantes aprenden a autodeterminarse y decidirse a decir : en cierto punto de la vida toda persona debe convertirse en un especialista en nuestra sociedad debido a la división del trabajo . Entonces uno decide estudiar física , otro pintura , etc . Pero antes de tomar tal decisión, todas las personas deben desarrollarse en este concepto *-el concepto total del arte-*, el cual es uno que a través de los poderes humanos de pensar , sentir y desear , permite a las gentes crear un hombre o una mujer que puede determinar o determinarse algo ."

En junio de 1971 Beuys fundó la *Organización para la Democracia Directa por medio del Plebiscito. (Iniciativa de la gente Libre.)* , con la cual intentaba desarrollar un extenso concepto sociopolítico basado en el movimiento de las *Tres Estructuras* de Rudolph Steiner , el fundador de la antroposofía ; de acuerdo con él , el organismo social sólamete puede estar sano si está organizado en una triple alianza compuesta por el sector estatal, el sector económico y el sector intelectual . Partiendo de las consignas de la Revolución Francesa , Steiner demandaba en sus conferencias de 1919 : "En defensa del desarrollo para la formación de la justicia social", *libertad* espiritual , *igualdad* ante la ley y *fraternidad* económica . Mediante el establecimiento de garantías de igualdad desde una constitución podría regularse la participación de todo individuo en los procesos económicos de producción , distribución y consumo de los productos , así podría establecerse la cooperación fraternal de consumidores y productores . El estado debería renunciar a la dominación intelectual sobre los ciudadanos ; la libertad debe ser garantizada para todos . También , el estado no podría participar de los movimientos , decisiones y asuntos económicos . En el programa de la *Organización para la Democracia Directa por medio del Plebiscito* , Beuys sitúa su proyecto de vida intelectual, legal y económica, abiertamente integrado al planteamiento de Steiner y a los ideales de la Revolución Francesa . El medio en el cual puede desarrollarse la creatividad es precisamente el campo de la cultura , por ello Beuys planteó su proyecto desde ahí, buscando conformar los conceptos de igualdad , democracia y socialismo , rastreando su génesis en los procesos sociales que, en su evolución los generaron . Beuys dio una gran importancia a la organización de la educación, ya que desde su perspectiva , la vida intelectual debe ser estructurada desde ella para así definir y permitir evolucionar los conceptos mencionados . Concerniente al aspecto de la democracia directa, Beuys enfatizaba persistentemente el sentido de una auténtica democracia para los individuos ; en la forma existente de la constitución democrática y sobre todo en la democracia parlamentaria , Beuys ve sólo formas ilusorias de la estructura democrática ; el derecho de cada individuo a autodeterminarse por medio del poder grupal no esta garantizado en todas las ocasiones; los representantes electos de la democracia parlamentaria no son representantes reales de la gente , debido a sus relaciones con grupos de especial interés , cuya finalidad es obtener la mayoría representativa como partido

. La necesidad primaria en el concepto beuysiano de democracia es la libertad , ya que en ella se inscriben la capacidad de desarrollo y el derecho a la conformación de un amplio despliegue de la personalidad ; así está firmemente establecido como ley fundamental en los estatutos de su organización. Las estructuras democráticas deben automodelarse como necesidades sociales desde la libertad del hombre y su autodeterminación , así como dependientes de la ley , a la cual sirven como órdenes reguladores . Así , la libertad no es un valor infinito que puede degenerar arbitrariamente , más bien el hombre ha de situarla dentro de ciertas estructuras ; él mismo se hace dependiente de la constitución que ha generado para el organismo social . La comprensión de Beuys del problema de la libertad en relación con el individuo y la sociedad , apunta hacia algunos paralelismos con la teoría de la sociedad estética de Schiller en sus cartas de Callais , en las que define el concepto kantiano del poder de juicio como actividad intelectual humana que , para el entendimiento de la inteligencia , debe tomar forma y situarse dentro de una necesidad independiente de estructuras democráticas . La cultivación de esta capacidad de inteligencia en la necesidad de independencia para todos , en forma de actividad democrática , es el asunto que en realidad persigue Beuys en sus actividades políticas y en sus acciones escultóricas y sociales . Su experiencia como maestro lo orilló a pensar que el género humano aún está en el inicio de estas capacidades y que hay una necesidad definitiva de un sistema educativo que promueva y en el que se practique esta actividad democrática ; Beuys hubiera querido iniciar este proceso de desarrollo inmediata y directamente con las facilidades del momento , había encontrado en su propia experiencia pedagógica que las condiciones para la libre democracia aumentan en la medida en la que el hombre aprende a participar en los procesos democráticos , así como aprendiendo de los errores de los mismos. Esta necesidad de involucramiento democrático en el campo educativo requiere de un nuevo principio de enseñanza y aprendizaje para desarrollar estas capacidades , el cual no puede estar más tiempo basado en estructuras autoritarias , debe ser "oscilante" ; de hecho proponía en su proyecto la supresión de la enseñanza y el aprendizaje como formas institucionalizadas de conducta . Del principio de que toda persona puede ser maestro en un área especial y que tiene algo que decir a los demás acerca de su conocimiento , en relación con cuestionamientos de problemas concretos para resolver , Beuys derivó la estructura de su escuela interdisciplinaria en la cual este sistema cambiante de enseñanza y aprendizaje debe tomar lugar en los distintos campos del conocimiento . Partiendo de esto , el maestro no puede serlo oficialmente , ni debe disfrutar de privilegios especiales , debe constantemente comprobar y exponer su carácter flexible y renovable con el empeño colectivo de los protagonistas . En el planteamiento de Beuys, sin embargo hay puntos espinosos : cuando un maestro no comparta este ejercicio de autocrítica como requerimiento , su contrato debe ser revocado , tal como sucede cuando uno de los socios en iguales partes en una empresa económica no cumple con su responsabilidad ; también el alumno debe tener la libertad de buscar y escoger a sus maestros y de la misma manera el maestro debe tener la libertad de buscar y escoger a sus alumnos . Con esta transposición de la teoría de una sociedad estética hacia una práctica educativa concreta , Beuys consumó una ampliación de la idea romántica del arte como búsqueda de la libertad ,

desarrollada por Novalis , Schlegel y Schiller , hacia un programa sociopolítico que orienta sus posibilidades de realización en torno a las condiciones de las relaciones existentes. Así, la *Organización para la Democracia Directa por medio del Plebiscito* fue concebida como un instrumento de conciencia , como una ayuda para la organización de un referendun y de esa forma determinar las necesidades fundamentales de los individuos y , posteriormente, generar leyes , sin embargo no asume la forma de un partido político, representa una red de iniciativa ciudadana como sistema educativo , en cuyo espacio físico se puede discutir, debatir o simplemente conversar, convivir, por ello Beuys afirmaba que su organización , como escultura, está construida con un material que sólo puede ser entendido como tal : organizativamente , como una arquitectura social , "creada por mucha gente" , una casa. La dirección seguía siendo Andreastrasse 25, Dusseldorf.

Al mismo tiempo, con la designación de "organización" en su original connotación como conformación orgánica, una decisiva y programática significación del término apunta a la formación del organismo social como determinante de la nueva disciplina artística como una forma escultórica en una sociedad democrática; este concepto artístico solamente puede tomar lugar cuando todos tomen igual parte en el trabajo escultórico. Aquí, el reto para la cooperación , que había sido ya promovido por los artistas de *happening* , puede ser retomado en una ampliación radical; sólo este nuevo tipo de arte expande el acto creativo a toda la humanidad. Para Beuys sólo de esta manera puede convertirse en arte la política: "He llegado a la conclusión de que no hay otra posibilidad para el hombre de hacer algo, sino es por medio del arte. Para esto, necesito un concepto de educación, una teoría de la percepción y finalmente, tengo que negociar. El concepto educativo se refiere al hecho de que el hombre es un ser creativo; para crear una conciencia del hecho de que es un ser creativo y un ser libre, debe comportarse de un modo antiautoritario inevitablemente. La concepción de la teoría de la percepción confirma que sólo el hombre creativo puede cambiar la historia y puede usar su creatividad en una forma revolucionaria y retomando el concepto de educación, quisiera decir: arte equivale a libertad humana."

Nosotros informamos a la gente acerca de la situación actual y acerca de la trayectoria que hemos podido organizar y la ponemos a su consideración. Tratando de hacer llegar a la gente este principio de *libre referendun* y *autodeterminación* , buscamos que la gente se organice en una posición firme, que desarrollemos la capacidad de reunión y discusión y así, algún día acometer el estado de partido o la democracia formal; todo el poder ejecutivo debe venir de la gente y esto sólo puede lograrse enseñando y al mismo tiempo organizando. Cuando la mayoría de la gente coincida en que sólo puede haber una forma de cambiar la ley fundamental, simplemente procederán al *plebiscito* ."

En el mismo año de 1971, Beuys aceptó en su clase del siguiente semestre a ciento cuarenta y dos personas que habían sido rechazadas en su solicitud de ingreso a la Academia de Dusseldorf, con ello Beuys estaba retando abiertamente la prohibición del ministro de educación y generando un gran problema al interior de

la escuela; por medio de una invitación por escrito, proponía a todo aquel que quisiera participar en su clase iniciar el semestre correspondiente y se comprometía a exigir a las autoridades gubernamentales que se les otorgaran los mismos derechos que a un alumno inscrito. A dicha invitación respondieron dieciséis de los alumnos rechazados por la Academia, los cuales, junto con el profesor Beuys tomaron la dirección de la Academia al inicio del curso invernal; de esa manera Beuys intentaba forzar al ministro de educación a aceptar a los estudiantes de manera legal, dicha acción activó aún más efervescencia en la comunidad de la escuela, lo cual sirvió para que finalmente la meta fuera exitosa: al tercer día, el dieciocho de octubre de 1971, los dieciséis jóvenes fueron aceptados en la escuela. Sin embargo, Beuys estaba seriamente preocupado por las cláusulas restrictivas de ingreso a la Academia y por ello trataba de obtener las condiciones para el inicio de su proyecto de una libre academia; buscando dar celeridad al asunto y en cierta forma confirmando su capacidad de convocatoria, elaboró un documento en el cual planteaba sus principales ideas, enfocadas hacia una práctica concreta, sobre dicho proyecto como un modelo de *libre colegio*, en el cual considera la necesidad de aprovechar y recuperar la estructura existente en la Academia, por medio de un proceso de colaboración y diálogo, por lo que hace un especial énfasis en los aspectos económicos que atraviesan la práctica profesional de cada artista, así como su formación; habla de asuntos específicos relativos al poder adquisitivo de los alumnos y de los maestros y de cómo esto determina una práctica que también cruza lo social, desarrollando un concepto de arte que puede o no estar contribuyendo a procesos sociales democráticos o bien, alejándose de ellos e inclusive alienándose. Era tal su entusiasmo en cuanto a la organización de dicha institución, que en realidad su obra empezó a transformarse cada vez más en conferencias, conversaciones, juntas, panfletos y actos específicamente políticos que, ciertamente estaban rebasando el ámbito del salón de clases y el de la galería.

En 1972 Joseph Beuys participó en la exposición internacional de Kassel, *Documenta*, en su quinta edición. Su obra consistió en una oficina para la *Organización para la Democracia Directa por medio del Plebiscito*, situada en un local abierto del museo Fredericianum donde se encontraban también otras obras; la oficina era atendida por Beuys diariamente de diez de la mañana a ocho de la noche. Ahí discutía el artista con la gente sobre las diferencias entre *democracia formal* y *referendum*, sobre si la oficina era o no una obra de arte, sobre el socialismo, etc. La obra duró los cien días que la exposición permanece abierta al público en cada edición, cada cinco años. Otra actividad que desarrolló Beuys paralelamente a su participación en *Documenta 5*, fue la discusión pública por medio de cartas con el ministro de educación Johannes Rau, acerca de los procedimientos de admisión de la Academia; para entonces se había permitido administrativamente que cada maestro de la Academia de arte decidiera *libremente* el número de alumnos que le fuera más conveniente, cómodo e idóneo, de acuerdo a cada sistema y programa, por medio de un decreto en el que se asentaba que toda persona que solicitara ingresar a la Academia sería aceptada, sin embargo para el semestre 1972-1973 se había restringido nuevamente dicha cláusula. Beuys tomó una actitud que consistió en repetir su propuesta de recibir en clase a todo aquel

que fuera rechazado, lo cual le valió varias amenazas de despido de la Academia por parte del director y del ministro . Antes de finalizar *Documenta 5* , Beuys realizó su *Acción de despedida* que consistió en una contienda boxfística con Abraham Christian Moebuss, quien a partir de un debate con Beuys en la *Oficina para la Democracia Directa por medio del Plebiscito* lo retó a boxear y el desafío fue aceptado con el mejor sentido del humor . La acción se planteó como un espectáculo y fue anunciado como "Contienda Boxfística por la Democracia Directa., fungiendo como *referee* Anatol Herzfeld, el policia alumno de Beuys. Ganó Joseph Beuys.

A su regreso a Dusseldorf Beuys fue advertido por el ministro Rau de finalizar sus actos de provocación, de dejar de intentar recibir alumnos que no habían sido aceptados en la Academia, a pesar de lo cual Beuys prosiguió en su afán de cuestionamiento y crítica desmesurada al aparato filtrador de la educación superior, así que junto con cincuenta y dos alumnos y aspirantes tomó nuevamente la dirección de la escuela, pero esta vez no tuvo éxito ya que al día siguiente fue despedido. No obstante, permaneció ahí hasta el momento en que tuvo que ir a hablar con su abogado unos días más tarde . Los alumnos inmediatamente apoyaron a Beuys, doscientos de ellos marcharon hasta el Ministerio de Educación para exigir la inmediata recontractación del artista ; otros colocaron un puesto de información de tal manera que la gente en general se enterara de lo que sucedía en la Academia y con Beuys, para entonces figura pública de Alemania de la talla de Rudi Dutchke, de quien era buen amigo. Ocho de los treinta profesores de la escuela participaron por escrito su apoyo a Joseph Beuys , arriesgándose personalmente, ya que incluso el director fue removido y los estudiantes que participaban en el acto y que habían permanecido tomando la escuela fueron desalojados por la policía . Al cuestionar directamente al ministro de educación sobre su negativa a ir personalmente a negociar con Beuys, Rau declaró "No puedo dejarme convertir en un objeto artístico... ", pero hacía tiempo que ya era parte de la obra de Beuys. El escultor no iba a aceptar su despido de ninguna manera, así es que nuevamente continuó asistiendo a la Academia de manera ilegal e inició un proceso jurídico en contra de la acción del ministro Rau . Cincuenta de sus alumnos amenazaron con realizar una huelga de hambre y muchos otros organizaban conferencias de prensa y recolectaban firmas de apoyo a Beuys entre la gente en la calle. Por otro lado , el prestigio que Beuys tenía a nivel internacional en el panorama del arte había agilizado el repudio generalizado de la medida del ministro , quien aparecía como un ignorante y arbitrario funcionario público.

El despido de Beuys fue muy difundido a través de la prensa y de la participación de la gente en general, llegando a tener una resonancia a nivel mundial que ocasionó que poco a poco la oficina de Johannes Rau se inundara de cartas de protesta. Paradójicamente, en Nueva York el secretario alemán de relaciones exteriores Walter Sheel había inaugurado apenas la exposición "Escenas de Dusseldorf.", en la que se incluyeron importantes obras de Beuys y , simultáneamente, en el museo Guggenheim de la misma ciudad, se había abierto la *Oficina de información de la Organización para la Democracia Directa por medio*

*del Plebiscito.* También se desató una ola de protestas por el despido, en todas las ciudades europeas de particular importancia para el arte, desde Londres, Amsterdam, Basilea, Roma, París, Venecia. En una manifestación en Dusseldorf, el galerista italiano Lucio Amelio declaró en nombre de los diez artistas más importantes de Italia, así como de algunos críticos del mismo país, que "esta batalla es la batalla por la libertad en la cultura. Nosotros contemplamos el despido de Beuys como el despido de toda la vanguardia europea." Entre una multitud de severas cartas de protesta se encontraban las de personalidades del arte como Henry Moore, Richard Hamilton, Edward Kienholz, Allan Kaprow, Heinrich Böll, René Block, David Hockney, Gerhard Richter, Arnulf Rainer, Franz Dahlem, Ron B. Kitaj, Jim Dine, los hermanos Van der Grinten Gunter Uecker, Georg Baselitz, Marcel Broodthaers, Cèsar, Panamarenko, Pierre Restany y el galerista Alfred Schmela. Sin embargo la situación se prolongaba sin vislumbrarse solución.

En abril de 1973, Beuys manifestó su iniciativa de fundar una *Unión para la Promoción de una Escuela Internacional Libre para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria*, la cual era necesariamente consecuencia de su experiencia como maestro y que después afirmaría al recurrirse su relación con el aparato educativo en su conjunto. Dicha *Unión* se haría cargo de conseguir apoyo para el mantenimiento y reivindicación de aquella libre academia soñada por Beuys, quien en su iniciativa se declaró "Rector fundador"; el presidente de la misma era el abogado de Heidelberg Klaus Staeck y su sustituto el profesor de Karlsruhe Georg Meistemann; se encontraban también en la alianza Willi Bongard y los profesores de Dusseldorf Gerhardt Richter, Erwin Heerich, Walter Warnach; el director del museo de Dortmund Egon Thiemann, así como Melitta Mitscherlich. Las principales metas de la *Unión* eran: conseguir el local vacío destinado a ferias, abolir la limitante matriculación existente, así como expandir el trabajo de la Academia hacia una educación interdisciplinaria, para examinar los lazos entre arte y sociedad, arte y ciencia, arte y filosofía. Esta ambiciosa iniciativa también era apoyada por el reconocido escritor Heinrich Böll, quien inclusive redactó el manifiesto para la fundación de dicha escuela. En el aspecto pedagógico que se planteó desde la manifestación de la *Unión para la Promoción de la Escuela Internacional Libre para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria* se hablaba de que el aspecto escolar estaría determinado en su funcionamiento desde la interdisciplinariedad, es decir desde la discusión sobre la resolución de problemas concretos por parte de los alumnos guiados por diversos maestros especialistas en sus respectivos campos, para lo cual se hacía especial énfasis en lo que se llamó una *Teoría de la Percepción*, concebida así para subrayar la capacidad de ubicar y señalar partes de la realidad que requieren atención inmediata para ser abordadas desde la dinámica colectiva en la que la creatividad atraviesa toda práctica social. Así, implícitamente estaba dada una importancia primordial al aspecto del diálogo internacional que debería darse dentro de esta estructura escolar; especialistas de otras latitudes aportarían sus experiencias y conocimientos, en búsqueda colectiva de un acercamiento desde los procesos de conocimiento que tendría que estar permeado también por lo político y lo cultural, dadas las

respectivas diferencias y semejanzas . Otro aspecto que tenía particular importancia en aquel planteamiento era el interés de mantener el nivel permanente de presentación, ya fuera mediante la exposición de los resultados o los avances o las partes de las diversas investigaciones que se desarrollaran en la escuela ; exposiciones de arte o conferencias y debates públicos. Se mencionó también la conformación de un *Instituto Ecológico* y de un *Instituto de Ciencia Evolutiva* que abordarían sus objetos y problemas muy concretamente desde los análisis de necesidades ; contemplarían en sus programas la enseñanza e investigación en la planeación de necesidades , la investigación y resolución de los problemas del medio ambiente ; para estas áreas, Beuys había establecido estrechas relaciones con el Instituto Pedagógico de Holanda y el Instituto Goethe de Noruega, así como con las nascentes organizaciones civiles de defensa del medio ambiente. Beuys consideraba que los problemas del entorno ambiental sólo pueden ser resueltos a través de un radical ataque a las formas existentes de educación y economía, sólo transformando los modos de producción y consiguiendo un aparato educativo no enajenante se vivirá en paz en el ecosistema . Por otro lado Beuys también insistía en el aprovechamiento de los adelantos técnicos, sobre todo de las ventajas que podrían rescatarse del desarrollo de los medios de comunicación, proponiéndose como un aspecto operativo de mayor alcance de la *Escuela* el acceso a la divulgación de las investigaciones a través de los satélites y la televisión.

En 1975 Beuys declara que su mayor interés es que la *Escuela Libre* tenga domicilio permanente en Irlanda, había descubierto que en el lago Constance en Achberg, desde 1973 se había desarrollado el Centro Cultural Internacional, cuyas finalidades y funcionamiento eran muy peculiarmente parecidos a los planteados en su proyecto ; también en su concepción se aproximaba de manera clara a su idea de la sociedad como obra de arte, aunque en Irlanda las condiciones sociales , culturales y políticas lo llevaron a pensar que ese contexto era mucho más idóneo que, por ejemplo Dusseldorf, en el sentido de que Irlanda históricamente ha sido un pueblo que ha batallado con la imposición de modelos económicos , espirituales y hasta lingüísticos, en comparación con muchos de los países europeos, y que por lo tanto había sido un país que se había resistido de manera intransigente a la llamada cultura occidental, perteneciendo a ella de forma abiertamente rebelde. Era pues, el caldo de cultivo ideal para el plan de Beuys. La meta declarada del Centro Cultural Internacional de Achberg era la investigación de los diversos aspectos sociales que son necesarios para que los principios de libertad, socialismo e igualdad de derechos puedan satisfacer las necesidades específicas del ser humano ; curiosamente dicho instituto también está estructurado a partir de la búsqueda de una organización social triangulada, como el proyecto educativo y social de Beuys, es decir se apoya básicamente en la investigación, la enseñanza y la ejecución de obras concretas . Dicha institución organizaba cada año lo que se llamaba la Universidad Internacional de Verano, en cuyos cursos participó Joseph Beuys como invitado posteriormente.

Sin encontrar salida al problema de su despido de la Academia, a lo largo de numerosos citatorios en la Corte, Beuys continuaba cerrando la distancia entre



su actividad política y su creación artística. En 1976, decidió participar como candidato en las elecciones de representantes para el siguiente régimen. En 1977 participó en la *Documenta 7* en Kassel, con la inauguración de la *Escuela Internacional Libre para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria* junto con la instalación de su otra obra *Bomba de Miel en el Lugar de Trabajo*. Puede decirse que Beuys, a raíz de su remoción de la Academia, se había convertido en un maestro peripatético a lo largo de sus conferencias y acciones a lo largo y ancho del mundo; su interés de convertir al arte en agitación y cuestionamiento fue concentrado en su *Plan Energético para el Hombre Occidental*, conformado por el conjunto general de acciones que llevó a cabo hasta el día de su muerte y que, concientemente Beuys intensificó a partir de 1973. Su participación en la *Documenta* de 1977 se organizó plenamente en forma de órgano de discusión, enseñanza y convivencia entre los simpatizantes de la *Universidad Internacional Libre* venidos de muchas partes del mundo; se estructuraron talleres de discusión abiertos al público, ampliamente cubiertos por la prensa y los especialistas en arte. Dichos talleres se plantearon por asuntos específicos a tratar, decididos colectivamente; en ellos se conversó intensamente durante los cien días de la *Documenta 6*. Así, mientras a lo largo de una manguera que atravesaba todo el museo Fredericianum circulaba miel, bombeada desde la planta baja del mismo, en los talleres se construía en la práctica, la primera aproximación al ideal de Joseph Beuys. Los talleres que se abrieron eran: el Taller de la Periferia, en el cual se trataban los problemas de las relaciones de los distintos individuos venidos de lugares de Europa, como Irlanda, Boloña, Francia, Escocia, Sicilia o Yugoslavia, representantes de organizaciones civiles, políticas o educativas dispuestos a participar en la construcción de la *Universidad Internacional Libre*, aportando su opinión desde la discusión de las perspectivas de sus países con relación a los proyectos hegemónicos en Europa. El Taller de Energía Nuclear y de Alternativas. El Taller de los Derechos Humanos. El Taller de los Medios y la Manipulación. El Taller de la Comunidad. El Taller de Deterioro Urbano e Institucionalización. El Taller de los Inmigrantes. El Taller Norirlandés. El Taller del Mundo. El Taller de Violencia y Conducta. El Taller de Trabajo y Desempleo y el Treceavo Taller, que funcionaba como un taller de relatoría y seguimiento del evento. La realización de esta obra contribuyó para que posteriormente diversas organizaciones, además del Centro Cultural Internacional de Achberg, de diversos lugares se solidarizaran y colaboraran en su realización, tales como el Instituto Mediterráneo de Investigación Interdisciplinaria en Italia; Arte e Investigación para el Cambio, en Derry, Belfast y Londres; la Corporación para el Arte, en Estados Unidos y muchas otras instancias que asumieron abiertamente constituirse en filiales de la *Universidad Internacional Libre* en Dusseldorf, Hamburgo, Gelsenkirchen y Kassel.

Hacia 1978 Beuys es invitado a dar una cátedra de dibujo en la Escuela Superior de Arte Aplicado de Viena, curiosamente justo en el momento en que el juicio y la serie de audiencias en la Corte que sigue el caso de su despido por fin se inclina a su favor, gracias a la ayuda del nuevo ministro de Ciencia e Investigación Reimut Jochimsen. Se declaró ilegal el despido, Beuys rechazó la oferta de Viena y regresó finalmente a su salón de la Academia de Dusseldorf,

ahora sí con contrato, después de seis años de tirante conflicto con la burocracia educativa de su país.

Para entonces la obra de Joseph Beuys se encontraba ya en los museos más importantes del mundo y sus objetos eran coleccionados por los principales marchantes en Europa y Estados Unidos ; al año siguiente fue organizada una enorme exposición de su obra, acompañada de eventos y publicaciones en los que se mostró y difundió su pensamiento, en las instalaciones del museo Guggenheim de Nueva York, organizada por la especialista Caroline Tisdall ; también ya en 1979 se habfan publicado abundantes libros acerca del artista alemán , además de que su influencia era un hecho evidente en el arte de entonces, influencia que permea aún hoy día el trabajo de los artistas en más de un aspecto. También algunos de sus alumnos de la Academia de Dusseldorf han generado influencia a partir de su propia obra, tal vez sin necesidad de depender directamente de las formas de hacer arte de su maestro ; entre ellos se encuentran los pintores neo-expresionistas Anselm Kiefer y Jörg Immendorf.

Posteriormente Beuys participó intensamente con la organización ecológica alemana que luego habría de convertirse en el Partido de Los Verdes, inclusive se postuló al parlamento en 1980 como candidato de dicho partido, sin éxito . Sin embargo su obra se encontraba totalmente involucrada con un compromiso político hacia la causa ecológica , así se mantuvo hasta su muerte en 1986, dejando inconclusa su obra monumental *Sietemil Robles*.

Tal vez valdría la pena decir a manera de conclusión, que Beuys recibió a lo largo de su vida múltiples críticas, y que de hecho tanto su obra y su discurso sigue siendo materia de discusión por parte de expertos , entusiastas, neófitos , artistas, ecologistas e instituciones, hecho que implica un permanente interés en el escultor idealista . Desde el aspecto educativo puede hablarse de una serie de excesos que cometió al aceptar un número exagerado de alumnos haciendo imposible cualquier dinámica, llevando al colmo de la contradicción algunas de sus ideas ; también puede decirse que de cualquier manera su actitud es paternalista y sobreprotectora, demagógica y hasta mesiánica, como la calificaron algunos de sus colegas y detractores de la Academia ; por otro lado, la intransigencia de su planteamiento y sus procedimientos representaron un serio problema para el aparato educativo de su país, ya que tocó puntos álgidos en la vida de la comunidad escolar, puntos que requerían atención inmediata .

## IV. ANTOLOGIA.

*A. Manifiesto sobre la Fundación de una "Escuela Internacional Libre para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria".*

Por Joseph Beuys y Heinrich Böll. 1973

Traducción de Eduardo Abaroa. 1992

La creatividad no sólo se encuentra en gente que practica una de las formas tradicionales del arte, y aún en el caso de los artistas la creatividad no está confinada al ejercicio de su arte. Cada uno de nosotros tiene un potencial creativo que está escondido por la competitividad y la agresión por el éxito. El reconocer, explorar y desarrollar este potencial es la labor de la escuela.

La creación -ya sea pintura, escultura, sinfonía o novela- implica no sólo talento, intuición, poderes de imaginación y aplicación, también implica la habilidad de dar forma al material que puede ser expandido a otras esferas socialmente relevantes.

Por otro lado, cuando consideramos la habilidad para organizar material que se espera de un trabajador, una ama de casa, un granjero, un doctor, un filósofo, juez o capataz, nos encontramos que de ninguna manera agota el rango total de sus capacidades creativas.

Mientras que el punto de vista aislado del especialista coloca a las artes y otro tipo de prácticas en fuerte oposición, es crucial, de hecho, que los problemas estructurales, formales y temáticos de los diferentes procesos del trabajo deban ser constantemente comparados los unos con los otros.

La escuela no descarta al especialista, ni tampoco adopta una posición anti-tecnológica. Sin embargo rechaza la idea de que los expertos y los técnicos sean las únicas autoridades en sus respectivos campos. En un espíritu de creatividad democrática, sin regresar a clichés defensivos o agresivos meramente mecánicos, hemos de descubrir la razón inherente a las cosas.

En una nueva definición de la creatividad, los términos profesional y diletaante se sobrepasan, y la falacia del artista alejado del mundo y del no-artista alienado del arte se abandona.

Los fundadores de esta escuela buscan estímulos creativos en los extranjeros trabajando aquí. Esto no quiere decir que sea un pre-requisito que aprendamos de

ellos o que ellos aprendan de nosotros . Sus tradiciones culturales y su modo de vida traen consigo un intercambio de creatividad que debe ir más allá de la preocupación por formas artísticas variables hacia una comparación de las estructuras , formulaciones y expresiones verbales de los pilares materiales de la vida social : derecho , economía , ciencia , religión y luego moverse hacia la investigación o exploración de la "creatividad de los democráticos".

La creatividad de los democráticos es constantemente desalentada por el progreso de la burocracia , seguido de la agresiva proliferación de una cultura de masas internacional . La cultura política se está reduciendo a una mera delegación de la decisión y el poder. La imposición de una dictadura cultural y económica internacional por parte de los grupos en constante expansión nos lleva a una pérdida de articulación , aprendizaje y la calidad de la expresión verbal.

En la sociedad de consumo , la creatividad , imaginación e inteligencia sin articularse, evitada su expresión , se convierten en efectos dañinos y destructores - en contraste con una sociedad democrática - y encuentran salida en la corrompida creatividad criminal. La criminalidad puede surgir del aburrimiento , de creatividad no articulada . El ser reducido a valor de consumo , el ver el potencial político reducido a la elección de la ocasión , esto también puede ser entendido como un rechazo o eliminación de la creatividad democrática.

La contaminación del medio ambiente corre paralela con la contaminación de nuestro mundo interior. La esperanza es denunciada como utópica o ilusoria , la esperanza descartada genera violencia. En la escuela investigaremos las diferentes formas de violencia, que no sólo se limita a las armas y la fuerza física.

Como un foro para la confrontación de opositores sociales y políticos , la escuela puede establecer un seminario permanente sobre comportamiento social y su expresión articulada.

Los fundadores de la escuela parten del conocimiento de que desde 1945, junto con la brutalidad del período de reconstrucción , los grandes privilegios otorgados por las reformas monetarias , la cruda acumulación de posesiones y una educación que da como resultado una mentalidad de cuenta de gastos, meramente administrativa ; muchas intuiciones e iniciativas han sido despedazadas prematuramente . La actitud realista de aquellos que sí sobreviven , la idea de que vivir puede ser el sentido de la existencia, ha sido denunciada como una falacia romántica . La doctrina nazi de sangre y tierra , que destruyó la tierra y derramó la sangre , ha distorsionado nuestra relación con la tradición y el medio ambiente . Sin embargo , luchar por cada árbol , por cada fracción de tierra sin desarrollar, cada arroyo todavía sin contaminar , cada centro antiguo de un pueblo y contra toda reconstrucción mal planeada , ya no puede ser considerado como romántico sino como excesivamente realista . Y ya no se considera romántico el hablar de la naturaleza . En la permanente competencia en el mercado y la rivalidad en el desempeño de los dos sistemas políticos alemanes , que se han esforzado por

obtener reconocimiento mundial , los valores de la vida se han perdido . Como el interés de la escuela está en los valores de la vida , nosotros deberemos enfatizar la conciencia de solidaridad . La escuela se basa en el principio de interacción por lo tanto no se hace ninguna distinción institucional entre maestros y alumnos . La actividad de la escuela será accesible al público y va a conducir su trabajo a la luz pública. Su carácter abierto e internacional será constantemente reforzado por medio de exhibiciones y eventos de acuerdo con el concepto de creatividad.

Inicialmente los no-artistas podrán ser instados a descubrir o explorar su creatividad por artistas que traten de comunicar y explicar -de forma no didáctica- los elementos y la coordinación de su creatividad . Al mismo tiempo esperamos encontrar porqué las reglas y disciplinas en las artes invariablemente se mantienen en constante oposición creativa a las leyes y orden establecidos .

No es la meta de la escuela el desarrollar direcciones políticas y culturales , o el formar estilos , o el proveer prototipos comerciales e industriales .Su objetivo principal es el estímulo , descubrimiento y promoción del potencial democrático , y la expresión de esto. En un mundo cada vez más manipulado por la publicidad , la propaganda política , el negocio de la cultura y la prensa , no es a los nombrados - sino a los innotbrados- a los que ofrecerá un foro.

## CURRICULUM.

- 1 Dibujo  
Pintura  
Teoría del color
  
- 2 Dibujo  
Escultura  
Arte Plástico  
  
Disciplinas Intermedias:  
Taller  
Técnicas Gráficas  
Juntas  
Trabajo en Metal  
Electrónica
  
- 3 Teoría del Conocimiento
  
- 4 Comportamiento Social  
Solidaridad  
Crítica del Comportamiento Crítico

- 5 Pedagogía  
Metodología  
Didáctica  
Crucicismo Crítico
- 6 Fenomenología de la Historia  
Fenomenología del Arte  
Manifestación de la Historia en el Arte  
Crítica del Arte
- 7 Articulación verbal  
Teoría de la Información
- 8 Teoría Sensorial  
Representación Pictórica
- 9 El Escenario  
Presentación

#### INSTITUTOS:

Instituto de Ecología  
Instituto de Ciencia Evolutiva.

Todos los términos contenidos en el compendio deben ser comprendidos sólo en el contexto de la terminología de la creatividad como está explicada en el manifiesto.

Joseph Beuys y Heinrich Böll eran amigos y colaboradores desde mediados de los años sesenta.

Eduardo Abaroa es un artista mexicano. Nació en 1968 y estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.

*B. Busco carácter de campo .*

Por Joseph Beuys . 1973

Traducción de Eduardo Abaroa. 1992

Sólo con la condición de una ampliación radical de su definición será posible que el arte y las actividades relacionadas al arte den evidencia de que el arte es ahora el único poder evolutivo-revolucionario . Sólo el arte es capaz de dismantelar los efectos represivos de un sistema senil que sugue tambaleándose al filo de la muerte : dismantelar para construir un ORGANISMO SOCIAL COMO UNA OBRA DE ARTE.

Esta disciplina moderna en grado máximo - Escultura Social /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 el 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.

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 pueden ser aprehendidas como medios escultóricos generadores , correspondiendo a los conceptos explotados de la escultura dividida en sus elementos -indefinido-movimiento-definido (ver teoría de la escultura) - , y son entonces reconocidas como formas fluyendo en dirección que está dando forma al contenido del mundo directo hacia el futuro.

Este es el concepto de arte que lleva dentro de sí no solo la revolución del concepto histórico burgués del conocimiento (materialismo , positivismo) , sino también el de la actividad religiosa.

TODO SER HUMANO ES UN ARTISTA quien, desde su estado de libertad -la posición de libertad que vive 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).

Auto-administración y descentralización (estructura tripartita) ocurre:  
**SOCIALISMO LIBRE DEMOCRATICO.**

La QUINTA INTERNACIONAL ha nacido .

La comunicación ocurre en reciprocidad : nunca debe ser en 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.



C. *Curso de Vida / Curso de Trabajo .*

Por Joseph Beuys . 1979

- 1921 Exhibición de una llaga abierta con vendaje y yeso.
- 1922 Exhibición de vacas lecheras Molkerei cerca de Kleve.
- 1923 Exhibición de una taza con bigotes  
(contenido : café con huevo)
- 1924 Inauguración de la exhibición de niños bárbaros.
- 1925 Exhibición en Kleve : "Beuys como expositor".
- 1926 Exhibición en Kleve del Líder de los Ciervos.
- 1927 Exhibición de radiación en Kleve.
- 1928 Primera exhibición en Kleve de una trichera excavada.  
Exhibición en Kleve para dilucidar la diferencia entre arena lodosa y lodo arenoso.
- 1929 Exhibición en la tumba de Genghis Khan.
- 1930 Exhibición en Donnsbruggen de matorrales y hierbas medicinales.
- 1931 Exhibición comunicante en Kleve.  
Exhibición de conexiones en Kleve.
- 1933 Exhibición subterránea en Kleve  
(excavando en lo más bajo paralelamente a la superficie) .
- 1940 Exhibición de un arsenal en Posen  
(junto con Heinz Sielmann , Hermann Ulrich Asemissen y Eduard Spranger ).  
Exhibición en el Aeropuerto de Erfurt - Bindersleben .  
Exhibición en el Aeropuerto de Erfurt - Nord .
- 1942 Exhibición de mi amigo en Sebastopol.  
Exhibición en Sebastopol durante la captura de un JU - 87 .
- 1943 Exhibición provisional en Oranienburg  
(con Fritz Rolf Rothenburg + Heinz Sielmann).
- 1945 Exhibición de frío en Kleve.
- 1946 Exhibición caliente en Kleve.  
Liga de Artistas de Kleve "Perfil del Sucesor".  
Estación Central de Happening en Heilbronn .
- 1947 Liga de Artistas de Kleve "Perfil del Sucesor".

- 1948 Exhibición en Kleve para lo difícil de escuchar.  
Liga de Artistas de Kleve "Perfil del Sucesor" .  
Exhibición en Dusseldorf en el Pillen Bettenhaus.  
Exhibición "Kullhaus" en Krefeld  
(con A.R. Lynen) .
- 1949 Exhibición Total en Heerdt tres veces  
consecutivas .  
Liga de Artistas de Kleve "Perfil del Sucesor".
- 1950 Beuys lee "Finnegans Wake" en la casa Wylermeer  
Kranenburg , casa Van der Grinten  
"Giocondologfa"
- 1951 Liga de Artistas de Kleve "Perfil del Sucesor".  
Kranenburg , "Colección Van der Grinten"  
Beuys : Escultura y Dibujo.
- 1952 Dusseldorf , 19o. premio en  
"Acero y Patas de Puerco".  
(premio de consolación : un ballet ligero de  
Piene).  
Museo de Arte de Wuppertal , Beuys : Crucifijos.  
Exhibición en Amsterdam en honor del canal  
Amsterdam - Rhin .  
Museo de Arte de Nijmegen , Beuys : Escultura .
- 1953 Kranenburg "Colección Van der Grinten"  
Beuys : Pintura.
- 1955 Fin de la Liga de Artistas de Kleve "Perfil del  
Sucesor".
- 1956 - 1957 Beuys trabaja en los campos.
- 1957 - 1960 Recuperación después de trabajar  
en los campos.
- 1961 Beuys es nombrado profesor de escultura  
en la Academia de Arte de Dusseldorf.  
Beuys agrega dos capítulos al "Ulysses"  
por requerimiento de James Joyce .
- 1962 Beuys : el Piano de Tierra .
- 1963 FLUXUS Academia de Arte de Dusseldorf  
Una tarde calurosa de julio en ocasión de una  
lectura de Allan Kaprow en la Galería Zwirner  
en Colonia , Panteón de Kolumba , Beuys  
exhibe su grasa caliente .  
Joseph Beuys . FLUXUS exhibición estable  
en la casa Van der Grinten ,  
Kranenburg , Bajo Rhin .
- 1964 Documenta 3 . Escultura Dibujo .
- 1964 Beuys recomienda que el muro de Berlín sea  
elevado 5 cm (¡mejores proporciones !);  
1964 Beuys ARTE VEHÍCULO ;

Beuys la Píldora del Arte  
 Aquisgrán ; Festival de Copenaghe ;  
 Obras de Fieltro y Esquinas de Grasa de Beuys.  
 ¿PORQUÉ? ; Amistad con Bob Morris e Yvonne  
 Rainer ; Beuys Happening Diente de Ratón  
 Dusseldorf - Nueva York ; Beuys , Berlín  
 "El Jefe" ; Beuys : El Silencio de Marcel  
 Duchamp es Sobrestimado .  
 1964 , Beuys , Cuartos Cafés ;  
 Beuys , La Caza del Ciervo (detrás) ;  
 1965 y en nosotros ... bajo nosotros ...  
 bajo tierra ; Galería Parnass , Wuppertal ;  
 Proyecto del Hombre Occidental ;  
 Galería Schmela , Dusseldorf :.....  
 cualquier cuerda vieja..... ;  
 Galería Schmela , Dusseldorf :  
 "Cómo explicarle pinturas a una liebre muerta " ;  
 1966 y aquí es ya el fin de Beuys : Per Kirkeby  
 "2.15" ; Beuys , Eurasia 32o. Movimiento 1963  
 - René Block , Berlín - ..... con cruz café " ,  
 Copenaghe ; Traekvogn Eurasia : Afirmación :  
 el más grande compositor contemporáneo es  
 el niño con talidomida ; División de la Cruz ;  
 Homogénea para Gran Piano (Fieltro) ;  
 Homogénea para Cello (Fieltro) ; Manresa  
 con Björn Nörgaard , Galería Schmela ,  
 Dusseldorf ; Beuys El Aislador Móvil ; Beuys  
 Diferencia entre La Imágen de la Cabeza y  
 La Cabeza que Transforma ; Dibujos ,  
 Galería St. Stephan , Viena ; 1967 Darmstaadt,  
 Joseph Beuys y Henning Christiansen :  
 "Hauptstrom" ; Darmstaadt Cuarto de Grasa,  
 Galería Franz Dahlem , Aha Strasse , Viena .  
 Beuys y Christiansen : "Eurasienstaff",  
 82 minutos fluxorum organum ; Dusseldorf  
 21 de junio , Beuys funda el DSP Partido  
 Estudiantil Alemán ; 1967 , Mönchengladbach  
 (Johannes Cladders) Proceso Paralelo 1 ;  
 Karl Stroher ; EL TELÉFONO DE TIERRA ;  
 Amberes galería Wide White Space :  
 La Imágen de la Cabeza - La Cabeza que  
 Transforma (Eurasienstaff) ; Proceso Paralelo 2 ;  
 EL GRAN GENERADOR 1968 , Eindhoven  
 Stedelijk van Abbmuseum Jan Leering .  
 Proceso Paralelo 3 ; Kassel Documenta 4  
 Proceso Paralelo 4 ; Munich Neue Pinakothek:

Hamburgo ALMENDE (Unión de Arte) ;  
Nuremberg CUARTO 563 X 491 X 573  
(Grasa) ; Earjom Stuttgart , Karlsruhe ,  
Braunschweig , Würm - Glacial  
(Proceso Paralelo 5) ; Frankfurt : TVFiltro II  
La Pierna de Rochus Kowallek no salió en grasa  
(JOM) ; Dusseldorf TVFiltro III  
Proceso Paralelo ; Galería Intermedia Colonia :  
VACIO - MASA (Grasa) Proceso Paralelo,  
... Gulo Borealis... para Bazon Brock ;  
Johannes Stuttgart ZONA FLUXUS OCCIDENTAL  
Proceso Paralelo - Dusseldorf , Academia de Arte ,  
Eiskellerstrasse 1: LEBERVERBOT ,  
Galería Intermedia , Colonia ; Dibujos 1947 - 1956;  
Navidad 1968 : cruzando sobre la vía de  
LA IMAGEN DE LA CABEZA con la vía de  
LA CABEZA QUE TRANSFORMA en Todo  
(Espacio) Proceso Paralelo -1969  
Dusseldorf Galería Schmela FOND III; 12.2.69  
Aparición de LA CABEZA QUE TRANSFORMA  
la Academia de Arte de Dusseldorf ; Beuys asume  
la culpa por la nevada del 15 al 20 de febrero ;  
Berlín Galería René Block : Joseph Beuys y  
Henning Christiansen en Concierto :  
Trato de ponerte en libertad (hacerte libre) -  
Gran Piano Jom (zona jom) . Berlín :  
Galería Nacional ; Berlín : Academia de Arte :  
Sauerkraut Score Eat the Score ; Mönchengladbach  
Concierto de Transformación con Henning  
Christiansen ; Dusseldorf Kunsthalle.  
Exhibición (Karl Stroher) ; Lucerna :  
Cuarto de Grasa (Reloj) ;  
Basilea , Kunstmuseum , Dibujos ;  
Dusseldorf PROSPECTO :  
PIE ELASTICO PIE PLASTICO.  
1973 Joseph Beuys nace en Brixton.

*D . Introducción .*

Por Joseph Beuys . 1979

Traducción de Eduardo Abaroa. 1992

Mis objetos son para ser vistos como estimulantes para la transformación de la idea de escultura .... o la de arte en general . Deben provocar pensamientos acerca de lo que la escultura puede ser y de cómo el concepto de esculpir puede ser extendido a los materiales invisibles usados por todos .

Formas del pensamiento --      cómo moldeamos nuestros  
pensamientos      o

Formas habladas --              cómo damos a nuestros  
pensamientos una forma  
en palabras              o

**ESCULTURA SOCIAL**              cómo moldeamos y damos  
forma al mundo en que  
vivimos :  
**LA ESCULTURA  
COMO UN  
PROCESO  
EVOLUTIVO ;  
TODA PERSONA  
ES ARTISTA .**

Es por eso que la naturaleza de mi escultura no está fija ni acabada. Hay procesos que continúan en la mayoría de ellas : reacciones químicas , fermentaciones , cambios de color, deterioro , secado . Todo se encuentra en un **ESTADO DE CAMBIO .**

*E. ¡ Yo me subí en este tren ! .*  
Entrevista con Art Papier. 1979.

Art Papier: Joseph Beuys, ¿tiene usted una misión?

J.B.: Sí, tal vez tengo una misión... cambiar el orden social; pero principalmente cambiar el sistema económico, la economía y el estado son las únicas fuerzas represivas en los tiempos actuales: la economía, el estado y su interacción. No hay otra fuerza y en tanto la gente siga votando y siga yendo a las urnas a decir sí, sí, sí a este sistema, en esa medida el sistema sobrevivirá. Por ello nosotros vamos radicalmente por otro camino y hacemos presión en contra de eso radicalmente.

A.P.: Escuché que dijo recientemente en una entrevista en la televisión, que usted no cree que en Estados Unidos se pueda dar este tipo de transformación social radical, que usted siente que es en Alemania o en Europa Central en donde probablemente esto pueda suceder, porque en Alemania el cambio puede darse más rápidamente.

J.B. : Eso es lo que pienso como una estimación solamente, usted sabe, no estaba juzgando. Dije que probablemente. Esta es la sexta vez que me encuentro en Estados Unidos, con diálogos y acciones y ahora con una especie de exposición. En este tiempo he tenido cierto contacto y experiencia con la escena americana y admiro y me gusta América; como en el poster, en el cual se puede leer : "Me gusta América y yo le gusto a América", eso es cierto, pero siento que en el centro de Europa, en este momento hay mucha más tensión y mucha más fuerza en la discusión acerca del futuro de la sociedad. Así que yo siento que dicho cambio puede ser en Europa probablemente; en donde yo encuentre el foco de las ideas nuevas , en los años que vienen; eso es lo que creo.

A.P. : Y ¿estos procesos se darán a través de un cambio democrático, implicarán democracia directa?

J.B. : Sí, seguro; yo estoy en contra del tipo de revolución hecho de un día para el otro, con ese carácter, así que yo estoy trabajando en una forma más revolucionaria aún, yendo a la estructura orgánica, buscando tanta gente que apoye el movimiento como sea posible, así intento hacer un movimiento sobre las raíces del pueblo ... en contra de los sistemas que rigen no solamente a Centroeuropa sino a todo el continente .... Un sistema democrático está ya trabajando de hecho, con más y más ... minorías abordando sus propios problemas como raíces de su especificidad como pueblo, haciendo presión sobre el sistema. Yo contemplo el trabajo de organización en la Universidad Internacional Libre y en otras organizaciones de tipo similar , el impacto y los resultados de un tipo de democracia directa.

A.P. : Nada de lo que he visto o leído de su obra habla directamente de las realidades políticas de su vida. Ayer lo escuché hablar acerca de los males del

beneficio económico o del lucro , en términos filosóficos. Hablemos sobre el lucro en términos de su exposición en el Museo Guggenheim. ¿Qué quiere decir políticamente y económicamente esta exposición para usted?

J.B. : Políticamente, tal vez quiere decir bastante, por el impacto que puede tener en Alemania Occidental. Es decir, si una persona como yo tiene buen éxito en un país extranjero y especialmente en Nueva York, en los Estados Unidos y en el Guggenheim, esto acarrea un gran impacto para la gente que es en algún aspecto enemiga de mis intenciones culturales, en el escenario de la cultura, en las discusiones sobre la democracia o en los procesos económicos.

A.P. : Económicamente, a largo plazo, ¿esto puede significar sustancialmente para su trabajo?

J.B. : Esto puede significar mucho para mi trabajo por el lado de los negocios y en todo el aspecto del valor económico de los objetos. Pero, como ya no estoy trabajando en el objeto, haciendo cosas, sino que más bien me encuentro trabajando en la promoción de ideas políticas en Alemania Occidental y en otros países como Holanda, Inglaterra e Italia, no soy en este momento, un productor de objetos que generen dinero en el mercado del arte. Pero, por otro lado, yo tengo que preocuparme por hacer dinero, ya que la organización en su totalidad de Universidad Internacional Libre no recibe ningún ingreso , todos están envueltos en otra profesión de donde tienen sus ingresos; así que nosotros estamos tratando de hacer un tipo de sistema bancario interno, al cual todo mundo aporta lo que puede.

A.P. : Entonces ¿usted da mucho de su dinero para la Universidad Internacional Libre, a este fondo común?

J.B. : Sí, claro.

A.P. : ¿Y esto incrementa su poder con la Universidad Internacional Libre?

J.B. : La Universidad Internacional Libre es un movimiento político y durante los procesos electorales como la elección de los parlamentos europeos, como la elección federal próxima en Alemania Occidental, seguramente nos encontraremos en pésimas condiciones ya que tendremos que gastar dinero. Por ejemplo la información callejera, las acciones, los viajes con el material, hablar en diferentes lugares y todo ese tipo de actividades cuestan mucho dinero. Por eso yo trato de conseguir lo más posible para cubrir esos gastos , porque algunas veces tengo mejores ingresos que otras personas ; a veces puedo aportar una buena suma, a veces menos, usted sabe . Esto está relacionado con el acto de producir objetos dados en el mercado del arte, así que yo no puedo detener por completo esta actividad de producción de esculturas , objetos de arte que se insertan en el sistema capitalista económico. Puede observarse que yo intento rebasar el sistema político y que trato de desarrollar un modo de hacer empresa con otras características que las

de la tradicional empresa capitalista , que en mi caso sería entendida dentro del mercado del arte, comprendido en lo que se llama libre mercado , los negocios, etc. Muy claramente hemos planteado esto como una organización constituida estructuralmente como una empresa.

A.P. : Pero, ¿no incrementa eso su importancia personal en la Universidad Internacional Libre, dando ese dinero?

J.B. : No, no, nadie tiene especial importancia en la Universidad Internacional Libre ; no es una organización jerárquica.

A.P. : Usted dice en el manifiesto de la Universidad Internacional Libre que la tradicional relación entre maestro y alumno debe ser derrumbada, que no puede ser unilateral, que debe ser un diálogo, no un monólogo.

J.B. : Eso es exactamente correcto.

A.P. : Sin embargo usted permanece en el centro de la Universidad Internacional Libre de Alemania. ¿Qué tan importante es usted para la Universidad Internacional Libre?

J.B. : ¿Qué tan importante soy? Yo fundé la Universidad Internacional Libre, yo le di forma a la idea . Después de que hice la Organización para la Democracia Directa por medio del Plebiscito , descubrí que era necesario iniciar una empresa de investigación, así como un movimiento político relacionado con cada campo de la sociedad, no sólomente con los problemas de la ecología o la democracia, sino con todo el problema de la Libertad y la Creatividad , y con el aspecto económico también , para cambiar el entendimiento del dinero y el concepto de capital. Así, fundé la Universidad Internacional Libre , pero aún cuando yo mismo la fundé , no tengo ningún privilegio en esa organización ; todo mundo tiene un derecho completamente igual , así que no hay privilegio. Todo mundo ayuda a todo mundo , en la medida de sus posibilidades.

A.P. : Lo que yo no entiendo es, si la Universidad Internacional Libre es una democracia, como usted dice que existe una igualdad para todos, y que todo mundo es importante, entonces ¿porqué tanta atención sobre Joseph Beuys?

J.B. : Bueno, tal vez porque yo fundé la idea en su totalidad y mucha gente se siente que esta es una forma bastante radical de manejar las cosas ; en cierta forma, este es un tipo de innovación en la discusión política globalmente, y también en el abordaje de lo que el arte es o debe ser en el mundo , ya que como la misma acción política, el arte tiene e implica una fuerza política. Entonces, esto es en algún modo debido al carácter de novedad de las cosas que la gente siente algún interés. Y por el otro lado, probablemente es la estructura establecida de información la que trata de ir al estilo convencional, la que trata de abordar la imagen de la estrella ...



A.P. : Pero, ¿no es usted la estrella?

J.B. : Sí, yo soy la estrella de alguna manera , es verdad, lo admito, yo trato de manejar esa situación usándola.

A.P. : ¿Usted alienta el estrellato?

J.B. : ¿Alentarlo? Yo aliento la capacidad, la dignidad, y la necesidad de mirar hacia la creatividad de todo mundo.

A.P. : Usted dice que no alienta el estrellato, sin embargo yo lo he visto autografiando carteles y catálogos. Sus obras *múltiples* cuestan un montón de dinero; la gente compra la propiedad de los objetos de Joseph Beuys y los conceptos parecen ser muy poco importantes para esta gente.

J.B. : Mire, yo no juzgo la manera en que procede la gente mirando lo que obtiene de un catálogo, o de un manifiesto político, o de las cosas. Yo no los juzgo.

A.P. : Bueno, vamos a ver lo de los *múltiples* que se encuentran a la venta en el museo : un borrador de pizarrón con su firma cuesta cincuenta dólares. ¿Qué valor intelectual o político tiene?

J.B. : Ese es un tipo de vehículo, usted sabe; es una forma de realizar la extensión de las ideas, eso es lo que pienso, extiende la idea. La información debe procurarse y yo personalmente trato de generar información no solamente en una forma escrita, en una descripción lógica de los pasos que se deben seguir en el futuro hacia una sociedad liberal, equitativa y socialista. También intento trabajar con imágenes, con fantasía, con chistes, con humor, esto acelera la discusión del problema de una nueva sociedad; una nueva sociedad es realmente algo distinto de lo que algunos de los llamados socialistas piensan a partir de la teoría de la lucha de clases y lo que implica; yo pienso de una manera absolutamente distinta el futuro de la sociedad, usted sabe, ese es un problema. Así que yo trabajo partiendo de la idea de que el arte es el medio más importante para transformar la sociedad.

A.P. : Usted cree que es importante que se siga discutiendo sobre estos asuntos en los años que vienen, ¿piensa usted que es importante para usted vivir un tipo de vida que sea consecuente con sus creencias filosóficas?

J.B. : Mi estilo de vida debe ser paralelo a lo que digo, sí. Yo informo acerca de las posibilidades, las filosofías y las ideas de la vida y el futuro en cierto sentido e intención, y no puedo vivir de otra manera, ese no sería un buen ejemplo. Pero yo pienso que cada vez más y más gente piensa que por lo menos estoy tratando de dar todo lo que puedo dar, yo trato de hacer lo que debe ser en cierto sentido una forma de ideal, puedo decir esto de manera modesta. Trato diariamente de hacer cosas distintas y nuevas , trato de mantenerme así, y volver a pensar cuál será el siguiente

paso y cuál debe ser mi conducta. Por tanto también hay una intención moral implícita en todo este asunto; la moralidad de esta cosa es muy importante.

A.P. : Y ¿usted siente que sus acciones son consecuentes con sus creencias?

J.B. : Así es, pienso que mis actos han sido consecuentes durante los últimos veinticinco años, pero cada año he podido ver un tipo de progreso en los detalles, he podido ver que existen muchísimos detalles que han mejorado en la consideración de los problemas sobre la libertad de todo mundo en la escena cultural, también en la educación, las escuelas, universidades, en el nivel informativo, la radio, la televisión, los periódicos, etc. He visto un progreso en la consideración y en la investigación sobre la ley, los derechos humanos como una esfera poderosa de la democracia, y durante los últimos cinco o seis años, la Universidad Internacional Libre. Y con la ayuda de varios amigos y filósofos bastante capaces, podemos desarrollar el tipo de modelo económico que pueda agrupar a las mayorías en el momento en que puedan entender que esta es una respuesta concreta muy sólida para una solución a los problemas sociales alrededor del mundo.

A.P. : En su trabajo hacia una transformación social, ¿usted quiere evitar el sistema lucrativo o ser parte de él?

J.B. : No, yo trato de evitar el sistema lucrativo, estoy en contra del lucro, pero en tanto exista yo en el sistema capitalista sería estúpido despojarme de mi dinero ya que tengo que luchar en contra del sistema capitalista, y para ello necesito el dinero. Pero en el momento en que un sistema en su totalidad es mandado por la mayoría de la gente y sus leyes nuevas existen en un nivel económico que evita el asunto del dinero, entonces las cosas serán consecuentes en ese sentido. Pero en tanto esto no suceda, yo tengo que preocuparme por el dinero y así poder trabajar en contra del sistema.

A. P. : En ese proceso usted viene y hace una exposición en el museo Guggenheim en Nueva York; a partir de la cual ellos están obteniendo un beneficio también. Para ellos significa mucho políticamente tener a Joseph Beuys, un artista radical de Alemania Occidental exhibiendo en su museo, ya que incrementa la imagen del museo, en términos políticos y económicos. ¿Usted está de acuerdo con eso?

J.B. : Es cierto, eso sucede.

A.P. : Entonces al mismo tiempo usted está alimentándolos.

J.B. : No. Sí los alimento, pero los alimento también con ideas nuevas, si usted lee el catálogo, entonces usted podrá ver que el proceso de alimentación está situado también en contra de la posición establecida de esta institución. Y como el mundo entero está formado solamente por instituciones, uno tiene que dirigir ideas nuevas hacia la institución. Cada familia es de hecho un tipo de institución; uno puede

trabajar sólomente con las instituciones dándo nuevas ideas dentro de esa estructura institucional.

A.P. : Usted dice que sus ideas son nuevas, sino es que revolucionarias y radicales, no obstante, usted recibe increíble apoyo del gobierno de su país. ¿Porqué lo apoyan? Si ellos están situados en la derecha, si no es que en el ala reaccionaria, ¿porqué lo apoyan a usted, un artista de izquierda, un artista que ofrece y sugiere una dirección completamente nueva para la sociedad?

J.B. : No lo sé, tal vez ellos tengan la idea de que esto es necesario, que hay otra razones para pagarlo... No, ellos no son de mente abierta, sino que tienen miedo de perder su rostro. Su sistema siempre trata de trabajar con la imagen de su propia libertad particular, una pseudo-libertad. Todo es péfido, ellos tratan de abusar de los artistas para hacer propaganda para lo que ellos llaman: "somos libres", así ellos también usan al artista para propagandizar su propio sistema.

A.P. : Entonces, ¿lo están usando a usted?

J.B. : Seguro, ellos tratan de usarme pero es imposible abusar de mí porque yo voy radicalmente hacia otra parte. Yo saco el dinero de sus fondos, lo cual es algo muy interesante de hacer, así ellos pagan todo lo de la Universidad Internacional Libre y después las cosas pueden desarrollarse; muy, muy rápidamente y muy fácilmente usted podrá encontrar otro nivel de sociedad.

A.P. : Entonces usted será el que obtenga el dinero y ellos en realidad no entienden que usted va a aplicar ese dinero para darle un uso radical.

J.B. : En este momento yo creo que tal vez no se dan cuenta... mientras tanto, algunas gentes conocen el sistema con el cual trabajo, que trato de sacar el dinero del sistema. Pero hay también ejemplos de gentes que tienen más que otras gentes - en cierta forma son personalidades privilegiadas - quienes tratan de cambiar el sistema. No existe exclusivamente la gente pobre o sin privilegios entre quienes buscan un cambio, sino que también hay quienes tienen dinero, gente rica, inclinada a apoyar dicho movimiento, hay gente como la que en Alemania llamamos *Maccenas* quienes dan algo, a veces dan más.

A.P. : ¿Entonces existe gente de la derecha que simpatice?

J.B. : Bueno, ¿qué es lo que llama usted derecha? Derecha e izquierda no existen, eso es una solución. Izquierda y derecha no existen más.

A.P. : ¿Hay gentes bastante opulentas en Alemania quienes apoyan su obra?

J.B. : Ellos apoyan la revolución.

A.P.: Apoyan la revolución. ¿Eso no les da privilegios? Ahora déjeme preguntarle esto: ¿Es una democracia en la que ellos dan su dinero para influir en el sistema? Eso quiere decir que ellos tienen más poder.

J.B.: Usted dice que generalmente que toda la gente que tiene dinero se inclina en contra de la revolución, eso no es verdad. Ciertamente, la gente que tiene más dinero es una minoría, sí... pero no es su culpa tener tanto dinero, es culpa de todo mundo que ellos puedan ganar tanto dinero. Entonces, si es que alguien debe cargar con culpas hay que observamos a nosotros mismos; todo mundo es culpable en este sistema porque todo mundo tiene que preguntarse cada mañana "¿qué tanto estoy haciendo en contra del sistema? , ¿qué organicé en contra del sistema?". Así, todo mundo es culpable por el sistema y no solamente la así llamada gente capitalista, porque tienen más dinero que las demás gentes....Si la gente está clara de que este uso del capital en la sociedad es falso, ¿porqué no parte de sus raíces y abandona su trabajo? , ¿porqué no sucede eso en las fábricas donde hay obreros, en la fábrica de hierro, en los grandes negocios? No, mientras los trabajadores sigan apoyando el sistema capitalista, los capitalistas estarán ahí, con mayores privilegios y más dinero en sus bolsillos, ese es el sistema.

A.P. : ¿Qué rol tendrá usted en la política en el futuro?

J.B.: En la política en el futuro yo jugaré el rol de una persona que puede mostrar cómo el dinero, el capital y la idea de capital pueden cambiar, partiendo de una comprensión del capital como un destino cambiante, en cual la dignidad de todo mundo es canjeada por comodidad, la así llamada dependencia salarial, para mostrar que el dinero debe convertirse en un regulador democrático del trabajo de todo mundo, así como de su creatividad y dignidad. Así, yo llamaría a este tipo de entendimiento del dinero la dignidad económica, la capacidad económica de la gente. Entonces la única necesidad de la democracia es buscar esto y ver que el único medio para cambiar la democracia es cambiando el entendimiento del dinero y del estado.

Yo puedo trabajar solamente como un informante, solamente puedo aparecer en diferentes lugares, en las calles, durante los procesos democráticos, en los procesos electorales y hablar acerca de lo que pienso sobre las posibilidades: cómo debe ser el futuro, cómo debe verse y cómo debe ser organizada la libertad. La igualdad en la estructura legal democrática debe ser construida y la comprensión del capital en la economía debe ser radicalmente transformado. Así yo solamente puedo generar información en un tipo de programa en el cual la gente pueda observar que en este momento ya existe una solución propuesta, que hay una moral existente de hecho.

A.P. : ¿Es ese su rol, solamente como maestro?

J.B. : Como maestro, como informante y como organizador que confronta a la gente, quien desea, cosa posible, alguna influencia en el parlamento. Ese es mi rol ahora, informar a la gente acerca de las posibilidades, organizar la resistencia contra

el sistema, así como organizar las elecciones. Así, puedo también buscar una posición en el parlamento, de hecho ya lo hice.

A.P. : ¿Está usted interesado en hacer eso en el futuro?

J.B.: Estoy buscando una posible posición en el parlamento, no tengo mucha claridad si esta sea una decisión correcta, pero creo que es una forma de hacer las cosas. Una vez sentado en el parlamento, se puede tener mucha influencia en los medios; los medios ya no son capaces de aportar nuevas ideas aparte.

A.P.: Usted parece tener bastante influencia en los medios actualmente.

J.B.: Sí, pero hay que ver que cada dimensión política de importancia es cortado de los mensajes. Incluyen solamente el entendimiento tradicional del arte y de las actividades del arte en la escena cultural dada, en la tan aburrida cultura, la parte "no-existente" de la realidad del mundo es olvidada y por lo tanto está escindido de las necesidades de la mayoría de la gente. Por eso yo trato de romper con eso y llevarlo al mensaje, a los medios, esa es la única cosa.

A.P. : Pero ¿porqué salió usted en la portada de un semanario como *Der Spiegel* ?

J.B. : Cuando tenía cinco años no salí en la portada, cuando tenía treinta años no salí en la portada, cuando regresé de la Segunda Guerra Mundial tampoco salí en la portada, cuando hice mi primera exposición - tendría treinta y cuatro años, creo - tampoco salí en la portada, aún diez años después no estaba en la portada, pero con la propagación de un nuevo entendimiento de la creatividad artística y un nuevo entendimiento del trabajo artístico dirigido hacia un cambio social, entonces lentamente empecé a entrar en las portadas. Presioné y trabajé para esto, luché por esto. ¡ Yo me subí en este tren ¡ Trabajando en las calles, abiertamente; así hice algo que hizo a la gente sentir " oh, miremos, hay una idea, tal vez muy interesante, escuchemos.", y así salen las cosas a la superficie. Yo solamente apelo a la gente para hacer cosas similares.

Así que al menos, déjeme decir que lo intento, yo trato de hacer las cosas en la medida de las posibilidades, y solamente puedo entusiasmar a otras personas para hacer la misma cosa o cosas similares; esta tal vez sea realmente una metodología distinta porque el movimiento entero no puede ser conformista en sí mismo; tiene que ser en una forma múltiple, porque lo que asusta al sistema es la multiplicidad de las intenciones de la gente y sus invenciones en contra del sistema. Si usted trabaja con una ideología, por instancia una ideología marxista, nunca tendrá éxito en su lucha contra el sistema, ya que ellos lo integran a sus propias cosas e intenciones, sí, cada sistema en el sistema capitalista está de hecho trabajando con un tipo de manejo capitalista. Por eso, la única metodología que queda es el color, la multiplicidad en la unidad; la unidad significa la liberación de la gente de la dependencia del dinero y del estado en una estructura dada. Eso es lo que pienso.

Art Papier era Director de Arte en el Museo Solomon R. Guggenheim cuando se realizó la exposición retrospectiva de Joseph Beuys ahí. Hoy se dedica a la investigación en el campo de la Biología en la Universidad de Columbia en Nueva York.

F. Entrevista con Kate Horsefield. 1980.  
Traducción de Hernán García. 1993.

Kate Horsefield : ¿Cuando usted era niño había alguien de su familia que estuviera involucrado con alguna práctica creativa?

Joseph Beuys : No, de hecho nunca me interesé en el arte. Tal vez alguno de mis antepasados en las raíces alemanas de mi familia estuvo interesado en la ciencia, pero en el arte nadie, nunca.

K.H.: ¿Ni cuando era un niño pequeño se interesó usted en el arte de manera directa?

J.B.: No, en aquel entonces esa idea nunca estuvo en mi conciencia, pero mirando hacia atrás, descubro que lo que hacía de niño tenía mucho que ver con un pensamiento artístico, a partir de lo que luego desarrollé en el así llamado *Concepto Ampliado del Arte*, que a su vez tiene que ver con la teoría de la *Escultura Social*, es decir, con la transformación radical del mundo. Así que lo que hice de niño - lo que experimenté en el campo, en la naturaleza e inclusive en la parte industrial de la actividad humana, en pequeñas fábricas - tenía un tipo de carácter el cual la gente puede ahora apreciar en mis piezas que se encuentran en el Museo Guggenheim, por ejemplo ; pero esto es aparentemente a través de una reflexión acerca de mis intereses como niño y la obra que hice posteriormente ; por supuesto, no solamente de lo que hice de niño, sino también de lo que sentí y pensé, lo que experimenté y lo que... sí : lo que imaginé.

K.H.: ¿Podría hablar específicamente acerca de esos sentimientos y experiencias particulares?

J.B.: Sí. Uno de los sentimientos generales más importantes durante ese tiempo, fué que yo me sentía por un lado, en medio de un ambiente bellísimo, pero por el lado del funcionamiento social, sentía que todo estaba en un gran desastre; sentí una dramática contradicción en mi vida y cuando tenía cinco años, sentí que mi vida tenía que finalizar, ya que experimentaba demasiado esa contradicción .

Tenía el sentimiento de que otro tipo de vida - tal vez en un área trascendental - podría darme una mejor posibilidad de influenciar o trabajar o actuar dentro de esa contradicción. Así, este era mi sentimiento general : por un lado esta naturaleza bella e indomable de la que yo obtuve mucho y en la que tuve una gran cantidad de posibilidades para la contemplación, la meditación, la investigación, la recolección de cosas, de hacer una especie de sistema ; por el otro lado, este derrumbe social que yo sentía como un dilema venidero.

Sí, de niño lo percibía pero fué después cuando pude analizar dicho derrumbe. Durante mi infancia estuve confrontando con la naturaleza de esta conducta, pero no

analicé la raíz de esa problemática, sin embargo, seguramente esta es una comprensión intuitiva que un niño puede desarrollar a través de sus sentimientos, que en esas condiciones la raíz debe estar en el comportamiento de la gente.

Debe observarse que esta es una cosa tan complicada, que yo no puedo acusar a una sola persona de ser la culpable de dicho desastre, de una persona que esté en mi contra y que de ninguna manera intento criticar a la gente de mi comunidad en su actitud hacia mí. Pero yo ví la relación entre la gente, su forma de pensar, su tipo de comportamiento expresivo en cada situación difícil; ví todo el tiempo la falta de claridad en la condición psicológica de la gente. Usted sabe, era la época de los años veintes y yo sentía esta conducta expresiva, esta calidad amorfa del poder espiritual y de la emoción por la vida.... lo veía y pensaba que eso podría guiar hacia algún tipo de catástrofe. Ese era mi sentimiento en general.

K.H.: Antes de que usted tomara la decisión de ser artista, se encontraba persiguiendo algunos de sus intereses en la ciencia e incluso se había hecho la idea de ser científico en cierta medida....

J.B.: Cierto.

K.H.: ¿Cuáles eran sus metas como científico y después, qué lo hizo detenerse en la ciencia y mirar más cercamente hacia el arte?

J.B.: Sí.... empecé desde este punto positivo del medio ambiente, en el cual las cosas en la naturaleza estaban ilesas, relativamente a salvo, inicié trabajando ya desde niño, con una suerte de circo, con una metodología teatral, y un sistema que estaba relacionado con los fenómenos de la naturaleza: animales, insectos, plantas.

Cuando tenía siete u ocho años me fui interesando en investigaciones ya hechas y tuve maestros que se interesaban en lo mismo, tuve también un tipo de laboratorio todo el tiempo, hasta los quince, cuando desarrollé un auténtico laboratorio relativo a la Física, la Química, la Zoología, la Botánica y demás por el estilo, así que decidí estudiar ciencias naturales. Entonces fué más o menos cercano al inicio de la Segunda Guerra Mundial, por lo cual mi actividad se detuvo, ya que fui llamado a cumplir con el servicio militar.

Durante la guerra, cuando era soldado, tuve el privilegio del comandante, cuando estábamos en algún pueblo donde hubiera algún tipo de actividad académica, de ir a la universidad; como en Polonia tuvimos una especie de descanso, tuve la oportunidad de visitar la Universidad de Poznan, pienso que allí fue en donde descubrí, durante la discusión con un profesor de Zoología acerca de la teoría de la ciencia natural en su totalidad, que probablemente sería incapaz de especializarme en un campo positivista, materialista, fué entonces que estos dos términos vinieron a mi conciencia; era un tipo de metodología de la comprensión materialista del mundo, entonces me di cuenta de que las necesidades de las llamadas ciencias naturales, exactas, eran una restricción para mis habilidades específicas y decidí intentar de otra manera.



Después, durante el resto de la guerra, estuve meditando este problema, tenía que tomar una decisión acerca de la forma establecida de entender y abordar al mundo, tenía también que pensar en una metodología para obtener mi capacidad específica de cooperar con otras gentes, simplemente para hablar.... no para tratar asuntos muy, muy importantes, eso no estaba en mi mente. Yo tenía en mente la pregunta: cómo cooperar con otras gentes de una manera más significativa, para sobreponerme no solamente del dilema que experimenté en mi más temprana edad, del cual era consecuencia la Segunda Guerra Mundial, sino también de este aún más fuerte dilema con el que me encontré en la guerra misma. Pensé en la necesidad de llegar a una decisión, de reconstruir, de renovar todo el problema de la vida, del trabajo, la labor de la gente.....Sí, esta era para mí la pregunta en pos del punto crucial de la creatividad humana y sus implicaciones: la libertad de la gente en sus trabajos creativos y cómo desarrollar a partir de esa necesidad un tipo de orden social, otra forma de entender la ciencia, intentando con el arte. Así, entonces, yo intenté con el arte. K.H.: Una cosa que me gustaría preguntar es ¿cuál era el clima en el arte?, ¿qué fue lo que vio en el arte como plataforma, usted sabe, dónde puede conectar sus nociones de experimentación y qué tipo de metas pudo tener?

J.B.: Sí, claro, es una pregunta muy importante porque casi no había que ver, algo en lo que se pudiera tener esperanzas en este campo. La única esperanza que tuve fue cuando ví un día la fotografía de una escultura que fue almacenada durante la época de Hitler, era una escultura de Wilhelm Lehmbruck, un escultor alemán de estilo expresionista; este era, tal vez, el único ejemplo, Lehmbruck, entre los dieciséis y los diecinueve años en el cual ví una posibilidad para el arte para generar un interés, principalmente para innovar algunas cosas, más allá de descubrir una aburrida repetición naturalista de lo que está hecho por la naturaleza.

Debe entenderse que entonces era una época de aislamiento, generalmente, en Alemania, durante la era fascista y aún más específicamente un aislamiento en aquella región en la que nadie estaba interesado en el arte; esa era una especie de tradición allí, no porque la gente no fuera creativa, sino porque sus profesiones estaban más relacionadas con la agricultura y en tanto que el impulso industrial también había dejado su huella en aquella área, las gentes eran empleadas en las fábricas, eran trabajadores, por lo que fuera de esto, la actividad cultural en aquel lugar era casi nula.

Simplemente sucedía que la gente no sabía trabajar en este campo específico; debido también a su involucramiento con la tradición religiosa, en el área católica. Así, cuando ví aquellos ejemplos, uno de Lehmbruck y también entonces algunas pinturas, cuando buscaba materiales interesantes, sentí por el arte, en él, una posibilidad mucho mejor para fomentar mis habilidades.

K.H.: Para entonces ¿estaba ya estudiando arte?

J.B.: Sí.

K.H.: ¿Qué tipo de gente fueron sus maestros y cómo lo influenciaron en ese momento?

J.B.: Yo empecé a prepararme para ingresar a una academia estatal, ya que era muy difícil durante aquella época porque todas esas instituciones habían sido destruidas y en ese entonces funcionaban en un tipo de construcción improvisado, por lo que solamente algunos estudiantes tenían la posibilidad de aprender en las escuelas; por eso, inmediatamente después de la guerra, después de mi tiempo en prisión, empecé a trabajar en algunos ejemplos que yo sentía que podían ser una especie de prueba de mi destreza, de mi capacidad, así que con todas esas cosas me dirigí a la academia de Dusseldorf y me aceptaron, lo cual era una maravilla dadas las condiciones de la época que ya mencioné. Yo, personalmente estaba bastante impresionado de que me aceptaran en aquella condición caótica.

El primer maestro que tuve en la universidad era bastante académico, no tenía nada que hacer más que copiar modelos de un modo naturalista, casi médico, él me mostraba dónde debería estar cada músculo, cómo debía de ser observado y reproducido, hice muchísimos modelos anatómicos hasta que me sentí bastante aburrido con este repetitivo carácter del hacer; nuevamente sentí que aquello era más arte, un tipo de ciencia, percibí un paralelismo con la ciencia, así como la influencia del pensamiento materialista sobre el arte. Mi profesor me recordaba a un cirujano en un hospital, con su bata blanca, traía algunos instrumentos en el bolsillo del pecho cuando venía a corregirnos, me sentía como en una sala de operaciones, usted sabe, con la obra sucedía exactamente lo mismo; me sentía muy incómodo, molesto, y finalmente tuve dificultades con este maestro a quien yo quería mucho personalmente porque era una persona muy generosa, con un carácter muy noble, sin embargo tuve dificultades y dejé su clase para intentar con otro maestro.

Este otro maestro, Ewald Mataré, era bastante conocido en aquella época en ese lugar, tenía un estilo propio, una comprensión del arte que era realmente una especie de innovación para mí, durante aquel tiempo; tenía una autonomía en su comprensión del arte, pero con una metodología medieval; él era un creyente de la idea de la Bauhütte, un admirador del ornamento, de lo que en Alemania llamamos Masswerk, la.... Rechtfertigung, was heisst Rechtfertigung? ("Justificación, ¿cómo se dice justificación?") de lo geométrico. El estaba convencido de que la geometría y el ornamento deben ser las bases para todas las decisiones del arte. Entonces me sentí seguro de encontrarme con un muy buen maestro, con un carácter autónomo, pero de nuevo tuve dificultades con tal dogma, cuya creencia estricta en un viejo concepto del arte, proveniente de la Edad Media me condujo a una serie de contradicciones y discusiones con él. El solía poner atención a mis experiencias con la forma usando diferentes materiales, y a través de sus observaciones, llegó a la conclusión de que yo estaba, simplemente loco; no dijo que fuera yo incapaz, no; inclusive decía que tal vez fuera su alumno más posibilitado, pero al mismo tiempo sentía el deber de informar a los funcionarios sobre la imposibilidad, por ejemplo, de tomarme posteriormente como maestro, debido a que me consideraba loco - en su pensamiento, completamente loco de remate -, demente.

En esa época yo hablaba mucho acerca de la necesidad de encontrar bases seguras para quehaceres posteriores, me estaba dando cuenta de que no me llevaría a la solución del problema tomar por instancia los conceptos del Budismo o los conceptos medievales de la Bauhutte, tomar el Tao u otra forma de sabiduría de Oriente, para recrear la espiritualidad humana. Estaba intensamente involucrado con un tipo de...sf, epistemología, lo cual en ese momento, fué la razón por la que Mataré descarté mi trabajo; el creía que un artista debe hacer cosas, no tiene que hablar demasiado, ni confundirse con todas esas cosas complicadas como el análisis histórico y no tiene porqué constituirse sobre este tipo de asuntos; bajo su mirada yo estaba dando forma a mi ser sobre problemas que el género humano jamás sería capaz de resolver, desde ese punto de vista yo aparecía ante él como alguien en estado de locura.

De hecho ese fue el momento en que comenzó mi alejamiento del mundo tradicional del arte, conectándome más y más con gente que estaba interesada en la investigación interdisciplinaria; así, tenía más amigos y más discusiones con científicos otra vez, porque de hecho tenía un vocabulario y una formación científica; fue siempre una relación muy intensa con científicos de diferentes campos. Esto sucedió más o menos desde 1952, hasta el siguiente punto de mi existencia, el cual fue una especie de ruptura con todo, un derrumbe.

K.H.: Déjeme hacerle una pregunta antes de llegar a eso.

J.B.: Sí, claro.

K.H.: ¿Hasta qué punto estaba usted interesado en las soluciones estéticas que demanda la materialidad real del trabajo artístico?

J.B.: Repítalo por favor.

K.H.: ¿Hasta qué punto estaba usted interesado en las soluciones estéticas y en el proceso de hacer arte?

J.B.: Otra vez, es muy importante entender la pregunta y no la entendí claramente, así que repítala por favor una vez más.

K.H.: Bueno. Como un contraste con la comprensión del arte como un vehículo para las ideas, ¿qué tan interesado se encontraba en la estética al resolver un problema?

J.B.: Eso no me importaba en absoluto; la palabra estética no existe para mí. Descubrí, durante todo el tiempo que permanecí en una institución oficial, en una academia estatal, que este uso de la palabra estética no significa nada en mi entendimiento. No podía ubicar este significado de estética, el cual era bastante nebuloso, una idea indeterminada; no podía aplicarla en forma real y concreta en mi obra, en mi problema, en mi perspectiva. Pero posteriormente, después de lo que

dije que era el siguiente periodo en mi vida, establecí mi comprensión de la estética: el ser humano es estética. La estética es el ser humano en sí mismo.

K.H.: Usted mencionó algo al principio, antes de que empezáramos a hablar de su educación como artista, acerca de haber sido llamado para la guerra, período en el cual fue piloto. Quisiera preguntarle sobre aquella época y sobre qué tipo de incidente le sucedieron entonces. ¿Cómo afectaron esos incidentes su concepto de arte como herramienta social, y cómo se empezaron a manifestar en obras de arte?

J.B.: A veces esas cosas son vistas de manera falsa ; esas experiencias físicas durante la guerra - accidentes, daños en mi cuerpo, heridas y esas cosas -son sobrevaloradas cuando se contempla mi trabajo posterior.

K.H.: ¿Cómo se han sobrevalorado?

J.B.: La gente las ve de una manera simplista ; dicen que porque estuve en la guerra con tribus tartáricas, por ejemplo, y porque entré en contacto con familias que me recibieron como un miembro de ellos, quizás para darme la oportunidad de desertar del ejército, o cuando estuve gravemente herido y tales gentes me encontraron y cubrieron mi cuerpo con una especie de manteca, alguna cosa lechosa, e incluso con fieltro, tal vez estas sean las razones por las cuales posteriormente usé dichos materiales en mi obra.

K.H.: ¿Es cierto eso?

J.B.: Es verdadero el hecho durante la Segunda Guerra, pero no es cierto que esas sean las razones para tomar esos materiales después en mi escultura. Si eso fuera cierto, podría preguntar porqué vine a usar esos materiales también tanto tiempo después. La prueba de que eso no puede ser cierto, y no lo es, es que antes de hacer aquellos objetos, había construído una teoría, para la cual estos materiales aparecieron como los más apropiados para aclarar una teoría del orden social, una teoría de la acción como escultura viviente y demás.

Así, llegué a los elementos , elementos teóricos , de materiales aislados, materiales crudos, materiales orgánicos. Yo no tomé estas cosas como un tipo de elementos dramáticos inmediatos debidos a que me haya encontrado en una situación dramática durante la guerra, no , de ninguna manera ; nunca estuve interesado en eso. Pero posteriormente cuando construí una teoría y un sistema de escultura y de arte, y también un sistema de comprensión amplio - la comprensión antropológica de la escultura, siendo relacionada con el cuerpo social y con las vidas y habilidades de todo mundo - entonces, tales materiales parecían ser los correctos como herramientas efectivas para aclarar esta teoría y para crear un impulso en las discusiones, durante las acciones y los performances. Pero sí, claro que recuerdo el periodo de la guerra, por supuesto que fue un hecho muy importante en mi vida y resulta muy interesante que el mismo material haya sido utilizado en aquella situación de emergencia, personalmente y para todo mundo en la guerra . Así que también fueron luego elementos muy útiles para despejar cómo sobreponerse, podría

decir, de la herida de todos nosotros, no solamente la mía. Estos elementos aparecen como un tipo de afinidad secreta en mi vida, pero esta relación no fué la que me motivó a usarlos.

K.H.: ¿Puede decirse que estos materiales fueron escogidos por usted posteriormente, desarrollándose a partir de su teoría de la escultura?

J.B.: Sí, es posible ver que están claramente desarrollados, que hubo varios antecedentes hasta que llegué a la decisión simple de abordar dichos materiales; y tomándolos, después de mis consideraciones y reflexiones sobre la necesidad de construir una teoría, me di cuenta entonces, de la interesante relación que tenían con mi biografía.

K.H.: ¿Lo sorprendió esto?

J.B.: No, no me sorprendí porque, como ya le comenté, que desde mi infancia hacia tales cosas instintivamente y desde la creatividad de un niño, he visto las cosas de la misma forma en que lo hago ahora. Trabajaba con máquinas, podría decirse simplemente que operaban sin combustible, sin la llamada energía física, podían funcionar con conceptos. Y ahora, estoy lentamente tratando de desarrollar este tipo de maquinaria que funciona sin energía física, tal como puedo recordar que lo hice ya en mi infancia; esto marcó mi vida, este paralelismo entre pasado y futuro.

K.H.: ¿Cómo enfrenta usted la decisión de hacer una obra de arte, o en algunos casos, una acción; ante qué se enfrenta usted al iniciar; qué sabe de la obra y cómo procede?

J.B.: Sé suficiente antes de iniciar una acción, sé bastante acerca de la idea general de la escultura, de su necesidad, pero no sé nada sobre el proceso que tomará la acción; cuando la acción se lleva a cabo mi preparación trabaja, porque estoy listo y preparado para hacer algo, sin saber a dónde irá. Mire, sería una cosa sin el menor interés - no tendría que ver con el arte - si no fuera un nuevo experimento para el cual no tengo un concepto claro. Si tuviera un concepto claro de cómo resolver el problema, podría entonces hablar del concepto, por lo que sería innecesario hacer acción alguna. Cada acción, cada obra de arte, para mí, cada escena física, cada dibujo en un pizarrón, cada performance acarrea un nuevo elemento a la totalidad, un área desconocida, un mundo desconocido.

Así es que nunca tengo un concepto claro para un performance, solamente tomo una decisión de las herramientas por ejemplo, pero no determino el camino de la acción o su carácter; no hago acciones para hacer acciones como una innovación hacia el mundo del arte, como un nuevo estilo. Debo decir que la naturaleza de las acciones como posibilidad para llegar a una comprensión del arte, en su mayor parte fué traducido a un estilo moderno oficial y nuevamente fue restringido a la clausura en una torre de marfil, reducido a la perspectiva tradicional del arte como una historia de innovaciones formales, sin ser vistas como una posibilidad de innovar el cuerpo social en su totalidad: Puede apreciarse que este es el dilema del mundo del

arte, pero yo trato de rebasar esta situación en la medida de mis posibilidades; sin embargo, esta situación siempre reaparece, y yo siempre estoy confrontando con la tentación del sistema en el sentido de buscar destruir dicho impulso.

K.H.: Me gustaría preguntarle algunas cosas en cuanto a la forma en que la gente participa de su trabajo, la audiencia por ejemplo, si es que usted quiere dirigirse a la audiencia en las acciones, el público, o la audiencia en Europa, en el Guggenheim; mucho se ha hablado acerca del hecho de que la gente tiene que apoyarse en un aspecto verbal o en interpretaciones escritas de su trabajo para poder entender los símbolos y la calidad del mensaje que subyace en el mismo. Esto me parece en cierta forma, una contradicción en relación con la intención de largo alcance de su trabajo, atravesando la sociedad en su conjunto.

J.B.: Si esto fuera cierto, habría contradicción, pero mire, eso no es verdad. Eso ha sido acarreado por un montón de fuentes poco claras y posiciones confusas de gentes que están envueltas en todo este enredo. Periodistas, críticos e historiadores del arte, ellos son los que han hecho este malentendido, de que uno debe tener interpretaciones para el fenómeno de producción. Eso no es cierto, simplemente no es cierto. La gente puede trabajar sin interpretaciones, y puede seguir haciéndolo sin ellas, pero, tal vez esto sea algo interesante. Detengámonos en este punto, para no confundirlo.

Nunca he conservado una herramienta o alguna parte de mi laboratorio, podría decirse, para evitar este término "artista". Debido a que este es ya una alusión a un tipo de entendimiento tradicional en una forma restringida, la cual no podría trabajar sobre su propia forma, o sobre la relación entre forma, material, y etc. A veces aparece algún objeto o herramienta, la cual no opera sin interpretación, pero yo nunca le daría como ejemplo de mi forma de entender la escultura, o como un fenómeno estimulante para ver algo de los problemas involucrados; así que esa interpretación no es necesaria.

Uno de los postulados más importantes del concepto ampliado del arte es que no solamente los materiales - formados o en estado caótico, si es necesario - tienen que ver con la escultura. El pensamiento es un proceso escultórico, y la expresión de las formas del pensamiento en el lenguaje, es también arte. Esta totalidad de la creatividad humana- empezando por los sentimientos y los pensamientos y su expresión en un material especial, el material lenguaje, para el cual se necesitan las herramientas del cuerpo y las físicas, la lengua, la laringe, los pulmones, el aire, las ondas sonoras, el oído de otra persona- todo tiene que ver con la idea de escultura en el futuro.

Existe por un lado la consecuencia física del pensamiento: las formas que son realizadas en edificios, arquitectura, en formas agrícolas, en las así llamadas esculturas, porque ellas tienen una forma especial, implican una imaginación especial, en vez de convertirse en repetición de lo ya dado. Es posible para la gente ver esas herramientas, el resultado de un proceso, pueden ver, por así decirlo, el carácter de construcción de un proceso. Pero a partir de este punto debemos observar el origen, en donde el proceso escultórico empieza, ahí está el

pensamiento, el poder del pensamiento y su consecuencia, la información, la cual quiere decir para mí dar forma, en condiciones materiales.

Cuando hablo de que necesito mi propio cuerpo, lo físico, la carne - esta es como un tipo de arcilla con la cual se puede conformar- y de que necesito mis pulmones, de que necesito mis herramientas aquí, existiendo en mi anatomía, hablo también de que necesito otras formas de vida, con otras condiciones físicas, en mi hermano o hermana. Debo entonces terminar de una vez con toda interpretación, discusiones y malentendidos, desviaciones del problema. Tengo que poner todo en este proceso para cultivar tanto como sea posible el germen, el punto de desarrollo en una dirección especial, acarrear las bases razonables en las cuales una nueva cultura en el futuro pueda germinar.

Así, esa es la segunda parte del problema, que el lenguaje, el pensamiento sobre el problema es una escultura aún mas importante que el fin del proceso, existente en las herramientas o en las pinturas, en los dibujos o grabados. Este carácter trascendente de la información, existente en un mundo invisible, nos da al mismo tiempo la prueba y el conocimiento claro de que no somos sólo seres biológicos, seres materiales, no existentes en este mundo - de que sólo existimos parcialmente en este planeta - y de que somos seres imbricados en la madera, en el fieltro, en el sebo, en el hierro, en el hule o en cualquier recurso de este planeta.

Esa es para mí la razón para hablar, también es la dignidad del discurso; de lo contrario, si este fenómeno, esta realidad no es clara, entonces la consecuencia es que todo recurso se convierte en puro bla-bla-bla-, sin que exista poder social alguno, todo es caos. Y la otra consecuencia es: déjenlos hacer lo que hacen, dejen al gobierno hacer lo que le plazca, yo me hago a un lado, me aparto y trato de sobrevivir el tiempo que me quede, entonces cada lenguaje, cada expresión del ser humano pasa a ser bla-bla-bla-. Eso es por lo que yo insisto en la necesidad de buscar razones epistemológicas claras para seguir con el arte, con las cuales dar forma al interior de los poderes de comprensión de la humanidad, así como para provocar la calidad en lo que tradicionalmente aparece como la forma de una cosa, para impulsar al mundo con una comprensión radicalmente distinta de la cultura.

En el pasado existía la especial autoridad espiritual del gran sacerdote, el líder o el faraón de la colectividad tribal, el jefe, después vino la dependencia capitalista en el poder del dinero y el poder estatal, ahora esto tiene que negociar con el mundo que es construido por la gente, por la creatividad de la gente. Pero esto sólo será posible si la gente se da cuenta claramente poco a poco del poder que tiene, el cual empieza con la reflexión, el carácter conformador, moldeante del pensamiento. Y la transferencia es en forma de lenguaje y en otros tipos de lenguaje, como en la obra de arte, en donde la escultura, en su especial forma física significa también lenguaje - uno no debe tener una concepción limitada de lo que es un lenguaje.

Esa es la razón para mí, por la que debo hablar, inclusive de porqué debo hablar más de lo que hago como arte, por llamarle así; mire, la complicación es que yo tengo que usar algo... tengo que usar una determinación tradicional para las ideas, así, cuando hablo de arte, sólo puedo decir que hay dos tipos de arte: el arte tradicional, el cual es incapaz de generar arte por completo, o de cambiar nada en la sociedad o en la capacidad de disfrutar la vida; y también hay otro tipo de arte que está relacionado con las necesidades de todo mundo y con los problemas existentes

en la sociedad; este tipo de arte tiene que ser desarrollado desde el principio, tiene que empezar desde la capacidad conformadora del pensamiento como medio escultórico; si este agente escultórico no está activo desde el inicio, nunca conducirá a ningún resultado en forma física alguna, o bien la forma física será solamente polución para el mundo y solamente enriquecerá la producción de porquerías en su conjunto, que de hecho ya tenemos. Eso es lo que pienso.

**Kate Horsefield** es crítica de arte y artista de video. Fue co-fundadora de Video - Data Bank , la distribuidora de videos de artistas más grande en los Estados Unidos. Fue también co - productora de las video-cintas *Ana Mendieta : Fuego de Tierra* y *Video Vs. Sida* .

**Hernán García** es un artista mexicano.



*G. Joseph Beuys y el Dalai Lama*  
Entrevista con Lowrien Wijers. 1981.

Joseph Beuys - Como el Papa, pienso que el Dalai Lama debería elevar su voz a gran distancia, alrededor del mundo; yo podría hacer algo muy importante con el Dalai Lama para la televisión - participar en un programa informativo sobre las necesidades de la época y sobre los contenidos filosóficos de dichas necesidades; debe encontrarse una fórmula importante para todos estos problemas.

Así que pienso que el Dalai Lama podría hacer bastante en esto promoviendo bastante; él es una persona muy importante en el mundo, él representa la espiritualidad de Oriente en general. Casi todo el mundo tiene una idea muy vaga de esa espiritualidad, y casi todo mundo al mismo tiempo la sitúa como una tradición antigua, incapaz de ajustarse a las necesidades de la época presente; pero yo pienso, si es que puede hacerse una corrección de importancia - si es que existe algún interés en los problemas en general del mundo - , pienso que entonces uno debe otorgar otro nivel de importancia al Dalai Lama y al desarrollo de su espiritualidad, habiendo venido del pasado y coexistido con los problemas presentes en conjunto, no aisladamente.

Lowrien Wijers - Cuando hablé con el Dalai Lama estaba muy interesado en su forma de pensar, muy abierto; dijo que la manera en que usted hace las cosas es la manera en que se deben hacer las cosas: atender los problemas actuales como artista.

J.B. - Pienso que sería algo muy bueno hacer una conferencia, una entrevista, un performance, sería muy importante; podría haber también una cooperación permanente con la Universidad Internacional Libre , una empresa práctica muy importante en la cual cada vez más y más gente se va involucrando; pienso que hay una cosa bastante práctica que podría hacerse ahora, no es suficiente con hablar, con una entrevista privada, esto debe convertirse en una organización, una organización muy fuerte. Las filosofías, por supuesto, son bastante útiles para ciertos sistemas, propósitos, modelos y fórmulas en el sentido de que plantean soluciones a un nivel teórico; pero ahora los problemas tienen que ser resueltos prácticamente, haciendo las cosas, haciendo una especie de red y organización.

L.W. -¿Dónde piensa usted que debería reunirse con el Dalai Lama?

J.B. -Ese es ahora el siguiente problema : dónde es un buen lugar. (Aquí Beuys permanece quieto por largo tiempo) Dónde podría ser un lugar importante en este momento.... debo pensar... no es fácil.... Tal vez la Documenta , sí, excelente; esta vez no voy a participar en el estilo oficial de exposición, tú sabes: Rudi Fuchs la está organizando.

L.W. - Sí, lo sé.

B.-Pidió mi participación, pero yo rehusé el plan de hacer este tipo de escultura en ese viejo estilo, hacer en un tipo de lugar especial ese tipo especial de escultura moderna. Le dije que mi idea sería en esta ocasión sembrar siete mil robles en Kassel, siete mil árboles ; y marcar cada árbol con una pequeña piedra, para que todo mundo, después de trescientos, quinientos o seiscientos años después pueda ver que en 1982 había actividad. Después de la destrucción radical de los bosques aquí en Alemania por causa de todo este absurdo tecnológico, espero que pueda verse también entonces, que hubo un impulso en el mismo tiempo, que vino y plantó siete mil robles. Esto es una actividad que he planeado para la Documenta, esto es lo que tiene que ver con la Documenta; pero en la realidad suceden otro tipo de cosas dentro del entendimiento convencional del arte. De otra manera, podríamos inclusive tener una reunión con el Dalai Lama ahí mismo, eso sería, tal vez en esa oportunidad, una muy buena plataforma.

W.- Muy buena.

B.- Pienso que es una cosa fantástica . Habrá una posibilidad y habrá también una muy buena salida, seguro . Es una cosa muy buena.

Pero pienso que hay una cosa que es principalmente necesaria, hacerlo no solamente una vez, sino hacerlo permanente ; tener una reunión cada tres o cuatro meses, de tal manera que el desarrollo de los eventos esté siempre a la vista . Pienso que será necesario llegar a una organización internacional, como la Universidad Internacional Libre , y por medio de la cooperación tener un contacto permanente; si es que alguien tiene la necesidad de divulgar ideas y está interesado en generar un gran impacto y no solamente en hacer una entrevista sin importancia más que para unos cuantos, esto tiene que aparecer como una luz de un faro que todo mundo pueda ver. Esto no es una sola vez, es una confluencia permanente, una conexión permanente; es un tipo de abrazo permanente entre oriente y occidente. Sería una maravillosa acción, sería maravilloso; eso es lo óptimo, el máximo de posibilidades a ese respecto y yo estaría interesado en hacer las cosas lo mejor posible.

W.- ¿Cómo debo describir en una forma clara y breve la *Universidad Internacional Libre* a Su Santidad el Dalai Lama?

B.- La *Universidad Internacional Libre* es una institución para desarrollar una alternativa contra el sistema capitalista privado de occidente y la ideología comunista centralizada de oriente, por tanto, en contra de los dos conceptos económicos más importantes actualmente, los cuales dirigen y destruyen simultáneamente al mundo. Esa es la más simple descripción. Estamos desarrollando la nueva estructura para el espíritu de libertad, igualdad y fraternidad, por solidaridad en el campo económico, por una real democracia, por otra estructura real de problemas estatales y monetarios, una nueva estructura para las demandas. De ahí que la *Universidad Internacional Libre* no solamente pretenda trabajar teóricamente... también intenta desarrollar su realidad como una empresa.

Ahora tenemos un pequeño presupuesto que viene de los donadores, pequeñas sumas regulares procedentes de distintas partes y también dinero proveniente de mi propio trabajo, y pues queremos ser una empresa autosuficiente, que produzca ingresos y que también produzca bienes físicos, por lo que puede decirse que esta es una empresa económica integrada con una empresa espiritual; pienso que esa es la nueva constelación para toda empresa en el futuro, en todo lugar de trabajo, cada entidad industrial debe ser al mismo tiempo una unidad universal para vencer la alienación de la gente que ahí trabaje. Así esto puede conducir a un cuerpo social completo y no sólo a la así llamada cultura, teatro y toda esa actividad convencional de exposiciones y arte moderno, sólo en los museos, eso no es suficiente. La cultura debe existir en todo lugar de trabajo y en los más altos niveles posibles.

Pienso entonces que también es importante decir que la *Universidad Internacional Libre* pertenece a un movimiento social del cual fue co-fundadora, el movimiento de Los Verdes, un movimiento ecológico; es también importante entonces decir que nosotros participamos en el desarrollo ecológico en distintos niveles y esferas: agricultura, polución, problemas educativos, etc. Somos pues, en primer lugar una empresa, una institución cultural, una institución de investigación y estamos relacionados con el movimiento ecológico, especialmente con el movimiento de Los Verdes.

Ciertamente puede decirse también que una parte del movimiento de Los Verdes tiene un brazo parlamentario, el cual está tratando de incidir e influenciar en los parlamentos y que inclusive ellos quieren competir en las elecciones, que en realidad ya lo han hecho y que algunos de ellos ya se encuentran en parlamentos locales de distintos lugares, hasta ahora no han arribado al parlamento federal, pero yo creo que en dos años, cuando vuelva a haber elecciones nosotros también tendremos representantes en el parlamento federal, entonces pienso que habrá sido producida bastante influencia. Nosotros estamos rechazando y renunciando a los otros partidos políticos, pero queremos tener influencia dentro de los parlamentos existentes para transformar la estructura parlamentaria. Por consiguiente hemos desarrollado este brazo parlamentario, teniendo que seguir la legalidad del sistema, la legalidad de lo descrito en la constitución, por ello tenemos que ser un partido político, de otra manera no podremos participar.

Si el Dalai Lama quiere tener información acerca del sistema en su totalidad y sobre cómo trabajamos, se le puede decir: empezamos en 1967 con el movimiento estudiantil, ese primer período fue llamado Organización para la Democracia Directa. En 1971 transformé la organización en la *Universidad Internacional Libre*, hace dos años fui co-fundador del Movimiento Verde y después co-fundador del partido de Los Verdes, así se podrá tener una imagen simple de cómo estamos organizados de un modo simple. También estamos relacionados con el movimiento pacifista, por lo tanto estamos estrictamente en contra de las armas nucleares, especialmente en Europa central, en medio de los dos bloques de poder de la Unión Soviética y los Estados Unidos; nuestra lucha diaria es trabajar en contra de estas destructivas competencias armamentistas y también queremos tener influencia, lo más pronto posible, en los países del bloque del Este, ya que hay que proceder actualmente en Polonia; la semana que entra me reunire

con siete u ocho personas de Rusia. Así tenemos ya un tipo de contactos subterráneos, a veces muy pocos, insuficientes. Pero también en un encuentro como el que podríamos tener con el Dalai Lama, podremos encontrar información actual sobre espiritualidad; al menos puede uno pensar en una red fantástica que puede tener sus raíces en Asia.

Pienso que hemos cubierto una perspectiva general sobre lo que tratamos de hacer, enfatizando la espiritualidad, enfatizando la verdad absoluta y la forma de encontrar esta verdad junto con otros razonamientos, tal vez con el Dalai Lama y su gente, para que vengan a este abrazo de Asia y Occidente. Entonces tendremos que encontrar la estructura económica y con la convicción de que no podemos estar aparte y hacer que las cosas sucedan en los rincones de la así llamada cultura; esto no tendrá efecto en el sistema, por ello tendremos que desarrollar otro tipo de economía, de ley y de liberación de las instituciones culturales. La idea de libertad es el centro de todo, no solamente para observar al mundo en un estado de libertad, sino también para llevar las empresas a un estado de auto-organización. Después de haber hecho esto, será bastante fácil satisfacer las necesidades de la gente alrededor del mundo - resolver el problema del Tercer Mundo económicamente, pero para influenciar al elemento económico tenemos que empezar en centros altamente desarrollados y pues, por lo pronto empezamos aquí. Ahora podemos realizar a *Eurasia* ... mi viejo concepto de *Eurasia* .

W.- ¿Cree usted que en alguna etapa posterior pueda querer cooperar Andy Warhol ?

B.- Yo creo que sí, pienso que él podría estar muy interesado en el momento en que el Dalai Lama aparezca involucrándose con este tipo de ideas. Andy siempre tiene dificultades con este tipo de actividades políticas, porque trabaja en otro mundo, pero siempre está .... También inclusive la semana pasada que estuvo acá, estuvo bastante interesado en escuchar toda esta información nueva. Tiene una especie de sentido de la observación, oculto en su pensamiento, pero siempre está interesado en seguir el desarrollo de los acontecimientos y tiene un tipo de proceso que creo que es realmente imaginativo, eso pienso.

W.- El piensa sobre las cosas y después da una respuesta bastante simple.

B.- Sí, sí.... así es.

W.- Pero él está completamente dentro de esto, en el nivel en el que usted trabaja, solamente que él lo simplifica.

B.- Es cierto.

W.- De hecho Andy Warhol hizo hace algunos años una entrevista al Dalai Lama en su revista *Interview* .

(Beuys observa un artículo que apenas escribí y que traje para él; lee el título: "Respuestas de la entrevista con el 14o. Dalai Lama del Tíbet, comparadas con las respuestas para las mismas preguntas dadas por Joseph Beuys y Andy Warhol .")

B.- Fantástico título... ja... ja... ja... Fantástico título. Dalai Lama, Joseph Beuys y Andy Warhol .... una buena trinidad.

W.- Lo pensé también. Tres personas muy importantes de nuestro tiempo.

B.- Ja... ja... ja... ja... ja... sí, una bastante, bastante fina constelación... muy interesante.

Lowrien Wijers es crítica de arte y escritora, vive en Amsterdam. Ella organizó el encuentro entre el Dalai Lama y Joseph Beuys, el cual no fue documentado, en 1982. Es la organizadora del simposio que se realizó en Amsterdam en 1990 con el nombre de *El arte se encuentra con la ciencia y la espiritualidad en una economía cambiante.*

### *H. La Máquina Térmica del Tiempo.*

Un diálogo público, Bonn. 1982

Traducción de Pablo Vargas-Lugo.

Joseph Beuys.: Los robles jugaban un papel específico no solo durante el período Nazi, sino antes, durante la era Guillermina: es ciertamente posible hacer mal uso de estas tradiciones, pero aún cuando se abusa de ellas, revelan otro factor; y este es la polaridad entre las culturas del norte y las del sur. Una vez más bajo el signo del roble, florece el antiguo contraste entre la descentralizada y casi bárbara cultura de los germanos y celtas y la conciencia latina de carácter urbano. El elemento descentralizado y nómádico de la naturaleza germánica y celta está vigente de nuevo.

Naturalmente, ahora es posible prevenir cualquier intento de manipulación que busque abrir paso a la conquista histórica y regresiva de un pasado bárbaro e inhumano. Nosotros, por el contrario, buscamos, con la producción de una arquitectura orgánica, dirigir nuestra acción hacia el futuro. Estamos perfectamente conscientes de que el más remoto pasado y el más lejano futuro se unen bajo este signo.

Bernhard Blume.: Citaste precisamente la tradición que ve en el roble un símbolo cuyas raíces llegan al más remoto -yo diría místico- pasado. Sabemos que el roble era el árbol sagrado de las tierras germánicas, el árbol de Thor, el árbol del rayo y el trueno. Si no me equivoco, se trataba también de un símbolo de justicia -sus fuertes ramas sostenían a los injusticiados. Y siendo que se trata de un árbol que lo mismo crece en los bosques que en los campos abiertos, bien pudiera simbolizar el poder de la naturaleza. Más aún, pienso que la encarnación del roble junto con las fuerzas de la naturaleza ocurrió ya en tiempos míticos. La manipulación ideológica se dio hasta después, en los siglos XIX y XX.

B.- Primero que nada, no es cierto que nosotros seamos responsables de estas asociaciones. Este árbol, que de acuerdo con las costumbres religiosas celtas y germanas funcionaba como un punto de apoyo para toda acción espiritual, se extendió como un árbol celta desde Turquía hasta Escocia e Irlanda, es decir por toda Europa y más aún por el sur. Al mismo tiempo, en el norte de Europa, los pueblos germanos han señalado al roble como punto de reunión. El roble tiene un lugar especial para los bretones, un pueblo consanguíneo nuestro. Para ellos es el árbol de los druidas. La palabra druida significa roble.

Público.: Habiendo concluido el resumen histórico del roble, ¿cuál es el elemento nuevo de su plan?

B.: Me referí a él al principio, cuando hablé de una nueva corteza cultural que abarcará a la tierra. La biósfera como una atmósfera sana y biológica, esencial, consecuente con las necesidades humanas, tendría, claro, un papel en esta corteza, en esta nueva naturaleza envolvente; pero al decir esto ciertamente no nos referimos a que es ahí donde termina el proceso: debemos continuar por el camino de interrelacionar todas las fuerzas de nuestra sociedad socio-ecológicamente, hasta haber ejecutado una acción intelectual que se extienda hacia las áreas de la cultura, la economía y los derechos democráticos.

Se trata de desarrollar un nuevo concepto de capital, que tome en cuenta antes que nada las necesidades interiores del hombre. En este punto, sin embargo, nuestras necesidades interiores parecen otra vez tener una íntima relación con aquello que las culturas antiguas expresaron sobre ellas: que lo entendieron, digamos como una acción espiritual manifestada en los druidas de una manera opuesta a como sucedía en los antiguos sacerdotes herméticos, por ejemplo. Así, el pasado apoya al futuro en una única visión. Es maravilloso pensar que el hombre es ahora capaz de personificar simultáneamente tanto el pasado como el futuro y pueda extraer de ellos una substancia inconmensurablemente más grandiosa que cualquiera que la humanidad tuviera en el pasado; y el hombre puede lograrlo con sólo un pequeño esfuerzo de su parte.

Público.: ¿ Pero porqué el roble y no otro árbol?

Beuys.: ¡No, ese no es el problema! ¡Ya les hablé de árboles! No quise ser arbitrario. Quise un árbol capaz de provocar todas estas preguntas. Unas robinias por ejemplo, no hubieran provocado ninguna asociación con cuestiones religiosas, históricas o espirituales. La robinia (*robinia pseudoacacia*) ha crecido en nuestros bosques mixtos desde la era Glacial. Nunca ha tenido significado alguno. Por lo tanto debíamos encontrar un árbol que cargara todos estos problemas y no quisimos ser dogmáticos al respecto. En otras palabras, no quisimos plantarlo donde no creciera. Olvidémonos de los sicómoros y de aquellos árboles que se ajustan de un modo u otro a situaciones urbanas, como por ejemplo, el ginkgo, todo un fósil viviente que ha sobrevivido a todas las catástrofes naturales desde el cretácico y la era Glacial hasta nuestros días. ¡El ginkgo es así, y eso también lo plantaremos!

Público.: ¿Pero porqué el roble en particular? Me parece que el roble podría provocar fácilmente sospechas de germanismo y de un pasado alemán con connotaciones nacionalistas. Si se hubiera adoptado el ginkgo hubiera sido un mejor símbolo: la habilidad para sobrevivir a todas las catástrofes como una proyección hacia el futuro.

B.: Realmente deberíamos anular esta *cuestión alemana*, pero tenemos que resolverla de una vez por todas. Es similar ante todo al problema sentido por mucha gente en una forma fundamental, espiritual. Ya he señalado que no son los alemanes quienes se han apropiado el roble, sino los celtas, o sea gente que vive principalmente en Francia; allí el roble crece mejor que en Alemania, donde el

clima es más duro. También crece en las islas británicas, las cuales disfrutan de un clima marítimo y son calentadas por la corriente del Golfo. Ahí está, eso es lo que queremos hacer -crear la máquina térmica del tiempo, algo diferente entonces, a todos los métodos de ciertos misticismos del pasado basados en un germanismo malentendido.

(Blume muestra ilustraciones de árboles hechas por un mormón.)

B.: ¡Este mormón naturalmente no entendía nada de árboles ! ¡No son ni robles ni hayas sino gigantescos árboles con hojas como de lilas ! ¡No entendía nada ! (risa) ¡Solo quería unas vigas que parecieran árboles ! (risa).

Público.: ¿Podemos esperar que haya árboles dentro de 50 o 100 años ?

B.: ¡El optimismo no tiene nada que ver con las necesidades ! Nuestras acciones no deben basarse en el optimismo o el pesimismo. Si nos permitiéramos ser influenciados por estos impulsos dictados por sentimientos que conjuran el gusto o el disgusto, no podríamos hacer nada sensato jamás. En la divisa de Blume está escrito: "*La razón pura es verde* ", ¡Eso es ! Significa que no podemos dejarnos guiar por el gusto o el disgusto: solo podemos ser guiados por lo que la situación requiere. Podemos suponer -no queremos albergar esperanzas- que el hombre, dentro de 50 años, tendrá una relación con la naturaleza 50 o 100% mejor que en el presente, y así en 100 o 200 años. Y todo precisamente porque consideramos al árbol como algo vivo, justo como consideramos a la conciencia humana como algo creciente y consideramos al espíritu como su fuente. Esperamos esto de nosotros mismos y de la humanidad. Esto significa que no se trata de esperanza, creencia o duda, sino de darnos cuenta de que se debe de hacer algo que sea una creación real. Si esta creación es destruida por otros hombres, entonces concluirá un proceso histórico del que partirá otro más.

Público .: ¿No cree que la contaminación del ambiente y su aumento progresivo pondrá en riesgo la vida de los árboles dentro de 50 años ?

B .: ¡Aquí está Bernhard de nuevo !

(Blume lee algunas páginas del *Global 2000* dedicadas a "árboles y maderas". Después, Blume sugiere algunas maneras de recobrar nuestro legado arbóreo: por ejemplo, haciendo muebles con tablas viejas, como hace él mismo:)

B .: Vamos, es una idea excelente: aún sin plantar árboles podemos mantener intacto nuestro legado arbóreo, por ejemplo, yo salvo por lo menos un árbol al mes guardando todo el papel que uso, que luego es recolectado por unos muchachos de Dusseldorf. ¡Este papel será reciclado para hacer cartón ! ¡No necesitamos cortar un árbol para hacer cartón ! Si las familias se organizaran como productores de materia prima -y no sería tan difícil- el proceso económico en su totalidad se reestructuraría rápidamente. Ciertamente ayudaría a la conservación de la naturaleza



si la gente dejara los periódicos en recipientes que serían removidos cada más o cada dos semanas, para ser reinsertados en el ciclo natural. En vez de esto, los periódicos son arrojados a la basura, donde probablemente contaminan las corrientes subterráneas de agua, porque se pudren y producen sustancias dañinas al balance ecológico.

Blume .: No somos ecólogos profesionales pero trabajamos en una empresa noble y cultural. Podemos crear monumentos más allá de las apariencias, entonces, tener hijos no será una insensatez como lo es ahora.

Beuys .: Es obvio que los niños que crecen en un sitio donde hay árboles y plantas y donde el aire está filtrado por los procesos respiratorios de estas criaturas, desarrollan fuerzas vitales diferentes de aquellos niños que no experimentan tal cambio. Por ello no estoy de acuerdo con Blume cuando dice que el artista no puede desarrollar un acercamiento profesional hacia la ecología. Creo, sin embargo, que el concepto de *profesionalismo* debe ser considerado por separado. Ciertamente, si por *profesional* queremos decir la capacidad de evaluar un detalle deducido de una problemática general, entonces estoy de acuerdo en que una ciencia de ese tipo deba existir. Esta clase de ciencia coincide con el nacimiento de la ciencia en general. Sin embargo, está comprobado que es precisamente este profesionalismo científico el que ha destruido a la tierra y al bienestar humano.

Por esta razón creemos que solo el arte puede desarrollar ese profesionalismo de alto orden del que precisamos para superar la especialización individual en las áreas de biología, silvicultura y dendografía, que son las ramas que se ocupan del conjunto de problemas concernientes a los árboles. Esto también podría aplicarse a la química, que utiliza celulosa. Por ello pensamos que una idea bien organizada de ecología y profesionalismo puede brotar solo del arte - arte en el sentido de la única fuerza revolucionaria capaz de transformar la tierra, la humanidad, el orden social, etc. - Esto es porque al momento, ninguno de los desarrollos de la historia, incluyendo los concernientes a las ciencias exactas, han sido capaces de enfrentar este problema fundamental. El arte es entonces un genuino medio humano para el campo revolucionario en el sentido de completar la transformación de un mundo enfermo en un mundo sano. Opino que sólo el arte es capaz de hacerlo. Después de todos los experimentos, como los realizados en Kassel en el pasado, es lógico que en cierto momento abandonemos el edificio físico que representa, digamos, lo "moderno" y tomemos hacia el punto en que los hombres en su lugar de trabajo y sus casas representen la base del concepto expandido de arte. Esto significa que todo hombre es un artista y debe ser considerado como tal ya que la creatividad humana es el verdadero capital de la sociedad. Siguiendo este argumento, el capitalismo y el comunismo, ambos conceptos retrógonos y anticuados de capital, deben ser transformados en una noción que reconozca firmemente que el verdadero capital de la humanidad consiste en la capacidad humana.

Público.: Me pregunto cómo la política puede afectar a los monumentos y al arte. Plantar árboles está bien pero ¿deberán los políticos pasar leyes diciendo que se deben plantar más árboles? ¿cómo puede afectar la política al arte?

Beuys.: Es cierto que los problemas no pueden resolverse simplemente plantando siete mil robles. Las asociaciones apropiadas deben ser eslabonadas a esta acción, a este acto simbólico, a este árbol-criatura, y de ellas estamos hablando precisamente ahora. Hemos declarado que estas vitales leyes económicas deben existir en la forma en que las demandamos ahora y deben ser capaces de cambiar el estado de emergencia en que se halla la humanidad en algo mejor. Resumiendo, he hablado del siguiente plan progresivo de acción: ORGANIZACION PARA LA DEMOCRACIA DIRECTA - UNIVERSIDAD INTERNACIONAL LIBRE - necesidad de revoluciones- anticipación de una sociedad al punto que los hombres de hoy requieren de leyes económicas tan universalmente válidas como, digamos, los sistemas de medición. Además, el legislador en las culturas antiguas era el druida - el legislador que se paraba bajo el roble. Aquí, el roble aparece de nuevo como arquitectura, itinerante y descentralizado, y enfrentando estas nuevas preguntas e ideas vitalmente importantes, no solo para formar el monumento de un reinado estético, sino ante todo para colocar la idea de la necesidad de un nuevo concepto económico en el centro del pensamiento del hombre.

Blume.: Hasta ahora la razón económica no ha sido racional, cuando mucho ha sido racionalmente funcional. Esta noción precisa ser completada. La razón, como tal ha sido desarrollada por la burguesía en una sociedad de economía capitalista, y como ha sido argumentada filosóficamente por Emmanuel Kant, es una razón administrativa que no sólo debe apuntar hacia su propia reforma, sino que debe ser más moral. ¡Debe ser más Verde! No una racionalidad basada en el mero cálculo, sino una racionalidad responsable y unificadora.

Público.: Aún sigo preguntándome cómo puede ser esto impuesto políticamente.

Beuys.: ¡Trabajando con Los Verdes!

Público.: ¿No es tal vez un poco simplista decir "trabajando con Los Verdes"?

Beuys.: ¡De ninguna manera! Si participara usted en el trabajo práctico de Los Verdes, se daría cuenta de que se trata de gente extremadamente bien versada - cualesquiera que sean sus habilidades - nos interesa todo - desde las fuentes alternativas de energía hasta la gnoseología. Aunque parezca un comentario ingenuo, si lo consideramos desde el punto de vista de la política partidista, en el sentido de la vieja militancia política (en la cual no creo), no se trata sino de una sugerencia para intentar tomar un camino político individual para resolver este problema que atañe la expansión de la conciencia, la verdadera conciencia en acción. ¡Esto debe ser dicho! En ocasiones, al hablar del tema de los árboles, he señalado la importancia de una nueva conciencia, especialmente porque la conciencia es una necesidad para el hombre mismo en el sentido de una esencia antropológica, que no

se conoce a sí misma ni a sus propias fuerzas. Y aquí vamos derecho hacia el desarrollo de la conciencia. ¿Qué es exactamente un hombre? ¿qué puede tener en común con un roble? ¿en qué manera es el roble superior a él? En resumen ¿dónde está la afinidad entre el hombre y el roble? La respuesta es naturalmente aquella que fluye en sus huesos y órganos: es decir, que un hombre es una criatura como un roble. Pero ¿qué significa la vida? y ¿cuál es esa docilidad que corre por nuestras vidas? ¿es similar a la poseída por hombres y animales? ¿cuál es la conciencia de la vida y la adaptabilidad y cuál es la que hace al hombre superior al animal? La respuesta es que se trata de la conciencia normal que es alcanzada en la historia a distintos niveles: en la conciencia del ego que sitúa a la libertad humana en nuestros tiempos y de la que es necesario demandar la autodeterminación del hombre en todas sus actividades por medio de decisiones políticas. Es material que concierne a la conciencia material que encontramos en Los Verdes, en hombres reunidos bajo el nombre de Los Verdes.

Esto es radicalmente distinto a lo discutido en partidos políticos convencionales.

Público.: Señor Beuys, hasta donde yo sé, usted piensa plantar robles en Kassel.

Público.: ¡No sólo en Kassel!

Beuys.: Sí, primero en Kassel, la reforestación simbólica de la tierra comenzará en Kassel.

Público.: Aún si el área alrededor de Kassel fuera talada para construir una nueva autopista occidental, Asia continuaría siendo la región más boscosa de Alemania Federal. ¿No cree usted que sería más efectivo -y más dentro del espíritu de Los Verdes- si estos árboles fueran plantados en el Sahel o en Sudamérica? Estoy seguro que se podría llevar este proyecto a la práctica.

Beuys.: Sí, es posible, pero con lentitud. La cuestión no funciona así en realidad.

Público.: Pero ¿porqué en Kassel?

Beuys.: En primer lugar porque se trata de un área en la que la tecnología está altamente desarrollada y desde la que grandes daños son esparcidos por el mundo. Después de este primer rompimiento del que brotarán los pasos iniciales en la transformación de la conciencia, naturalmente actuaremos en áreas en las que la reforestación sea más importante, por ejemplo, como ha dicho, en Sahel.

Público.: Señor Beuys.....

Beuys.: Por favor, permítanme terminar. Es por esta razón que no queremos decir: son siete mil robles. Se trata más del carácter emprendedor de una acción sensata: plantar árboles en el Sahel. ¡Estamos esperando que se nos encargue la tarea! Sin embargo, hemos de preparar el terreno para que pueda ser planeada y llevada a cabo

racionalmente. Por ejemplo, si voy a Sahel, cavo un hoyo y planto algo, se secará al día siguiente, a menos que se haga de un modo particular. En primer lugar es necesario crear una red de organización racional: de este modo los procesos vitales pueden desarrollarse en varios sitios - cuando se del caso - con cierta coherencia. Podría ser que mañana recibiera de Argentina el encargo de plantar árboles en las Islas Malvinas - ¡eso resolvería el problema!

**Público.:** Hay un refrán que dice "Llevar carbón a Newcastle". Tal vez en el futuro la gente dirá "Llevar robles a Kassel".

**Blume.:** De hecho se piensa que donde hay robles el clima es mejor.

**Beuys.:** ¡Claro que sí!

**Blume.:** ¡...y en el Sahel también! Y la oportunidad de que crezcan mejor en Kassel son mejores, aunque el viento sopla del Oeste, donde Alemania Occidental...tal vez....

**Beuys.:** ¡...es sólo un lugar donde sucede algo internacional! El efecto de una apropiación internacional como esta se aferrará a la conciencia universal, se verá por sí mismo. Un centro mejor que este, donde con medios relativamente exiguos (siete mil robles son caros, sin duda, pero como medios son bastante modestos) es posible propagar algo como esto por el mundo no existe. ¡Plantados alrededor de un hotel Holiday Inn hay sesenta robles! Primero que nada, tarde o temprano el Holiday Inn me regresará el dinero gastado en los sesenta robles y luego circulará esta carta por todos sus hoteles alrededor del mundo (Beuys muestra la circular de la Universidad Internacional Libre/ Dia Art Foundation que es una especie de invitación a participar). ¡De este modo estará ahí, en cada habitación! Cada hotel tiene por lo menos trescientas recámaras, hay mil seiscientos Holiday Inns por el Medio Oriente, Australia, América y Sudamérica, que propondrán esta espléndida idea.

**Blume.:** Además, cada cuatro o cinco años Kassel se convierte en un foco mundial importante. ¿quién se encuentra ahí? La crema de la cultura internacional, la cual, con el sistema económico que tiene, contribuye a la deforestación progresiva. Así toma una función simbólica.

**Público.:** Quisiera decir algo sobre el Partido Verde. No tienen una mayoría en el parlamento en este momento. Cuando la tengan podría ser demasiado tarde. ¿Qué piensa acerca de la posibilidad de influenciar concretamente a los partidos políticos para darle un giro práctico a su obra? Me sigue pareciendo un poco teórica.

**Beuys.:** No me interesa influenciar ni a los partidos ni a los políticos.

**Público.:** ¡Pero son ellos quienes hacen las leyes!

Beuys.: No pasará demasiado tiempo antes de que ya no sean capaces de crearlas. La humanidad no soportará estas leyes insensatas por mucho tiempo. Trabajamos dentro de sus lineamientos tan bien como podamos. Sabemos, sin embargo, que estamos confrontados con un poder consolidado en su experiencia histórica. Podemos oponerle solo uno mucho más pequeño -y esto es fácil de admitir. ¡La razón pura, como tal, es Verde! ¿No escribió Blume eso en el cartel? Espero que no piensen que podemos cambiar esta vida y sus relaciones sociales de un día para otro. Como dijo Rudi Dutschke, después de una larga marcha por las instituciones, después de largas luchas políticas, un día podremos hacer leyes como hombres. Para entonces yo llevaré un buen rato muerto. Estos hombres que ahora se llaman Partido Verde tendrán otro nombre dentro de veinte o treinta años. Estos hombres sensatos serán capaces de hacer leyes como el druida, el legislador, hizo sus leyes bajo el roble en la antigüedad.

Franz Dahlem.: Podríamos decir que los políticos que ahora se "riegan" se vuelven azules. Quién sabe si dentro de poco no serán "verdes".

Beuys.: ¡Exacto!

Público.: ¡Bien dicho!

Blume.: En resumen, la razón pura es verde. No diremos que lo sea en todas partes, pero lo será pronto.

(Sigue una breve plática de Blume sobre la razón).

Beuys.: En el tema que nos concierne también se pueden decir cosas simples- tratemos de llegar al extremo. Y hagámoslo, dentro de lo posible, basándonos en los puntos de vista de ustedes. Bien sabemos que Los Verdes, de quienes formo parte, no conocen el problema en toda su complejidad. No han llegado a darle una forma definitiva. Sabemos bien que el problema Verde es algo que se desarrolla con el tiempo. Estaríamos en una situación mucho mejor, sin embargo, si ustedes se involucraran activamente en el movimiento Verde. Ciertamente su creatividad contribuye al hecho de la circulación creativa en general y eso es lo que necesitamos.

Blume.: Recientemente aprendí que la conciencia se encuentra en una fase de crecimiento, aún con los políticos quienes antes trabajaban de un modo distinto. Franz Dahlem me cuenta que tiene como setenta recortes de periódico con imágenes de políticos dejándose fotografiar en el momento de plantar un árbol. Hubo una época en la que los niños eran el símbolo del futuro. Eso es ridículo. Esperemos que la conciencia administrativa que nos ha traído a este punto se pare. Ese es el objetivo de nuestra labor. Es presentado de un modo bastante concreto y hay pequeños pasos hacia adelante, tal como nuestro pequeño cartel aquí presente.

Beuys.: También es importante hablar de los políticos usando términos diferentes a los comunes. Son políticos precisamente porque se encuentran encapsulados en una

estructura ya carente de toda vitalidad. Pero son como nosotros. Sépase que cuando el antiguo poder se debilita estos hombres se unirán al movimiento Verde. Toda pérdida de poder puede ser positiva para el futuro. Debemos contribuir activamente en el rompimiento de esa estructura y hacia el desarrollo de una nueva condición. ¡Todo esto sucederá con estos hombres que llamamos políticos y no *contra* ellos! Contra la estructura sí. Es ella la que nos hace llamarlos políticos, como ellos lo son dentro de ella, conociendo, ante todo el concepto de "política", o sea la complicidad entre el poder del dinero y el del estado. La conclusión se extrae con rapidez. ¡No tiene porqué haber más política!

Y en el momento en que deje de existir, estos hombres, en sus propios ámbitos, formarán una sociedad sensata. Habrán alcanzado el concepto *formal* que buscamos. Sostenemos que la política debe ser sustituida por el concepto formal ya que todos los problemas de la vida, aún la organización de la economía mundial, no son sino problemas relativos a sus *formas* apropiadas. Desde el momento en que nos percatamos de lo que es esta gigantesca obra de arte social, cuando comprendemos nuevos órdenes sociales, nos liberamos de los discutibles conceptos de "política" y "políticos" y somos capaces de considerar a los hombres en sus más variadas formas de acción como simplemente eso: hombres.

Blume.: Pasemos entonces a la venta de carteles para el "Fondo de los Árboles".

Beuys.: Gracias por sus atenciones y por su bien informada participación, por no mencionar sus contribuciones para los árboles.

Público.: ¡Jawohl!

Bernhard Johannes Blume es un artista de Colonia, ha colaborado junto con Ana Blume en algunos eventos teatrales con fotografía. Participó en los años sesentas en el grupo FLUXUS, en varios eventos con Joseph Beuys, asimismo estudió con él en la Academia de Arte de Dusseldorf.

Pablo Vargas-Lugo Martínez es un artista mexicano.

## *I. Beuys en América o el Plan Energético para el Hombre Occidental.*

Por Caroline Tisdall.

La primera impresión que Beuys recibió de los Estados Unidos fue de Inocencia; durante su primera visita a aquel país, a la edad de cincuenta y tres años, constantemente se acordaba de su pueblecito natal de Kleve durante los años veinte, había regresado en el tiempo. "Nueva York es el pueblo más inocente del mundo, es como si estuviera hecho de bloques por un niño, las tiendas tienen un glamor cándido que me recuerda bastante a los maravillosos años veinte".

Fue típico de Beuys que para su primera aparición en los Estados Unidos escogiera presentar el PLAN ENERGETICO PARA EL HOMBRE OCCIDENTAL, nada menos; no una exhibición o un "viaje de conferencias y lecturas", sino un Plan Energético. Esto fue en enero de 1974, justo dos años después de haber sido despedido de la planta de profesores de la Academia de Arte de Dusseldorf; ello ocurrió debido a que hizo caso omiso del *Numerus Clausus*, reglamento que restringe la entrada de alumnos a las instituciones de educación superior en Alemania. Después de ese hecho, dedicó mucho de su tiempo y energía a viajar y hablar con el mayor número de gentes y en el mayor número de sitios posibles. Su principio básico era que aquellos que sintieran que tenían algo que aprender también tenían el derecho de reunirse.

El Plan Energético era parte del pensamiento subyacente de la Universidad Internacional Libre para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria que Beuys había fundado con el novelista ganador del Nobel Heinrich Böll, junto con otros en Dusseldorf después de su despido en 1972. Su convicción era que la creatividad es la llave para la transformación y la evolución y que esta no puede estar restringida a un reducido grupo de especialistas llamados artistas. "No estoy aquí para hablar acerca de los problemas particulares de los artistas, sino de toda la cuestión del potencial, la posibilidad de que todo mundo pueda hacer su forma particular de arte y trabajar para la nueva organización social. La creatividad es el ingreso nacional."

Esto es parte del mensaje que dirigió a la inquieta audiencia de la New School en Nueva York aquel enero. Para mí también era el primer contacto con el público de arte neoyorquino y con su extraordinaria y expresiva conducta. El viejo amigo de Beuys Willoughby Sharp se encontraba en primera fila, probablemente él había sido el primer norteamericano en escribir sobre Beuys en su revista

"Avalanche"; ahora se encontraba ahí, gritando *Vorsicht , Joseph !* a manera de advertencia y hostil cuestionamiento.

Beuys había rechazado ir a los Estados Unidos mientras durara la guerra de Vietnam, ahora, encontrándose en Nueva York era inevitable que su pasado como piloto *Stuka* en la Segunda Guerra Mundial atrajera la atención de algunos en el público; fue durante algunos de esos momentos que las semillas de su futuro diálogo con el coyote fueron sembradas en la mente de Beuys. Pero este primer encuentro con el público norteamericano había sido anunciado también como un "diálogo"; entre la audiencia de la New School se encontraban artistas como Al Hanson, quien se impacientaba, "Yo fui invitado a un diálogo y usted nos está mandando a dormir", dijo. Otros, al asistir, pensaban que se encontrarían con la ejecución de un *performance* .

Había cierta confusión de términos, para Beuys eso no era un "performance", sino *escultura social* , un medio para sugerir y efectuar cambios más allá de los conceptos restringidos del arte. " Siento que es importante aparecer ahora sin nada, tratando de acercarse a la gente, hacer contacto, dar un paso más allá de la alienación, hacia una alternativa orgánica... La energía del proceso mental da la energía para un cambio en los actos físicos." En Europa, durante los años setentas, había mucho más sentido de la necesidad de cambio social del que aquella audiencia mostró, Beuys estaba hablando de un sentido de crisis que tal vez no se sentía en Nueva York: "El cuerpo humano es un microcosmos del mundo, en tiempo de crisis sentimos nuestro ser maltratado, debemos rebasar el cuerpo para obtener una mirada del mundo".

Había una dimensión espiritual muy fuerte en el *Plan Energético para el Hombre Occidental* de Beuys. Se refería a figuras históricas como el filósofo del renacimiento Campanella, quien contempló el "Estado del Sol": "Un día el hombre, como un dios, creará su propio planeta -un estado espiritual". Tales cosas fueron dichas con pleno conocimiento de la incredulidad suspendida en la mente puramente materialista de aquella audiencia: al mismo tiempo Beuys siempre enfatizó la perfectamente plausible posibilidad de que los seres humanos se encuentren en estado de evolución, de que tal vez hay cosas por venir que no podemos soñar, de ahí sus obras *Conductor de Calor* y *Máquina Térmica del Tiempo* , ambas expresiones de la capacidad humana para calentar y amar. "Hemos encontrado una etapa de la evolución en la que todas esas cosas vendrán juntas".

Beuys tuvo gran fé en la capacidad humana para encontrar respuestas a los problemas. En Chicago, días después, hablando en el Art Institute, encontró una audiencia cuya respuesta hacia problemas filosóficos fue ciertamente más atractiva que la de Nueva York. Entusiasmado por su interés y su nivel mucho más profundo de cuestionamiento, el expandió el tema de lo espiritual; de todas las conferencias que escuché de él por aquellos años , en Europa o América, esa fue la única en la que en el pensamiento de Beuys la relación entre los mundos natural, espiritual y social fue más clara. Los pizarrones que dibujó en Chicago eran



extraordinariamente bellos, tanto que usamos algunos detalles de las fotos de los pizarrones de "El Estado del Sol" para la portada del catálogo *El Cuaderno Secreto de una Persona Secreta en Irlanda*, ese mismo año.

La estructura triple era un tema que fascinaba a Beuys, había perseguido tríadas, trinidadas y triángulos a través de sus estudios de filosofía occidental, del temprano cristianismo y de la ciencia natural, desde la Divina Providencia, pasando por la alquimia, hasta las teorías tripartitas de Rudolph Steiner o el discurso dado por Abraham Lincoln en Gettysburg: "Del pueblo, por el pueblo y para el pueblo", que parecía ahora muy a propósito; vio en la triple estructura una forma natural de gobierno y naturalmente humana, por ello era recurrente a ella por medio de sus esculturas, dibujos y acciones.

La teoría de la *Escultura Social* por medio de la cual Beuys describió el proceso creativo estaba basada en tres estados: el pasaje de la energía caótica y la masa informe, a través de un proceso de armonía y moldeamiento, a una forma cristalizada y determinada. Este era un principio que aplicó en diferentes contextos, siendo una adaptación de la descripción antropológica de Steiner sobre las tres principales áreas de organización social.

Cuando Beuys dibujaba una planta o una figura humana en sus conferencias del Plan Energético, estaba describiendo las diferentes capacidades de pensamiento, sentimiento y voluntad. De acuerdo con Steiner, la organización de la sociedad dentro de las tres principales áreas de economía, leyes y cultura, describe el uso de estas capacidades. El ser humano, de acuerdo con el diagrama de Beuys, trae sus raíces espirituales en la cabeza y es "alimentado desde arriba", una planta al revés, ya que extrae su "alimento" de la tierra; los órganos sexuales humanos se encuentran en la parte baja del cuerpo, mientras que en las plantas se encuentran en la cima, etcétera.

Dando la vuelta en el Art Institute, pasamos enfrente de un dibujo del gran diseñador arquitectónico Louis Sullivan, era una página de su "Teoría del Ornamento", un maravilloso boceto que ilustraba la importancia del diseño natural en la ornamentación, Sullivan había titulado la obra *El aspecto de la Libertad está comenzando a aparecer*. Para Beuys este era el tipo de augurios a los que siempre estaba dispuesto durante sus viajes. Sullivan había agregado: "Manipulación de variantes sobre un tema paralelo dado".

Beuys incorporó estos mensajes de Sullivan a su Plan Energético, después de todo, la libertad era el tema que subyacía en ese trabajo y su ideal político era la autodeterminación. "Todos los sistemas son opresivos porque son abstractos y porque sólo conciernen a una minoría que puede gobernar.... Nunca podrá haber opresión en la medida en que seas un ser pensante... La idea original del cristianismo es "Yo te haré libre", lo cual tiene que ver con cambiar el mundo, antes de que esto fuera institucionalizado".

ESTA TESIS NO DEBE  
79 SALIR DE LA BIBLIOTECA

Beuys era un oponente feroz de la ideología cuando esta restringía la libertad individual, creía apasionadamente en el derecho de cada individuo para desarrollar sus propias capacidades y su creatividad; era igualmente firme en su crítica hacia el comportamiento excéntrico, particularmente del tipo que regularmente demuestran los artistas y que había encontrado en Nueva York: "El ego debe ser desarrollado, pero no para su propio fin, ya que es requerido por la sociedad; si estás interesado solamente en la autorealización no podrás hacer una buena pintura, para hacerla tienes que tener un pensamiento sobre lo que es construir y un pensamiento sobre cómo las ideas acerca de construir pertenecen a la historia, emanan de ella".

Louis Sullivan no fue el único regalo que Chicago hizo a Beuys. Buscando en vano la huella de sus parientes de Kleve, que se habían establecido en Chicago durante los años treinta como panaderos, nos cruzamos con el cine *Biograph* y la leyenda de John Dillinger, otro alemán ciertamente, un gángster que fue balaceado allí mismo: "Las energías negativas que había en él pudieron haber sido guiadas hacia un impulso positivo, en lugar de eso se hicieron subhumanas. Nuestro impulso de amor por tal gente es sobrehumano". El video *Dillinger* con su banda sonora de Beuys riendo fue el resultado. Una vez más estaba cerca del tiempo y del aura de su infancia y a un paso del pensamiento subyacente en *Coyote*.

El 16 de enero nos encontrábamos en Minneapolis, en donde Beuys hablaba, invitado por el College of Art and Design. La impresión más dominante que tuvimos del colegio fue el asombroso piso de hule del enorme estudio de video, sin embargo él no estaba anonadado por tal equipo físico: "Este tipo de escuela de arte para mí es el menos importante, se hace necesaria una estructura espiritual; si una persona es artista puede usar el más primitivo de los instrumentos: -un cuchillo roto es suficiente. De otra manera esto permanece sin ser más que una escuela de manualidades, de oficios". Estaba planteando por supuesto, su propio esfuerzo por establecer lo más básico de las escuelas interdisciplinarias.

La primera jornada fue organizada por Ronald Feldman. Cuando Beuys regresó a Nueva York en mayo de 1974 era para demostrar apoyo para la inauguración de la galería de René Block en SoHo. Block había sido siempre un simpatizante con el grupo del movimiento FLUXUS y su galería en Berlín fue el lugar de los hechos de una de las primeras acciones de Beuys: *El Jefe*, de 1964, y ahora era el primero de una nueva generación de europeos buscando suerte en Nueva York, acompañado de Beuys con su acción del coyote.

El subtítulo era limpiamente una pieza de autoironía: *Me gusta América y yo le gusto a América*. Estaba claro que durante su primera visita hubo algunas personas a quienes Beuys no les gustó en absoluto, basta con recordar el comentario de Harold Rosenberg al encontrarse por primera vez frente a un dibujo de Beuys en la galería de Ronald Feldman: "Una cosa es segura: este artista no puede dibujar". La parte de norteamérica que le había enamorado a Beuys durante su viaje de invierno había sido la de paisajes congelados en Labrador, así como los vientos del norte de la ribera de Chicago, en contraste con los vapores humeantes de las

planchas metálicas de los edificios de Nueva York, la América de Dillinger y los anuncios espectaculares y luminosos: " Un trato justo..... Su inversión de regreso en una semana!", el mundo de "los intereses de supermercado, intereses de pensión y las estafas de seguros y aseguradoras...." como Beuys les llamaba.

Al escoger al coyote, Beuys estaba buscando un diálogo con una América diferente, tal como lo explica en el extracto de mi libro "Coyote"; el coyote era una deidad poderosa para el indio norteamericano, con un carácter bastante versátil y marrullero, tal como lo describe Jung en los cuentos de Pueblo Indio. Detrás de la elección de Beuys estaba la cacería del coyote/indio por el hombre blanco, que lo sitúa como un criminal temible y principal, una técnica conocida como "Europa por asalto", así lo apuntó Beuys.

Junto con *Cómo explicarle las pinturas a una liebre muerta*, la acción del coyote tiene el mayor atractivo para la gente y ha adquirido aún mayor relevancia como llamada de atención sobre el medio ambiente y ha generado respeto hacia otras especies; tenía la magia del tiempo, la luz y el ritmo mantenidos durante cada día de su ejecución; aparentemente, el encuentro resultó poco esforzado, más bien sencillo, debido a la relajada atmósfera que se dio, no obstante, hubo toda suerte de dificultades que sembraron el camino del diálogo por parte del Departamento de Salud de Nueva York, además de los detalles técnicos de la obra. Hubo también intentos por parte de la policía en el aeropuerto Kennedy de arrestar la ambulancia en la cual Beuys, envuelto en fieltro, era conducido para encontrarse con el coyote: "¿Quién les dio a ustedes la autoridad para desorganizar el tráfico?" preguntó el iracundo agente, después de una persecución de la ambulancia con la sirena activada. "¡Caramba! No había disfrutado tanto desde Vietnam", replicó el conductor de la ambulancia. Cuando llegamos a la galería en SoHo, Beuys decidió que el fieltro que había solicitado era de pésima calidad: "Esto es borra, no fieltro"; el piso de la galería había sido limpiado con meticulosidad, exageradamente, y la reja que separaba a lobo y hombre del público era demasiado elegante: "¡Una alabrada de Mondrian!". Pasaron dos días antes de que todo estuviera listo, Beuys era un perfeccionista y la gente entendió las demandas que hizo, ya que él también demandaba de sí mismo. Cuando *Coyote* sucedió, fue perfecto.

Un año después, en abril de 1975, regresó para realizar *Fuerzas Direccionales* en la galería de René Block y *Hogar* en la galería Ronald Feldman Fine Arts, ambas, piezas mayores de escultura, ambientaciones "hechas" en Europa sin relación alguna con la experiencia de Beuys en América. No fue sino hasta *Noticias del Coyote*, mostrada durante la enorme exposición de Beuys en el museo Solomon R. Guggenheim, la cual yo misma organicé en 1979, que algo específicamente "americano" fue agregado a su trabajo. *Noticias del Coyote* era una "instalación" profundamente melancólica, una ampliación de la galería convertida en fortaleza, una acumulación de casajo proveniente de la ahora difunta galería de René Block, iluminada suavemente que incluía los instrumentos de *Coyote*: guantes, triángulo, fieltro y los periódicos "Wall Street Journal", todo

enterrado por ahí. Por entonces Beuys era ya bien conocido como alguien que era poco probable que gustara de estar en América.

Caroline Tisdall es escritora, historiadora del arte y cineasta. Es autora de varios libros, entre otros *The Futurism*, 1977, ed. Thames and Hudson; *Beirut: border story*, de 1983, ed. Pluto; *Witches Point*, 1987, ed. De Marco. Ha escrito algunos libros acerca de Joseph Beuys y ha sido curadora de algunas exposiciones del mismo artista. Sus libros sobre Beuys incluyen *The Secret Block of a Secret Person in Ireland*, 1974, ed. Oxford; *Coyote*, 1976, ed. Schirmer-Mosel y *Joseph Beuys*, editado en 1979 por el museo Guggenheim y la editorial Thames and Hudson con motivo de la exposición retrospectiva de este artista que la autora organizó.

*J. Entrevista con Achille Bonito Oliva.*  
1971.

**Achille Bonito Oliva.:** Toda su obra, desde los dibujos de 1946 hasta los proyectos actuales, gestos y acciones, han contenido implícitamente la misma ideología y la misma poética. ¿Cuáles son los temas recurrentes?

**Joseph Beuys.:** Durante las distintas etapas de mi trabajo he hecho ambientaciones y acciones al mismo tiempo y no considero a mis dibujos cosas separadas, sino que encuentro que tienen una relación cercana con todos los trabajos que siguen, en realidad mis dibujos esbozan las acciones que después he efectuado. Hay muchos temas, pero todos ellos giran alrededor de un problema central: el hombre, simplemente el hombre. En términos puramente científicos, podría decir que el asunto central está en la antropología, ilustrado en cuantas maneras sea posible; he encontrado de un modo elemental en mi propia vida, que los tiempos que vivimos son inadecuados para el hombre. Este problema aparece en una forma puramente instintiva en mis primeros dibujos y gradualmente se ha hecho más explícito y conciente; a veces aparecen animales, también en una relación que pienso que existe entre hombres y animales.

**B.O.:** Algunos de los asuntos que aparecen una y otra vez en su obra son temas recurrentes de la cultura romántica de Alemania. ¿Los reconoce en su trabajo?

**J.B.:** Pienso que pertenezco a esa tradición cultural; pero la continuidad histórica de la tradición romántica alemana -la tradición de Novalis y en parte de Goethe- fue rota por el concepto positivista de ciencia, a partir del cual el hombre realizó la revolución industrial. Sin embargo, el método que yo he abordado no es el mismo que el de Novalis, porque él consideró las relaciones entre el hombre y los poderes trascendentales, más que la existencia entre el hombre y sus problemas.

**B.O.:** En Novalis los temas de la muerte y la noche son medios de aproximación a la realidad. Para usted los temas de la crueldad, la naturaleza y el tiempo son aspectos de un arte que no aspira a una imagería formal, sino a un proceso de liberación.

**J.B.:** Sí, estoy de acuerdo, puedo hacerle un esquema aquí: el concepto de ciencia creado por la clase media tratando de liberarse de un sistema feudal se ha convertido en algo muy efectivo, pero el pensamiento revolucionario que implica, el cual fue formulado durante la Revolución Francesa: libertad, igualdad y fraternidad, no ha podido ser implementado porque la clase media se ha protegido a sí misma de una clase social aún más numerosa: el proletariado, usando el discriminante concepto de ciencia, para llamar evolución a aquello que es tan sólo la revolución del pensamiento técnico. Así, no fue posible el desarrollo global de las cualidades

humanas; este método nos ha proveído sólomente de un progreso técnico, sin hacer historia, pero actuando políticamente sobre el hombre de una manera represiva y autoritaria. Esta es una afirmación sociológica, aún cuando la sociología es una ciencia humana y aún cuando por lo tanto, no puede desprenderse de lo que es llamado esquemáticamente ciencia. La ciencia, sobre las bases de un razonamiento positivista, toma una posición polémica hacia el arte: el arte es fútil, no tiene importancia social ni uso; en absoluto puede considerarse un vehículo revolucionario, sólomente la ciencia puede ser revolucionaria. Al contrario, yo afirmo que sólomente el arte puede ser revolucionario, especialmente cuando uno libera el concepto de arte de su tradicional significación técnica, pasando del área del arte a la del anti-arte, del gesto a la acción, tratando de colocarlo a la completa disposición del hombre. El único vehículo de revolución es un concepto integral de arte, de ahí también se desprende un naciente concepto de ciencia, como consecuencia.

B.O.: Cuando usted dice *arte=hombre*, está haciendo una declaración idealista. ¿De qué hombre está usted hablando? Si este hombre es histórico, entonces no es libre, si es uno ahistórico, entonces es un hombre sin modelo, cuya ciencia también hipócritamente demanda servir.

J.B.: Aquí he escrito *arte=hombre=creatividad=ciencia*. Cuando la clase media dice que la ciencia es útil para el hombre es correcto, pero hay que observar el contenido. Digamos que este es el hombre y que este es el concepto positivista de ciencia, este es el concepto de arte, y acá tenemos que el concepto de arte no niega el concepto de ciencia, sino que lo incluye. Los artistas actuales, la gente creativa, han descubierto el potencial revolucionario del arte (de la creatividad) \_aquí hago nuevamente la ecuación arte-creatividad-libertad - en el momento en que han reconocido los verdaderos objetivos del arte y la ciencia. Ahora estoy combinando arte y ciencia en un concepto más grande de creatividad. El problema es de un rango muy amplio e involucra muchos conceptos. De hecho la libertad está vinculada a la individualidad del hombre; el momento en que el hombre descubre su individualidad también quiere ser libre, por virtud de este deseo antiautoritario ansa autogobierno y autodeterminación; el concepto de autodeterminación del hombre sólo tiene sentido como parte del concepto de libertad. El individuo se siente aislado en un principio, entonces tiene la necesidad como humano, de comunicarse, vivir y hablar. Este pasaje es sociología. En mi opinión, la sociología no es otra cosa que el concepto científico de amor. El intercambio recíproco entre un ser humano y otro es lo más importante. Cuando el hombre ha desarrollado una conciencia, cuando ha aprendido a vivir políticamente de acuerdo con estos poderes, entonces es posible lograr una configuración política completamente nueva.

B.O.: ¿Esta visión no toma también algo de la teoría de Schopenhauer del arte y el pensamiento como voluntad y representación del mundo?

J.B.: Sí, pero me gustaría también mencionar a Kant y a Aristóteles. El desarrollo de la especulación filosófica inicia preliminarmente con Platón. Un método

inductivo, en su uso, viene a guiar hacia el positivismo. ¿Cuál es el sentido de esta filosofía y de todo el pensamiento occidental? Es una tensión y una aproximación al pensamiento materialista, por tanto, al pensamiento que condujo a la revolución técnica. Existe una fuerza analítica en el pensamiento humano que no era aún posible en el pensamiento mítico, anterior a Platón, en las civilizaciones antiguas; antes uno no analizaba la naturaleza, a Dios o a los problemas, uno aceptaba todo como una totalidad coherente, se carecía de la fuerza para hacer un análisis individual y por lo tanto, libre. Es precisamente con Platón el momento en que se da un despertar de la conciencia, el cual subsiste hasta nuestros días: la conquista de este poder de análisis y crítica. En este punto, una enorme figura viene a tomar una gran importancia en el asunto: Cristo y el cristianismo; no el cristianismo administrado en las iglesias, sino aquel que ha desarrollado, paralelamente a la línea científica, con Cristo, el deseo de liberación del hombre. El dijo: "Yo te daré la libertad"; esto significa que el hombre debe ganar esta libertad a través de su esfuerzo individual; en las iglesias uno practica los viejos rituales mitológicos. Por el poder de transformar la naturaleza humana, el cristianismo tornose ciencia, de esta manera Cristo descubrió el motor a vapor y la bomba atómica.

B.O.: Si el destino filosófico del arte es la liberación del género humano ¿qué significación tiene el uso de materiales varios como fieltro, margarina, animales o inclusive textos clásicos en su obra?

J.B.: Si quiero crear un concepto revolucionario de hombre, tengo que hablar de los poderes que se relacionan con él. Si quiero dar al hombre una nueva posición antropológica, también tengo que atribuir una nueva posición a todo lo que le concierne. Para establecer sus lazos hacia abajo con animales, plantas y la naturaleza, también tengo que plantearlos hacia arriba con ángeles y espíritus; tengo que hablar de estos poderes una vez más, preguntarme personalmente: ¿qué hay acerca de Dios y Cristo? Así, tengo que situar nuevamente al hombre en esta totalidad, sólo entonces será capaz de adquirir su grandeza como hombre y la fuerza para llevar a cabo la revolución. En mis acciones siempre he ejemplificado la identidad *arte=hombre*; cuando hice una acción con sebo y margarina, había planteado antes ese concepto; el sebo aparecía meramente como caos, como energía pura, esta energía no tenía dirección, eso es lo que la hacía caótica; durante la acción esta masa se mueve empieza a tomar una forma geométrica, a ser parte de una totalidad arquitectónica, de un espacio, un ángulo recto; esto es forma, en el centro, aquí, podemos poner movimiento. Estos son los elementos que componen a la naturaleza humana; podemos aún completarla, añadiendo voluntad, sentimiento y pensamiento, esta es la partitura musical que subyace en todas mis acciones. Casi siempre he tenido éxito en hacer a la gente plantear cuestiones, precisamente porque ellos se sienten atacados por mis acciones, he hecho algo que mueve; no importa si he encontrado resistencia o insultos la mayoría de las veces, pienso que el hombre que protesta ha dado el primer paso hacia la realización de una transformación de las acciones humanas, hacia un hombre revolucionario.

B.O.: Su actividad aparece, en mi opinión, como la propuesta de una suerte de "espacio socrático" en el que las obras son un pretexto para el diálogo.

J.B.: Ese es el aspecto más importante de mi trabajo, el resto: objetos, dibujos, acciones, es secundario. Realmente yo no tengo mucho que ver con el arte; el arte sólo me interesa en la medida en la que me da la posibilidad de un diálogo con el hombre.

B.O.: En su obra existe la recuperación de la memoria como un valor antropológico. ¿Cuál es su posición con respecto al psicoanálisis freudiano o la profunda psicología jungiana?

J.B.: Pienso que ambas son importantes porque afirman la existencia de un inconciente colectivo; el hombre debe aprender cómo dirigir el futuro y obtener una idea de cómo se desenvuelve la historia. El instante en el cual el hombre logra esto, el inconciente se vuelve conciente. El psicoanálisis y la psicología aspiran sólomente a hacer las paces entre el hombre y su inconciente. El hombre debe liberarse de sus demonios irracionales, los cuales son frustraciones del pasado, no sólomente del fascismo, sino de la historia en general. Sólomente cuando ha tomado conciencia de su evolución histórica y conoce su pasado, el hombre está listo para la revolución, para convertirse en un futuro revolucionario. Para que esto suceda debe ser creada una nueva sociología.

B.O.: Estas declaraciones parecen apuntar hacia una noción de arte como información, o mejor aún, como comunicación.

J.B.: Para mí, información significa todo lo que contiene el mundo: hombres, animales, plantas, piedras, tiempo, etc. Buscando comunicarse, el hombre usa lenguaje, gestos o textos, hace un signo en el muro o toma la máquina de escribir y manda cartas, en pocas palabras usa los medios. ¿Cuáles medios pueden ser usados para la acción política? Yo he escogido el arte. Hacer arte entonces, es un medio para trabajar con el hombre en el campo del pensamiento; que esto deba incrementarse gradualmente como una tarea política es asunto de mi destino o de mi capacidad; para comunicarse, sea como fuere, tiene que haber un receptor, no tiene sentido lo que el transmisor haga si no hay un receptor, en términos técnicos, siempre hay un destinatario receptor para cada palabra, yo no dudo poder hablar con todo mundo, eso es por lo que es importante que el hombre aprenda a hablar y discutir con otras gentes; por ello el lenguaje es indispensable: el concepto de lenguaje que representa el contenido de la información es en entero básico para mí.

B.O.: Pero el capitalismo, a través del sistema de mercado, favorece la información que usted busca, alienándola, interrumpiendo su intención liberadora para transformarla en provecho.

J.B.: Sí, pero sólomente si el mercado usa la mercancía inadecuadamente. La papa crece cuidada por el granjero sin daño, aún si el vendedor que la distribuye es



deshonesto. El ámbito de la creatividad, del arte y de la libertad del ser humano está basado en un principio distinto, el principio social y democrático de una equitativa administración de la justicia; por ello no es degradado por el abuso mercantil, permanece absolutamente intacto.

B.O.: El mercado crea un círculo vicioso, en el que en lugar de despojar al hombre de su poder económico, genera un arte que sólo llega a aquellos que pueden atesorar los productos.

J.B.: Eso es cierto, pero no solamente tiene que ver con el arte, caracteriza injustamente al mercado, incluido el mercado del arte; esta es una consecuencia del sistema capitalista, que debe ser abolido. De cualquier manera, todavía no tenemos un método para realizar esto. El capitalismo tiene la palabra libertad en la punta de la lengua, afirmando que está trabajando por la libertad del hombre, por lo que no debe ser confiable desde ninguna perspectiva. Este es el mismo problema por el que estoy peleando en la Academia de Dusseldorf; dije que hay gente que quiere estudiar, que tienen el derecho de hacerlo, porque son libres, sin embargo el estado dice que no deben hacerlo. Por lo tanto yo voy a hacer todo lo que pueda para que la mayoría se de cuenta de que el sistema no sirve. Sus juicios parten de consideraciones pesimistas, pero no tenemos forma de saber cómo va a comportarse un sistema represivo con respecto a un modelo radical de libertad. Las herramientas utilizadas hasta ahora están vinculadas a los conceptos de democracia, comunismo y socialismo, los cuales han fallado debido a que los conceptos de libertad, creatividad y arte, un ideal de libertad absoluta, no existen en su ideología. Yo pienso que el sistema no tiene los medios de poder en contra del deseo de libertad del hombre. El momento en el que los seres humanos digamos que somos libres, que queremos autodeterminación, entonces el principio fundamental del capitalismo estará terminado.

Achille Bonito Oliva es un crítico de arte italiano, es reconocido por su análisis de la *Transavanguardia* en Italia, el grupo de pintores figurativos que incluye a Enzo Cucchi, Sandro Chia, Mimmo Paladino, Francesco Clemente y otros artistas que surgieron a finales de los años setentas y a principios de los ochentas. Ha publicado una gran variedad de libros y artículos sobre el arte del siglo XX. Destacan sus trabajos sobre el *Futurismo*, sobre Marcel Duchamp, sobre el *Minimalismo*, sobre el *Arte - Povera* y sobre Joseph Beuys.

### *K. La muerte me mantiene despierto.*

Entrevista con Achille Bonito Oliva. 1973. (Fragmento)

Achille Bonito Oliva.: ¿Qué tiene que ver su teoría de las esquinas con la relación de los conceptos de muerte y vida desde su perspectiva, la relación de ellos entre la parte más baja y la más elevada? y ¿qué pasa con la naturaleza?

Joseph Beuys.: Yo no sostengo que todo depende de la muerte, si tuviéramos que discutirlo todo ahora mismo, los resultados serían bastante fragmentarios, hubiera tenido que ser abordado desde una dirección diferente. Pero podemos preguntar si conceptos e ideas son todas formas mentales, si todo esto es representado por forma, aquí es donde las cosas empiezan a ser serias. Esta es la cosa más importante: encontrar una base teórica para dar el siguiente paso revolucionario; hasta el punto en que el hombre es realmente creativo, es decir, hasta el punto en que la forma viene de adentro como una forma de pensamiento libre, podemos decir entonces que eso es una escultura o una obra de arte. ¿Hasta qué punto es la forma libre o está condicionada por factores externos?, ¿Cuál es la relación del mundo externo con lo que el hombre hace por y para él mismo? Esta es realmente la pregunta vital, el punto que decide todo e inclusive el que da la respuesta a la pregunta acerca del siguiente paso revolucionario. Así es que tenemos que discutir este problema, las dudas entretenidas son un excelente medio para evitar la credulidad excesiva. Y ya no queremos generar pura especulación: queremos tener una conciencia real, certeza y conciencia. Es por ello que el problema se ha planteado en forma de pregunta, en lugar de hacer aseveraciones sin fundamento. Dando continuidad a nuestro tren de pensamiento, arribamos al punto en el que el hombre trae consigo algo efectivamente nuevo para el mundo: su forma de pensar.

Tengo que establecer un límite, bien: aquí tenemos una línea -el medio ambiente, el mundo que nos rodea- y aquí en medio está el hombre, ¿hasta qué punto está condicionado el hombre por su entorno, por el mundo?, ¿puede él por sí mismo contribuir en algo para el mundo, algo del campo de las ideas, el cual reposa más allá de lo terrenal, del mundo material?, ¿puede contribuir con algo nuevo, algo que no sea de este mundo? Ahora nos encontramos frente a una pregunta teórica: ¿qué le sucede a los demás actores?, ¿hay acaso otras tareas? Si decimos: aquí está el hombre, aquí está un animal, aquí está una planta, aquí está una piedra, aquí está la materia, y así, entonces estaremos hablando de vida, de sentimientos o instintos y de conciencia.

¿Hasta qué punto podemos decir que aquí no existe otra conciencia? Esquinas... Yo sólo quiero hablar desde el punto de vista teórico de la conciencia. Esquinas. Para mí, las esquinas no son imágenes mitológicas, pero quisiera dejar este asunto un poco de lado por el momento y buscar hasta el punto en el cual sea posible tener otros actores. Hasta este límite todo está decidido, es en este punto en

el que se decide si el hombre es o no libre; si está condicionado por el medio ambiente, por lo que está ahí, no será libre, sólomente podrá ser libre si no es gobernado por el medio ambiente. Por supuesto que el hombre siempre estará influenciado por su entorno, pero si es completamente gobernado por este, entonces no será libre.

B.O.: Pero si él mismo es parte del medio ambiente.

J.B.: Sí, pero sólo en términos materiales, sólomente con respecto a su ser físico, en lo que estoy interesado en la parte de mí mismo que no está conectada con el medio ambiente. Este no es nomás un punto académico: la distinción que estoy tratando de hacer tiene un sentido teórico, en realidad las cosas son un tanto diferentes, de otra manera nuestras discusiones serían interminables. Es sólomente desde un punto de vista teórico que uno puede decidir si existe la libertad o no. Si el hombre es determinado por el medio ambiente, entonces su destino es la subyugación: no es libre. Cualquier discusión más amplia sobre la libertad puede ser una pérdida de tiempo, puede ser puramente ideológica, sin relación con la realidad; cuando uno habla de libertad tiene que determinar sus fundamentos y eso sólo puede hacerse marcando sus límites. Podemos decir que la libertad es posible, pero la libertad no puede venir del entorno ambiental: viene de la creatividad.

B.O.: ¿Cuál es su concepción de Dios?

J.B.: Hablaré de ello ahora, pero sólo teóricamente. En primer lugar tengo que repetir un concepto importante, si el hombre es determinado por su entorno, entonces no habrá libertad y si la libertad existe, sólomente pudo venir de la creatividad. Dijimos que *libertad=creatividad=hombre*, por lo tanto la libertad se obtiene sobre las bases del principio creativo, y en este caso ¿quién más puede ser Dios sino el hombre? Si no queremos llevar las cosas tan lejos, podemos decir, usando un término científico, que Dios es un generador.

B.O.: Pero si el hombre es un dios ¿cómo se enfrenta al problema de la muerte?, ¿cómo lo aborda?

J.B.: Simplemente acepta a la muerte como una metodología de creación, la quiere para sí mismo en cuanto que se da cuenta en un nivel muy profundo que sin el elemento de la muerte sería incapaz de vivir de un modo apropiado, de que su vida sería como la de una alga marina. Si estuviera sólomente interesado en la vida tan sólo podría ser como una alga. De cualquier forma, el hombre está interesado en la muerte, es decir en el espíritu, en la forma; podemos decir que el hombre es un dios o por lo menos en una cierta estimación, que el hombre es un dedo de Dios, una extensión, un cooperador.

B.O.: ¿Un cooperador?

J.B.: Sí. Estas son ideas estrictamente teóricas; a mí no me gusta hablar de Dios, por eso siempre me refiero al Gran Generador, el cual es también una gran máquina, un generador eléctrico.

B.O.: ¿Sería tan amable de ampliar la idea de la muerte como metodología?

J.B.: Hemos tocado algunos otros conceptos que la explican, por ejemplo que la conciencia es imposible sin la muerte, abordemos esta idea más cercanamente. Me he referido a ciertos conceptos tratando de mostrar porqué la muerte es la base de la conciencia. Ya que el desarrollo de la filosofía y la ciencia, en su totalidad, viniendo desde el cristianismo, ha sido una reducción de la vida, nuestro concepto de materialismo se refiere a un materialismo muerto, a análisis químico, a estadísticas: estas son todas abstracciones sin vida. Sólomente cuando me golpeo con una arista, con una esquina puntiaguda, sólo entonces adquiero sabiduría, si golpeo mi cabeza contra un borde afilado, entonces me despierto. En otras palabras, la muerte me mantiene despierto.

B.O.: Entonces, con el propósito de conquistar la muerte uno tiene que mirarla fijamente a los ojos y cultivar un conocimiento de ello ...

J.B.: Aquí hay una contradicción bastante misteriosa, yo digo que despierto cuando la muerte se aproxima, pero "despertar" representa algo vivo, la muerte es un medio para desarrollar la conciencia de obtener una vida más elevada: *una vida más elevada*, eso es importante.

B.O.: Como en Novalis, para quien la noche era el medio para obtener conocimiento, para encontrar la realidad.

J.B.: Sí, definitivamente, todas estas cosas están saliendo de la penumbra sólomente ahora, Novalis nació muy anticipadamente, fue empujado a un lado por un concepto positivista de ciencia. Pero ahora todo esto es muy relevante, ahora podemos entender porqué fue que Novalis se anticipó, porqué fue incomprendido: porque la línea de la muerte no había sido aún descubierta, la línea de la muerte tuvo que ir justo al límite.

B.O.: Sin embargo, hoy día la muerte es comúnmente asociada muy de cerca con la violencia ¿Me equivoco?

J.B.: No, así es: un hecho que no sólo tiene que ver con la falla del sistema político, sino que también tiene relación con ese concepto de ciencia, las causas son políticas sólomente en apariencia, las formas políticas son sólo el producto de ese desarrollo, del cual no se puede culpar exclusivamente a la burguesía. Uno tiene que considerar el desarrollo histórico en su totalidad y observar la metodología de cada paso, entonces se hará visible que no sólomente la burguesía o la pequeña burguesía es la causante de nuestro problema. El período pequeño burgués fue una fase revolucionaria, en la cual vivimos todavía. La causa es mucho más profunda y tiene

algo que ver con el cristianismo, claro que con esto no quiero decir que el cristianismo sea una falla, sino simplemente que fue tan sólo un paso preliminar, y sin embargo fue un paso importante, ya que ese cristianismo - es decir socialismo- sólo puede empezar ahora por medio de pensar positivamente, en términos positivos acerca de la muerte.

*L. Memorias de Joseph Beuys y su círculo, de 1966 a 1971.*

Por Gisliind Nabakowski. 1988.

La primera vez que asistí, en 1965, a la clase de Beuys, esta se reunía en los dos últimos salones de la planta baja de la Academia de Arte, justo enfrente del taller de yeso. Cuando entré a la escuela Beuys tenía solamente unos cuantos alumnos; la experiencia que tuve durante los primeros semestres de la carrera fue la que me llevó a acercarme a su clase, ya que entonces estudiábamos con un maestro que nunca fue más allá de las actividades tradicionales puramente académicas, durante las sesiones llamadas de "corrección" se limpiaban las esculturas que no le gustaban frente a toda la clase, no se daban explicaciones y los criterios no eran discutidos, solo era permitido un concepto de estética: el del maestro, del cual no podían desviarse los alumnos. Sólo se dibujaba del natural, de acuerdo a modelos tradicionales, rígidamente, un par de ramas nudosas eran colocadas enfrente de nosotros sobre una gran mesa y, cuando el clima era benévolo, sacábamos nuestros bastidores y cuadernos al parque, dibujábamos en esas ocasiones hasta dos veces a la semana a partir de desnudos femeninos y masculinos, cosa que por supuesto encontrábamos mucho más interesante que nada. Yo, a pesar de todo, tenía una idea más libre, una noción más creativa de lo que se suponía debería ser una escuela de arte y estaba motivado a cambiarme a la clase de Beuys porque quería encontrar una forma y un método distintos de conducir la clase, así que en 1968 le pregunté a Beuys si me admitiría en su salón. Había tan sólo un puñado de alumnos -cuatro en total-, además de Ursula Reuter (después Christiansen), en el grupo. Beuys quería ver mis folders de dibujo, vino al salón donde estaba y después a ver mis esculturas, cosa que hizo con regularidad posteriormente. Observé con cuidado lo que en un principio era un escape del sistema académico oficial por parte mía: eran trabajos en los cuales un toque personal en busca de caminos podía verse a ojo de pájaro.

La clase de Beuys estaba llena de vida, allí la gente trabajaba energéticamente en formas marcadamente diferentes: pertenecían al grupo, si es que no me olvido de alguien: Blinky Palermo, Rainer Ruthenbeck, Rainer Giese (apodado Imi el mayor), Imi Knoebel (apodado Imi el menor), Jörg Immendorf, Tadeusz, el policía Anatol Herzfeld, Bernd Lohaus, Arthur Dannhäuser y Franz Küsters. Beuys, quien estaba orgulloso de las contradictorias necesidades que eran aparentes en las obras, una vez comentó "Aquí todo mundo trabaja dentro de sus propios sistemas, en los cuales, los fines están aún abiertos".

Palermo estaba haciendo entonces sus pequeños objetos poéticos; Reiner Ruthenbeck construía sus escaleras negras, *el asiento alto* y aquellos objetos que hacía pegándole lijas a globos y que luego barnizaba; los Imis se habían enamorado del color blanco, mientras que Anatol se encontraba haciendo objetos "muy estridentes", así como mujeres de plomo sin piernas, redondas esculturas mágico-místicas que colocaba frías o incandescentes sobre cenizas, murmurando máximas

acerca de la la feminidad primitiva. Por otro lado, en ese entonces no conocíamos casi nada del trabajo artístico de Beuys; naturalmente habíamos oído hablar de su acción *Cómo explicarle las pinturas a la libre muerta* o probablemente algunos de nosotros la habíamos presenciado; conocíamos también un par de acuarelas y habíamos visto los objetos que presentó en su exposición *Para mi amada y su sueño perturbado* en la galería de Alfred Schmela, en los cuales había trabajado sobre la herencia sombría de la Segunda Guerra Mundial; esto era más o menos todo lo que conocimos de su obra, si es que la memoria no me falla, durante varios años. Muy gradualmente comenzamos a encontrarlos con los materiales de su anti-arte, poco a poco e indirectamente fuimos capaces de comprender que ellos tenían un sentido existencial para él, sin embargo, el sentido simbólico de esos materiales no nos era totalmente claro. Antes que otra cosa, para mí eran signos que simbolizaban una concepción del arte que dependía muy poco de las convenciones y las tradiciones, desde entonces, las relaciones y gran número de las interconexiones entre las tradiciones artísticas y las nuevas expresiones de anti-arte no han sido aún clarificadas.

Casi diario Beuys iba a pie a dar sus clases, pero de vez en cuando se le podía ver cruzando el puente de Oberkassel a bordo de su Bentley. Dedicaba, una vez instalado en la escuela, una buena parte de su tiempo a conversar con nosotros intensamente y en las conversaciones de corrección siempre había una atmósfera de amistad y compañerismo, debido a su deseo de encontrarse en la misma circunstancia que sus alumnos y sobre todo se dedicaba a observar con bastante detenimiento nuestros trabajos y hacía muchísimas preguntas. Estas dinámicas de intercambio duraron por muchos años, de hecho duraron exactamente hasta que abrió su salón abruptamente a cientos de estudiantes, como dijo, por razones democráticas; desde entonces se tornó muy difícil estudiar con él.

El esperaba de nosotros un trabajo metódico, constructivo en lo que queríamos hacer, quería ver un desarrollo positivo y discutirlo con cada uno de nosotros después de un período de algunos años; esta relación relajada entre el grupo, así como el hecho de que él se acercara a cada uno individualmente, nos hizo bastante bien. En ese entonces Beuys no tenía favoritos, pero a veces tuvo relaciones más cercanas, más especiales, con algunos, como por ejemplo, por un largo tiempo, con Jörg Immendorff, quien a menudo ocupó el salón 19 para él solo; Beuys estaba impresionado con sus pinturas, así como por la gran independencia que ellas reflejaban, sin embargo, Immendorff tuvo la necesidad de confrontar al maestro y criticarlo, la forma en que esto sucedió fue compleja y algo chistosa. Immendorff hizo una pinturita a la que llamó *Mona Schwana*, cuya existencia perturbó a Beuys ya que se trataba de una sátira de su persona, éste, inmediatamente compró el retrato por 250 marcos, desapareciéndolo de esta manera de la mirada pública. *Mona Schwana* se refería al hecho de que siempre que la vanidad de Beuys era atacada, él alargaba el cuello; Immendorff decía que Beuys estiraba su pescuezo como el cisne (en alemán *schwan*), al cual se refería también por la referencia satírica al mito de Lohengrin y al escudo de armas de Kleve, ciudad de infancia y juventud de Beuys, ambos estrechamente vinculados al ave.

Siempre hubo pequeños grupos en la clase, Anatol, Palermo y Tadeusz formaron uno durante un tiempo; Anatol regularmente se autocaracterizaba como el pruso con pedigree, pero al mismo tiempo cultivaba su propio estilo, basado en una nostalgia por la tierra paterna, enriquecido por su aire de vaquero canadiense. También era policía de tránsito. Palermo siempre tenía un estudio en cualquier otro lugar, pero frecuentemente venía a observar y siempre hablaba más de su obsesión por el jazz negro que sobre sus pinturas. De entre los alumnos maduros, quien mostraba más interés en el arte de los más jóvenes era Sigmar Polke; de hecho él no era alumno de Beuys, estudiaba con Gerhard Hoehme para convertirse en maestro de arte, así que tenía la llave de una puerta trasera de la escuela y siempre se daba una escapada para venir a vernos y nosotros lo buscábamos para enseñarle nuestro trabajo, a veces antes de que Beuys lo viera. Beuys lo tenía en muy alta estima y en ocasiones preguntaba "¿Qué piensa Polke de esto?". Polke frecuentemente traía a la clase sus dibujos y otras cosas para ver si el profundo sentido del humor que él ponía en ellos era fácil de aprehender; recuerdo un gran número de pequeños dibujos en papel que nunca he vuelto a ver, tenían una iconografía única, eran bocetos minúsculos y acuarelas que tenían que ver a grandes rasgos, con la identidad, el paisaje y la pintura en sí misma, la esencia de lo artístico y la ironía referente a las fuentes de inspiración, como por ejemplo, la naturaleza. En uno de esos dibujos había un enorme pincel reposando atravesado en medio de un camino en un sereno, tranquilo y muy alemán bosque lleno de troncos de abetos; encima, radiante de alegría, como un fantasma de colosal cabeza de goma "El Gran Polke" revoloteaba junto a frases como "¡Cuando venga el Gran Polke!". El paisaje era, por otro lado, deslumbrante por el virtuosismo que contenía, y por el otro lado aparecía vacío, como un intento de enfatizar su carácter efímero, anti-académico. En otro dibujo Polke había dibujado unas donas que, en grupos de tres o cinco, se inclinaban y decían "buenos días"; su fantasía estaba referida a la vida cotidiana, en una forma que era inusual entonces. Al mismo tiempo, en los Estados Unidos el arte *Pop* buscaba inspiración en la cultura de masas. A Polke le gustaba todo tipo de ceremoniales de salutación, lo protocolario; aparentemente sentía que encontrar cada mañana la misma bolsa de panecillos era demasiado burgués, debido a su regularidad de rutina. A diferencia de los artistas *Pop*, le aburría tratar meramente con estructuras de consumismo o repetitivas, siempre ofrecía además un tipo de chiste. Siempre me agradó bastante como un "segundo maestro" y muchos aprendieron después con él, como aprendimos nosotros con Beuys en ese momento.

En aquel tiempo Beuys no creó ningún tipo de culto alrededor de su personalidad, nunca veía a nadie de arriba a abajo. Siempre que alguien tenía problemas e inclusive cuando alguien andaba corto de dinero entre nosotros él era espontáneamente generoso y estaba dispuesto a ayudar. Durante todos esos años él compartió sus amistades internacionales con nosotros, pues pensaba que ello nos motivaría y daría ayuda; así sucedió. Muchos de sus amigos artistas vinieron invitados por él a nuestra clase, se sentaban entre nosotros y nos explicaban cosas y años después nos volvíamos a ver y nos mantenemos aún en contacto. Había una sensación de continuidad la cual es necesaria hoy día. Por medio de Joseph Beuys



personalmente conocí a Nam June Paik, Charlotte Moorman, Hans Hollein, Robert Filliou, Daniel Spoerri, Bjorn Norgaard, Henning Christiansen quien después se convirtió en el esposo de Ursula Reuter, Oswald Wiener, Dieter Roth, Panamarenko, Isi Fiszman, Ute Klophaus, Fred Jahn, Franz Dahlem, Heiner Friedrich y a Konrad Fischer. Por supuesto, nosotros también íbamos frecuentemente a las exposiciones en el Museo de Arte de Dusseldorf, especialmente al salón de Prospectos, en los que encontrábamos a nuestros viejos conocidos. Gracias a Beuys conocí a Jean Christophe Ammann y a Harald Szeman. Siempre había discusiones sobre el arte del momento. A quienes hubiéramos querido conocer por supuesto, y que nunca vinieron a las clases -hasta donde yo sé- son Robert Morris y Andy Warhol.

Después, cuando Beuys insistió en aceptar estudiantes sin ser seleccionados previamente, en la creencia, como él mismo dijo, de que todo hombre es artista, cuando hizo posible literalmente que "todo hombre" estudiara con él, trabajar en su clase fue cada vez más y más difícil y para mí, imposible. Después, en 1970, decidí abandonar su clase y dejar de pintar, lo cual, aparentemente le molestó, dado que él pensaba que yo era un pintor talentoso. En ese momento yo estaba pintando enormes fresas y pepinos verdes; a él le gustaban mis pinturas, pero sabía que yo estaba gradualmente interesándome más en la historia del arte e inclusive había leído algunos de mis ensayos y textos. Cuando me fui se enojó porque sabía que aquello implicaba una crítica a los nuevos métodos que estaba estableciendo para enseñar; traté varias veces de explicarle porqué dejaba su clase, pero él no quiso saber nada acerca del asunto. Sólomente pudimos renovar nuestros contactos años después, cuando yo era co-editor de *Flash Art* y editor en jefe de *Haute Kunst*, de Milán, en busca de combinar diversas experiencias y perspectivas sobre aquel período. Todavía hasta principios de los ochentas yo no podía entender porqué en cierto momento aceptó tantos alumnos, ya que era imposible concentrarse en el trabajo en el salón. Sin embargo, tuvimos la oportunidad de acercarnos ambos en el tiempo, en el mismo campo, de distintas forma.

Los años anteriores a mi salida de la clase de Beuys se caracterizaron por la formación de grupos temporales de "discípulos"; a mí nunca me gustó tal actitud carente de independencia. Todavía recuerdo a uno de los "discípulos" de Beuys, quien le preguntó si era versado en antroposofía y él, que estaba enterado de los peligros relativos a tener seguidores en ese aspecto -si bien no los desanimaba-, simplemente dijo que no, aún siendo mentira; en realidad Beuys era un entusiasta admirador de Rudolph Steiner, pero la idea de que los estudiantes siguieran sus pasos lo perturbó a tal grado que, tratando de quitarse tal carga, adoptó tácticas que los desorientaban. Más aún, en ese momento Beuys no se prestaba a bromear acerca de sí mismo a diferencia de los años anteriores. En una ocasión nos sorprendió cuando hizo una demostración de la existencia de Dios; según él, basada en la ciencia de la comunicación: simplemente asoció a "Dios" con "transmisor" y después dijo: "ustedes son los receptores".

En 1969 Hans Henin, Robert Hartmann y Hans Rogalla fundaron el grupo *Yiups*, cuyo nombre estaba derivado del diminutivo del nombre propio de Beuys, deformado y pronunciado exageradamente. Los integrantes de este grupo estaban enfadados, entre otras cosas porque Beuys estaba rodeado por un grupo cada vez más grande de simpatizantes y una multitud de "discípulos", así que hicieron una serie de eventos y acciones al estilo de berrinches adolescentes, cuestionando la autoridad de Beuys; hacían también todo tipo de impresos, dibujos y volantes "herejes". El grupo se robó el sombrero de Beuys, que era considerado un símbolo de poder. Para Beuys llegó un momento en que aún cuando simplemente repetía sus acciones, estas permanecían firmes. Las críticas que recibió desde el principio se desgastaron debido a que no abordaban los puntos con los que se suponía tenían que ver. Si recuerdo correctamente la última acción de este grupo, que condujo la situación a un límite crítico, inesperadamente tomo lugar frente a las cámaras y después fue transmitida públicamente. Hans Emmerling, quien trabajaba para Saarland Radio, estaba haciendo una película sobre Beuys. Repentinamente aparecieron los *Yiups* y le arrebataron de la cabeza el sombrero gris que tradicionalmente usaba, él permaneció sentado aún cuando la situación era incómoda e incluso dolorosa; la cosa se volvió interminable: no pasaba nada; después los *Yiups*, en forma de relajo, colocaron sucesivamente sobre la cabeza de Beuys tres gorras de tonto, en forma de cono, una sobre otra. Finalmente el rostro de Beuys tenía la expresión dolorosa de un mártir; los *Yiups* habían hecho una exitosa aparición en tele y la imagen del artista que el gran público recibió fue la de un payaso que se había convertido en el hazmerreir de sus alumnos.

Hans Rogalla perteneció a tal grupo; al principio él había estudiado en Freiburg y en Karlsruhe con Meyboden y Meistemann, después estudió con Guttuso en Roma. Hacía pinturas pequeñas, intensas y románticas, que, en ocasiones estaban planteadas a la manera del lenguaje de los ex-votos. Hans Rogalla era taciturno y venía de una familia severamente religiosa y pía: Muchas de sus primeras pinturas estaban inconcientemente relacionadas con su niñez; había una que era una pintura de una casa con llamas saliendo de ella y una inscripción en la puerta que decía "¡Dios sea contigo!", al mismo tiempo, un grupo de personas aparecían cargando una enorme cruz negra, en dirección de la casa; la pintura sugería ya sea catástrofe o bien sacrificio. Pero en aquella época Rogalla estaba inspirado sobre todo por la pornografía, por medio de revistas que le traían de Escandinavia, usaba las imágenes como modelos y las modificaba de acuerdo a su personal gusto, a veces dándoles un tono vulgar y bajo, otras, un toque de ironía. Muchas de sus pinturas eran amorosas y estaban llenas de nostalgia; una vez pintó una escena amorosa íntima bajo el puente del Rin -puentes y embarcaciones aparecían frecuentemente en sus obras-, un auténtico cuento de ensoñación, con bastante azul y amarillo. Mientras pintaba ese cuadro fumaba su pipa y hablaba muy parsimoniosamente, en un momento dado, retiró su pipa de la boca y dijo en el salón vacío - esto sucedió durante las vacaciones, período en el que éramos los únicos alumnos - : "Oye, ¿Es realmente cierto que Beuys mató una vez una liebre en clase? ...¿cuándo crees que mate otra?.." No me pude aguantar la carcajada, pero sin embargo estaba sorprendido de los rumores que se divulgaban y crecían

alrededor de Beuys. Beuys en ninguna acción o evento mató una liebre, mucho menos en clase. La liebre representaba para él lo vulnerable, lo terrenal, la parte viva del ser humano, e inclusive todo aquello que representa lo que corre riesgo, lo fértil, por lo que siempre le aludió metafóricamente. En las imágenes generadas por Beuys, siempre había desde su sustancia crítica, un pensamiento relativo a sus visiones del futuro. Para él, la liebre era un motivo central. *Cómo explicarle las pinturas a la liebre muerta* quería decir hablar con un género humano cuyo futuro se encuentra amenazado, en peligro. Pero Rogalla simplemente no podía creer que nunca hubiera sido derramada la sangre en la clase de Beuys y estaba convencido de que pasaría nuevamente, parecía que algo lo colapsaría si esto no sucediera. La situación hacía pensar en un sacrificio en el cual su imaginación se escapaba de una manera aterrorizada. Rogalla era un extraordinario pintor y dibujante, un virtuoso, seguidor de Goya, Mvncch y Schiele, era bastante tranquilo, solitario e ilustrado, cualquiera que buscara hablar con él, encontraba un conversador fascinante; su talento, como un gran conglomerado, era la combinación de muchas partes inusuales y estaba tratando de encontrar su estilo personal; podía hacer dibujos atmosféricos como Zille y después, cuando era políticamente radical, hacía otros con reminiscencias de George Grosz; en general, de cualquier forma, era obvio que para él pintar era una necesidad interna, de hecho, no vivía para otracosa, y su forma de pensar, regularmente me recordaba a Van Gogh; Rogalla era frágil y posteriormente tuvo largos períodos de depresión; como Mvncch y Schiele, Rogalla le tenía miedo a las mujeres, de ahí que el tema de las mujeres devoradoras de hombres y la batalla de los sexos aparezca en forma recurrente en su obra. Entre sus papeles -ya que se quitó la vida en 1986- fue encontrado un muy personal comentario sobre la batalla de los sexos: "Intentando poseerla, la Virgen es convertida en puta. La mujer cobra venganza de sí misma convirtiendo al hombre en santo". Hans fue , sin lugar a dudas , uno de los más talentosos pintores que hayan estudiado con Joseph Beuys, aún cuando él se negó casi siempre a mostrar su obra y asustaba a la gente que mostraba interés en él; no quería separarse de su arte, vender una obra era para él un acto de violencia; probablemente esto se deba a que tenía miedo de caer en una contradicción con su posición política; a esto debe añadirse que hubo también experiencias sobrecogedoras y terribles durante su infancia, plasmadas todas en sus cuadros. Probablemente la figura de Hans Rogalla sea simbólica de muchas cosas que fueron reprimidas en aquella época de compromiso político. Hoy día un artista necesita más que talento para llegar a ser alguien, para construir su camino en la vida; tiene que saber, por ejemplo, cuándo hay que dar codazos para abrirse camino: Beuys tuvo también que aclararles esto a sus alumnos en algunas conversaciones; muchos de los artistas hombres y mujeres, que estudiaron con él, fueron capaces de confrontar este tipo de problemas exitosamente. Pero en todos esos años hubo por lo menos dos quienes eran bastante talentosos y que sin embargo no supieron cómo "abrirse paso en la vida": Palermo y Rogalla.

Gisind Nabakowski estudió en la Academia de Arte de Dusseldorf y fue alumno de Joseph Beuys desde mediados de los años sesenta hasta principios de los setentas. Es crítico y estudioso del arte. Fue co-editor de la revista especializada *Flash Art* .

### M. La democracia es divertida.

Por Klaus Staeck. 1986.

El podía decir frases como esta, después de pasar entre una doble fila de policías que acababan de poner fin a la ocupación de la Secretaría de la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf. Beuys había acaudillado una acción de los estudiantes en contra del *numerus clausus*, envuelto en un viejo y raído capote de las Tropas de Sanidad del Ejército suizo. Si se les permite a los profesores de la Academia tomar seis alumnos, entonces yo tengo también la libertad de tomar 400, objetó frente a la burocracia. Beuys fue, para toda una generación de artistas, un maestro indulgente con normas severas.

Así como siempre ha hecho de las cosas sencillas de la vida cotidiana elementos integrantes de su arte, confió siempre mucho más en la imaginación, en las facultades que están latentes en cada ser humano, que en los talleres perfectamente instalados y en las máquinas más modernas. Y eso que no era, en absoluto, un enemigo de la técnica. Muchas de sus instalaciones así lo demuestran. Su bomba de miel en el puesto de trabajo, en la *documenta 7* de Kassel, era también una máquina que funcionaba y bombeaba miel a través de un circuito cerrado. Pero no era sólo una máquina.

Cuando, en 1974 y durante nuestro primer recorrido por los EE.UU., anduvimos en Minneapolis por los estudios y talleres verdaderamente interminables y las salas de trabajo generosamente equipadas según el último grito de la técnica, y luego vimos en los caballetes los resultados, más bien entristecedores, del trabajo artístico de los estudiantes, Beuys exclamó espontáneamente: Una vez más, nada logrado con los medios más extremos. Yo primero les pondría a todos en la mano un cuchillo de pelar patatas y un trozo de madera, y a ver lo que salía.

Nadie ha vivido la unidad del arte y la vida de manera tan convincente como él. El abrió de par en par las puertas del ghetto artístico. En su concepto ampliado de arte tenía un lugar todo cuanto pertenecía a su visión universal del mundo. El rompió y rebasó constantemente los límites de la angosta concepción tradicional del arte, les lanzó un continuo reto, fue un incitador en el mejor sentido del término. Provocó una y otra vez, como nadie supo hacerlo, a las personas a las que quería. Nosotros le debemos una nueva confianza en nuestras propias dotes y capacidades. El arte no fue nunca para Beuys un privilegio de los artistas. Arte era siempre riesgo, confrontación, contradicción, una dimensión de la realidad. Beuys consideraba el arte, en la definición tan amplia que él daba, como la única fuerza verdaderamente revolucionaria. Y estimó siempre como un inadmisibles menoscabo del arte su limitación a la pintura de cuadros al óleo. El error comienza ya cuando

alguien se dispone a comprar bastidor y lienzo, decía en uno de sus últimos manifiestos.

A la unidad indivisible del arte y la vida pertenecía para él, de forma evidente, la dimensión política. Pese a la muy temprana fundación de su partido de estudiantes, jamás se sintió a gusto en los estrechos límites de un partido. Vio una gran esperanza en el de Los Verdes, en pleno surgimiento y a cuya célula germinal pertenecía. Pero Beuys no quería ni podía ser tampoco un compañero cómodo para un partido que se disponía a ocupar un puesto normal dentro del sistema de partidos de la República Federal. Todos cuantos le reivindicaban hoy algo retóricamente como uno de los suyos, no están precisamente muy al día. Era la persona menos apropiada del mundo para ser objeto de incauciones.

El mercado del arte suele preocuparse muy poco de las ideas y los propósitos de los artistas que él mismo comercializa. También Beuys tropezó aquí con muchas adversidades. El fue, en primer lugar, uno de los pocos artistas que alcanzaron fama mundial sin vincularse de forma fija a una galería de arte. Si dejamos a un lado las continuas explosiones de indignación en la opinión pública por los precios que alcanzaron durante los últimos años algunos de sus trabajos capitales, nada le irritó más que el intento de separar sus intenciones políticas de su obra artística, según el lema siguiente: apreciamos altamente sus dibujos de época temprana, pero más vale olvidar su participación activa en el movimiento ecologista y pacifista.

Con todo, Beuys siempre siguió las huellas de los poderosos.

Con esa fe tan característica de él, en la fundamental prontitud de todos los seres humanos para la transformación, era capaz de debatir horas y horas con cierta gente sobre su concepción del arte, el flujo del dinero, el sistema económico, los problemas ecológicos y sus ideas acerca de una escultura social, con quienes más de un izquierdista se habría negado de hablar.

Beuys nos ha conducido de nuevo a las raíces mismas del arte, y sin embargo vivió en esta época como ninguna otra persona: Los misterios se realizan en la Estación Central. En cierta ocasión se designó a sí mismo como un hombre de las cavernas renacido. Todo además reaccionario, que muchos le achacaban, le era del todo ajeno. Sabía que a las catástrofes inminentes no se les puede oponer sólo una actitud inofensiva como el tejer de las estudiantas. Todo lo doctrinario le era extraño. Vefía el cosmos en el detalle mínimo, y al mismo tiempo era un maestro de la escenificación grandiosa. Podía tomarse tanto tiempo para la forma y el tema de una tarjeta postal como para la instalación de un gran *environment*. Poseía un instinto infalible, para la forma y las formas, y no toleraba desidia ni desaliento alguno cuando se trataba de su propio arte.

Pese a su fragilidad corporal, Beuys era un luchador tenaz, que se agotó en su trabajo. Yo me he preguntado muchas veces de dónde sacaba la energía para sus renovados empeños. Una fuente tuvo que ser sin duda la increíble autoironía de la

que siempre fue capaz. Baste con un ejemplo. En la exposición *documenta 7* estuvo durante cien días a la disposición de todos, con grandísima paciencia, respondiendo a las preguntas.

Un buen día, el salón se llenó con un grupo de jubilados de la clase media, con un promedio de 70 años de edad, a los que Beuys explicó durante varias horas sus ideas sobre la transformación del mundo. Cerca ya del final, me llevó aparte y me susurró al oído: este es el grupo del que se espera que un buen día lleve a cabo la revolución.

A lo largo de su vida Beuys fue atacado con frecuencia, fue objeto de burlas y de agresiones. Pero él no se dejó apartar jamás de su coraje por la utopía. A muchos les ayudó también de manera puramente práctica. Siempre se pudo contar con él cuando ocurría cualquier injusticia. Todos le debemos mucho.

Klaus Staack abandonó la RDA en 1956 y estudió derecho en Heidelberg. Desde 1960 alterna sus labores como abogado con el dibujo y la gráfica. Junto con Joseph Beuys y Heinrich Böll fundó la *Escuela Internacional Libre para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria*.



1. Joseph Beuys ejecutando *Sinfonia Siberiana*  
*Primer Movimiento* durante "Festvm  
Fluxorvm Fluxvs",  
Academia de Arte de Dusseldorf, 1965.  
Foto: Manfred Leve.





**2. Joseph Beuys. *El Invencible*.**  
**Escultura de 1963.**  
**Foto: Eva Beuys - Vurnbach.**



3. Beys taladrando un piano durante el Festival de Arte Nuevo  
en Aquisgrán, 1964  
Foto: Heinrich Riebesehl.



4. Festival de Arte Nuevo, Aquisgrán, 1964.  
Foto: H. Riebeschl.



5. Salón 20 de la Academia Estatal de Arte de Dusseldorf, 1965.

Joseph Beuys y su clase: de izquierda a der.:  
Karin Kahlhofer, Brümelkamp, Beuys, Thadeusz y  
Blinky Palermo.

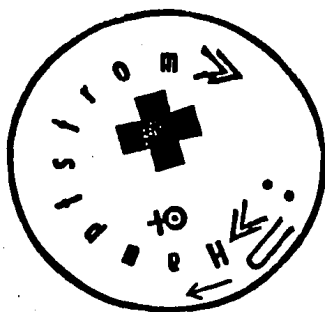
Foto: Rainer Ruthenbeck.



6. Beuys platica con Blinky Palermo; escucha  
Sigmar Polke, Dusseldorf, 1965.  
Foto: Ute Klophaus.



7. Beuys en una conversación en Rotllana. 1967.  
Foto: Ute Klophaus.



8. *Corriente Principal* . Sello de Beuys desde 1967.

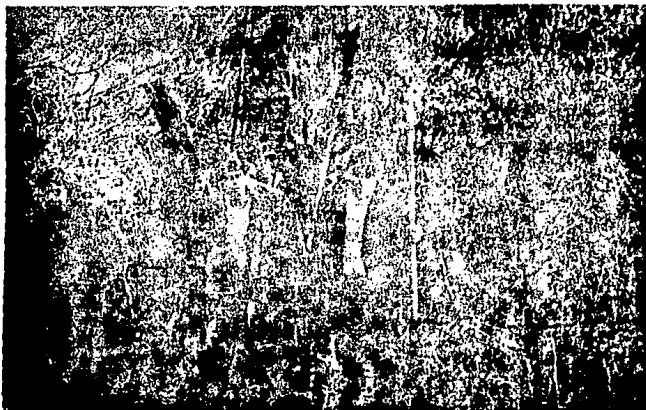


9. Esquina de grasa con bombas de aire para bicicleta;  
detalle de su instalación *Espacio 563 X 491 X 563*  
en Nuremberg, 1968.  
Foto: Ute Klophaus.





10. Beuys y sus alumnos colaboran con el artista James Lee Byars en la ejecución de la obra *Aeroplano de Seda Rosa* .  
Academia de Dusseldorf. 1969.  
Foto: Katharina Sieverding.



11. Beuys junto con algunos alumnos y simpatizantes barren el bosque de Grafenberg en protesta por la ampliación del Club Rochus. Dusseldorf. 1971.  
Foto: Ute Klophaus.



12. Beuys y un grupo de alumnos que habían tomado la dirección de la Academia de Dusseldorf son desalojados por la policía, 1972.

Foto: Bernd Nanninga.

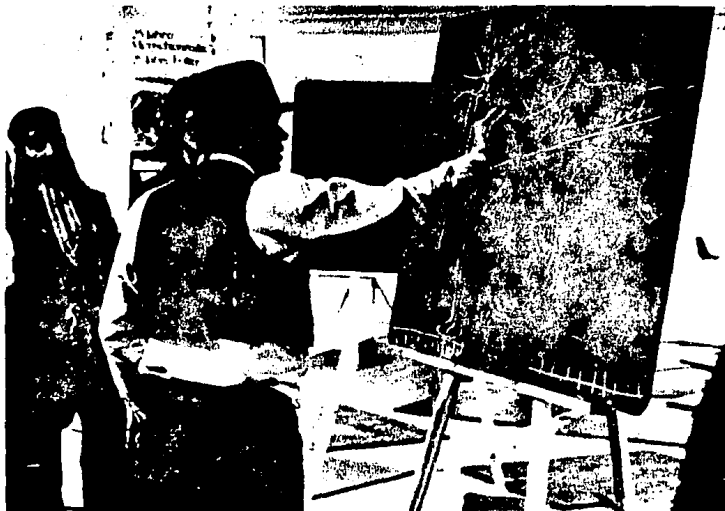


13. Beuys pelea con Abraham Christian Moebuss durante la *Contienda Boxística por la Democracia Directa* en *Documenta 5* de Kassel, en 1972.  
Foto Erich Puls.



14. Beuys regresa simbólicamente a la Academia de Dusseldorf cruzando el río Rhin a bordo de la canoa que talló su amigo y discípulo, el policía Anatol Herzfeld. 1973.

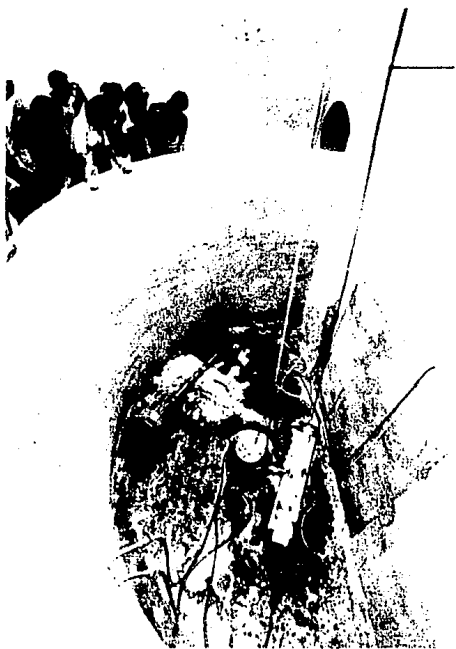
Foto: U. Baatz.



15. Durante las discusiones en el Institute of Contemporary Art de Londres, en 1974, Beuys fue construyendo su obra *Fuerzas Dirrecionales*, con los pizarrones utilizados en ellas. Foto: Caroline Tisdall.



16. Beuys se dirige a una multitud en Frankfurt, todos están interesados en tomar clases con él. 1976.  
Foto: B. Klemm.

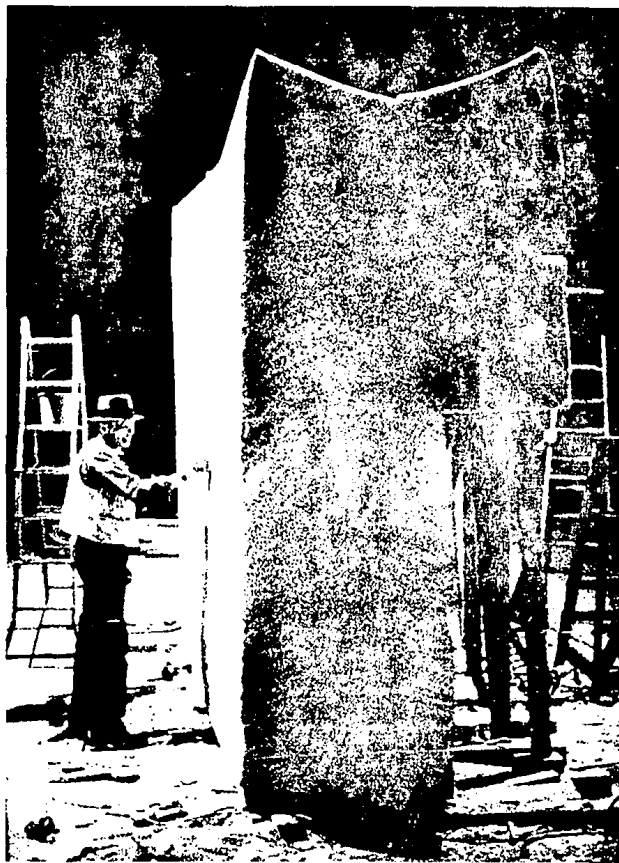


17. El público de Documenta 6  
observa el motor de la obra  
*Bomba de miel en el lugar de trabajo*  
de Joseph Beuys.  
Kassel, 1977.  
Foto: D. Meller Marcovic.





18. Una sesión de la *Universidad Internacional Libre* durante *Documenta 6*, Kassel, 1977.



19. Beuys y su escultura de sebo *Lalou*. Münster, 1977.  
Foto: Ute Klophaus.



**20. Joseph Beuys en el museo Guggenheim de Nueva York en el montaje de su exposición retrospectiva en 1979.  
Foto: F. Adriani.**



21. Beuys en una manifestación del partido Los Verdes  
en Karlsruhe, 1980.  
Foto: B. Klemm.



**22. Joseph Beuys ante la pila de basaltos para su obra  
Siete mil robles , durante Documenta 7.  
Kassel, 1982.**

## V. APENDICE .

### I. A PROPOSITO .

Por Guillermo Santamarina. 1989.

Esta exposición se ha dividido en dos partes. Una pretende la promoción (o introducción al público mexicano) de la vida y la obra de una figura trascendental en la historia de la cultura universal: el maestro alemán Joseph Beuys (1921 - 1986); otra se ha decidido por la presentación de 14 obras artísticas (13 de ellas ejemplos de un género de expresión semi-efímera y otra más fundada en la disciplina musical) que apuntan las ideas impartidas por Beuys sobre un arte expresado con objetos "a la mano", centrado en símbolos que encarnan pensamientos y sentimientos, que pueden comprometerse con metas de bien común (ecología por ejemplo) y no excluyen interpretaciones múltiples y/o erróneas. Algunas piezas de este grupo de jóvenes artistas nacionales y extranjeros son abierto homenaje. Otras pueden considerarse analogías o ejercicios basados en postulados de Beuys: Todas contradicen al esquema habitual de lo que se considera Arte en favor de una expresión que des-conoce más limitaciones que no sean las propias.

Lo que sucede aquí y ahora es poco común. No hay mucha bibliografía al alcance de una mayoría receptiva que traduzca, defina o que -por lo menos- sitúe elementalmente el marco teórico que proyectó aquel artista alemán por más de treinta años. Con seguridad el suceso presente resultará extraño o muy poco accesible sin apoyos didácticos. Por lo mismo, quienes organizan esta exposición han determinado una serie de objetos para poder conducir al público interesado a una comprensión general. El visitante, necesariamente, requiere de una justificación de actos que en seguida presentamos:

1. Para muchos de nosotros, Joseph Beuys representa algo más que la noción primaria de una posible expresión artística por encima de los materiales tradicionales (del lienzo, del cartón, del lápiz, del óleo, del buril, de la piedra, del cincel, etc.) y del acatamiento deliberado de "cosas" desacostumbradas (grasa, fieltro, miel, cera, cobre y otros).

Su importancia radica en la constancia. En su ejemplar búsqueda de "modos" de acercamiento a lo más íntimo y a lo más universal. En el modelo esencial que nos lega para romper con las definiciones cerradas y con las metas habituales. Y -atención- con su inquebrantable actitud frente a esos graves problemas que le hemos sobrepuesto al entorno natural.

3. Pensamos que los aspectos culturales que fluyen por la obra del maestro alemán no son exclusivos de su región, de su momento histórico o de una raíz teutona. Por el contrario, el análisis detenido de los conceptos básicos de este artista nos ha llevado al reconocimiento de una realidad global, cuestionable y alterable. Nuestra ciudad es ejemplo erudito de una infección común en cualquier gran urbe. La prepotencia de los medios publicitarios nacionales no es más diferente a la que se da en otros sistemas capitalistas, ni está exenta de los mismos mensajes recurrentes y vacíos. Las facultades decodificadoras de varias generaciones de mexicanos no son diametralmente opuestas a la de masas centroeuropeas, por ejemplo. Ni más ignorantes ni más cultos, simplemente -y por fortuna- informados.

De ninguna manera los hallazgos de los artistas propios resultan, digamos, provincianos comparados con los de las celebridades neoyorquinas...

por ningún motivo, además, nos vemos automarginados de los planteamientos plásticos y filosóficos actuales, a pesar de lo "curiosas" que puedan pareceros ciertas categorías (Postmodernidad, Transvanguardia, Deconstructivismo) ...

Somos -finalmente- protagonistas de un mismo final de siglo.

4. Reafirmamos, con esta exposición, que el camino del arte no sólo está en manos de quien oficialmente descubre, selecciona, conseja, reparte y vela por... y que, en una actitud no pretendiendo lección sino experiencia, pugnamos por más canales para ese organismo inmensurable que es la cultura contemporánea.

5. Reconocemos que con todo lo fascinante que pueda resultar la utilización de otros recursos formales, la llamada obra artística "no objetual" (o lo que no resulta pintura ni escultura) no es simplemente un suplente. Que los medios tradicionales no han dejado de ser eficientes (no) y que frente al silencio de Marcel Duchamp -como señalara el mismo Beuys- está la sonoridad de la libre expresión plástica.

Esta experiencia -creemos- abre para muchos de nosotros un potencial infinito que yacía dormido. Para los que pintamos usualmente, aquí la posibilidad de marcar una distancia reflexiva y la solución con nuevas formas. Para los escultores, el análisis disciplinado de los materiales favoreciendo un lenguaje sincrético, rico y abundante en símbolos.

Para todos, la evidencia de un mundo dinámico de valores y posturas conceptuales; mundo ineludible en nuestra época; mundo obligado para el desarrollo de nuestra actividad creativa.

6. Finalmente, hemos creído bastante pertinente traer al Desierto de los Leones *A PROPOSITO*, primero porque consideramos al conjunto arquitectónico que da forma a este ex-convento carmelita un marco perfecto para el diálogo entre

un espacio que evoca interiorización y apartamiento religioso, con catorce "experimentos" cargados hacia un sincretismo típico de nuestra época, hacia la individualidad y hacia la mención de problemas asociados con modernidad.

Segundo, porque entendemos que esta experiencia hace -lateralmente- un llamado de atención sobre los problemas extremos que ahogan a nuestro entorno.

Porque es ineludible un compromiso más allá del trabajo personal y la promoción de soluciones definitivas. Porque Joseph Beuys preparaba, para el mismo año de su muerte, sembrar un roble en el corazón de la Ciudad de México. Porque el bosque del Desierto de los Leones requiere de una intervención de emergencia ante una dramática amenaza de desaparición.

Guillermo Santamarina es uno de los más destacados promotores del arte contemporáneo en México. Es crítico, investigador y curador independiente. Ha construido algunas plataformas claves para el diálogo entre los artistas a través de exposiciones y otros eventos, como A PROPOSITO , exhibición presentada en el Ex-convento del Desierto de los Leones en homenaje a Joseph Beuys, en 1989.



## 2. *Beuys en México.* Por Teresa del Conde. 1992.

Aunque a Joseph Beuys le encantaba la "gente del sur" (así iniciaba sus alocuciones a los napolitanos cuando se les dirigía), nunca fue invitado en vida a venir a México. Su exposición inicial en nuestro país ocurre siete años después de su muerte acaecida el 23 de enero de 1986: Es la muestra que auspiciada por el Instituto Goethe se exhibe hoy día en el Museo Carrillo Gil, pero hay que aclarar que la única manera posible de entablar contacto real con este personaje, nacido en Cleves (las tierras del Bajo Rin) el 12 de mayo de 1921, es mediante fotografías, videos, documentales de sus happenings, cédulas que expliquen el sentido que guardaron sus obras en el momento en que se presentaron por primera vez, lectura de sus múltiples declaraciones y entrevistas, opiniones que críticos y gente del arte emitieron acerca de sus acciones. También es sumamente importante la observación de las maneras en que sus mensajes han sido recibidos y retransmitidos.

Todo lo que he enumerado acompaña a la escueta exposición del artista alemán. El "paquete" ha sido, además de pertinente, exitoso. Tenemos su presencia simbólica, casi tan invisible como la de Cristo en la Eucaristía, encarnada en los pequeños dibujos, garabatos, bocetos, acuarelas, un múltiple y una instalación que configuran la muestra. Pero sin el excelente catálogo, los videos, las conferencias y las apasionadas participaciones en las mesas redondas, la verdad es que la exposición, en sí, apenas si alcanzaría a sus receptores. Yo pienso que el enunciado del investigador Francisco Reyes Palma: "la obra no habla por sí sola" no puede aplicarse indiscriminadamente a todo aquello que designamos o hemos designado como "obra de arte". Pero sí hay algo a lo que realmente conviene ese enunciado de manera radical, es a lo que nos dejó ese genial megalómano, mezcla de artista, místico, líder concientizador, ecologista y agitador político-cultural, el maestro Beuys: Su principal obra de arte fue él mismo y estaba más que percatado de esa vena de su autocreación. Así fue que dijo con contundencia: "Donde quiera que yo esté, la Academia está. En el momento en que cualquiera vea mis obras, yo me le aparezco." Y es cierto. De una parte, la Academia es el mundo y de otra su autoimagen está estrechísimamente ligada a lo que produjo. Para ejemplificar esto he de relatar una experiencia personal.

En octubre del año pasado el curador del Museo de Düsseldorf, doctor Ulrich Kempel, me llevó no sin cierta solemnidad a visitar una capilla ardiente diseñada y museografiada por él en cierto recinto del propio museo, con objeto de contemplar la presencia de Beuys a través de su muerte. La magnífica instalación, realizada con restos y símbolos entresacados de otras instalaciones beuysianas, creaba un insólito ámbito funerario vivo, extrañamente energético. ¿Este homenaje es temporal o permanente?, le inquirí. Es mientras convenga, me respondió. "Está recién museografiado y listo para abrirse al público". La misma persona me indicó

Munchengladbach si yo quería entender algo más sobre Beuys en los museos. Como yo lo que quería era ver con más calma la retrospectiva de Max Ernst allí exhibida, le respondí que ya había visto bastantes instalaciones de Beuys presentes en casi todos los museos contemporáneos importantes del mundo (simultáneamente pensé que era indispensable tener una en el Tamayo y que había que conseguirla a como diera lugar).

Ulrich no se dio por vencido y me encaminó a que viajara al susodicho Museo de la pequeña población industrial, "porque eso era otra cosa". Y sí que lo era. Se trata de un sobrio edificio contemporáneo específicamente construido para recibir y albergar sólo propuestas conceptuales. La mayor parte de la planta principal está dedicada a Beuys; allí ví tubos, implementos telegráficos, una enorme plancha, los impactantes bloques de sebo cableados, trozos de fieltro, el piano cubierto de hojarasca encerrado en una gran caja de cristal, etcétera, todo con sus respectivas explicaciones en cédulas muy amplias, siempre acompañadas de fotografías reproduciendo a Beuys con la instalación o el *performance* de donde se recogieron.

Cada objeto, pieza o conjunto está mostrado con sabia estrategia en espacios ascéticos y desahogados. De nueva cuenta tuve un gúfa a quien hice la siguiente pregunta: ¿Qué sucedería si se llevan esta o aquella instalación en un camión y depositan los elementos que la integran, desprovistos del plano de colocación, en algún lote baldío de cualquier poblado no muy próximo? Me contestó exactamente esto: Vienen los camiones del departamento urbano de limpieza, seleccionan lo que sea utilizable, por ejemplo el fierro, y lo demás se desecha o se elimina".

Me dí cuenta de que el hombre respondió a mi pregunta con absoluta seriedad y sin el menor rastro de ironía. Así que es verdad que para las obras de Beuys lo sean, él tiene que aparecerse. Desarmadas, descontextualizadas y en un lote baldío él ya no se aparece, como antes sucedía. A menos que venga alguna de sus reencarnaciones, las contextualice y las reinstale otra vez, porque entonces sí reaparece. Y tal cosa va a seguir ocurriendo mientras su presencia proceda, debido a que Alemania ha proporcionado al mundo, como expiación en cierto modo, la figura más convincente del artista europeo de posguerra durante esta segunda mitad de nuestro siglo. De modo que podemos pensar que hay Beuys para rato y quizá más ahora con la Alemania unificada. Lo habrá porque existe también la contra propuesta dialéctica, referida al resurgimiento de la honda tradición expresionista de raíz romántica, representada por los llamados "nuevos salvajes" que producen pinturas, esculturas y grabados muy rotundos, y muy concretos como objetos de arte.

Teresa del Conde es crítica de arte del periódico *La Jornada* y es directora del Museo de Arte Moderno. Ha escrito diversos libros y ha colaborado en diversas publicaciones especializadas sobre arte contemporáneo mexicano.

### 3. *Beuys en México. II* Por Teresa del Conde. 1992.

No sé si en España o en otros países de habla castellana exista suficiente literatura sobre Beuys. En México -aún para el investigador- es poco el material en nuestro idioma al que se tiene acceso. Tampoco es muy accesible en librerías la rica bibliografía recopilada en otros idiomas. Por eso resulta conveniente recalcar lo que ya existía en español hasta ahora y contribuir a que se genere mayor información y reflexión sobre este tema. "Acercamiento a Joseph Beuys" se titula el artículo de Raquel Tibol aparecido el 10 de mayo de 1989 en el semanario *Proceso*. La misma autora había proporcionado referencias en dos publicaciones anteriores del mencionado semanario el 19 de enero y el 10 de agosto de 1987. Por lo que respecta a mí, la única reflexión rescatable viene incluida en un ensayo sobre arte contemporáneo mexicano publicado por el Centro Cultural Tijuana en julio de 1987. De otra parte, entre el 15 y el 21 de mayo de 1989 Guillermo Santamarina organizó y presentó una exposición titulada *A PROPOSITO. 14 obras en torno a Joseph Beuys* en el ex convento del Desierto de los Leones. Rocío Mireles diseñó un efectivo póster en el que aparecen pensamientos antologados del homenajeado y un texto breve y conciso de Flavia González Rosetti que da cuenta del artista. Las 14 obras ilustradas en fotografías blanco y negro se acompañan de unas pequeñas cédulas interpretativas acerca del sentido que guardó la obra de cada participante.

Como antecedente indispensable a todo lo aquí mencionado, cabe señalar el poco difundido librito de ensayos sobre Beuys publicado por Inter Naciones en Alemania y traducido al español por Rafael de la Vega. Se titula *En torno a la muerte de Beuys*, salió a la luz poco después de ocurrida esta en 1986.

El 13 de marzo pasado en el Museo Carrillo Gil participamos varios mexicanos con motivo de la mesa redonda coordinada por Cuauhtémoc Medina. Arnaldo Cohen leyó sus letanías Beuys-María Sabina escritas y leídas por primera vez en público en 1989, Guillermo Santamarina ofreció una ponencia en la que resaltó y contrastó aspectos conceptuales, Francisco Castro Leñero redactó y leyó una pieza veneratoria con la idea del arte como religión (de re-ligarse) y el propio Medina interpretó con detalle varias piezas incluídas en la exposición que se exhibe. De mi participación, relativa a los héroes culturales de Beuys he entresacado lo siguiente.

Aparte de James Joyce (añadió de su cosecha dos capítulos al *Ulyses* entre 1958 y 1961), Joseph Beuys, dueño de vasta cultura y múltiples habilidades botánicas agrícolas, culinarias, etcétera, tenía prototipos culturales bien definidos. Entre los principales estaban Goethe y Leonardo de Vinci, que encarnan el concepto de "hombre universal" en cuanto a sus incursiones simultáneas en arte, filosofía y ciencia. De Durero (otro tratadista del Renacimiento tan remarcable como Leonardo), Beuys admiró desde niño su Autorretrato cristológico de 1500, que se

encuentra en la Vieja Pinacoteca de Munich. También en su infancia encontró un héroe entresacado de su propia provincia natal: el Barón de Cloots, mucho más conocido en la historia a través de su apelativo francés. Me refiero al "orador de la raza humana" Jean Baptiste de Val de Grace, aquel jacobino a quien Robespierre mandó guillotinar el 24 de marzo de 1794. El Barón dio su nombre al Castillo de Cloots, cercano a Cleves, donde Beuys jugaba de niño. En ese período nuestro personaje se inventó un nombre que utilizó algunos años: Joseph Anarchais Clootsbeuys. Su admiración por el escultor Wilhelm Lehmbruck fue casi simultánea y se le debe el rescate de un catálogo destinado a auto de fe por parte de los nazis el año de las quemazones de libros: 1938. Es impropio olvidar el hecho de que Beuys perteneció a las juventudes nazis y participó en la guerra. Su trayectoria posterior y su conversión radical y la transformación del cuerpo social a través de las fuerzas creativas no se explican sin el nazismo, la guerra, el accidente aéreo de 1943 y el albergue curativo del que fue objeto por parte de la tribu tártara que lo acogió.

#### 4. Joseph Beuys.

Por Cuauhtemoc Medina.

1. Estamos acostumbrados a ver en el arte una especialidad accesoria, un extra, una emanación relativamente secundaria y lujosa de la vida social. El arte carece de significación real más allá de la vida contemplativa, el placer o el descanso. Palidece ante las promesas de la política y la ciencia, se doblega ante el poder incontrolable de las fuerzas económicas. Sin destino ni eficacia, se localiza en un ámbito de tolerancia; el de la cultura, el de la extravagancia.

Para Joseph Beuys, en cambio, el arte podría convertirse en la fuerza revolucionaria del presente y el futuro, nada menos que en la base fundamental de una nueva concepción de las relaciones entre los hombres y entre los hombres y la naturaleza. Para Beuys el arte, lejos de ser una esfera autónoma y cerrada de producción de objetos y mensajes estéticos, debía expandirse en una actividad que vinculara la política, la filosofía, la ciencia y el magisterio; el concepto del arte debía ser ampliado, de tal forma que abarcara la utilidad de la creatividad humana en todas las esferas desde la economía y la producción material, hasta el conocimiento de la naturaleza. En última instancia, Beuys consideraba como "artística" cualquier manifestación de la creatividad humana. Resumía su enseñanza en una frase compleja y provocativa: no cesaba de proclamar que "todo hombre es un artista".

Beuys sentía que si los hombres tomaban conciencia de este principio sentarían las bases de una civilización radicalmente distinta, y dedicó su vida a propiciar este cambio de conciencia. La idea de que la creatividad humana es el verdadero capital de la sociedad, la verdadera riqueza de la humanidad, implicaba la necesidad de reivindicar la soberanía de cada uno de los hombres y la necesidad de transformar por completo el modo de vida actual. La expansión del concepto del arte era, para Beuys, la única forma de acabar con la doble tiranía del capital económico y el Estado representativo moderno. Afirmaba la necesidad de imponer una nueva versión de democracia, una democracia directa, surgida naturalmente del principio de la soberanía individual. En ella, la educación tendría un papel prioritario, y enfatizaría la unidad del conocimiento humano y la necesidad de dar un contenido más espiritual y más artístico a nuestra ciencia materialista. Contra la competencia económica y la destrucción ecológica, Beuys esperaba crear una sociedad definida por la fraternidad, por una clase superior de socialismo: "yo produzco para los demás, de mí se ocuparán los otros".

En síntesis, Joseph Beuys esperaba unificar toda la actividad humana en una nueva forma artística, en una creación que abarcaría al espíritu, a la materia y a la historia. El la llamaba "escultura social".

2. El arte más allá del arte, el arte como un método de existencia que lo mismo se expresa en un objeto que en el solo pensamiento, considerado como escultura, como creación. Todo esto seguramente sonará a muchos como algo extra-

artístico, como algo que poco o nada tiene que ver con el arte. Pero es, precisamente la noción de arte la que Beuys ha roto.

No es difícil entender por qué para muchos Beuys es el artista más significativo de la segunda mitad de nuestro siglo. Al menos es el artista que tuvo la visión más ambiciosa y generosa de las potencialidades del arte. Lo verdaderamente excepcional de su obra es que quiso restaurar para el arte esa capacidad de tener importancia para la vida, de servir de enlace entre las fuerzas del conocimiento y la acción, de unir la vivión del futuro con fuerzas y recursos de momentos culturales del pasado remoto. Para Beuys la obra de arte abarcaba tanto la realización de *performances*, conciertos, conferencias y entrevistas, como el dibujo, la escultura o la instalación. Para Beuys arte era lo mismo pintar que fundar partidos políticos o encabezar una proyección académica.

Beuys utilizó los medios tradicionales del arte como un campo de experimentación y difusión de sus ideas. Concebía el dibujo como un medio de conocimiento científico. Sus dibujos y grabados son herramientas y esquemas de una investigación heterodoxa de la naturaleza, notas y apuntes de una ciencia que intenta conciliar espíritu y materia. Tras su trazo nervioso, esos breves garabatos combinados con frases escritas y manchas de materiales "pictóricos" como la grasa o el chocolate, reside la voluntad de percibir la interrelación de las fuerzas activas del mundo, la transitoriedad de los procesos, la verdadera significación de animales, personas y situaciones. En ellos prevalece un halo misterioso: parecen provenir de una época olvidada de la historia humana. Carecen casi por entero de cualidades plásticas. Sugieren una mentalidad que pugna por salir y adueñarse de nosotros.

Al mismo tiempo, sus objetos y *múltiples* aparecen como residuos de acciones o como materializaciones de conceptos acreca del hombre y los demás seres. Algunos son vaciados escultóricos, cruces sobre todo. Pero seguramente lo que más llamará la atención del espectador son los objetos en que Beuys puso en práctica sus conceptos sobre el mundo. Beuys se hizo famoso por haber utilizado extensamente materiales inusuales, tales como el fieltro, la cera de abeja y la margarina, como medios de representación o de realización del "principio de lo cálido" que él veía en acción a lo largo de toda la naturaleza, como medios de creación y conservación de la energía. También incorporó metales, pilas, alambre, vitrinas, muebles y herramientas. Lejos de buscar efectos formales puros, consideraba su producción como un medio de conocimiento y enseñanza, como una aplicación directa de su "concepto ampliado del arte". Son objetos que, como verdaderas instalaciones, son ya de entrada una acción directa sobre la realidad; símbolos, realidades, o ambas cosas. Son detonadores de la conciencia o verdaderas operaciones cósmicas.

3. En Beuys estamos ante algo que se asoma, que apenas y está formándose. Por tanto, el objeto no se basta para decir cuanto contiene. Necesita, forzosamente, del propio artista como intérprete; requiere de la palabra y la educación para saber expresarse. Por ese motivo, es importante que *Dibujos, Grabados y Objetos*, esté acompañada de un ciclo de video en donde se registra la actividad y la palabra de

Joseph Beuys, y que además vaya a realizarse un ciclo de conferencias y una serie de actividades paralelas.

En Beuys la doctrina y la obra fueron una. El acto restauraba el poder del lenguaje, la palabra daba forma a figuraciones que el público, acostumbrado a otro mecanismo, era incapaz de descifrar sin más. En esta exposición para el espectador será necesario reconstruir ese frente. Cuando nos enfrentamos a Beuys no estamos frente a un artista más, sino ante una de las fuerzas morales e intelectuales más importantes de nuestra era. La importancia de esta exposición no reside únicamente en la fuerza intrínseca de los objetos que son mostrados, sino en la atmósfera espiritual y moral que la presencia de Joseph Beuys convoca. Quizá en las ideas y la vida de Beuys muchos vean una alternativa vigorosa ante la ciudadela de caminos cerrados que dejaron las ideologías. Quizá algunos extraigan una estrategia contra la inhumanidad de los estados y el capitalismo. Quizá suceda que más de uno estelle sus prejuicios y quiera avanzar en una nueva concepción de su lugar y sus posibilidades en el mundo.

Joseph Beuys murió en 1986. Una cosa no puede negarse, este mundo es otro.

Cuahtémoc Medina es historiador y curador de arte. Escribe en diversas publicaciones, así como en catálogos. Es miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas y de CURARE AC, espacio crítico de arte.

## 5. Sobre Beuys.

Por Francisco Castro Leñero. 1992.

En el principio era Courbet que mitificó la figura del artista haciendo de su taller el centro de la vida contemporánea, después vino Manet quien prefirió morir como un Dandy antes que permitir le fuera amputada una pierna enferma. Lo sigue Gauguin que mejor se perdió en Tahití a soportar la sociedad de su tiempo, con él está también Van Gogh suicidado por esa misma sociedad, etc.

Así podría empezar el Evangelio del Arte Moderno. La genealogía no se agota en estos ejemplos conteniendo personalidades tan diversas como contradictorias.

### ¿El Arte como Religión? o ¿La religión del Arte?

Imaginar que el Arte consiste en algo más que una evolución puramente formal y el que abrir nuestra percepción hacia zonas desconocidas u olvidadas de nosotros mismos abre también caminos hacia el reconocimiento y la conciencia de lo que somos, comprometiendo nuestra existencia como consecuencia de ello, fue pretensión conciente de muchos de los artistas que construyeron a partir de fines del siglo pasado lo que hoy llamamos el Arte Moderno.

Su propuesta era nueva porque se planteaba frente a una realidad cada vez más diversa en cuanto a la opinión de los valores compartidos, Progreso, Justicia, Religión, Trascendencia, etc.. dejaban de tener un solo y único significado, si no es que dejaban de tener significado. En ese contexto, arriesgar una visión del mundo adquiriría un tono profético pues podía perfectamente no ser compartida por sus contemporáneos, quedando el juicio para la posteridad.

El artista en esa circunstancia debía asumir la fragilidad de su propósito sustentado tan sólo en la propia intuición de las cosas, aún sin la esperanza de ser comprendido.

Sabemos que por fortuna no todos recibieron los sinsabores del rechazo, a veces las circunstancias o a veces las vidas que se alargaban, permitieron a algunos saborear en vida la aceptación de su mensaje, ello no significa sin embargo que el riesgo hubiera sido menor.

La sociedad aprendió rápidamente la dialéctica implicada en esta conducta, dejando a los artistas proponer sus visiones para luego asimilarlas con múltiples beneficios, en los que el económico no fue el menor. Poco a poco, las vanguardias fueron perdiendo su verdadero significado, transformándose en simulacro de sí mismas. Su irrelevancia ha parecido tal que movimientos como el posmodernismo en la pintura prefirieron vincularse con la producción de siglos pasados.



Por momentos pareciera como consecuencia de todo esto, que el juego del Arte hubiera llegado a un punto final, en donde su valor está basado únicamente en la capacidad de ser un bien de consumo, un artículo más en el mercado.

¿Qué ha quedado de aquellas pretenciones que proponían una visión de la realidad a partir de la energía generada por procesos imaginativos e preguntas que a todos nos atañen, lo hizo a partir de una visión personal del mundo y de la vida. Por supuesto no podía ser de otra manera. Incomodó en su momento la tremenda fe que mostró en tal propósito.

¿El Arte como religión? , ¿La religión del Arte?

Todo intento de volver a unir al ser humano consigo mismo, con su origen, implica un acto de fe. Quererlo hacer a través del Arte aumentó aún más la necesidad de este acto. Lanzando hacia el vacío de la muerte el hombre buscó reafirmar la vida de múltiples maneras. El Arte ha sido una de ellas.

Para Joseph Beuys era la única manera, sus dibujos, acuarelas, collages, múltiples, objetos, esculturas, instalaciones, acciones; son testimonio de este afán, también lo son sus actividades dentro de la educación, la política y la ecología. Su muerte liberó estas obras e ideas para quedar como todo Arte a solas ante el juicio del espectador. El tiempo dirá cuáles de los aspectos de su rica trayectoria son más trascendentes. Lo que quede sin embargo no podrá disminuir el formidable esfuerzo desplegado por este artista en el transcurso de su existencia.

No es este el momento ni el lugar para proponer respuestas sobre el papel que el Arte juega o debiera jugar en nuestra vida. es una búsqueda individual aunque tenga implicaciones sociales. Si podemos en cambio dejarnos inquietar por todo aquello a lo que nos enfrenta una obra y un artista como lo fue Joseph Beuys. acercarnos sin prejuicios a ese proceso que hiere la sensibilidad de una época.

Joseph Beuys creó que el ser humano está llamado a ejercer la creación. la libertad y la autodeterminación. Queda a nosotros comprobar si estaba o no en lo justo.

Francisco Castro Leñero es uno de los pintores más importantes en nuestro país desde los años ochentas. Es maestro de dibujo en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM.

## 6. *Lo simplicius simplicissimus* en la obra de Joseph Beuys.

Por Juan José Gurrola. 1992

Si Joseph Beuys hubiera estado en Kassel en 1972 (DOCUMENTA 5), quizá hubiera cambiado su frase "todo hombre es un artista" por "todo artista es un hombre". Pero aquí antrraríamos en un problema filosófico que rebasa indudablemente los inefablemente ingenuos pronunciamientos sobre el arte del zigzagueante héroe de la *Lüftwaffe* nazi. ¿Porqué no se atrevió a proclamar que "todo hombre es un nazi" o que "todo nazi es un artista"? Por lo menos es más excitante. O que detrás de cada artista (o nazi) brilla un reluciente *afflestrudels des mutters* o "el pay de manzana que nos hizo mamá" y con el cual nos sentimos respaldados para las más grandes hazañas. Las razones sombrías de la guerra deben buscarse ahí, más que en la ideología fascista. Su filosofía es igual de clasemediera que la ambición alemana, nada más que aquí se maneja el Arte como poder, no como ritual comprometido. Así, yo hubiera estado más de acuerdo con la obra de Beuys que con la imagen beatífica que se preocupó en repartir.

Con cierto humor me parece que Beuys, este *kunstler politiker*, no es más que un *pincher berrincher de la posguerra*; el arte como tabla de salvación para no ser confinado a una clínica o *Who knows?* evitar los coqueteos de Nuremberg.

Estar encerrado entre cuatro paredes sin poder salir ha de ser muy desagradable. Pero si las superficies planas duelen, el punto donde concurren las aristas ha de ser un suplicio. La pieza de Joseph Beuys titulada "Esquinas taponadas", que se exhibe en el Museo Carrillo Gil es de las más afortunadas en su meditado resurgimiento de las cenizas con *la nueva cruz en la Bundesrepublik*. Por eso se entiende que *the jewish question* nunca le dio bola a Beuys, porque significaba la lenta aparición de *Die Verfluehten Heckenkreizler* ("Los malditos de la Svástica"). Por más atractivo que les parezca a algunos lúcidos intelectuales y productores de cine (aún siendo de ascendencia judía).

Pero veamos, después de la fallida reconciliación de los *situacionistas* de la posguerra (Situacionist International, junio 1957 en Cossio d'Arrosia en el Norte de Italia), porque unos querían concebir el arte conceptual libre de dogmas (Movimiento por un Bauhaus Imaginista, con Asger Jorn, Pinot Gallizio y otros) o como fuerza política (Letrista International con Guy Debord al frente), la paradójica actividad o *straight drive* de Beuys prevalece notoriamente por su acendrado mimetismo, quizá. Respondía tanto al clima de culpa en Alemania, de una manera beckettiana digamos, y a una furia soterrada después de constatar que Alemania ya no estaba en la posición de proclamar *Deutschland Uber Alles*, más bien, *Deutschland Unter the Allies*, que es fácil comprender la fuerza gravitacional de Beuys. Lo cual no le quita lo profundamente reaccionario y clasemediero.

Claro que a los críticos o *fans* del arte conceptual (muy mal digerido e increíblemente mal informado), corresponsables de la sarta de *inventos performeros* que pululan por ahí, disertarán lindo sobre el pobre Beuys sin entender que la lógica conceptual estructuralizada de Beuys esconde sus verdaderos propósitos, los cuales nada tienen que ver con el arte. Es desalentador palpar este engaño en la mayoría de los actuales conceptualistas en México, o sea, se les descubre fácilmente su desafortada, aunque aprisionada, lucha entre la humildad y el poder, el anonimato y el orgullo, el ascetismo y el derroche, en fin: minimalismo lleno de ambición. Como cualquier polaco o checo .

Si se analizara la obra de Beuys, un poco más allá de lo que dicen las revistas de arte (y los críticos, que cada vez parecen jueces de patinaje sobre hielo, Categoría de Exhibición) aparecerían varias constantes que *forever* han aparecido en el carácter nacional de todo alemán, el folklore ineludible que lo define: la escatología.

*Das Leben ist wie Hünenleiter  
Beschissen von oben bis unten*, o sea,  
"la vida es como la escalera de un gallinero:  
LLENA DE MIERDA de arriba a abajo"

es casi un himno para el ciudadano alemán. Y no lo digo peyorativamente. Deberíamos adoptarlo para la Cámara de Diputados. Estoy seguro de que la escatología puede llegar a ser libertadora. Habrá que influir decididamente en las Juventudes Mexicanas para que hablen abiertamente de él y no esconder el concepto puritánicamente. Pero la clarísima influencia de la letrina impregnada en la obra de Beuys es indudable. La referencia a las siglas: LMIA ("Leck mich im Arsch!") puede encontrarse en las obras dramáticas de Goethe, sobre todo en *Götz von Berlichingen* , donde Götz, rey de Säärland, desde una ventana, escucha la demanda de rendirse al enemigo, dando un ventanazo, su famosa respuesta fue: "Con todo el respeto que me merece su Majestad Imperial, vaya y dígale que puede venir a lamerme el culo!" (ver "*Life is Like a Chicken Coop Ladder*" , de Alan Dundes / Wayne State University Press , Detroit ) .

También Herman Goering, Reichsmarschall und Luftwaffe-Chief, dijo lo mismo de sus acusadores en Nuremberg, y podríamos indagar, sin parar, en volúmenes inmensos de la imaginería escatológica. Así que cuando me refiero a la visión excremental de Beuys, no es desde el puritanismo, sino desde una muy ardua investigación estética que tiene raíces en mi interés en el arte alemán.

De Lutero, por ejemplo, sabemos que en sus constantes encuentros con el Diablo, combatía el fuego con fuego, o sea, pedos contra pedos (y no etflicos). Sus escritos no reducen el tamaño de su genio. Se podría alegar, incluso, que la visión excremental de la vida es el común denominador de la civilización occidental, con especial relevancia en el capitalismo y el protestantismo.

Por estas y muchas otras razones, desde esta perspectiva, sí podría visualizarse la obra de Beuys. Y cuando mencioné Kassel, donde filmé *Steal-Art (Robarte el Arte)*, en DOCUMENTA 5, junto con Arnaldo Coen y Gelsen Gas, en 1972, hace 20 años (y que se encuentra extraviada en las bodegas de cortometraje, división del Instituto de Cinematografía, al cual se le perdonan deficiencias, pero no que pierda "joyas de la cinematografía mundial, como esta", dicho por varios), era porque me sorprendió, frente al Friedrichsmuseum, un enorme anuncio exterior que decía: "Wer ist Kunst?" ¿Quién es el Arte? Lo impresionante del caso era el *graffiti* bajo el tan pomposo pronunciamiento que anunciaba, casi proféticamente:

#### KUNST IST DUNST

#### PUPP UND PISS DAT HELPT GEWISS

EL ARTE (fertilizante artificial) ES NEBULOSO - LA MATERIA FECAL Y ORINA REALMENTE AYUDAN. Así que comparar al de Dusseldorf con Duchamp y Picasso, como infiere el ideólogo en el Carrillo Gil, se me hace una conjetura fuera de toda proporción.

De haberlo visto (*el graffiti*), Joseph Beuys se hubiera ahorrado el trabajo de tratar de redimir al arte en beneficio de la humanidad. El Arte ya tiene sus propios problemas. El principal es que por un simple espejismo momentáneo muchos ingenuos se resgan las entrañas, o se encierran con lobos esteparios en ámbitos cerrados (ver JOSEPH BEUYS - COYOTE 1978 que ha de haber dejado bien apendejados a muchos *Mexican monkeys*) para quedar bien, aunque póstumamente, con la *Führerideologie* o con el baluarte de todas las madres de familia: la economía sexual.

Pero como diría el inglés frente a un filme de Charlie Chase (el que tiene un asombroso parecido con Carlos Fuentes), colgado del reloj on top of the Chrysler Building, "...sometimes there's wit and sometimes there's shit." Y Gisseppe es de los últimos.

Juan José Gurroa es un artista multidisciplinario; ha sido director de obras teatrales, pintor, actor, dibujante, artista de *performance*, escritor. Actuó en la película *Frida* de Paul Leduc, en el papel de Diego Rivera.

7. *Joseph Beuys : Conversiones de Tiempo y Espacio*  
Luis Felipe Ortega. 1992

"La obra de arte es el mayor enigma de todos , pero el ser humano es la solución"  
Joseph Beuys.

Antes de la exposición "*A propósito . 14 obras en torno a Joseph Beuys*"- que en Abril de 1989 se realizó en el Museo del Exconvento del Desierto de los Leones-, muy pocas gentes conocían en México la obra de este artista alemán . Para aquellos que asistieron a esta exposición, resultó revelador que las obras ahí expuestas eran generadas por planteamientos teóricos y estéticos fundamentalmente ligados a una nueva idea de lo que es el arte y lo que debe ser un trabajo plástico.

Este homenaje a Beuys abrió para el público mexicano la posibilidad de aproximarse a un tipo de arte bien consolidado tanto en Europa como en Estados Unidos . Las instalaciones y acciones que tuvieron lugar en el Desierto de los Leones eran una muestra del interés que había (y hay) en nuestro país por un arte básicamente alejado del mundo de las galerías y el mercado de arte. "*A propósito*" era el inicio de algo . Para los artistas y para el público mexicano, este inicio se ha refrendado más de una vez en las obras que hemos podido ver desde ese año -no importa si esto se ha desarrollado en galerías, museos o espacios abiertos . Desde entonces, algunas obras no han dejado de homenajear a Beuys. 1989 es el inicio, también, de que hoy sea posible encontrar en las galerías comerciales el tipo de trabajo que no es solamente la presencia de la pintura o la escultura como se entiende tradicionalmente . Tanto los materiales como los recursos que el artista compromete en su producción, nos dejan claro que algo cambió desde aquella exposición; algo que empuja el encuentro con la obra de Beuys.

Ahora que el Museo Carrillo Gil ha traído a nuestro país algunos de los objetos, grabados, dibujos y videos -registro de algunas de sus *acciones* - de Joseph Beuys, creo que bien vale la pena una aproximación a la obra de este artista.

BEUYS ES UNA RESPUESTA A DUCHAMP.

En 1983 el crítico de arte Wieland Schmied escribió un ensayo sobre la condición de arte alemán. Ahí anotó Schmied que nadie debe tanto al prestigio del arte alemán de las últimas décadas como a Joseph Beuys, y termina diciendo : "*Beuys es una respuesta a Duchamp*". Fue éste el gran escéptico del modernismo a principios de siglo, alguien que cuestionaba y ponía fundamentalmente todo en duda , que sustrajo la base a tantas tradiciones e inspiró por ello a tantas obras nuevas. Si Duchamp sacó las cosas de su contexto familiar y las despojó de su función, Beuys trata por el contrario de crear un nuevo contexto, ofreciendo al hombre una nueva

orientación entre las cosas y a éstas el puesto que les corresponde. Lo que Beuys quisiera sería hacer regresar al arte desde la frialdad de la abstracción a la objetividad de las cosas, devolver a éstas hacia la luz del conocimiento y también al calor de la contemplación . Reconciliar las ideas y los sentimientos.

El interés que la obra de Duchamp ha desbordado, para hablar de la condición del arte en el siglo XX , lo ha llevado a constituirse en un paradigma más que en una referencia inevitable. Y no resulta del todo extraña la afirmación de Schmied : ¿Qué podría venir después de Duchamp? ¿Qué se había perdido en los ejercicios duchampianos que Beuys podía reconciliar?

La sensación que provoca este tipo de preguntas, en medio de los distintos acontecimientos culturales y políticos en que se encuentran, merece más de una observación histórica que pueda explicar lo que cada una tiene de radical cuando el arte parece tocar ciertos límites.

Si el pedestal de las esculturas de Duchamp era precisamente el espacio de la galería y los museos, la experiencia que le permite a Beuys prescindir del pedestal museístico es la demarcación del individuo como una potencia artística. Aquí ya no era el *ready-made* el objeto necesario para hablar de arte; para Beuys el pensamiento y el lenguaje permiten la independencia necesaria para señalar el sitio del arte . La apropiación que hace Duchamp de los objetos producto de la Era de la Máquina, la cancelación del trabajo artesanal y la crítica hacia el reino del gusto, derivan en la formulación de nuevos significados para el arte ; tomar de la realidad la obra termina con su unicidad y juega con el papel que se asigna al artista como constructor de realidades. En el centro de la propuesta de Duchamp, está el mundo de la destrucción y la construcción en serie; la disección de la realidad y su puesta en descubierto enfrentaron al espectador de *La Fuente* con su inmediato.

Es casi imposible dejar fuera el nombre de Duchamp para hablar del arte de nuestro siglo, pero no puede entenderse el trabajo de Beuys como una continuación de la propuesta Duchampiana . Los aspectos antropológicos de la obra de Beuys marcan demasiados puntos de diferencia; otros tantos, sus conceptos básicos del nuevo arte; *escultura social . concepto ampliado del arte . concepto totalizador del arte.*

## EL SOPORTE DE LA EXPERIENCIA ARTISTICA

Una de las características que no podemos dejar a un lado, cuando nos referimos a la condición de la pintura y la escultura de las últimas décadas, es aquella que nos permite ubicar las referencias sobre las cuales se realizan estas obras. Si la discusión entre abstraccionismo y figuración se ha visto aplacada por los diferentes hallazgos que cada una formula, lo que hoy puede ocupar el espacio de esta discusión es a qué obra asignamos este nombre y sobre la base de qué categorías. Dos ejemplos resultan pertinentes en este sentido.

El primero nos remite a la obra escultórica de Chris Burden. Para este artista, escultura no implica ningún proceso de moldear o tallar ciertos materiales. Burden hizo de su cuerpo el medio de la escultura: registra la caída de su cuerpo por unas escaleras. Nuestro segundo ejemplo podría ser explicado al referirnos al trabajo de Lucio Fontana. En sus investigaciones sobre el cuadro, el artista llega a la conclusión de realizar un corte (a navaja) sobre la tela.

Aunque éstos podrían ser dos casos extremos en que se hace referencia a un nombre definido históricamente (escultura o pintura), nos pueden ayudar para localizar las zonas donde la búsqueda del arte transgrede cualquier consideración en los términos expresados literalmente. Si otros artistas renunciaron a definir su trabajo dentro de alguno de estos dos espacios, y se limitaron a llamarlo arte, era una razón suficientemente explícita que su preocupación no era uno u otro medio, sino la totalidad de lo que es o puede significar la *experiencia artística*.

Algunos medios que el desarrollo tecnológico ha vinculado con los intereses de ciertos artistas ponen en claro la extensión del objeto de arte. Si al principio fue la fotografía un medio más que elocuente para dar al blanco de esas preocupaciones, la introducción del video, grabadoras, motores, corriente eléctrica, etcétera, en la elaboración y concepción de la obra manifiestan la realidad sobre la que opera el arte.

Para el caso concreto de las *acciones* o las *instalaciones*, la apropiación de estos materiales es determinante. En medio de la guerra de la información y la tecnología, los diferentes recursos que proporcionan estos medios fecundan una actitud y una responsabilidad que el artista asume. De ese modo, puede apropiarse también de la materia y materiales que le son próximos y que aumentan o cancelan el discurso sobre la condición del hombre contemporáneo.

#### BEUYS, EL ARTISTA DE LA GRASA Y EL FIELTRO.

Tal vez nadie como Joseph Beuys marcó con precisión los espacios sobre los cuales se proponía trabajar. Lo que puede parecer un problema de límites es el origen mismo de la libertad de Beuys. Algunas experiencias determinan la importancia de los materiales en el trabajo del profesor de la Academia de las Bellas Artes de Dusseldorf. Beuys se comprometió con el estudio de la naturaleza desde su infancia. Al terminar el bachillerato, Beuys cree que lo más correcto será estudiar medicina, pero los acontecimientos políticos y su participación en la Segunda Guerra Mundial terminan definiendo la elección por estudiar arte. La determinación no es del todo arbitraria si consideramos que el campo que preocupa a Beuys es mucho más amplio que el de las ciencias naturales.

Esta experiencia que vive Beuys en los años cuarenta se ve reforzada por algunos encuentros con la filosofía y la literatura. Desde luego, la importancia que tienen escultores como Lehmbruck o Mataré le dan a Beuys una enseñanza dentro de la línea que está trazando para definir su escultura social. Refiriéndose a

Lehmbruck, dice Beuys que su escultura "aboga por la ampliación del concepto de espacio, convirtiéndolo en concepto de tiempo y calor".

No es posible detenernos en todos los aspectos que marcan la obra de Beuys y que le permiten llegar hasta la definición o redefinición de los conceptos que intervienen en el proceso de su obra, pero no podemos dejar fuera la importancia de los materiales que asisten a ese proceso. Si el valor del dibujo es determinante para su obra ("a todo lo llamo yo dibujo", dijo Beuys alguna vez), no lo es menos la forma en que este artista constituye o elabora sus esculturas.

Beuys trabaja permanentemente con materia orgánica. Muchas de sus piezas contienen miel, otras tantas grasa. Para la Documenta VI (Kassel, 1977), cuando Beuys es ya un artista reconocido en todo el mundo presenta la obra *Bomba de miel en el lugar de trabajo*. Efectivamente, esta bomba hace circular por el edificio varios litros de miel, lo cual se observa a través de los tubos que corren entre un piso y otro de la galería.

La misma importancia tuvieron algunos animales con los cuales Beuys realizó sus "acciones". Como uno de los integrantes más activos de *Fluxus*, Beuys emprendió el trabajo del hombre con la participación de los animales; la liebre y el coyote quizá sean los dos animales que participan mayoritariamente, pero encontramos también la presencia del alce, la abeja, el cisne o la oveja. Dos "acciones" resultan representativas en este sentido: *Sinfonía Siberiana* (donde Beuys hace aparecer por primera vez la liebre muerta) y *Cómo explicar la pintura a la liebre muerta*. También el cobre, botellas, lámparas, chocolate, sobre todo fieltro, sebo y otros tantos objetos, como transistores, teléfonos, radiografías o videograbadoras, formaron parte del trabajo que Beuys amplió con sangre, grasa, agujas de inyección, huesos, pelos y gelatina.

Para el artista que realizó desde 1947 hasta 1985 unas setenta "acciones" y unas cincuenta "instalaciones", era importante transmitir ideas y que las ideas que estaban presentes en una "acción" o incluso en algunos de sus "múltiples" tuviera continuación en otras obras. Beuys nunca deja de fecundar sobre sus materiales la fuerza necesaria para que sus ideas se abran paso. Así, por ejemplo, en 1968 aparece una pequeña caja sobre la cual Beuys escribe "intuición". Beuys quería aproximar al espectador a sus obras, y crearle, precisamente, el efecto mismo de las cosas. Heiner Stachelhaus, uno de los biógrafos de Beuys, anotó algo importante acerca de esta obra: "Algo que parece tan simple es en realidad una muestra de filosofía beuysiana, el reconocimiento de que la intuición es una forma superior de *ratio*. La caja, pues, sólo está vacía para aquel que no da ningún valor a la intuición y acepta con agrado las recetas estereotipadas. Pero Beuys no suministra recetas, también aquí la manera inimitable fuerte da un empujón de energía".

#### LA ESCULTURA SOCIAL.



Pocos artistas del presente siglo dieron, como Joseph Beuys, una importancia fundamental a la Academia. Aunque vivió y asumió los disturbios que más de una vez se organizaron en torno suyo, siempre tuvo el convencimiento de que ese era un sitio importante para desarrollar sus conceptos sobre el arte. Desprendiendo su participación política del *concepto ampliado de arte*, Beuys se convirtió en un líder de la Academia de Dusseldorf: congresos permanentes, discusiones públicas, asambleas y manifestaciones son algunas de las tareas que ocuparon al profesor beuys durante su estancia en esa escuela.

La multiplicidad que define el trabajo de Beuys se une bajo el concepto de *escultura social*. Su preocupación por la ecología, la democracia, la solidaridad y la economía llevaron a Beuys a incorporar como fundamentales estos temas en su nuevo organismo social. Beuys quería plantar siete mil robles en todo Dusseldorf para dejar en claro que la nueva plástica social era más que posible de llevarse a cabo. Los derechos del hombre y de los animales, y la necesidad de un nuevo humanismo, están en el centro mismo del concepto beuysiano de arte.

De los manifiestos escritos y publicados a lo largo de su estancia en Dusseldorf, se desprenden tareas inmediatas. La devastación del mundo como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, y el vacío que esta situación provoca en Beuys, lo lleva a declarar que la salida de esta situación se encuentra en el hombre mismo. Como necesidades básicas, propone las siguientes: 1. Libre desarrollo de las disposiciones y de la personalidad del ser humano. 2. El hombre es igual entre iguales. 3. El hombre quiere dar y recibir solidaridad.

La importancia de los proyectos de Beuys a nivel internacional desbordan los lineamientos espaciales de la escultura. El proyecto que es más sólido en este sentido es el de fundar una Escuela Internacional Libre para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria. Con fecha de 1973, y firmado también por el escritor Heinrich Böll, en este manifiesto se puede leer: Como el interés de la escuela está en los valores de la vida, nosotros debemos enfatizar la conciencia de solidaridad. La escuela se basa en el principio de interacción, por lo tanto no se hace ninguna distinción institucional entre maestros y alumnos. La actividad de la escuela será accesible al público. Su carácter abierto e internacional será constantemente reforzado por medio de exhibiciones y eventos de acuerdo con el concepto de creatividad".

La transformación del arte, del concepto y las fuentes de lo que significa el arte, implica necesariamente una transformación social. Beuys vivió la violencia social, la lucha entre naciones e individuos. La idea de *escultura social* es el medio por el cual la sociedad se transformará en un nuevo organismo. El fin de la obra de arte será el cambio de los individuos en trabajadores de esta nueva escultura, donde ellos ocupan siempre un papel definitivo. Esta disciplina escultórica es el conocimiento mismo del mundo.

Ahora tenemos en México una muestra del trabajo de este escultor. Algunas de las ideas aquí abordadas bien pueden observarse en los dibujos, grabados y objetos que exhibe el Museo Carrillo Gil, pero será importante asistir a la presentación de los videos como la única vía que tenemos para conocer algunas piezas de este artista. Las "instalaciones" y las "acciones" fueron el medio que permitió a Beuys mostrar el proceso y los puntos intermedios que ocupaban su interés por desplegar, por idear, por hablar, por gesticular o por traducir el conocimiento en formas.

El proceso de la temperatura y el tiempo en la obra de Beuys son determinantes. Sus materiales son más que explícitos en este sentido. No hay escultura fija sino movimiento.

Luis Felipe Ortega estudió pedagogía. Ha publicado diversos artículos acerca del arte contemporáneo en varias publicaciones y catálogos. Ha practicado algunas disciplinas heterodoxas del arte desde su particular lectura, apoyada en la teoría del conocimiento y en un profundo análisis de las teorías lingüísticas, presentándolas en forma de video- instalaciones y performances, objetos y textos.

*8. Tren Transiberiano.*  
Por Conrado Tostado. 1992.

Los verdaderos artistas no desprecian nada; están obligados a comprender, en vez de juzgar.  
Albert Camus, discurso en el banquete Nobel (1957).

En Siberia, tierra de origen de los chamanes, se pueden caminar cientos de kilómetros sin ver otra cosa que líquenes y musgos. Y en verano, grandes charcos. ¿Qué podría hacer en nombre de esa tundra?

Para Joseph Beuys, al parecer, todas las materias irradian o absorben algo. El no lo llamó "energía", sino "calor". De modo que el espacio se transformó en un sistema termodinámico, con presiones y descargas, contracciones y dilataciones, corrientes. Todo en un inestable equilibrio. (Esta metáfora termodinámica, por lo demás, recuerda a Freud y su visión del inconciente). ¿Cómo orientarse en medio de estos congelamientos, derretimientos, sublimaciones?

La firma de beuys, con una cruz debajo, es en cierto modo, como la marca de un cazador - recolector que reconoce *algo* en ciertos objetos - que, por otro lado, pueden resultar familiares para nosotros. O bien, en cierta relación entre ellos o con nosotros. ¿Qué reconoce?

Beuys reconoce aquí y allá, de un modo inesperado, movimientos de energía capaces de impulsar su proyecto. ¿Cuál proyecto?

Su gráfica, por ejemplo, recuerda aquellos dibujos de los que están llenos los márgenes de los directorios telefónicos o cualquier libreta que se encuentre a la mano durante una conversación. Son trazos sinceros porque no se contemplan a sí mismos. Y sobre todo, porque *acompañan* las palabras. (¿No valdría la pena, por cierto, contemplar algún día una buena colección de estos *graffitis* sobre papel?).

Con frecuencia, a las líneas de Beuys les gusta ser rígidas. Son como las voces de algunas mujeres que tienen timbre de muchachos. Saben regresar a cero, olvidar todo virtuosismo. Tienen las rodillas raspadas. Son recias, vivaces. Y, en cierto modo, reticentes. Ignoran el papel. No contemplan su trazo y la hoja no parece contenerlas. El dibujo de Beuys marca, pero no construye. Por ello, la composición le es indiferente. Se atiene a los contornos, como la pintura rupestre.

Beuys parece frotar con indesección el papel. Con timidez. Como si su mano dibujara en el aire, explicara algo y, por casualidad, dejara un fragmento de trazo

en la hoja. Su mano es ese ciervo que tanto amó. Y sus dibujos, huellas de pezuñas en la nieve.

Beuys, al parecer, conversó mucho sobre o junto a esos esbozos distraídos. Tuvieron alguna utilidad, explicaron algo -que se nos olvidó. Son disecciones, mapas de recorridos. Esquemas de movimientos de energías que sólo él identifica. Diagramas de procesos que sólo son visibles para él. Por ejemplo, al juntar el cobre con el fieltro -Cf. "Donde hay grasa" (1985). \* Croquis de aparatos - Cf. "un filtro" (1956) y "medidores de campos de energía" (1957). O simplemente, notas para sus acciones e instalaciones -recordemos su hermoso "plan de acción 65" (1966). En cierto modo, es como una lectura maniática y perpleja de libros técnicos y científicos. Son dibujos fieles a su tema hasta la incompreensión. Su lealtad los vuelve también, escolares. Es como si Beuys insistiera en explicarnos algo que continuamente se esfumara.

Todo esto, con frecuencia, resulta un poco arañado y críptico. Confuso, frágil, reseco. Pero la actitud de beuys es radicalmente distinta cuando se trata de mujeres y animales. Todo se aclara. Beuys parece despertar y permanecer atento -por ejemplo, el pequeño dibujo a lápiz "Tres monumentos de ciervos en tierra nevada" (1954). Necesita comprender de golpe, no por aproximaciones. Es un cazador.

El arte rupestre influyó profunda, decisivamente en la obra gráfica de Beuys. Buena parte de esta obra es, francamente, un homenaje a la pintura rupestre. Recordemos "Piedra con liebre" (1982). Hay muchos motivos así - en Tlaxcala, por ejemplo. O bien, los grabados de focas y ballenas del mismo años. En toda su gráfica se advierte, como en el arte rupestre, una gran concentración de energía. De aquella "energía y calor espirituales y evolutivos" de los que él habló.

Su atención casi exclusiva a ese "calor" le permitió desarrollar lo que, a mi juicio, es su principal aportación al arte: su sensibilidad hacia ciertos materiales.

Más que por su intervención sobre los materiales, Beuys es escultor por su manera de verlos. Se trata de una percepción ¿hay que decirlo? casi siempre pasiva. Es la percepción de un recolector-cazador. Los materiales, por el contrario, parecen estar siempre activos.

Beuys aportó una mirada que nos parece directa y desnuda -aunque no lo es sobre unas cuantas materias. No muchas. De hecho, en la obra de Beuys, el fieltro, la grasa, el cobre o el hierro no son los medios, sino la finalidad. Son el tema.

Los metales, resultado de una depuración violenta, son inestables. Irradian. Son, en cierto modo, como antenas. ¡Hasta ese trozo de riel tiene un aspecto tan conmovedor y quebradizo! Es un pedazo, nada amenazante, de algo extraordinariamente purificado y por lo tanto, solitario, precioso e inútil. Junto a él, un martillo: ese trozo de materia, como todos los metales, es algo destinado a

recibir golpes. Es un "material" -como se dice en las ferreterías de la Ciudad de México- obligado a entrar en su forma por coacción. En esa violencia, por lo demás, también hay fragilidad y hasta ternura: es una energía muscular, empeñosa, ejercida con otro trozo de hierro -el martillo.

El fieltro, por el contrario, ¡qué imponente! Es un receptor. Recibe, condensa y aplana todo. Es un limo. Un acumulador. De allí ese objeto que Beuys repitió una y otra vez, al grado de convertirlo, por decirlo así, en un símbolo de su obra: una barra de metal dentro de una tira de fieltro enrollada sobre sí misma -Cf. "Espada samurai" (1983). El metal irradia, el fieltro acumula esa energía. Y recíprocamente, el metal irradia el calor reunido por el fieltro.

Este objeto es un generador-acumulador autónomo de energía. ¿Por qué no emplear, llanamente, un dínamo -que extrae una energía verificable de la frotación del metal y el carbón? ¿Qué distingue a unos de otros?

Básicamente, el dínamo produce energía eléctrica y el cobre, envuelto en fieltro, "calor" beuysiano. Si la primera mueve máquinas, la segunda sacude nuestras conciencias. Nos conmueve. Aporta una realidad más. O bien, un modo distinto de ordenar la misma realidad. De algún modo nos devuelve -o actualiza- cierta percepción -o cierto pensamiento- que se perdió con el neolítico. (Por lo demás, Beuys fundió en bronce un dínamo entero, con la mesa de madera sobre la cual estaba colocado -"Mesa con planta de luz" (1958-1985)-, es decir puso a irradiar, a todo el conjunto, energía beuysiana).

La grana nos representa. Es como un extracto de nuestra vitalidad, de nuestra sensibilidad. Es un cuerpo más puro, más ardiente. Más cuerpo que nuestro propio cuerpo. ¿Por qué? A causa de de su flexibilidad ilimitada y su sensibilidad a los cambios de *temperatura* .

Todo esto forma un sistema simple, entrañable y congruente. Es un pensamiento primitivo que se abre paso, a codazos, en una de las sociedades más industrializadas de la historia. Por otro lado, es también una "racionalización" -en el sentido freudiano del término- de un sobrecogedor trauma personal: el invierno de 1943, el Stuka de la fuerza aérea alemana piloteado por Beuys -quien contaba con 21 años- fue derribado en Crimea, por una batería antiaérea rusa. Beuys, recogido por un grupo de tártaros nómadas, fue curado a base de cataplasmas de grasa y envolturas en fieltro.

De modo que el arte de Beuys debe verse como una curación ritual y ampliada. Ya no en su cuerpo individual, sino de la sociedad entera -por lo demás, él nunca dudó de las propiedades medicinales de su arte y desde luego, el término "calor", tan importante para la comprensión de su obra, coincide con los principios "caliente" y "frío" de los curanderos. ¿De qué quería curar a la sociedad? Una vez más, ¿cuál fue su proyecto?

La formación espiritual de Beuys fue una abigarrada mezcla -frecuente en el siglo XX- de catolicismo - además de su formación católica de niño, su primera producción artística, durante más de diez años, fue arte católico: cruces, bautisterios, candelabros, varias *pieta*, más tarde, durante sus acciones, no dejó de recurrir a crucifijos, lavatorios de pies, etc. - antroposofía, alquimia, magia primitiva, tradiciones de las sociedades secretas de los rosacruces, cábala, chamanismo, ascetismo, espíritu misionero y científico -su taller de Dusseldorf, de 1947 a 1951 fue un laboratorio, con tubos de ensayo, microscopios y otros instrumentos científicos.

Su proyecto fue, de modo explícito, una redención-renacimiento-resurrección-curación-regeneración de la sociedad. Esta redención implicaba, para Beuys, el "fin de todas las tradiciones". Pero ¿cuál es su contenido específico? La consideración de lo social-histórico como una obra de arte. Particularmente, como una escultura. El la llamó "concepto amplio de arte" y "escultura social". En incontables conferencias - Beuys también fue un orador - afirmó tajante y hasta dogmáticamente su proyecto: "las condiciones de vida deben cambiar -la regeneración sólo (puede) venir de un concepto amplio del arte".

Las dudas nos asaltan inmediatamente. Entre otras: una vez consideradas la filosofía, la política, la música, la religión, la economía, etc. como "esculturas", ¿qué solución dar a sus problemas específicos? Por ejemplo, ¿qué solución dar al conflicto entre un proyecto democrático y la heteronomía social-histórica? ¿Acaso una solución estética? O bien, ¿cómo resolver el conflicto entre los poderosos intereses económicos y la ecología? Podríamos considerarlos, de ahora en adelante, conflictos "artísticos" o "escultóricos" pero, ¿de qué nos sirve esto para resolverlos, para "regenerarnos"?

Una de dos, o el proyecto de Beuys deja intacto lo social-histórico y únicamente cambia las palabras, o bien, evacúa la realidad de lo social-histórico en nombre de su idea (es decir, del "concepto amplio del arte" y la "escultura social"). Todo esto es bien conocido en política. Tiene, desde luego, peligrosas semejanzas con los proyectos totalitarios: el determinismo integral (¿qué tienen en común el racionalismo cientificista y el pensamiento mágico religioso que tanto atrajeron a Beuys? Ambos consideran al ser como algo determinado. Para ellos, lo real es *explicable*, de cabo a rabo, dentro de un sistema cerrado, sea racional o irracional), la tabla rasa (la solución única y de una vez por todas de los problemas social-históricos), la confusión de campos autónomos (en Cuba y en Irán, por ejemplo, se dio una solución política o religiosa a los problemas filosóficos y literarios, Beuys sugiere una solución artística a los problemas políticos y económicos). Otra semejanza con los proyectos totalitarios: deben su sobrevivencia a la embriaguez que producen.

¿"Totalitarismo estético"? Quizá. Por lo demás, su "concepto amplio del arte" - todo es arte, todo hombre es un artista-, ¿es menos odiosos que los conocidos "conceptos amplios" de la política o del mercado?

Por su cuenta, Wörringer advirtió, en 1919 (*Ideas críticas sobre el arte nuevo*), uno de los conflictos mayores ("una tragedia") del arte espiritual moderno: la contradicción entre la naturaleza "individual" del arte en Occidente, a partir del Renacimiento y el carácter "colectivo", de "masas", de las manifestaciones espirituales. De modo que, disuelta esta espiritualidad colectiva en las sociedades modernas, el artista está llamado a suplirla con una obra individual. Wörringer se pregunta si este solitario artista espiritual moderno será "capaz de crear un fenómeno estilístico que tenga tal validez general que, por su poder persuasivo intrínseco y extrínseco, pueda agregarse a las grandes obras artísticas espirituales del pasado". Su respuesta es : no. Con todo, le parece más "glorioso" sucumbir en esta "lucha desesperada" que "el triunfo secreto de los que jamás salieron a luchar". Estas reflexiones de Wörringer se refieren al arte expresionista, sin embargo, me parecen aplicables al arte conceptual, cuya espiritualidad es todavía más acendrada. (Por otro lado, la obra de Beuys profundizó la idea expresionista de Lehmbruck, para quien la escultura es algo "interior").

Creo que de todo esto se desprende ese aire de *simulacro* de muchas acciones y objetos de Beuys. Son rituales que responden a mitologías que no son auténticas mitologías, sino sistemas *personales* -crípticos, , muchas veces- de dotación de sentido. Como sea, se trata de un sistema cerrado y determinista: para Beuys su obra es -al menos potencialmente- *explicable* por entero. Beuys criticó al pensamiento científico, pero todo, en sus ideas, tiende a construir una teoría . ¿Cómo reconciliar este principio de terminista con sus ideas cerca de la creación - que, por otro lado, identifica con la resurrección? Por lo demás, ese carácter de su pensamiento tiende a crear, como en todas las sectas, científicas u oscurantistas, una sociedad de "expertos", de "especialistas", etc. De hecho, ya se habla, aquí y allá, de expertos y especialistas "en Beuys". ¿Cómo reconciliar todo esto con su llamado a la democracia directa?

Las ideas de Beuys corresponden a las de ciertas sociedades tradicionales. Un ejemplo: el artista-chamán huichol, cuyos "cuadros", que representan sus visiones durante los viajes al más allá, orientan la vida espiritual de la colectividad. Bien. Pero, ¿cómo reconciliar esta función del artista-chamán con la filosofía, la democracia, la autonomía individual - sin los cuales, entre otras cosas, sería impensable la obra de Beuys?

Sus ideas también corresponden, por otro lado, a muchos movimientos artístico-políticos de los años sesentas y setentas. Un sólo ejemplo: el "mao-dadaísmo", propuesto por Radio Alicia en la ciudad de Boloña, hacia 1975: su idea era transformar el lenguaje, con la ayuda del radio y las revistas, como primer paso hacia una revolución en Italia. ¿No se trata de una idea afín a la "escultura social" de Beuys? De cualquier modo, Beuys hizo arte y el "mao-dadaísmo" fue un artículo ideológico precedero.

Por último, creo que las ideas de Beuys responden, de un modo conmovedor y quizá extremo, a la erosión del sentido del arte en las sociedades occidentales. Otros artistas han sufrido la misma necesidad de incluir su actividad dentro de una teleología, por decirlo así, cerrada y a resguardo de la crítica -una reacción defensiva. Sólo mencionaré a Lezama Lima, para quien la imagen poética era, en cierto modo, un adelanto de la segunda venida de Cristo. Por lo demás, ambos fueron artistas con una fuerte formación católica. Pero, a diferencia de lo que ocurre en Beuys, las "teorías" de Lezama acerca de la poesía no son necesarias para la comprensión de su obra.

De modo que en la obra de Beuys podría verse, además de una curación, una exacerbada defensa del arte. Hay en ella una intención, una voluntad que se impone con vehemencia. Hay algo estrecho, alerta, atento, sin muros ni relojes. Y una gran concentración de energía. Cada obra parece sobrevivir a un proceso muy violento. Beuys es un guardián estricto y frágil.

La cámara oscila con lentitud, durante cerca de veinte minutos, entre el centro y el lado derecho de un cuarto. Sólo hay un lavabo y tres o cuatro objetos irreconocibles. A la mitad del transcurso, entra Beuys, vestido con un abrigo de pieles blancas. Clava dos o tres clavos en los bastidores del fondo y pinta una raya en el piso. ¿Qué es "Tren transiberiano"? ¿Qué es ese gran viaje? Un encierro en un cuarto.

\* Todas las obras mencionadas formaron parte de la exposición *Joseph Beuys: dibujos, grabados, objetos*. Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil. Marzo-abril de 1992.

Conrado Tostado es poeta. Es curador en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil y escribe en diversas publicaciones, entre ellas *Casa del Tiempo* y *Vuelta*.



## VI. OBRAS CONSULTADAS.

Todas las traducciones y versiones incluidas en este documento son de Abraham Cruzvillegas, excepto las indicadas la inicio de las respectivas.

Adriani , Götz; Konnertz, Winfried y Thomas, Karin.

- 1973 "Joseph Beuys"  
Colonia, Verlag-Dumont Schauberg; en *Joseph Beuys: Life and Works* . Woodbury, Nueva York, Barron's, 1979. Traducido al inglés por Patricia Lech.

Adriani, Götz.

- 1989 "Sobre Joseph Beuys"  
En: *Joseph Beuys. Dibujos, objetos y grabados* . (Cat.)  
Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen, 1989; en la versión en español de 1992, Museo Carrillo Gil, INBA, Instituto Goethe.

Alba, Alicia de.

- 1992 *Curriculum , crisis , mito y perspectivas* .  
México, Centro de Estudios sobre la Universidad,  
UNAM.

Apple, Michael.

- 1979 *Ideología y currículo* . s.l. Roulledge Kegan Paul, 1a. Ed.;  
Trad, Rafael Lassaleta, Madrid, ed. Akal, 1986.
- 1990 *Política , economía y poder en educación* .  
México, Universidad Autónoma de Hidalgo, ed. Universitaria.

Bastian, Heiner.

- 1988     *Joseph Beuys . Skulpturen und objekte .*  
          (Cat.), Berlín, Schirmer-Mosel.
- 1988     Joseph Beuys . The secret block for a secret person in Ireland .  
          (Cat.), Berlín, Schirmer-Mosel.

Beuys, Joseph.

- 1971     -----  
          Entrevista con Achille Bonito Oliva, Nápoles,  
          en 'Dialoghi d'artista. Incontri con l'arte contemporanea,  
          1970-1984.', ed. Electa, 1984;  
          en Jeanne Siegel (comp.), *ART TALK . The early 80's .*  
          Nueva York, ed. Da Capo Press. 1988, pp. 76-83.
- 1973     "Manifiesto for a Free International University",  
          en colaboración con Heinrich Böll, Dusseldorf  
          (Freie Internationale Universität);  
          en 'Art into Society, Society into Art' (Cat.),  
          Institute of Contemporary Arts, Londres  
          ICA, 1974, p.49;  
          en: *Energy plan for the western man .* Comp. por Carin Kuoni,  
          Nueva York, ed. Four walls eight windows, 1990, pp. 149-153.  
          Trad. Eduardo Abaroa. 1992. México.
- 1973     "I am searching for field character",  
          en 'Art into Society, Society into Art' (Cat.),  
          Institute of Contemporary Arts, Londres  
          ICA, 1974, p.48;  
          en: *Energy plan for the western man .* Comp. Carin Kuoni,  
          Nueva York, ed. Four walls eight windows, 1990, pp. 21-23.  
          Trad. Eduardo Abaroa. 1992. México.
- 1973     "Death keeps me awake.",  
          entrevista con Achille Bonito Oliva, Roma, 1973;  
          en: Armin Zweite (ed.), 'Joseph Beuys zu Ehren.' (Cat.)  
          Städtische Galerie, Lenbachhaus, Munich, 1986, pp. 60-86;  
          en: *Energy plan for the western man .* Comp. Carin Kuoni,

Nueva York, ed. Four walls eight windows, 1990, pp. 155-180.

1975 "Aus einem Gespräch zwischen Joseph Beuys, Bernhard Blume und H.G. Prager vom 11/15/75.",  
en: 'Documenta 6' (Cat.), Kassel, 1977, vol. 1, p.157;  
en: Adriani et al, Op.cit. pp. 283.

1978 "The way forward. Appeal by Joseph Beuys.",  
en: 'Aufruf zur Alternative', Frankfurter Rundschau, 1978;  
en: Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*. (Cat.),  
The Solomon R Guggenheim Museum, Nueva York,  
Thames and Hudson, pp.283-284.

1979 "Introduction",  
en: Tisdall, Op.cit., p.19.  
Trad, Eduardo Abaroa, 1992. México.

"Life Course-Work Course",  
(Lebenslauf/Werklauf), 1979,  
en: Tisdall, Op.cit., pp.8-9,  
en Kuoni, Op.cit., pp.261-265.

"I put me on this train!",  
entrevista con Art Papier, Nueva York,  
The Solomon R, Guggenheim Museum, noviembre 2 de 1979;  
en 'Wedge', Nueva York, vol. 1, No.1, 1980, pp.5-25,  
en: Kuoni, Op.cit., pp.39-51.

1980 -----  
Entrevista con Kate Horsefield,  
The Solomon R. Guggenheim Museum, enero de 1980;  
en: 'Profile', (Video Data Bank, Chicago), vol.1, enero de 1981,  
transcripción del video por Lyn Blumenthal y Kate Horsefield,  
producido por Video Data Bank;  
en: Kuoni, Op.cit., pp.61-75.  
Trad. Hernán García Garza, 1993. México.

1981 "Joseph Beuys and the Dalai Lama",  
entrevista con Lowrien Wijers, Dusseldorf, noviembre 4 de de 1981;  
archivo de la galería Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York;  
en: Kuoni, Op.cit., pp. 183-190.

- 1982 "Time's Thermic Machine.",  
diálogo público con Bernhard Johannes Blume y la audiencia  
en la galería Megers, Bonn, abril 24 de 1982;  
en: Bonito Oliva y Alanna Heiss, Kaspar König (Ed.);  
'Quartetto', Milán, Arnoldo Mondadori Editore, 1984, pp. 105-109;  
en: Kuoni, Op.cit., pp. 93-107.  
Trad. Pablo Vargas-Lugo, 1993. México.

Burckhardt, Jacqueline. (Ed.)

- 1985 "Ein Gespräch- Una discusión: Joseph Beuys, Jannis Kounellis,  
Anselm Kiefer, Enzo Cucchi.",  
Zurich, Parkett-Verlag;  
en: 'Une conversation', Galeries Magazine . No. 13,  
junio-julio de 1986, pp.54-57 y 91.  
Trad. al francés por Jacques Fryszman;  
trad. al inglés de Clara Seneca, ib. pp. III-V.

Conde, Teresa del.

- 1992 "Beuys en México",  
México, *La Jornada* , 21 de marzo de 1992, p.24;  
28 de marzo, 1992, p.35.

Follari, Roberto.

- 1982 *Interdisciplinariedad . Los avatares de la ideología* .  
"Colección Ensayos". México,  
Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco.

Foster, Hal. (Ed.)

- 1983 "The Anti-aesthetic; Essays on Postmodern Culture.",  
s.l., Bay Press;  
en: *La Posmodernidad* . México, Kairós, 1985.  
Trad. Jordi Fibla.

Foucault, Michel.

- 1978 "A verdade e as formas jurídicas.",  
s.l., Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro;  
en: La verdad y las formas jurídicas . 2a. ed. ,  
México, ed. Gedisa, 1986. Trad. Enrique Lynch.

Gurrola, Juan José.

- 1992 " Lo simplicius simplicisimus en la obra de Joseph Beuys. ",  
en: 'Sábado', *Uno más uno* ., No. 758, 11 de abril de 1992,  
p.5, México.

Kuoni, Carin.

- 1990 *Energy plan for the western man* . Comp.,  
Nueva York, ed. Four walls eight windows.

Liotard, Jean-Francois.

- 1984 *La condición postmoderna* .  
Madrid, ed. Cátedra; México, ed. REI, 1990.

Maluquer, Elvira.(Comp.

- 1988 *Punt de confluència* . (Cat.),  
Barcelona, Fundació Caixa de Pensions.

Medina, Cuauhtémoc.

- 1992 *Joseph Beuys* . (Folleto),  
México, Museo Carrillo Gil.

Neumann, Eckhard.

- 1986 Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad.  
España, ed. Tecnos.  
Trad. Miguel Salmerón Infante.

Ortega, Luis Felipe.

- 1992 "Joseph Beuys: conversiones de tiempo y espacio.",  
en: 'El Nacional Dominical', *El Nacional*, 5 de abril de 1992,  
pp. 16-17., México.

Picó, Josep.

- 1988 *Modernidad y postmodernidad*. (Comp.),  
Madrid, Alianza editorial.

Santamarina, Guillermo.

- 1989 *A PROPOSITO*. (Cat.),  
México, s.e.  
Museo del Ex-Convento del Desierto de los Leones.

Siegel, Jean.

- 1988 *ART TALK. The early 80's*. (Comp.),  
Nueva York, Da Capo Press.

Stachelhaus, Heiner.

- 1987 "Joseph Beuys",  
Dusseldorf, Verlag;  
en: 'Joseph Beuys', Nueva York, Abbeville, trad. al inglés por  
David Britt, 1991;  
en: *Joseph Beuys*., Barcelona, ed. Parsifal, 1990,  
trad. al español por Jean Godo Costa.

Tisdall, Caroline.

1976 *Joseph Beuys Coyote*.  
Munich, Schirmer-Mosel.

1979 *Joseph Beuys*. (Cat.)  
Nueva York, The Solomon R Guggenheim Museum.

Tostado, Conrado.

1992 "Tren transiberiano.",  
en: *Vuelta*, No. 185, abril de 1992.  
pp.60-62. México.

Vega, Rafael de la.

1986 *En torno a la muerte de Joseph Beuys. Necrologías,  
ensayos, discursos*.  
Bonn, Internationes. (En español.)