

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA



VNiVERSiDAD  
D SALAMANCA

Tesis Doctoral

Narrativa Interdisciplinar en el Arte de Joseph Beuys

Memoria para optar al Grado de Doctor Presentada por

Mercedes Miguel Diego

Director

Fernando Gil Sinaga

Salamanca 2016

## Resumen

La tesis está enfocada hacia la investigación interdisciplinaria tomando como punto de origen las narrativas empleadas por el escultor alemán Joseph Beuys en su trabajo y con el ejemplo de su idea del concepto ampliado del arte que llevó a cabo mediante diversos proyectos en el campo político y social. Se hará un seguimiento histórico y contemporáneo de diversos estudios interdisciplinarios en las artes en cuya tradición se puede incluir la obra de Beuys.

## Abstract

The thesis is focused on interdisciplinary research taking as a point of origin the narratives employed by the German sculptor Joseph Beuys in his work, with the example of his idea of an expanded concept of art which he exemplify in various projects in the political and social arena. A historical and contemporary research will be conducted in various interdisciplinary studies in the field of the arts, in whose tradition the work of Beuys can be included.

## Mercedes Miguel Diego

Nació en Salamanca en 1966, donde estudió Bellas Artes. Tras graduarse en 1991 vivió en Madrid y Cork (Irlanda). En esta ciudad trabajó en el mundo del teatro como ayudante de escenografía y participó con el grupo de Performance Locus Theatre en varios proyectos. Durante una corta estancia de vuelta a Salamanca, trabajó en el Colegio experimental Inmaculada, en Armenteros. Tras la vuelta definitiva a Cork, ha trabajado en dos empresas de diseño DC Graphics y Bmvisuals y en los últimos años como free lance.

# Sumario de Contenidos

## Introducción

### Parte I (Epistemológica)

#### Capítulo 1. MARCO TEÓRICO Y SINCRONÍAS HISTÓRICAS..... 7

I. Sobre la teoría y la metodología interdisciplinar  
que se va a utilizar

II. Marco teórico. Escuelas teóricas ..... 22

II.1 Desarrollo de las Escuelas en las Ciencias Sociales

II.2 Filosofía idealista, hermenéutica y simbolismo

II.3 Fenomenología y teoría de la Gestalt

II.4 Estructuralismo. Teoría de Sistemas

III. Marco histórico. Ámbitos interdisciplinarios ..... 40

III.1 Interdisciplinabilidad a través de la historia

III.2 Interdisciplinabilidad en los métodos de producción

III.3 Interdisciplinabilidad en la educación

III.4 Interdisciplinabilidad en el arte

### Parte II (Metodológica)

#### Capítulo 2. Lenguaje- Arte. Procesos paralelos

2.1 Procesos paralelos ..... 70

2.1.1 Concepto- palabra - imagen

2.1.2 Función de la palabra como expresión

2.1.3 Función expresiva de la imagen

2.2 Signos y símbolos beusyanos ..... 103

2.2.1 Beuys simbólico

2.2.2 Signos y sellos

2.2.3 Símbolos mitológicos y antroposóficos

2.3 El pensamiento es forma ..... 162

2.3.1 Imagen como dibujo

2.3.2 Dibujo procesual

2.3.3 Imagen y concepto como «objeto»

2.4 Dibujos y objetos para la comunicación ..... 188

2.4.1 Dibujos como esquemas

2.4.2 Objetos en vitrinas

2.4.3 Múltiples

#### Capítulo 3. Narrativa: del Mito al logo

Fenomenología y estructura del Mito.....204

3.1 Lenguaje y Mito

3.2	Textos Rituales: tiempo-espacio y algo de historia .....	245
3.2.1	Metafísica hermenéutica: Grauballeman	
3.2.2	Semiótica de la fenomenología Ritual:Titus/Iphigenia	
3.2.3	El eterno presente y lo circular: Plight	
3.2.4	<i>Denkbild</i> intertextual: Voglio vedere	
3.3	Textos narrativos: Mitos, crónicas, ficción ensayos	
Parte 1ª	Pausa narrativa .....	323
3.3.1	Enlaces celtas	
3.3.2	El mito de Hibernia	
3.3.3	Celtic (Kinloch Rannoch). Celtic + ~ ~ ~	
3.3.4	La rima de Joyce y Beuys	
Parte 2ª	Disertaciones utópicas .....	375
3.3.5	Utopías en la literatura y Ensayos políticos	
3.3.6	Logo y Mito del Romanticismo al Simbolismo	
3.3.7	La república de las abejas	
3.3.8	De Bloomsbury a Greenwich Village	
<b>Parte III (Praxis) Capítulo 4 Discurso y Acción de la plástica social</b>		
De los Textos a la Acción		
4.1	Concepto expandido del arte .....	416
4.1.1	Partido de estudiantes	
4.1.2	Free International University	
4.1.3	The Green Party	
Tripartición Social		
4.2	Arte=capital: Modelos educativos .....	471
4.2.1	Antecedentes: Waldorf. Bauhaus	
4.2.2	contemporáneos: La escuela de Blackmountain	
4.2.3	Sucesores: La postmodernidad y los nuevos expresionistas	
4.3	El Legado de Beuys: Vestigios y signos de la FIU .....	496
4.3.1	"The Tree University"	
4.3.2	FIU Amsterdam y el Omnibus de la Democracia Directa	
4.3.3	Caucus Cork: On Art, Possibility & Democracy	
4.4	Experiencias artísticas interdisciplinarias en la postmodernidad	517
4.4.1	Beuys más allá de la Acción	
4.4.2	Nueva <i>Tékhne</i> y programas	
4.4.3	"A hat trip"	
<b>Conclusión y Anexo.....</b>		539

## **Obras analizadas:**

### **Capítulo 2**

Fat chair - Unity in diversity - Sellos - Dibujos de animales - El Jefe - Dibujos de mujeres - Diagramas - Pizarras - Vitrinas - Múltiples

### **Capítulo 3**

Grauballe man - Tram stop - Palazzo Regale - Titus/Iphigenia - Plight - Voglio vedere - Directional Forces - Bits and pieces - Hibernia - Celtic + - Secret Block - Block Ulysses

### **Capítulo 4**

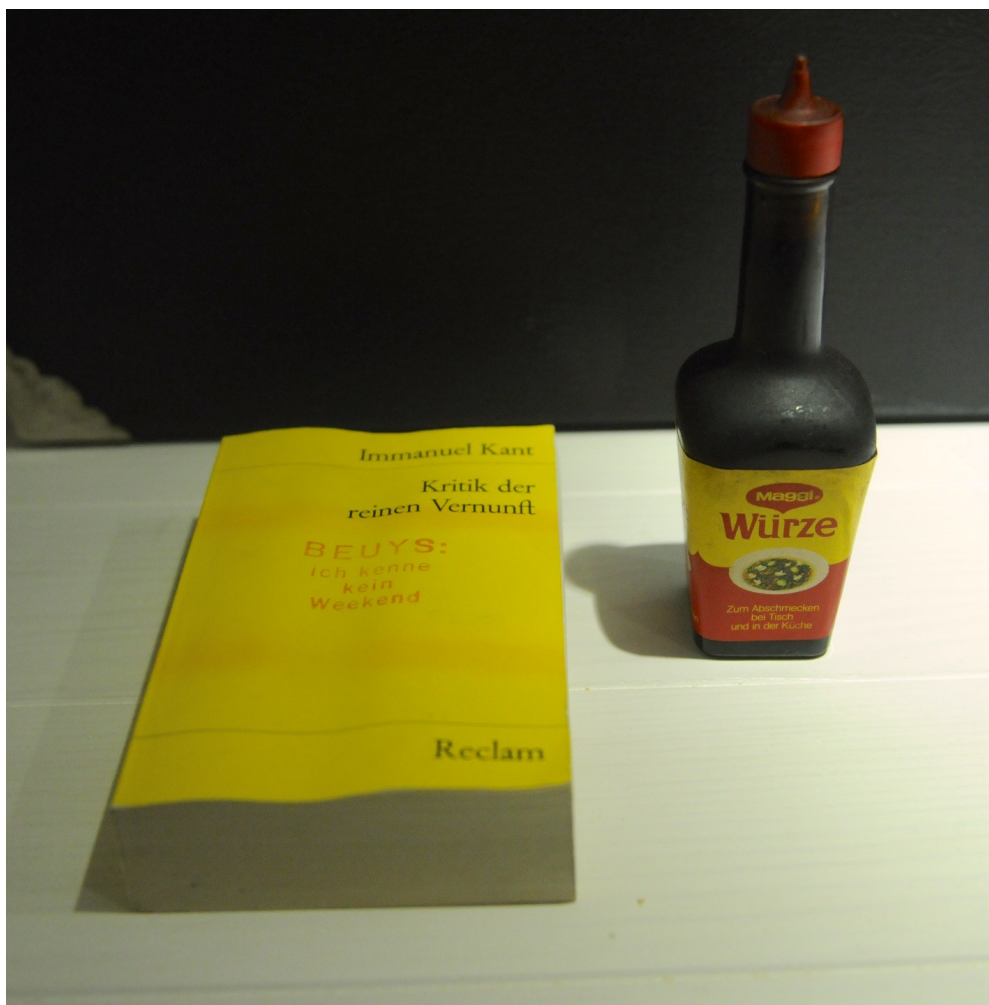
Oficina para la democracia directa - Das capital raum - Barraque Dull ode - Bomba de miel - Das Rudel - In difesa della natura - Olive stone - 7000 Robles - Valores económicos - Grond - Mirror



# Parte I (Epistemológica)

## Capítulo 1.

### Marco Teórico y Sincronías históricas



## **I.- Teoría y método Interdisciplinar**

En esta tesis el objeto y el método de estudio son ambos interdisciplinarios, por tanto en el marco teórico, tendré que intentar definir en primer lugar que es la interdisciplinabilidad como teoría general que se va a utilizar.

La metodología interdisciplinaria es considerada teoría desde finales del siglo pasado, superadas ya las reticencias que existían sobre el tema en los años 70 con posiciones en ocasiones contradictorias y muy ideologizadas.

Digamos que la interdisciplinabilidad es una metodología compendio de diversas metodologías, pues utiliza métodos en parte ya conocidos y usados en varias disciplinas, y sirve principalmente para tratar sobre un tema con diferentes enfoques, en su sentido más general. O para unificar conocimientos en nuevos campos de trabajo disciplinares, en su sentido más amplio.

Las llamadas "Escuelas libres" en los años 70 que desarrollaban un ideario claramente interdisciplinario y tuvieron cierta influencia- al introducirse sus metodologías en la educación general a partir de los años 70- significaron un acercamiento a la interdisciplinabilidad durante esos años, y parece ser que tras una larga época de subespecialización, nos hallamos de vuelta hacia un interés por las visiones más amplias que pueden proporcionar los estudios interdisciplinares.

Fue en aquellos años 70, en que el artista alemán Joseph Beuys, que estaba en la parte central y más mediática de su carrera, tras sus intervenciones junto al grupo Fluxus, dio un fuerte impulso al tema interdisciplinario mediante el proyecto de fundación de una universidad libre e interdisciplinaria en Dublín, cuya idea (aunque la universidad nunca llegó a tener sede) siguió manteniendo a lo largo de diversos trabajos.

Para que haya interdisciplinabilidad es necesario que haya disciplinas. ¿Cuáles son los límites de una disciplina y como se fijan? ¿Cómo se pasa de una disciplina a otra, cruzando así esos



límites? De momento, hay que ver qué se puede entender como disciplina:

*"forma de organizar y delimitar un territorio de trabajo y concentrar la investigación y las experiencias dentro de esos límites; con un ángulo de visión propio y que muestra una imagen de la realidad que solo puede comprenderse desde ese punto de vista y mediante el conocimiento del lenguaje propio de esa disciplina. Cada disciplina tiene un objeto de estudio, unos marcos conceptuales y unos métodos y procedimientos propios"*<sup>1</sup>. Esta otra sería una definición más sencilla : *"El término disciplina se refiere a los sistemas de conocimientos especializados que se imparten en las facultades universitarias y tiene poco más de un siglo de existencia como tal."*<sup>2</sup> Otra definición con un concepto mas amplio: *"Agrupaciones intelectualmente coherentes de objetos de estudio distintos entre sí....Las disciplinas son fruto de un determinado devenir histórico, estarían en constante transformación y evolución, aunque establecer cambios en los corpus de conocimientos es lento, hay que construir e ir pactando una cierta línea metodológica para elaborar y formalizar los conocimientos obtenidos"*.<sup>3</sup> y una metáfora musical: *"Los expertos de distintos instrumentos, componen una misma orquesta ¿Desarrollan todos la misma function? Ciertamente no, de hecho la partitura del pianista no es la misma que la del violinista y diferente cada una a la del oboe. Pero en todo momento, Los miembros de la orquesta, han interpretado, por ejemplo, la séptima sinfonia de Beethoven"*.<sup>4</sup>

Y así van surgiendo paulatinamente disciplinas como conjuntos ordenados de conocimientos sobre fenómenos específicos, con teorías, conceptos, problemática, métodos y técnicas, que organizan el pensamiento y posibilitan el análisis e interacción con la realidad.

En la Introducción ya he mencionado las principales disciplinas

---

1 TORRES SANTOMÉ J; "Interdisciplinareidad y Globalización" 1994 p.68

2 ALLEN F. REPKO, "Interdisciplinarity research" 2008 p.64

3 PALMADE G; "Interdisciplinareidad e ideologías" 1979 p.21

4 ANTISERI D; "Fundamentos del trabajo interdisciplinar" 1976 , pag 43

sobre las que trataré en la tesis. Todas están relacionadas con el trabajo de Joseph Beuys y he resumido en el título, la combinación que de ellas resultare, con el nombre general de "narrativas" , término amplio que puede abarcar desde una teoría filosófica, una historia de ficción, la historia tal como es conocida, la explicación sobre una ameba o un discurso político. El eje del que parto, son las disciplinas artísticas, sobre todo las que Beuys practicó asiduamente en su trabajo artístico: el arte plástico, principalmente dibujo y escultura; y las instalaciones y performances, surgidas en los años 60, que son ya interdisciplinarias de por sí. Por otro lado, están sus intereses teóricos, que iban desde la filosofía, la literatura o la ciencia natural, a disciplinas sociales, como la política y la pedagogía.

Las disciplinas artísticas, por su propia metodología, tienen una tendencia interdisciplinaria muy fuerte, no solo en las relaciones que se dan entre ellas (como en la ópera) sino con disciplinas diferentes (o en la geometría). Se podría decir, especialmente a partir del S.XX que parten de una "teorización" preliminar que supone investigar un tema desde diferentes perspectivas, con diferentes dimensiones, conceptos, procedimientos y diferentes técnicas en el campo de acción; pudiendo abarcar este objeto de estudio un número ilimitado de intereses, periodos históricos, estilos, formas, teorías, técnicas, materiales, espacios geográficos, tecnología, ciencia, naturaleza, colectivos humanos o ideas, con una posible post-teorización posterior, ya en el ámbito de la crítica o la historia del arte en su caso.

Sería interesante tener un estudio sobre las informaciones procedentes de otras disciplinas que interesan al mundo del arte, pero creo que bien podría decirse que los límites están en la curiosidad y el interés particular de cada artista, aunque el conocimiento se aborde casi necesariamente de una manera explorativa, que abarcaría partes muy definidas del espectro de la disciplina en una síntesis abstractiva y que precisa del auto-aprendizaje.

Desde el punto de vista de la epistemología, en este primer capítulo quiero validar mediante datos históricos y filosóficos la consecución lógica del discurso interdisciplinar de la obra de Beuys, haciendo un amplio recorrido histórico por diversos ámbitos y teorías, cuyo contenido he tratado de confrontar con rigor.

Siguiendo la metodología interdisciplinar, he elegido un método de triangulación que envuelve variedades de datos, metodologías y teorías, en el estudio de un fenómeno particular. Es un método usado en la navegación que toma múltiples puntos de referencia para localizar una posición desconocida que se extendió a las ciencias sociales, donde implicaba que cuanto mayor fuera la variedad de metodologías y puntos de vista empleados en el análisis de un problema específico, mayor sería la fiabilidad de los resultados finales, porque al utilizar diferentes métodos, éstos actúan como filtros a través de los cuales se capta la realidad de modo selectivo, con lo que diferentes filtros darán una visión de datos más amplia y menos tendente a la subjetivización. A su vez, la triangulación de datos en el tiempo, implica validar una proposición teórica relativa a un fenómeno en distintos momentos, para analizar tendencias, cambios y procesos a lo largo del tiempo. Por esto he planteado una parte histórica en este primer capítulo, de forma diacrónica o



longitudinal, a lo largo de un eje temporal, y de forma sincrónica o transversal en diversos espacios al mismo tiempo<sup>5</sup>.

En cuanto las teorías elegidas, se intentarán explicitar en cierta medida en este capítulo. A la izquierda expongo un gráfico con las metodologías que serán utilizadas junto a ellas.

La semiótica es una metodología utilizada en el estructuralismo.

---

<sup>5</sup> Los términos diacrónico y sincrónico pertenecen a la teoría semiológica, sus equivalentes longitudinal y transversal, al método de la triangulación.

La gestalt también tiene desde sus inicios conexión con el estructuralismo y la fenomenología, con esta última tiene también relación la hermenéutica. La teoría de sistemas, utiliza métodos cuantitativos y analíticos, propios de las ciencias físicas y las matemáticas, junto al método sistémico, sintético, que se apoya en una analogía sobre el funcionamiento cibernético para el estudio de realidades complejas con cantidad de datos y variables que me gustaría probar en la parte experimental. La raíz de la palabra Teoría en griego significa contemplar y especular, pero también se refiere, cuando está ya regulada, a una explicación académica generalizada sobre aspectos del mundo humano y natural, su funcionamiento y por qué algunos hechos específicos están relacionados.

Hay muchas categorías entre las teorías, p.e. las grandes teorías llamadas también *Grandes narrativas* que desarrollan algunas escuelas de pensamiento, son aceptadas por muchas disciplinas y tratan fenómenos que se extienden más allá de los límites de dos o más disciplinas. Hay grandes narrativas que intentan explicar grandes historias, como el surgimiento del capitalismo (marxismo) o el movimiento feminista (feminismo). Existen también las teorías específicas de una disciplina que sólo se aplican a ella, como p.e la termodinámica a la física, y se podría hablar de teorías específicas que se aplican a varias disciplinas dentro de una misma categoría de conocimiento, sobre todo en las ciencias sociales, donde puede haber un conductismo psicológico o sociológico, o puede haber una politología y una antropología estructuralista. Precisamente las teorías que he elegido, serían teorías generales, que desde una disciplina específica<sup>6</sup> han extendido su aplicación a muchas diferentes disciplinas. En cuanto a grandes narrativas en el mundo del arte, en el periodo principal que va a abarcar en la tesis, nos interesan la teoría modernista, que se rige mediante estudios formalistas y de estilos, validados por teorías estéticas y juicio de expertos, que suele abarcar los estudios que van desde el romanticismo a las primeras

---

6 En principio el estructuralismo estaba dedicado al estudio del lenguaje, la fenomenología a la filosofía, y la teoría de sistemas a la biología.

vanguardias. Y la postmodernista, a partir de los años 60, que valora los objetos de arte en relación a su contexto, cultura en que se ha creado, grupos y corrientes artísticas y conceptos de tipo social, histórico, científico o político que conforman los trabajos y que se basan no en una idea estética de la belleza, sino de la trasmisión eficaz de conceptos, o en un plano más metafísico, de energías y potencias visuales.

Por su parte, los métodos se encargan de especificar como se conduce una investigación, analizan los datos y las evidencias y posteriormente se comprobará si se ajustan a las teorías. En el estudio del arte hay varios métodos clásicos, p.e. un análisis formalista consideraría los efectos estéticos creados por las diferentes partes que conforman el trabajo artístico. Un estudio iconográfico se centra en el sentido de la representación más que en la forma, o el histórico a la época en que se realizó la obra y al estudio de los estilos. Desde los años 60 se aplican también diversos métodos utilizados en otras disciplinas; los que he elegido (semiótica, hermenéutica, gestalt) formarían parte de esta categoría.

El agrupamiento de las disciplinas clásicas según sus estudios y metodologías, puede hacerse en tres grandes grupos: Las ciencias físicas o naturales han desarrollado un método científico desde el s. XVII y algunas ciencias sociales incorporaron ese método como propio. Las ciencias sociales forman la categoría disciplinar más reciente. Algunas como la política y la economía cobraron importancia desde el Renacimiento con la escritura de tratados y la introducción del papel moneda en el S. XVII. Otras como la sociología y la antropología surgen en el s. XIX, mientras la psicología y la pedagogía, son más recientes, se desarrollaron a comienzos del s. XX. Todas ellas tomaron partes prestadas de la metodología científica, aunque sin dejar de lado la perspectiva social y humana.

Las humanidades por su parte, siempre han existido en su aspecto de creación con sus métodos particulares, mientras que en su variante teórica como disciplinas correspondientes: p.e. la musicología o la lingüística, son mucho más nuevas. La filosofía y

la historia son las disciplinas que menos han variado desde la época clásica y han continuado una tradición y son las que aceptan mejor una aproximación interdisciplinar. Las disciplinas de las ciencias físicas se basan especialmente en métodos de experimento para su verificación. En las ciencias sociales, es esencial la veracidad de los datos y clarificar de antemano los conceptos con que se trabaja, y las ciencias humanas se basan desde el comienzo principalmente en procesos, así p. e. los procesos que se dan en el aprendizaje de la lectura, del dibujo, de la interpretación musical y los procesos posteriores de interpretación y comprensión.

Cada campo disciplinar y cada disciplina tienen una perspectiva propia y particular, que se define en sentido amplio como el punto de vista característico sobre la porción de realidad en que esa disciplina está interesada. Una disciplina es como una lente a través de la cual se percibe la realidad, filtrando ciertos fenómenos de manera que puede enfocarse exclusivamente en los fenómenos que le interesan. No son colecciones de hechos demostrados, sino formas de aproximar y entender la realidad. En el trabajo interdisciplinar deben utilizarse varias perspectivas, correspondientes a todas las disciplinas implicadas, con lo que el campo de estudio se amplía como un panorama más complicado en el que, si es posible, hay que terminar integrando y no simplemente sumando. En el mundo anglosajón se utiliza el término *insight por el que* el sujeto "capta", "internaliza" o comprende, una "verdad". Es un término introducido por la Gestalt y tiene una definición similar a la de perspectiva, aunque sería un paso anterior a ella que nos situaría precisamente en el lugar desde el que mirar algo en un determinado momento. El *insight* puede ocurrir inesperadamente o tras un trabajo profundo; simbólicamente, o mediante el empleo de diversas técnicas afines, muchas de ellas tomadas de oriente, p e. un kōan es una herramienta empleada por los maestros zen para ayudar a alterar los estados de conciencia y así alcanzar un *insight* de manera natural y pacífica, es un problema que el maestro plantea al alumno para comprobar sus progresos y en ocasiones resulta absurdo, ilógico o banal. Tiene

mucho de intuitivo y es esencial en la interdisciplinareidad, ya que el grado de conocimiento de cada una de las disciplinas de un proyecto no es el mismo, por lo que puede haber niveles muy diferentes de conocimiento entre unas y otras, que deben salvarse mediante la intuición que la comprensión a la que se haya llegado, ayude a integrar con el resto de conocimientos, sin enormes desfases. Para conseguir esta integración, la teoría interdisciplinar, propone unas categorías interdisciplinares, que dan el grado de acercamiento entre disciplinas. He encontrado al menos cuatro diferentes categorizaciones en diferentes libros sobre tipos de interdisciplinareidad, finalmente pongo aquí la que se desarrolló en el seminario de la OCDE y el ministerio de educación Francés de 1979, que me parece la más clara, aunque puede haber hasta nueve categorías más que no se incluyen y que aparecen en el citado libro de Palmade de 1974 en que la interdisciplinareidad con integración recibe distintos nombres, según las transferencias que existan entre las disciplinas implicadas en determinado trabajo, bien sean metodológicas, teóricas etc, y teniendo en cuenta el resultado obtenido; dejo algunos nombres: auxiliar, compuesta, complementaria, linear, estructural, unificadora, cruzada... Pero a continuación pongo las que parecen ser las cuatro categorías principales :

**Multidisciplinareidad** en la que al hacer un estudio, se busca información sobre varias disciplinas sin que se produzca interacción entre ellas. **Pluridisciplinareidad** es la yuxtaposición de disciplinas más o menos cercanas que pertenecen a un mismo campo de conocimiento. Sería una forma de cooperación que mejora la relación y el conocimiento entre esas disciplinas y que además se produce en un plano de mayor igualdad que en el caso en que las disciplinas estén muy alejadas. También se llama codisciplinareidad, pues la cooperación entre disciplinas se da con una mayor facilidad. **La Interdisciplinareidad** implicaría la voluntad de elaborar una perspectiva más general. Entre las disciplinas se dan intercambios a nivel axiomático , transferencia de comprensión y aprendizajes metodológicos y se crea una estructura nueva p. e. el arte de Performance puede

considerarse una integración de música, arte de representación y artes plásticas. Dependiendo de la complejidad y escala del proyecto la interdisciplinareidad puede implicar trabajo grupal. **la Transdisciplinareidad** en la que se busca una modalidad de relación entre las disciplinas que las supere . Suele requerir trabajo en equipo y una gran coordinación y generalmente inversión y se realiza cuando hay grandes posibilidades de crear una nueva teoría o de aparición de una nueva macrodisciplina que cambie los paradigmas en que se basa una época. Teorías como la unificación del campos de fuerzas que se busca desde el proyecto CERN o la teoría de supercuerdas. La cooperación ha de ser maxima.

Paso por tanto ahora a desenmarañar el concepto de Interdisciplinareidad y sus complejidades para una mejor aproximación posterior al tema particular de la tesis. La bibliografía sobre interdisciplinareidad escrita en la década de los 70 del siglo pasado consultada para este trabajo es bastante compleja conceptualmente, pero ya en los años 90 y en este siglo se clarificaron mucho conceptos y posiciones al tiempo que crecía la cantidad de estudios interdisciplinarios ofrecidos en la mayoría de las universidades. La definición más sencilla de interdisciplinareidad sería tan simple como decir, utilización de dos o más disciplinas en un trabajo de investigación.

El término *Inter* lleva a dos acepciones del concepto interdisciplinar, lo que está en medio y separa dos entidades que parecen encontrarse en campos inconexos, pero también lo que las pone en relación: informaciones que llevan a otras, *transformadores* que introducen nuevos conceptos. En los años 70, el tema interdisciplinar se veía como un mito que funcionaría como elemento simbólico para resolver todo tipo de antinomias, las académicas pero también las sociales y también de forma resolutiva simbólica. Al igual que el mito en la antigüedad daba respuesta a cuestiones complejas, la interdisciplinareidad se percibía como el único modo de responder a situaciones conflictivas y unir campos opuestos. Pero de forma general la interdisciplinareidad sería una herramienta de búsqueda para ampliar campos de conocimiento.

Hay que comenzar con la cuestión sobre la naturaleza del



conocimiento buscado, ya que no se puede catalogar en una disciplina concreta. Después vendrían las maneras de organizarlo y concretarlo, delimitando qué temas son objeto de determinados campos para elegir las disciplinas adecuadas. En las ciencias físicas, se utiliza la fragmentación de los campos de conocimiento, de manera que se puede concretar y enfocar un tema con mayor precisión logrando una mayor profundidad pero una menor perspectiva. A partir del S. XX las ciencias físicas han buscado una gran teoría, un nuevo estadio en el desarrollo de la ciencia, sobre todo desde la escuela neopositivista surgida del Círculo de Viena con su proyecto para una "Encyclopedia of Unified Sciences" desarrollado en EEUU por filósofos neopositivistas emigrados tras la guerra, en la que todas las ciencias estarían incluidas- no solo las físicas también las sociales y las humanidades- creando unas metodologías comunes un lenguaje científico común, que aceleraría procesos tal vez, pero que acabaría con la heterogeneidad epistemológica.

A eso se opuso la escuela de Frankfurt o estructuralistas desde las ciencias sociales, ya que los fenómenos de estudio en estas son muy distintos a los de las ciencias físicas. Las ciencias sociales se dedican al estudio de conductas, motivos y su interpretación desde una postura conductista y motivacional- es decir experimental- o desde una postura psicoanalítica, de comprensión de hechos. Lo mismo ocurre con el estudio de las sociedades e instituciones humanas, se le puede aplicar una teoría u otra, y distintas metodologías, pero además el tema de estudio de las ciencias sociales, que son los sistemas sociales y las instituciones humanas, son estructuras basadas en modelos. Según Lévi-Strauss la noción de estructura social no se refiere a la realidad empírica sino a los modelos contruidos a través de ella, por tanto la realidad empírica no tiene más estructura que la de los modelos que se han formado de ella y su objeto está constituido tanto por la representación que se hace de lo que estudia como por lo que estudia: *la situation de las ciencias sociales, tiene como caracter intrínseco del sujeto ser a la vez cosa y representacion*, dijo Lévi-Strauss "Antropología

estructural" 1968. Si el objeto de estudio es el sujeto que estudia nos encontramos ante un círculo, los modelos explicativos de la realidad social son idénticos a los modelos que estructuran de hecho esta realidad, por lo tanto se construye a partir de ellos y a la vez operan en la realidad.<sup>7</sup> se da una homología entre modelo y realidad, o digamos la realidad se modela de acuerdo a unas estructuras que se idean para el modelo que formará la realidad. Hay diferencia entre que el pensamiento pueda hacer inteligible un fenómeno, a que el fenómeno se rija por las leyes del pensamiento. Lo primero ocurre en las ciencias físicas y lo segundo puede ocurrir en las ciencias sociales.

Problema fundamental también es que los conceptos que las ciencias sociales manejan no pueden estar completamente definidos, en el sentido de ser poco precisables: *El inconsciente, el ser, la sociedad*, no son siempre iguales, definen cosas diversas, con diferencias en la aplicación del término, y por tanto no pueden tener la misma precisión que términos como *conjunto vacío* o *plano de proyección*, que son abstracciones generales. En las ciencias sociales existe por otro lado, un gran nivel de codisciplinabilidad y transdisciplinabilidad, comparten teorías y métodos en distintas escuelas lo que facilita la organización del trabajo, la autogestión y la transracionalidad de los conceptos pe. *Alienation*, puede comprenderse desde la sociología, la psicología o la antropología. Las teorías sociales facilitan el trabajo así, pero imponen una determinada forma de pensar. Cuanto más familiarizada está una persona con determinada teoría y su correspondiente modo de pensar, tanto más difícil será adoptar una teoría rival que implique una manera de pensar diferente, por lo que algunos autores <sup>8</sup> opinaban en los 70 que las ciencias sociales eran un campo de ideologías, doctrinas, teorías antagónicas. En esta oposición entre teorías o ideologías, se agrupan concepciones, formas de vivir y de percibir, organización de las ideas y las conductas, creación de grupos sociales... en la que las hipótesis son ya conclusiones.

---

7 LÉVI-STRAUSS "El totemismo en la actualidad" 1977 p. 105

8 PALMADE G. *Ibid*

Mientras, en las humanidades tradicionalmente ha existido una gran cooperación entre distintas disciplinas, p.e, los estudios en los que pueden participar la historia, la arqueología, la literatura y la historia del arte, para crear la visión de un panorama amplio sobre una época.

La filosofía, tal vez la disciplina con mayor tradición y recorrido en la historia, es una disciplina totalmente interdisciplinar. Ya en el pasado clásico era la materia que agrupaba a todas las disciplinas en sí, y sus campos de interés son desde siempre muy variados, desde la lógica matemática a cuestiones espirituales y ontológicas.

En el mundo del arte, tradicionalmente ha habido uniones específicas de disciplinas pe. Dibujo y matemáticas están unidas desde el pasado para el estudio de los sistemas de representación y la perspectiva. También ha habido siempre cooperación entre ellas pe. el teatro, la ópera o la performance son artes que no sólo se apoyan en diferentes disciplinas artísticas, como la música, la narrativa, las artes plásticas o la danza, sino que estas forman parte de su naturaleza.

Tal vez una buena interpretación de partida sobre la interdisciplinareidad en el arte, sería tomar el concepto de *Objeto transicional*<sup>9</sup> ya mencionado, el objeto de interés de cada fase que sirve como enlace con la fase siguiente. Resumiendo, los objetos transicionales serían campos intermedios de experiencia prolongada a través del aprendizaje continuado en una relación simbólica con objetos simbólicos.

Me centraré en la metodología y problemas de las ciencias sociales, porque en el último capítulo se tratará la interdisciplinareidad Beuysiana desde este campo. La interrelación en que se encuentran los fenómenos humanos y sociales implican cierta competición, incluso antagonismo disciplinar y teórico. La formación de los psicólogos es diferente a la de los antropólogos o los historiadores y en el interior de cada disciplina se encuentran diferencias entre los métodos y las escuelas, no es lo mismo la terapia de la psicología conductista que la de la

---

9 WINNICOTT D. W. "Realidad y juego"1959 cap1. "objetos y fenómenos transicionales"

gestalt.

Para terminar esta parte, hago un resumen de cual es la metodología interdisciplinaria general que se utiliza para superar estos problemas. Hay alguna metodología descrita en los años 90<sup>10</sup> brevemente en pasos generales:

1. Definir el problema
2. Determinar los conocimientos principales
3. Reunir toda la información actual sobre el tema y buscar otra nueva.
4. Resolver los conflictos que puedan surgir entre las diferentes disciplinas, de tipo conceptual, metodológico o de predominancia de disciplinas
5. Establecer un vocabulario y una metodología común
6. Establecer la relevancia de los resultados obtenidos
7. Integrar los datos obtenidos en un modelo coherente.

Resumo también otra metodología más reciente<sup>11</sup>

1 crear gráficos sobre el tema (en la teoría original "*map de problem*").

2. Identificar las disciplinas más relevantes, viendo cuales han tratado el problema, cuanta literatura relevante hay sobre el tema Investigar en la literatura más generalista y pasar a otra más especializada, si puede ser a las fuentes originales.

3. Desarrollar una comprensión suficiente del conocimiento relevante al tema de las disciplinas elegidas así como de sus puntos de vista más generales.

4. Primer paso para integrar puntos de vista que vienen de diferentes disciplinas y escuelas de pensamiento a través de varias teorías y métodos. Probar y elegir las teorías y métodos más relevantes. a la hora de tratar ciertos temas en la metodología interdisciplinaria se utiliza la triangulación. Cada método y teoría revela diferentes facetas de la misma realidad, combinando diferentes perspectivas se puede tener una imagen más integrada del problema.

---

10 KLEIN JT. 1990 " Interdisciplinarity History Theory and Practice " pàgs 188-189

11 REPKO A. 2008 "Interdisciplinarity research" Caps 6-12

5. Una vez elegidas las teorías y metodologías a utilizar Integrar los diferentes puntos de vista a que nos llevan, a la vez que se identifican sus problemas y contradicciones. Las ideas asumidas a veces deben ser testadas de nuevo, pues pueden existir excepciones con anteriores resultados si entran en juego otras variables. desacuerdo, desde algo meramente conceptual, que puede redefinirse o ampliarse, hasta ideas que no son contrarias sino alternativas o puntos de vista completamente opuestos.

6. Intentar crear una base común (*common Ground*) entre esos puntos de vista (al menos una teoría, concepto o hecho probado). Basarse en los conocimientos compartidos por varias disciplinas. Usar este suelo común para integrar los puntos de vista conflictivos y producir una comprensión interdisciplinar del problema.

7. Finalmente testar esos nuevos conocimientos, mediante el uso de metáforas, modelos o narrativas que aproximen la idea interdisciplinar a una materialización (o virtualización) real.

De momento ahora, en el siguiente apartado de este capítulo, se verán, siguiendo un punto de vista histórico, filosófico y según las escuelas de pensamiento de las ciencias sociales, las teorías y metodologías que hemos elegido para utilizar en la Parte II (metodológica, caps 2 a 4).

La tarea de testar y comprobar los nuevos conocimientos que resulten intentaré llevarla a cabo en la Parte III (experimental, cap5) mediante las interesantes propuestas de la metodología interdisciplinar para llevar a cabo dichas comprobaciones.

En la tesis voy a utilizar teorías no demasiado enfrentadas y que de alguna manera provienen de una misma tradición filosófica. En concreto utilizaré dos corrientes filosóficas (idealismo y fenomenología), una antigua metodología teológica (hermenéutica), una teoría lingüística y antropológica (estructuralismo), una psicológica y pedagógica (gestalt) y otra proveniente de las ciencias naturales, pero que se ha aplicado a las ciencias sociales y puede aplicarse también al arte (teoría de sistemas). Y en el campo del arte tres corrientes literario-pictóricas

(romanticismo, simbolismo (modernismo) y postmodernismo, éste último puede considerarse la historia del arte de los últimos 50 años).

Todos estos sistemas teóricos están relacionados con la obra y el pensamiento de Beuys. Entre otras cosas, se verá en la segunda parte como algunos filósofos del postestructuralismo han tratado, o han sido tratados por otros autores, en conjunción con y sobre la obra de Beuys, o como los estructuralistas clásicos, cuyo trabajo principal se desarrolló antes y poco después de la II Guerra mundial, y otros filósofos de la época de Weimar, proporcionan una visión del *zeitgeist* de la época y la aportación de escritos fundamentales sobre teoría del arte, estética, lenguaje y literatura. Posteriormente ya desde la Teoría de Sistemas, se encuentran algunos trabajos que tratan sobre "el sistema del arte" de Beuys, siendo además una teoría esencial para la comprensión de algunos conceptos extendidos en el mundo del arte en los últimos años, así como la relación del arte con los nuevos medios tecnológicos.

El estructuralismo semiótico y la hermenéutica servirán de apoyo metodológico a lo largo de la parte II y la metodología de la Gestalt en el capítulo 4, parte III.

Paso a tratar ahora de modo introductorio las teorías específicas de la tesis desde el punto de vista de la filosofía, y su importancia en las ciencias sociales y la teoría estética.

## **II.-MARCO TEÓRICO, Escuelas teóricas**

### **II.1- Desarrollo de las Escuelas en las Ciencias Sociales desde la Filosofía**

Este segundo apartado es una introducción sobre algunas escuelas teóricas de las Ciencias sociales, que son a la vez transdisciplinarias y multidisciplinarias, pues una misma escuela suele tener un enfoque psicológico, sociológico, económico, antropológico, político o pedagógico en cada una de sus disciplinas correspondientes. Sus metodologías se extendieron

durante el siglo pasado al mundo de las artes o humanidades, creando un campo de trabajo interdisciplinar a veces, transdisciplinar y pluridisciplinar otras. Con el rápido crecimiento de las Ciencias Sociales en el Siglo XX, fueron surgiendo las distintas Escuelas a partir del desarrollo de sus postulados iniciales, que son además origen de la mayoría de teorías posteriores. La tesis se centra en el desarrollo de las escuelas con una tendencia interdisciplinar más patente, escuelas, que a su vez definieron teorías estéticas que serán el apoyo metodológico de la segunda parte la tesis, cuando tratemos la obra de Beuys analizando su obra como sistema coherente desde un punto de vista interdisciplinario. La filosofía se verá desde el punto de vista del idealismo y la fenomenología.

Si consideramos la Filosofía como germen de todas la Ciencias Sociales y siguiendo a Husserl (1859-1938), las tendencias filosóficas cuyo antagonismo caracteriza la historia de la filosofía moderna partirían de Descartes: Por un lado la tendencia *Racionalista*, representada por Malebranche, Spinoza, Leibniz, que defiende que todo conocimiento procede exclusivamente de la razón. Kant (1724-1804) como figura puente, con su idea de el *fenómeno* (perceptivo) y el *noumeno* (conceptual) e incluyendo al sujeto cognoscente que percibe, que iniciaría la corriente idealista. Por otro está la tendencia empirista, desarrollada por Locke, Berkeley y Hume, pudiendose hablar de un empirismo inglés, frente al racionalismo franco-alemán durante los siglos XVII y XVIII.

Para el empirismo la fuente de conocimiento es la percepción, para el racionalismo lo son la razón y las ideas, pues los sentidos pueden fácilmente engañar a la mente. A su vez los empiristas niegan el valor de las ideas y verdades universales o innatas que no sean verificadas por la experiencia. En realidad las diferencias entre ambas teorías no son irreconciliables aunque en cierto modo sean antagónicas, y juntas dan lugar a la creación de la corriente de la filosofía científica iniciada en el S.XIX: el positivismo, mientras que la otra corriente principal, la fenomenología, siguiendo el

idealismo de Kant, tomará cosas de ambas tendencias, defendiendo el papel que percepción y razón tienen en la búsqueda del conocimiento. De alguna manera, el empirismo inglés se ha mantenido constante hasta la actualidad, pasando de la validación por la experiencia a la de la tradición (una cosa derivándose de la otra) y con una gran influencia en la política, el derecho internacional y la ciencia experimental. Mientras, el racionalismo dio lugar al positivismo iniciado por Comte, uno de los padres así mismo de la Sociología. El paradigma positivista ha controlado la ciencia y el pensamiento de occidente estos dos siglos y su eficacia para ciertos estudios es indiscutible; ha tenido notables éxitos contribuyendo a implementar la metodología científica en las ciencias sociales que se estaban constituyendo como disciplinas desde finales del Siglo XIX. La creación de la fenomenología por parte de Husserl, supuso el equilibrio entre la tendencia racionalista y la empírica en aquellos momentos.

En los años 20 del siglo pasado, surgen dos importantes escuelas filosóficas: la escuela de Frankfurt y el círculo de Viena. Esta última será continuadora del positivismo, centrándose en la metodología científica e influyendo en la metodología de algunas ciencias sociales como la economía o la psicología conductista. De la escuela de Frankfurt, creada a través del Instituto para la Investigación social de esa ciudad en 1923 en plena República de Weimar surgirá posteriormente la escuela estructuralista. Tras la II Guerra Mundial, la filosofía alemana sufrió una escisión con la diáspora a Estados Unidos de filósofos de origen judío, muchos de ellos, aunque no todos, pertenecientes a la escuela estructuralista. Tiempo después, en Francia, tras la experiencia del existencialismo surgirá en los años 70 una fuerte corriente postestructuralista, una de las mayores representaciones del postmodernismo.

He pretendido hacer un resumen rápido de los principales movimientos filosóficos de los últimos cuatro siglos para llegar a la conclusión de que todas las filosofías (incluidas las anteriores al Renacimiento; el neoplatonismo, pero también la



patrística y la gnóstica) parten como variantes de la dicotomía platónica-aristotélica entre conceptos universales o ideas vs. hechos perceptivos, fenómenos y objetos sensoriales. Este tema es esencial en el arte, donde se oscila entre la representación de la idea, el concepto o la representación del objeto definido por la percepción de los sentidos; la abstracción o el realismo; el arte conceptual y el arte del objeto; la geometría y el dibujo de líneas orgánicas; el plano o el volumen; la intuición y lo sensorial; y la propia forma de representación plástica en sus disciplinas pictóricas o escultóricas. Y ya en la literatura, entre mito y logos, si entendemos mito en su acepción de narración ficticia sobre asuntos concernientes a la existencia, mientras que todo logos sería ya el comienzo de la argumentación y de la expresión de las ideas abstractas, distinguiendo así p.e. la literatura de ficción frente al ensayo.

Para comenzar a desarrollar el tema de las influencias teóricas en las que se movera la tesis, siguiendo un orden temporal creciente desde lo más lejano en el tiempo a lo más actual, comienzo con una breve introducción a la filosofía idealista, que junto con la literatura romántica de la misma época, fueron determinantes, según dijo en varias ocasiones el mismo Beuys, como lecturas de adolescencia y juventud que posteriormente influyeron en su trabajo.

## **II.2- Arte: Romanticismo. Simbolismo - Filosofía: Idealismo. Fenomenología.**

En la entrevista documental "Todo hombre es un artista"<sup>12</sup> Beuys habla de los literatos románticos y filósofos idealistas de ámbito alemán como importantes lecturas de su juventud. Novalis, Holderlin, Schiller, Jean Paul, Tieck, y los filósofos Kierkegaard, Nietzsche, Hegel y Schelling, son expresamente mencionados, aunque en otras entrevistas hace mención a otros autores y filósofos románticos. La literatura romántica alemana, que comienza con el movimiento literario *Sturm und drang* a

---

12 [http://www.dailymotion.com/video/xxuydl\\_jbysok\\_school](http://www.dailymotion.com/video/xxuydl_jbysok_school)

mediados del S. XVIII. uno de sus impulsores, el filósofo kantiano Herder (1744-1803) maestro de Goethe, desarrolló la idea de la literatura como lengua primigenia de la humanidad, desde los clásicos -de Homero a Shakespeare- a la literatura popular para la que usa el término *volkgeist*. El principal teórico del romanticismo literario, es el lingüista y escritor Schlegel (1772-1829) fundador de la revista literaria "Ateneo" y Goethe (1749-1832) aparecería como mayor mentor e influencia. Posteriormente desde finales del s. XIX, el movimiento artístico y literario internacional del simbolismo -Jundgenstil en el caso alemán, prerafaelismo en Inglaterra, poetas simbólicos en Francia- recogerán gran parte de la temática y las ideas del romanticismo siguiendo una continuidad de la que trataré en el capítulo 3 que lleva desde el romanticismo artístico al expresionismo, ambos movimientos esenciales en el arte Alemán.

Por su parte, la filosofía idealista siguiendo una cadena sucesiva, lleva hasta Rudolph Steiner, filósofo de cabecera de Beuys y principal influencia de sus ideas sociales. Los inicios del idealismo se hayan en la introducción de Kant de un sujeto que percibe en el binomio Concepto-Facto o Noúmeno y Fenómeno. El objeto tal como puede ser conocido por la razón (aunque nunca de forma completa) sería el noúmeno y el objeto tal como aparece a los sentidos, el fenómeno. Al introducir en ese binomio la mente del sujeto que percibe, aparece la idea de la subjetividad, la interpretación, que influye en la manera y resultado de como lo percibido llega a la mente.

La libertad y la autonomía del ser y la naturaleza, tomada casi en sentido panteísta y metafísico, serán también objetivo del pensamiento idealista. Los principales filósofos idealistas fueron Fichte quien rechazó el dualismo de Kant que distingue "la cosa en sí" y "la cosa tal como se presenta a la experiencia" dejando la conciencia donde se aúnan ambas, como única base real de todo conocimiento. Hegel, creador la fenomenología del espíritu, donde diferencia el espíritu subjetivo, que es la esfera del individuo donde se producen la voluntad, la libertad y el conocimiento; el espíritu objetivo, donde se actúa mediante el derecho, la moral y

la ética, ésta como realización objetiva de aquella, en el ámbito de sociedad, familia y estado; y el espíritu absoluto, como resultado y síntesis de los anteriores según el sistema dialéctico, representado por la filosofía el arte y la religión. Schelling por su parte fue creador de la *naturphilosophie* que defendía una concepción orgánica y no mecánica de la ciencia en la que el sujeto juega un papel esencial, concibiéndolo el mundo como una proyección del propio observador. Hago aquí una digresión temporal, pues este es un tema importante en la tesis; esta forma idealista de pensar será llevada a su límite con la teoría constructivista- sobre la que trataré más adelante en el mundo de la pedagogía- que surgió a mediados del siglo XX de la mano de físicos, matemáticos, psicólogos y pedagogos y ha impregnado la metodología de las observaciones de la física teórica moderna. El biólogo Edelman escribió "*Cada acto de percepción es, a cierto grado un acto de creación y cada acto de memoria es en cierto modo un acto de imaginación*"<sup>13</sup> Para el pensamiento constructivista, la realidad es una construcción hasta cierto punto «inventada» por quien la observa. Nunca se podrá llegar a conocer la realidad tal como es, pues siempre al conocer algo, ordenamos los datos obtenidos de la realidad, incluso las percepciones básicas, en un marco teórico o mental. Así ese objeto o realidad que entendemos "literal" no es tal, no tenemos un "reflejo especular" de lo que está "ahí afuera de nosotros", sino algo que hemos construido en base a nuestras percepciones y experiencias. La ciencia y el conocimiento en general ofrecen solamente una aproximación a la verdad que quedaría siempre en parte fuera de nuestro alcance.

El idealismo fue también esencial en la creación de la filosofía del existencialismo del S. XIX de Kierkegaard y Nietzsche, que se extendió a lo largo del S.XX, en el que el sujeto que percibe, el yo, pasa a ser el Ser dotado de libertad y responsabilidad individual.

Otro estudio clave para la tesis, es la hermenéutica, surgida también en el ámbito del romanticismo alemán, que durante varios siglos había sido utilizada para la interpretación de textos

---

13 EDELMAN G. The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness, 1989, p. 93

bíblicos por la teología; pero que desde el siglo XIX se abrió a todo tipo de textos escritos gracias a Wilhelm Dilthey (1833-1911) quien comenzó su estudio inspirado por los trabajos de Schleiermacher (1768-1834) -autor ya olvidado en aquellos momentos- un canónigo protestante que inició un diálogo por medio de sus escritos con el pensamiento de Kant. Decía que siempre debe interpretarse el texto dentro del contexto cultural e histórico en que fue escrito para así obtener el sentido original, en un intento de reconstrucción del espíritu de los antecesores. Schleiermacher plantea un "círculo hermenéutico" para poder interpretar los textos, el círculo tenía una dimensión objetiva, relacionada con la construcción del contexto del autor, y otra subjetiva e imaginativa, que consiste en trasladarse mentalmente a la época y lugar del autor.

Dilthey *decide por su parte*, que toda manifestación espiritual humana, y no sólo los textos escritos, tiene que ser comprendida dentro del contexto histórico de su época. Habla de las *ciencias de la naturaleza* y las *ciencias espirituales*, los acontecimientos de la naturaleza necesitan ser explicados, los acontecimientos históricos, los valores y la cultura comprendidos; siendo ambas cosas antagónicas pero pudiendo complementarse. Para Dilthey todo conocimiento de las *ciencias del espíritu* es una comprensión y un conocimiento histórico. Este conocimiento es posible porque la vida espiritual (objeto de estudio de las ciencias del espíritu) genera *estructuras*, ya sea en una obra pictórica o literaria... pero también en los propios hechos cotidianos. Estas estructuras se generan mediante conexiones psíquicas con los hechos. Dilthey dice: "*La vida, es el curso que se encuentra trabado en un todo en una conexión estructural. Curso que comienza en el tiempo y termina en él...y en la que cada una de sus partes se encuentra relacionada con las otras en una conciencia, gracias a una consciencia, caracterizada por una conexión de continuidad e identidad de lo que así transcurre*"<sup>14</sup>

Pasamos así de hechos percibidos a hechos vividos, mediante conexiones psicológicas. Dilthey rechaza una visión del

---

14 DILTHEY W. "Psicología y Teoría del conocimiento". Fondo de cultura económica, p. 419 México 1945 (1ra ed. en español)

mundo que surja de un modelo formado exclusivamente por las ciencias naturales, proponiendo el desarrollo de un modelo separado en las ciencias humanas. Su argumento se centró en torno a la idea de que las ciencias naturales buscan explicar los fenómenos en términos de *causa y efecto*, o de lo general y lo particular y en las ciencias humanas se trata más bien en términos de las *relaciones* de la totalidad y sus partes. El término *Geisteswissenschaft*, traducido generalmente como Ciencias espirituales, abarcaba lo que hoy consideramos ciencias sociales y sobre todo las ciencias humanas o culturales y fue muy utilizado en la filosofía hasta mediados del S.XX. Steiner toma la idea de "las cosmologías espirituales" *Weltanschauungen* de Dilthey y su visión del mundo desde un punto de vista naturalista: el idealismo de la libertad y el idealismo objetivo que le llevaría a formular su idea de la sociedad tripartita, idea clave también utilizada por Beuys en su plástica social. Beuys no menciona nunca directamente el pensamiento de ningún filósofo aparte de Rudolph Steiner, ni siquiera los que reconoce como lecturas, pero sus ideas sobre "la construcción social y el concepto ampliado del arte" parecen realmente estar basadas en una visión de continuidad de la filosofía idealista, incluso constructivista (contemporánea) de la realidad. Por otro lado también parece claro que el tema de la libertad, responsabilidad y conciencia del individuo sobre su papel en el mundo fue algo que Beuys pareció tomar decididamente en serio tras recuperarse de sus experiencias traumáticas de la guerra y en su elaboración del concepto ampliado del arte.

### **II.3- Teoría fenomenológica y teoría de la Gestalt**

Además de la importante influencia de Dilthey, Steiner fue discípulo de Franz Brentano (1838- 1917) en Viena. Brentano, filósofo, por un tiempo sacerdote, y hermano del reformador social y economista Lujo Brentano, fue además maestro de gran parte de los más influyentes filósofos del S. XX. Por su aula pasaron Freud, creador del psicoanálisis; Husserl, ideador de la

fenomenología; o Stumpf, uno de los iniciadores de la Gestalt.

Brentano nunca creó una escuela en un lugar físico como tal, pero se denomina "Escuela de Brentano" al grupo de filósofos y psicólogos que estudiaron y fueron influenciados por él. Durante años mantuvo la conexión grupal entre sus alumnos, aunque se distanciaron de él posteriormente en sus teorías.

Volvemos a Husserl y la fenomenología. Él era matemático de formación, su tesis fue "Contribución al cálculo de variaciones" pero quedó tan impresionado con las clases de Brentano, que decidió dedicar sus estudios a la filosofía y a la más reciente por entonces disciplina de la psicología que Brentano definía como "*disciplina que estudia el ámbito de la conciencia*". Husserl utiliza la filosofía de la aritmética y la fenomenología trascendental, como métodos de estudio de la realidad. A la primera, corresponden sus primeras investigaciones en la que trata elementos abstractos matemáticos, pe. cómo surge el concepto básico del número entendido como multiplicidad de unidades que determina una totalidad, en el que la naturaleza de los contenidos individuales es irrelevante y no es concreta. Lo único que quedaría pues es lo que enlaza esos contenidos individuales *kollektive Verbindung*, enlace colectivo, lo llama Husserl, una función psicológica que nos lleva desde abstractos contenidos individuales, a la idea de multiplicidad que se concreta como resultado en un número determinado. Posteriormente Husserl decide que el análisis psicológico en el que estaba interesado carecía de una metodología propia y decide aplicar la lógica a la psicología como actos del pensamiento que ambos son. La lógica sería una especie de ética del pensamiento, un estudio de normas para evitar caer en errores y falacias, y ayudaría a la creación de unas leyes psicológicas distintas de las leyes lógicas- pero complementarias pues lógica y psicología parten de ámbitos distintos para llevar a cabo sus procesos de pensamiento: la primera de ideas abstractas y conceptos generales, la segunda del mundo concreto de la experiencia. Esta metodología le lleva a ir dando cuerpo a lo largo sus

investigaciones a la fenomenología trascendental, que en principio llamó "psicología descriptiva". En ella se opone a la separación entre un mundo de realidad correspondiente a las afirmaciones de la ciencia física matematizada y un mundo de apariencias o fenómenos sensoriales meramente subjetivo. Y la forma de relacionar ambos la logra mediante el método descriptivo fenomenológico en el cual:

1. Describe los fenómenos tal y como aparecen en el campo de la conciencia y los somete a análisis.
2. Describe los objetos ideales (de las especies, de los números, los colores ) que tienen valor permanente, nunca cambian.

Con esto obtenemos una realidad de hecho, que depende de la experiencia y se somete al pensamiento analítico, y una realidad de razón que no depende de la experiencia inmediata, son ideas abstractas. Mediante ambas llegamos a observaciones científicas, universales, no dependientes de la experiencia pero que únicamente se aplican a la experiencia., se alcanzan mediante el pensamiento sintético y amplían el conocimiento. De esta manera supera las dicotomías entre racionalistas e idealistas del siglo anterior en otra síntesis del pensamiento que ya había iniciado Kant. Husserl escribió también abundantemente sobre estética, aunque no tiene ningún libro dedicado exclusivamente al tema, pero trata sobre ello en toda su obra, especialmente en su amplio tratado "Ideas" donde describe su original forma de entender la percepción. Esta es variable desde los distintos ángulos que se tomen, habiendo gradaciones que van desde un ángulo óptimo para clarificar el objeto, hasta un ángulo oscuro, marginal donde el objeto pierde parte de su identidad formal como objeto-imagen. Husserl distingue entre tres tipos de percepción que se suceden ante la vista de un objeto: 1. La percepción normal, cuyo correlato es la constatación del objeto en sí, en una visión general 2. la conciencia perceptiva, donde aparecen las formas destacadas del objeto, así como los conceptos lingüísticos que lo definen y 3. la contemplación estética, donde el objeto no aparece ante nosotros como un objeto real del mundo real, con su

función, sino un objeto-imagen "neutro", una "realidad figurada" de la que percibimos la forma estética como un todo detallado. Esto se ve más claramente si nos referimos a la contemplación de obras de arte<sup>15</sup>. Percibimos el Objeto-Imagen, gracias a que primero percibimos un objeto físico, pero el objeto-Imagen no puede definirse ni por su base material, ni por lo que está representado en él o mediante él, ni ser percibido como mera cosa. Según Husserl, el objeto-imagen es aparente, ni existente ni no-existente, "neutral" respecto de cualquier "posición" en el mundo objetivo, y su función originaria consiste en "*representar una cosa o un tema, del cual difiere esencialmente, aunque lo ilustre intuitivamente mediante ciertas semejanzas*"<sup>16</sup> Esencial para este trabajo es también su idea de *epoche*, o suspensión sensorial en la percepción contemplativa.

Husserl fue maestro de Heidegger y posteriormente influyó mucho en Merleau-Ponty que escribió un libro llamado *Percepción Fenomenológica*, a través del cual llegó a los filósofos postmodernos. Husserl a su vez difundiría su concepto de *estado de cosas* (*Sachverhalt*) como momento transicional en que un objeto se encuentra en una relación determinada respecto a otros, idea que pasaría a Wittgenstein y posteriormente a la teoría de Sistemas.

Las ideas de Husserl sobre perspectiva influyeron también en la creación de las ideas de la Gestalt, Carl Stumpf director de la Escuela de Berlín, una de las dos escuelas alemanas junto a la de Graz donde se gestó la Gestalt, fue colega suyo como discípulo de Brentano y fue posteriormente director adjunto del Instituto de psicología experimental de Berlín, unido a la universidad, donde junto con sus alumnos de psicología, Wertheimer, Köhler, Koffka y Lewin iniciaron esta corriente a principios del s. XX. La Gestalt aparte de una terapia psicológica, que dejaremos a un lado, es una metodología educativa, lo que -junto a algunos experimentos que hicieron sobre percepción del movimiento- interesa más para la tesis. La pedagogía gestáltica y otras de la época demostraron que cuanto más inmaduro es el cerebro humano, posee una

15 FERRER G. Percepción, conciencia de imagen y consideración estética en la fenomenología Husserliana Pag 73

16 *Ibid*



percepción más unitaria, difusa, global, subjetiva y cambiante de la realidad, por lo que es mejor enseñar a los alumnos más pequeños, estructuras globales y paulatinamente, ir al análisis de los detalles. El axioma gestáltico sería *El todo es mayor que la suma de sus partes*, la mente configura por medio de ciertas leyes que establece, los elementos que llegan a ella a través de los canales sensoriales (percepción) o de la memoria abstracta (pensamiento, inteligencia y resolución de problemas) con ello se pretende explicar que la organización básica de cuanto percibimos está en relación a una figura en la que nos concentramos, que a su vez es parte de un fondo más amplio, donde hay otras formas, en continua relación. O sea, todo lo percibido es algo más que información aislada llegada a los sentidos que luego se va sumando como defienden la teoría del asociacionismo o los conductistas.

La gestalt está basada en la tradición postkantiana del idealismo, utiliza la imaginación como condición subjetiva y 'a priori' del conocimiento, pues el fenómeno percibido es ya una síntesis, una construcción mental, cuya materia procede de los sentidos, pero cuya forma impone el hacer desde la imaginación, espacio y tiempo, pues, no sólo importa lo que hay, sino también cómo lo ve el yo imaginante y pensante. La fenomenología es reconocida como la raíz teórica fundamental y más cercana de esta escuela, debido a su comprensión de la experiencia consciente como una experiencia fenoménica; existe la necesidad de intentar llegar a la esencia de los fenómenos o los objetos y comprender la experiencia consciente como vía fundamental para la comprensión de los procesos mentales, es un pensamiento holístico, en que el análisis psicológico debe proceder de los fenómenos a su esencia. La metodología experimental de la psicología de la gestalt, realiza experimentos lo más parecidos a los sucesos de la vida (realidad) cotidiana, empleando pocos sujetos, que también suele ser la situación social más común de la experiencia. El fenómeno Phi y el movimiento beta, que tuvieron influencia en el cine y otros instrumentos técnicos de la época, fueron definidos por Max Wertheimer en la psicología de la Gestalt en 1912, son el

resultado de parte de esos experimentos perceptivos de los que hablaremos en el capítulo 4 así como de las leyes de la gestalt que fueron establecidas por Wertheimer con ayuda de sus colegas. Son trece leyes que intentan explicar el origen de las percepciones a través de los sentidos según algunos órdenes de organización formal que se repiten con mayor frecuencia. La idea de relación de las partes con el todo y en general todas las demás leyes, tendrán influencia en la teoría de sistemas.

Consideró Wertheimer que el pensamiento productivo, frente al reproductivo, que copia mecánicamente cualquier objeto o fenómeno se basa en la capacidad de comprender la estructura de una situación dada y "ver" una reorganización de dicha estructura. A ese ver intelectual, una nueva organización en lo existente Köhler le dio el nombre de *Insigh* (intuición) un término utilizado hoy en día por la más moderna metodología interdisciplinar y que se puede traducir al español como "visión interna" o más genéricamente "percepción" o "entendimiento". Se usa para designar la comprensión profunda de algo. Mediante *insights* el sujeto "capta", "internaliza" o comprende, una "verdad"; es algo que puede ocurrir inesperadamente, después de un trabajo profundo, simbólicamente, o mediante el empleo de diversas técnicas afines.

La pedagogía de la gestalt, así como la fenomenología es utilizada en la actualidad en las escuelas Waldorf steinerianas.

#### **II.4- Estructuralismo. Teoría de Sistemas.**

El estructuralismo es una teoría con una metodología utilizada por variedad de disciplinas, pero que se formalizó desde el punto de vista de las ciencias sociales que estaban utilizando metodologías cuantitativas de las ciencias físicas, lo que para muchos científicos sociales del momento dejaba a estas disciplinas con una visión incompleta. Hay un estructuralismo lingüístico y un estructuralismo filosófico y social. El estructuralismo lingüístico, que es la base de los demás, fue

creado por Saussure a comienzos del siglo XX y se constituyó como marco teórico por establecer con nitidez la tarea de la lingüística y por crear una metodología aplicable a otras ciencias. El estructuralismo parte de la noción de *estructura*, basada en el estudio del lenguaje como sistema de signos y entendida como un todo que sólo puede comprenderse a partir del análisis de sus componentes y de la función que cumplen dentro del todo; dichas estructuras tienen el carácter de una totalidad en la cual cualquier modificación de alguna de sus relaciones afecta al conjunto, ya que la estructura misma está definida por sus relaciones, su autorregulación y sus posibles transformaciones.

Hay un conjunto de reglas que respetar, pero a partir de ellas se pueden crear innumerables variantes que constituyen toda la riqueza del habla y la literatura. La disciplina específica para el análisis de textos e imágenes sería la semiótica.

Desde un punto de vista histórico, ya comentado, lo que podríamos denominar *primer estructuralismo* se forma en el entorno de la escuela de Frankfurt antes de la II guerra mundial en la época de la República de Weimar. La Escuela se formó en torno al Instituto para las Investigaciones Sociales de la Universidad de Frankfurt, creado en 1923 por iniciativa de Max Horkheimer y Leo Lowenthal. Luego se les unieron Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Ernst Bloch y Walter Benjamin. Un año antes se había creado El Círculo de Viena que fue un organismo científico y filosófico creado por Moritz Schlick. Este movimiento neopositivista con el nombre original de *Círculo de Viena para la concepción científica del mundo*, se ocupó principalmente (en poco más de una década de existencia, se disolvió en 1936) de la lógica de la ciencia, considerando la filosofía como una disciplina encargada de distinguir qué es y no es ciencia, así como de la elaboración de un lenguaje común a todas las disciplinas.

La escuela de Frankfurt fue una reacción ante esto, pues argüía que las ciencias sociales son diferentes de las ciencias naturales y en ellas no se pueden hacer generalizaciones teóricas tan fácilmente a partir de las experiencias, porque la

comprensión de la experiencia social misma, está siempre influenciada por las ideas de los investigadores que parten de un contexto histórico en el que las ideologías dan forma al pensamiento, por lo que este influye tanto o más en la teoría que la experiencia misma. La publicación de la *Zeitschrift für Sozialforschung* (Revista de investigación social) en 1932, establece de una manera general la línea de investigaciones de la escuela<sup>17</sup>.

A partir de 1933, con el triunfo del nazismo, tuvieron que emigrar de Alemania (en Nueva York se reabrió el instituto, en el campus de la universidad de Columbia) y la escuela no se reabrió en Frankfurt hasta 1950, con el regreso de algunos de sus iniciadores originales. Su método de trabajo era esencialmente dialéctico y lo llamaron "Teoría Crítica" considerando que toda teoría implicaba una valoración crítica: el análisis crítico-dialéctico, histórico de lo existente en cuanto "es" frente a lo que "debería ser" y desde el punto de vista de la razón histórico- universal, es llevado a cabo mediante la conjunción teórica Kant-Hegel-Marx, unida a la metodología estructuralista. La escuela quería traducir las ideas de Marx para una época de capitalismo avanzado muy distinta a la de comienzos del capitalismo en que la obra de Marx se escribió. En EEUU los escritos se centraron en la sociedad de masas, medios de comunicación y tecnificación, temas que ya había iniciado Walter Benjamin con "La obra de arte en los tiempos de su reproducción técnica" en 1936. La escuela de Frankfurt rechazaba el realismo en el arte en su conjunto y defendía el arte de vanguardia, sobre todo por lo que tenía de revolucionario, con lo que entró en conflicto con la Unión soviética que terminó en 1933 con las vanguardias constructivistas e impuso el realismo socialista. En esta primera generación, los filósofos que más interesan desde el punto de vista de sus trabajos sobre estética para la tesis son: Adorno, Benjamin y Marcuse. También Ernst Fisher y Luckacs que vivieron un tiempo en el ámbito de la Unión soviética. Y

---

<sup>17</sup> Los números de la revista publicados se encuentran en varios sitios de internet p.e.  
<http://raumgegenzement.blogspot.de/2012/02/05/zeitschrift-fuer-sozialforschung-1932-1941/>

Heidegger, Cassirer, Vaihinger( estos dos últimos neokantianos) o Gadamer, contemporáneos a ellos, cuyos trabajos están desarrollados desde la fenomenología y la hermenéutica, pero que se sirvieron también en gran medida de la metodología estructuralista. También mencionar a Roman Ingarden, lingüista de origen polaco que fue discípulo de Husserl, y a su vez estuvo en estrecho contacto con la corriente estructuralista de la importante escuela de Praga, que tras la II Guerra, quedaría aislada unos años. Y también al círculo de Bakhtin en Rusia, a partir del cual se iniciaría el dialogismo, lo que después se llamaría intertextualidad y que estaban relacionados con Cassirer a través de uno de sus miembros, Kagan, que había sido su discípulo.

Fue Heidegger, a pesar de sus controversias políticas y sus serias discusiones con antiguos alumnos como Hannah Arendt o Habermas, quien llevó las ideas estructuralistas a una segunda generación (excepto Habermas, ya no necesariamente vinculada a la escuela de Frankfurt) extendiéndola a Francia, donde desde 1930 su obra "Ser y tiempo" había sido reivindicada por los existencialistas encabezados por Sartre. En esta segunda generación tras la guerra, podemos mencionar a Habermas en Alemania y en Francia a Foucault, Barthes y también a Paul Ricoeur, Merleau-Ponty y Eliade (antropología fenomenológica) en el campo de la fenomenología con relaciones estructuralistas. En la década de los años 50 el estructuralismo también había salido del campo de la filosofía y los estudios sociológicos, aplicándose en otras disciplinas como la antropología (Lévi Strauss), el psicoanálisis (Lacan), la pedagogía (Piaget) o la política, como es el caso del neoinstitucionalismo estructuralista.

Finalmente hay una tercera generación, aunque no mucho más joven en edad que la segunda llamada postmoderna o postestructuralista, surgida alrededor de las revueltas del 68, muy influida por Marcuse (y paradójicamente por Heidegger) que hace una reevaluación de la interpretación estructuralista de Saussure acerca de la distinción entre el estudio del lenguaje a través del tiempo versus el estudio del lenguaje en un momento determinado

(diacrónico vs. Sincrónico). El estructuralismo se centra principalmente en el análisis sincrónico; el postestructuralismo está más preocupado en reafirmar la importancia de la historia y en desarrollar al mismo tiempo un nuevo entendimiento teórico del tema, recuperando la historia, de un modo muy plural en el que pueden mezclarse diversas épocas. El postestructuralismo trataba de encontrar un nivel de metalenguaje autosuficiente y generalizable capaz de describir las configuraciones de las variables de elementos antropológicos, literarios, lingüísticos, históricos, o psicoanalíticos para analizar sus relaciones sin empantanarse por la identidad de estos elementos en sí mismos, es decir, de una manera interdisciplinaria. Según algunas críticas, el postestructuralismo transforma y desmonta los límites entre lo literario y lo político, tratando los objetos culturales en relaciones aparentemente inconexas y aboga por la mezcla de la alta y la baja cultura.<sup>18</sup> Citaré a Derrida (creador del desconstruccionismo) Deleuze, Lyotard, Baudrillard, Kristeva en semiótica, siguiendo los pasos de la intertextualidad de Bakhtin, Doležel en el campo de la teoría literaria como continuador de la escuela de Praga, Bachelard (desde la fenomenología) y Edgar Morin (desde la teoría de sistemas).

Edgar Morin y su idea del pensamiento complejo se ve atraído por la nueva Teoría de sistemas de Von Bertalanffy de la que pasó a ser contribuidor con sus escritos, desde la óptica de la nueva cibernética que surgió a partir de los años 50 y de la transdisciplinabilidad que estas nuevas tecnologías podían crear a través de diferentes disciplinas. La complejidad de la realidad, además de como riqueza y variedad, se presenta también con trazos de confusión, desorientación, desorden, ambigüedad, incertidumbre... caos... de ahí la necesidad del pensamiento sistémico que busca reglas de valor general, aplicables a cualquier sistema y en cualquier nivel de la realidad para la comprensión de sistemas concretos, generalmente complejos y únicos resultantes de una historia particular en lugar de los sistemas abstractos y generales que estudia la Física. El pensamiento

sistémico aparece formalmente a partir de los cuestionamientos en los escritos desde 1950 hasta 1968 que en el campo de la biología hizo Von Bertalanffy quien cuestionó la aplicación del método científico en los problemas de esta disciplina, debido a que éste se basaba en una visión mecanicista y causal, que lo hacía débil como esquema para la explicación de los grandes problemas que se dan en los sistemas vivos y llevándolo más allá de esa disciplina pues *"existen modelos principios y leyes que surgen una y otra vez en campos diversos independientemente y fundándose en hechos del todo distintos"*<sup>19</sup>. Creando así la idea de una transdisciplinaredad que apoyándose en la cibernética, construya modelos utilizables y transferibles entre ellas, para evitar además la pérdida de esfuerzo de la repetición de trabajos que ya fueron llevados a cabo por otras materias. Lévi-Strauss, que trabajó a principios de los años 50 en el Instituto de Investigación social de Nueva York, ya había considerado la teoría de sistemas y la cibernética dentro del campo de las investigaciones estructurales: *"Las investigaciones estructurales han aparecido en las ciencias sociales como una consecuencia indirecta de ciertos desarrollos de la matemática moderna, que han otorgado creciente importancia al punto de vista cualitativo, alejándose así de la perspectiva cuantitativa de la matemática tradicional. En distintos campos: lógica matemática, teoría de los conjuntos, teoría de los grupos y topología, se ha comprendido cómo problemas que no comportaban solución métrica podían igualmente ser sometidos a un tratamiento riguroso"*<sup>20</sup>.

Por último está Luhmann, que llevó la teoría de sistemas a la sociología, definiendo las sociedades como sistemas autopoiéticos, sistemas que producen las condiciones de su propia existencia. Junto a Habermas, Luhmann publicó en 1971 el libro *"Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie"* "Teoría de la sociedad sin clases en la era de la sociedad tecnológica" en el que ambos daban cuenta de sus discusiones sobre la teoría de sistemas, la teoría crítica y el estructuralismo, remontándose a concepciones del idealismo sobre la visión subjetiva de la tradición Kantiana que dificultaría crear una visión común, y sobre la posibilidad de superación de esto a través del uso de una política racional,

---

19 BERTALANFFY, L. VON, "Robots, hombres y mentes: Teoría general de los sistemas"1980, pag. 33

20 LÉVI-STRAUSS, C.. Antropología estructural 1995 pag 305

utilizando el concepto Husserliano de *Lebenswelt*<sup>21</sup> por el que dos o más sujetos adquieren una común comprensión del mundo en base a una ya existente interpretación compartida, lo que que crearía un suelo y un horizonte comunes desde y hacia los que el *Lebesnwelt* se iría moviendo al mismo ritmo que el observador. A lo que Luhmann objeta que eso supone una paradoja pues en ese caso, no se estaría pisando suelo firme y común estacionario, sino algo movable y cambiabile, por lo que sustituye la metáfora de suelo y horizonte por (*Vertrautem/Unvertrautem*) algo así como lo que sería conocido, familiar, el suelo común, frente a lo desconocido, el posible horizonte. La teoría de sistemas, aplicada a la sociedad a la manera de Luhmann, afirma poder describir y explicar su funcionamiento como un complejo sistema de comunicaciones en el que no ya los individuos sino las comunicaciones son las unidades constituyentes y reproductoras de los sistemas sociales .

La Teoría general de sistemas es relativamente reciente y compleja. Tiene muchas ramificaciones como la teoría de juegos, la teoría del caos o la teoría de la información. Intentaremos acercarnos más a ella en el capítulos 4 y analizaremos alguna obra de Beuys desde su punto de vista. Mientras, nos quedamos con la afirmación del académico Thorsten Scheerer que declaró que las conexiones de Beuys eran mayores con teóricos de sistemas como otro pensador de cualquier otra escuela teórica<sup>22</sup> .

### **III.-MARCO HISTÓRICO. Ámbitos interdisciplinares a través del tiempo**

La idea interdisciplinar parece haber sido una constante a lo largo del tiempo aunque en el pasado no fuera conocida por este nombre específico, pues fue un término acuñado en el siglo XX en el ámbito de las ciencias sociales. Parece surgir cada cierto tiempo como un movimiento pendular con el fin de reorganizar y

---

21 Término utilizado por Steiner en su visión tripartita y por Beuys en su plástica Social, traducido como *Lifeworld* en inglés, no he encontrado traducción adecuada al castellano, pues el término vida mundana o vida en el mundo no se corresponde. Es un universo que es dado, auto-evidente y compartido.

22 SCHEERER T "Joseph Beuys vs. Rudolf Steiner" in "Joseph Beuys Revisited: Linda Woodfield Interviews Thorsten Scheerer," April-May 1996.



compilar los conocimientos acumulados a lo largo de varios periodos y épocas en determinados momentos históricos.

Brevemente a manera de diagrama en un gráfico cronológico representaré en la página siguiente la interdisciplinareidad desde un punto de vista histórico diacrónico, en una especie de mapa del tiempo cronográfico de lo interdisciplinar. Pongo también varios ejemplos de cierta literatura interdisciplinar -teórica y de ficción- que supuso en su tiempo recopilaciones del saber en distintas épocas que destaco en esta lista:

-Trivium y Quadrivium griegos y Romanos- manuscritos de la época helenista de la biblioteca de Alejandría-los Speculum, Thesaurus o Imago Mundi de la edad media- manuscritos monacales que recogían antiguas tradiciones orales que mezclaban con la doctrina cristiana- la novela cortés y de caballería que partían de esa la misma tradición oral mitológica- los tratados humanistas, técnicos y artísticos y las novelas de utopías políticas del renacimiento- los tratados de alquimia que se mezclan con la nueva ciencia en el S. XVII- los primeros libros de texto escolares: Pansofía- las enciclopedias en el S. XVIII- vuelta a las utopías en el s. XIX, junto a los primeros tratados positivistas.

Como se puede ver en el gráfico, las épocas a veces se solapan: p.e. el Renacimiento se extiende en Italia casi desde finales del S. XIII, aunque en otros lugares no comenzará hasta el S. XVI. Su ámbito de influencia posterior llega casi hasta el S. XIX. O la manera como el S. XVIII es sólo un pequeño siglo-puente del que le precede y sucede.

Termino el recorrido a comienzos del S. XX y a partir de ahí, a continuación haré una aproximación sincrónica a importantes ámbitos del funcionamiento social del siglo XX: la educación y la producción, vistos desde un punto de vista interdisciplinar.

Finalmente haré un repaso a la interdisciplinareidad en el arte desde el siglo XVI en adelante, con la introducción de innovaciones técnicas, lo que los griegos denominaban *Tekné*, la capacidad de producir instrumentos así como el buen hacer en las artes. Concluyo así el recorrido sincrónico en tres ámbitos sociales -a la Steiner- y su sociedad tripartita con las esferas económica, política y cultural, que yo he trasladado aquí como producción, educación y arte, que paso a narrar tras el Cronograma de la página siguiente.

Grecia Clásica S. VIII ac - S. II ac	Alejandría (grecia helenística) S. III - S. VII			S. XVII	S. XIX			
Roma S. VII ac - S. V	Edad Media S. V - S. XIV	Humanismo	Renacimiento S. XIV-S. XVI	S. XVIII				
<p>Academia de Platón Truvium y quadrivium</p> <p>Liceo de Aristóteles</p> <p>Añade la lógica a los estudios</p> <p>Paideia cíclica o enciclopedia, "instrucción en un círculo" todo el conjunto de los saberes que lograron recopilar.</p>	<p>Compilaciones de Derecho de los griegos Códigos Y corpus</p> <p>Uso de la retórica y la oratoria en política</p> <p>compilación de saberes : "Doctrinarum Orbem"</p>	<p>Escuela de Alejandría centro neoplatónico</p> <p>Crisol de clasicismo Griego gnosticismo Cristiano Y tradiciones egipcias y judías</p> <p>Biblioteca de Alejandría estancias para investigación museo laboratorios zoológico y jardines</p>	<p>Manuscritos iluminados en los monasterios</p> <p>Ciclos literarios de sagas mitológicas como el Grial y gestas de caballería</p> <p>Uso del tratado de Vitrubio en la construcción de catedrales. Gremios masónicos</p> <p>Speculums</p>	<p>Humanismo</p> <p>cortes e iglesia mecenazgo universidades civiles</p> <p>Tratados políticos, filosóficos, tratados de arte</p> <p>Libros sobre utopías</p>	<p>Renacimiento</p> <p>Filosofía científica</p> <p>nuevos conocimientos inicios de nuevas disciplinas óptica genética primera química</p> <p>Y a la vez antiguos como la alquimia</p> <p>Pansofía o Pantaxia</p>	<p>Ilustración</p> <p>Revolución y declaración de derechos humanos</p> <p>Escritura de varios diccionarios ilustrados universales de las ciencias y las letras</p> <p>La Enciclopedia</p>	<p>Revolución tecnológica</p> <p>Mecanización del trabajo lúditas</p> <p>Positivismo en las ciencias Surge la sociología como ciencia social</p> <p>Nuevas Utopías</p>	
<p>El Trivium formado por la Dialectica, el arte de conocer, la Gramática, el arte de combinar e inventar símbolos y la Retórica, arte de la comunicación. Y el Quadrvium , las cuatro artes de la cantidad (número) concernientes a la materia, que se dividen en teorías de las cantidades discretas, la Aritmética, teoría del número y la Música o aplicación de la teoría del número. Y las teorías de las cantidades continuas, la Geometría, teoría del espacio y la Astronomía, aplicación de la teoría del espacio</p>	 <p>Papiro de "Los Elementos" de Euclides , encontrado en 1887</p> <p>Arquímedes y Euclides investigaron allí, Euclides escribió su tratado de geometría Hiparco de Nicea comenzó la Trigonometría Eratóstenes compuso un mapa del mundo entonces conocido. Se hicieron traducciones de Aristóteles escritas en árabe llegadas desde Bizancio. Tras la caída de Roma, los cristianos se dividieron, en imperiales, ortodoxos y gnósticos. La biblioteca fue saqueada en el S. IV e incendiada en el VII, lo que significó su desaparición</p>	<p>La isla de Utopía (1516) de Tomás Moro, que da nombre a un género y sigue la idea de La República de Platón. La ciudad del Sol, de Tommaso Campanella (1602-1623) donde aparece la ciudad ideal y La nueva Atlántida (1626) de Francis Bacon. donde mezclada con la historia de ficción, en parte antropología, parte filosofía política, una especie de tratado resumen de toda su filosofía basada en la lógica de Aristóteles, la lógica inductiva y la nueva teoría del empirismo.</p>	 <p>En la Enciclopedia Ilustrada "existía una preocupación expresa por explicitar las conexiones que mantienen entre sí los distintos ámbitos del saber tratando de ligar ciencia, técnica y razón, la unidad de las distintas áreas de conocimiento facilitaría un mejor desarrollo de cada disciplina en relación con las demás</p>					
 <p>Detalle de una impresión incunable de La problemática de Aristóteles</p>	 <p>Manuscrito del S. XIV de "Speculum vel imago mundis" de Vincent de Beauvais</p>	 <p>Interior de una edición de 1516 de La Utopía con el dibujo del mapa y la muestra del alfabeto de la isla ficticia</p>	 <p>Filosofía positiva de Comte</p>					
<p>Antiguas escuelas, como la Sofista, cayeron en descrédito, pues mediante su utilización de la retórica para tratar conocimientos amplios, opinaban de los más diversos temas sin tener en cuenta una preparación exhaustiva.</p>  <p>Pergamino S. XIV del código romano "Digestum Vetus"</p>	<p>Siguiendo las ideas de Platón que en su tratado Parménides, habla del mundo como espejo donde se representa la multiplicidad en que se ha refractado la unidad, se escriben obras llamadas Speculum, Thesaurus o Imago Mundi. en las que se quería representar el mundo y todos los conocimientos alcanzados hasta ese momento mediante un mosaico de textos de libros traducidos del latín, griego árabe y hebreo.</p>	<p>Impresión de 1640 del libro "New Atlantis" de Francis Bacon</p>  <p>Comenio el creador del primer libro de texto para el estudio en las escuelas infantiles, hasta entonces eran objetos restringidos para su uso en universidades. Su título era Orbis sensualium pictus (1658, Nuremberg) libro ilustrado de 150 capítulos, traducido a cuatro idiomas (latín, alemán, francés e italiano) En su prólogo Comenio dice "Nada hay en el entendimiento que antes no haya estado en los sentidos"</p>	<p>A la vez que se desarrolla el cientifismo positivista se vuelve no sólo a las ideas del Renacimiento, si no de una Edad media idealizada, pero a la vez había avanzadas ideas políticas y sociales de progreso, en un intento por mantener un equilibrio y conservar un mundo que en gran medida desaparecía.</p>  <p>Frontispicio de la edición de 1892 de "News from Nowhere" de W. Morris</p>					
Año 0	3th	5th	8th	10th	13th	15th	18th	20th

### **III.2-Interdisciplinaredad en los métodos de producción**

Hacia mediados del S. XIX, el proceso de industrialización, en combinación con la filosofía positivista que promovía el método científico para la producción, unido a la creación de escuelas de ingenierías y la aparición de inventos como la electricidad, el teléfono o el ferrocarril, en un mundo dividido en husos horarios estandar, más el aumento de horas dedicadas a la producción- que ya no se basa en las nociones naturales de la luz - junto con la agilización de los transportes de mercancías y la rápida comunicación que supuso una nueva apreciación del tiempo y el espacio a nivel universal, se acelerará el ritmo de producción y distribución de una manera antes nunca vista, lo que dará lugar a una expansión comercial mucho más rápida y en mayor número de territorios que jamás anteriormente.

La progresiva implantación de maquinaria industrial, desde los primeros telares movidos por máquinas de vapor ya a mediados del S. XVIII, a las cadenas de montaje automatizadas de comienzos del S.XX, van a suponer un cambio a todos los niveles; el trabajo artesanal, la producción de un objeto de principio a fin prácticamente desaparece para dar lugar a procesos de trabajo fragmentado, la cantidad de objetos que se pueden producir se multiplica.

Al mismo tiempo, desde las revoluciones burguesas e ilustradas del S.XVIII con la "Declaración de Los derechos del hombre y del ciudadano" elaborada por la Asamblea Constituyente francesa en 1789 y la aparición de sucesivos gobiernos parlamentarios en los países occidentales, surge la idea de la libertad individual: el ciudadano libre frente a los poderes religiosos o estatales bajo los que antes se encontraba sometido. Individualismo que se compensa con los movimientos de asociacionismo en colectivos políticos o sindicales para exigir reivindicaciones en salarios y horarios, asumiéndose como sujetos que pueden influir en la historia para solutionar problemas comunes.

Nos situamos ahora a finales del S.XIX y comienzos del S. XX. La revolución industrial- con su incremento de producción y la extensión del capitalismo- termino acuñado por Adam Smith en "La riqueza de las naciones"(1776)- supone la acumulación de medios de producción y capital en pocas manos, sustituyendo así en escala de riqueza a los antiguos mercaderes burgueses, cuya base era el comercio más restringido de producción artesanal. Al mismo tiempo para aumentar los beneficios, se intenta hacer crecer la producción mediante la introducción progresiva de la automatización y abaratando la mano de obra con el argumento de la simplificación de un trabajo que descomponía los procesos de producción en operaciones elementales, muy sencillas, pero cansadas y repetitivas. Se dan paradojas como la acumulación de stocks de productos, que no tienen salida y se intenta ampliar mercados a otros continentes. Por otro lado, los periódicos se hacen accesibles para una buena parte de la población, así como las emisiones radiofónicas, lo que da lugar a la creación de una realidad más universal en que las ideas se extienden con mayor rapidez. La expansión de la filosofía de Marx y el anarquismo, en partidos políticos institucionales a comienzos del S. XX, junto a las revoluciones y las huelgas de los trabajadores, terminan consiguiendo a finales de los años 20 la reducción mundial progresiva a 8 horas de la jornada laboral y el aumento salarial, lo que supuso un incremento del consumo y tiempo de ocio para las clases trabajadoras. Los mercados financieros, con la apertura de las Bolsas de Londres y Nueva York y los mercados de valores y el accionariado extendido a mayores segmentos de población de clase media, sufren la abrupta descapitalización que produjo "la gran depresión" de 1929, que enlazará hasta la II Guerra Mundial. Tras esta se iniciaría el periodo del "Welfare State" que incluía la cobertura por desempleo de los trabajadores y los sistemas de pensiones que ha llegado hasta nuestros días...

El S. XX podría muy bien dividirse en dos partes, una pre y otra post II guerra mundial. El petroleo sustituirá al carbón como fuente de energía principal a partir de los años 50 y protagonizó algunas crisis económicas en los años 70, lo que

unido a la conflictividad en las principales zonas productoras llevó a plantear la implantación de la energía nuclear, cuya fisión para uso militar, se había probado con consecuencias desastrosas al final de la Segunda guerra como resultado del "experimento Manhattan" en el que los mejores físicos de la época se dedicaron en secreto a estudiar la fisión del átomo, para terminar con la guerra, pero también, posteriormente, para su uso civil tras los experimentos de Enrico Fermi para el desarrollo del primer reactor nuclear. Desde entonces en el S. XX se ha promovido una investigación militar de tipo interdisciplinar, que contaba con un presupuesto superior en la mayor parte de los casos a las de los centros de investigación civiles, y que con el eufemismo de buscar "soluciones de defensa" crean muchas aplicaciones de "tecnologías de doble uso" que sirven para el campo militar, pero también civil con posterioridad. Sin entrar ahora en cuestiones éticas, se puede destacar tras la II GM, al físico P.M. Blackett que dirigió un primer equipo heterogéneo que reunía a matemáticos, físicos, biólogos y economistas para preparar un documento "sobre operaciones razonables en la toma de decisiones que finalmente incumben a los responsables políticos".<sup>23</sup>

Algunos de estos inventos de doble uso se han instalado totalmente en la vida diaria, como el ordenador e internet, que comenzó siendo un proyecto militar de comunicación en los años 50 llamado ARPANET. Otros inventos destacables son el radar, el sónar, los insecticidas, los circuitos integrados, transistores, microondas, televisiones de alta definición... También la NASA en sus misiones espaciales, cuenta con equipos interdisciplinarios de diversas nacionalidades y la OTAN en 1993, declaraba el desarrollo de cinco programas especiales: Tecnologías avanzadas de educación, Ciencia a nivel atómico molecular, Química supramolecular, Cambios climáticos globales y Física de los fenómenos caóticos.<sup>24</sup>

Para finalizar este apartado, voy a describir dos métodos de producción industrial que llevan el nombre de dos conocidas

---

23 Artículo SINACEUR M. A; "Qué es la interdisciplinaredad?" 1983, Págs 29-30.

24 En RAUSELL COLOM, J. A; "Programa científico de la OTAN. . Promoción de la movilidad de científicos y de la Cooperación internacional" 1993, pág. 91

factorías del automóvil y dieron nombre a dos diferentes métodos de producción. Ambas ejemplifican los cambios y métodos de producción en el siglo pasado, así como su evolución.

Si hay un producto que simboliza mejor que ninguno el resultado del trabajo industrial del siglo XX y su forma de vida, sería el automóvil, invención de comienzos de siglo que extendió su uso a toda la sociedad a partir de las décadas de los 50 en estados Unidos y los 60 en el resto del mundo industrial. Veremos que en el trabajo de Beuys los medios de transporte son importantes, especialmente los trineos son motivos repetidos, pero además los vehículos de motor serán protagonistas principales en dos de sus instalaciones de las que hablaremos más adelante. En la obra de Beuys, como alemán que era, sus modelos eran siempre Volkswagen.

### **Taylorismo o Fordismo**

Surge siguiendo las ideas del Positivismo, mediante el llamado "Scientific management" y el montaje que descomponía la fabricación de cada pieza mediante las bandas transportadoras que llevaban cada parte a ensamblar ante los trabajadores que debían repetir la misma serie de cortos movimientos. Es divertida pero significativa la escena de "Tiempos modernos " (1936) en que el personaje de Chaplin, Charlot, tras mucho repetir los mismos movimientos y llevado por la inercia, se aleja de su puesto de trabajo y ejecuta esos movimientos como una danza frenética por toda la fábrica.

El ideador del *scientific management* fue F.W. Taylor, ingeniero mecánico y economista estadounidense, que según cuenta en sus memorias, en diversos momentos de su vida, "debía tomar todos los días un camino diferente para escapar de la vigilancia de los obreros que querían sorprenderlo en algún rincón aislado de la ciudad"<sup>25</sup>

Las fábricas Ford adoptaron el sistema desde el comienzo, pero en otros lugares fueron más reticentes, en la fábrica Renault los obreros hicieron una huelga en 1914 para evitar la implantación del sistema Taylor. Y que quedó plasmado en la obra del francés Emile Pouget *L'Organisation du surmenage. Le système taylor 1914*

---

25 En CORIAT B; 1993, "Pensar al revés, la organización del trabajo japonesa" pag 36

(*La organización del estrés. El sistema Taylor*). Pero finalmente, con mayor o menor nivel de *scientific management*, las cadenas de montaje acaban imponiéndose en la industria en general, por la rapidez en que las piezas eran ejecutadas y ensambladas y por el nulo conocimiento y destreza que exigía a los trabajadores. En las fábricas Ford el 43% de sus puestos de trabajo exigían sólo un día de aprendizaje y el máximo periodo de adaptación para las tareas más complejas, solía ser una semana, con lo que sus trabajadores podían ser fácilmente despedidos y sustituidos por otros. Las cadenas de montaje fueron evolucionando, robotizando la mayor parte de las tareas y dejando un pequeño número de operarios para completarlas o para ocuparse del buen funcionamiento de las máquinas.

### **Ohnismo o Toyotismo**

A partir de los años 80 del S. XX, los modelos Tayloristas comienzan a dar signos de agotamiento y parecen no acomodarse con facilidad a las exigencias de los nuevos mercados. Eso se une a la intercomunicación e interdependencia de las economías globales que desde los años 70 desconcentra y descentraliza la producción, lo cual se ha traducido en la instalación de industrias de países ricos en países con economías poco desarrolladas, para reducir drásticamente los costes de trabajo con salarios más bajos y aumentar de igual manera los beneficios, sin mejorar las condiciones de trabajo de esas industrias *deslocalizadas*.

Pero no todo fue completamente negativo. La implantación de industrias más pequeñas a nivel local y la necesidad de las grandes compañías a adaptarse a diversos mercados con sus características peculiares, algo que una fábrica programada para la exacta réplica de objetos en serie no puede conseguir, hace que comience a hablarse de la necesidad de producción flexible. En Japón, en la década de los 70, Taichi Ohno, ingeniero jefe de la empresa Toyota, idea el sistema de "*producción ligera y la fábrica mínima*" con tecnología eficiente y que produce los productos que van a tener salida en un corto espacio de tiempo, por lo que

no hay stocks obsoletos que queden sin vender y no precisa de grandes almacenes para guardar material, ya que tienen suministros a nivel local suficientes para mantener la actividad y hacerlo en un tiempo establecido. Los trabajadores no hacen tareas repetitivas y están más involucrados en la producción, no hacen una única tarea, son polivalentes y reciben formación continuada. En las fábricas hay "círculos de calidad", que detectan los fallos en el preciso momento en que se producen para ser rápidamente subsanados, así las personas que directamente manipulan las máquinas, son capaces de solucionar cualquier imprevisto pues tienen la formación y experiencia adecuada. Se utiliza la informática para programar, introducir cambios rápidos y reducir la burocracia. Se llaman sistemas de producción flexible, pues su principal característica es producir sólo lo necesario y justo a tiempo y así mismo los horarios y salarios son flexibles para conciliar vida personal y trabajo.

Ante estas dos formas productivas de trabajo en la industria del S. XX se posicionan las metodologías de las "Nuevas "Escuelas" y de las" Escuelas de Arte y Diseño" surgidas a lo largo del siglo anterior y de las que trataré a continuación en la interdisciplinareidad en la educación y la interdisciplinareidad en el el arte. También hago un repaso a la historia de la "Nueva escuela desde los años 20 y "Las escuelas libres"y la importancia de este movimiento en el que participó Joseph Beuys con la proposición en 1972 de crear una "Free international University" en Irlanda.

### **III.3 Interdisciplinareidad en la educación**

La evolución de la educación de tipo "globalizador e integral" según la propia terminología de uno de sus impulsores, Ovide Decroly, se desarrolló desde comienzos del S. XX y supuso un fuerte impulso en la educación en general.

Entre la igualdad de oportunidades que las constituciones modernas Iban a consagrar como básicas, destaca el acceso obligatorio y universal a las instituciones escolares que se



expandió por el mundo industrial a lo largo del S. XIX. Debido a esto, se van a desarrollar una serie de nuevas concepciones pedagógicas influidas por las ideas del filósofo Jean-Jacques Rousseau que destacaba la importancia de la infancia como comienzo esencial del proceso educativo y la inmanencia de la curiosidad por el conocimiento si conecta con los intereses del educando . Fue sobre todo a partir de Los años 20 del siglo XX cuando empezó a formarse un gran movimiento pedagógico que creó escuelas e inició una reforma progresista de los sistemas educativos, el "Movimiento de la Escuela Nueva" en Europa y "la Asociación de Educación Progresista" en Estados Unidos. Partían del ser humano en sus primeros años de desarrollo y la ideas rousseaunianas que estaban en la base de los discursos y programas de todas estas escuelas, y se apoyaban en descubrimientos psicológicos de comienzos de siglo, especialmente la psicología de la Gestalt, cuyo programa de investigación comenzó en 1910 en Graz y Berlín al mismo tiempo. Era una idea que había aparecido en estudios académicos con anterioridad, aunque no se había concretado su estudio ni su terminología. Así Eduard Claparède en una publicación de 1908, hace una observación realizada sobre su hijo de cuatro años que podía reconocer las páginas donde había unas canciones que le gustaban especialmente, aunque no fuera capaz de leer el texto ni la musica, Claparède lo explicaba como la perception sincretica<sup>26</sup> de la infancia que no capta inicialmente las cosas por sus detalles y partes aisladas- que iría uniendo después- sino por su globalidad, lo que da lugar a una nueva forma de comprender la percepción y la adquisición de los conocimientos.

Los más importantes movimientos educativos de comienzos de siglo seguían las enseñanzas de unos pocos adelantados en el mundo de la pedagogía del siglo anterior- en que la educación primaria se hizo universal en los países industrializados- con lo que supuso de revolución en los cambios educativos. Muchos filósofos pedagogos de la época fueron emplazados para formar nuevas escuelas, bien

---

26 Vocablo acuñado por Ernest Renan en "L'avenir de la Ciencia" ("El futuro de la Ciencia") 1888.

por los Estados o por las industrias, entre estos destacaré a Rudolph Steiner, y también a Johann Heinrich Pestalozzi y Friedrich Fröbel. Las escuelas Waldorf, el movimiento Delcroyano, las escuelas Montessori y más tarde la pedagogía Piagetiana y la psicología pedagógica de Vygotski, pueden considerarse los movimientos más influyentes de comienzos a mediados del XX, y aunque no podemos detenernos en especificar las particularidades de cada uno<sup>27</sup> sí podremos definir las principales características que todos comparten en sus pedagogías, que supusieron una revolución en la manera general de la enseñanza posteriormente y que tienen un sentido global e interdisciplinar de aproximación a los temas. Todos ellos eran psicólogos y pedagogos y además Jean Piaget era biólogo y Ovide Decroly y María Montessori eran también médicos; y todos comenzaron a interesarse en principio por la enseñanza para niños con problemas de aprendizaje, que por entonces se denominaban "débiles mentales". Partían de una propuesta pedagógica basada en el respeto por el niño y su personalidad única, con el objetivo de preparar a los alumnos para adquirir cierta autonomía. Se oponían a la disciplina rígida, apostando por crear un ambiente motivador en sus escuelas y desechaban el aprendizaje memorístico por asignaturas como primer -y a veces único- acercamiento a los objetos de estudio, utilizando principalmente- sobre todo en las primeras etapas- la observación directa, la experimentación y los juegos.

Eran llamadas «*École pour la vie par la vie*» escuelas para la vida, mediante la vida. Se reunían en conferencias que organizaba "La liga internacional para la educación nueva" donde comunicaban sus avances y se influían unos a otros. Algunas de sus metodologías se fueron gradualmente incorporando a los sistemas educativos generales sobre todo en los años 70 del S. XX y siguieron abriéndose escuelas con sus particulares pedagogías.

Hubo cierto enfrentamiento entre esta nueva concepción educativa más espontáista con la más tradicional y académica;

---

27 Sí que veremos en el capítulo cuarto, las escuelas Waldorf creadas por el filósofo Rudolph Steiner por la importancia para Beuys del modelo educativo de Steiner.

John Dewey<sup>28</sup> pedagogo y representante de la liga para la nueva educación en Estados Unidos, lo expresa cuando contrapone la preferencia en unas y otras escuelas por los vocablos "disciplina" e "interés". El primero tiene un sentido lógico, pero sirve sobre todo para las etapas educativas más avanzadas. El segundo tiene un sentido psicológico que se adapta al desarrollo personal y puede funcionar mejor en una comprensión global del conocimiento en las primeras etapas. Aunque hay diferencias entre los métodos y teorías que utilizaban estas escuelas, todas tienen en común esta búsqueda de una visión global e integradora del conocimiento.

Hago ahora un breve resumen de algunas de estas metodologías:

**El asociacionismo** inspirado en la filosofía empirista de Locke, busca dar explicación a las cuestiones psíquicas que rigen la asociación de ideas a partir de principios y reflexiona sobre cómo los pensamientos establecen diferentes clases de combinaciones en la mente. Según se van adquiriendo nuevos conocimientos, estas asociaciones se irán recombinando y haciendo más complejas.

**La educación sensorial** esencial en los primeros años de aprendizaje a través de proporción de estímulos a los sentidos p.e. un sentido principal recibe un estímulo auditivo y solicita ayuda a otros sentidos creando un "efecto desencadenante". Otro estímulo puede causar la intervención de varios sentidos a la vez, creando un "efecto simultáneo" o varios sentidos actúan en un primer momento; luego uno -el que mejor percibe el estímulo- selecciona la información y los demás se inhiben creando un "efecto inhibitorio". Esta metodología y el asociacionismo, se utilizan principalmente en las Escuelas Montessori.

**Globalización** término creado por Ovide Decroly para sustituir al más concreto y anterior de sincretismo y que supone un análisis previo y la formación de una síntesis completa que no se da en los primeros años de aprendizaje. El método está basado en la psicología de la Gestalt que se desarrollaba por esos años y que defiende que el conocimiento de las personas no se realiza mediante una suma de percepciones como resultado de procesos

---

28 DEWEY J. "El niño y el programa escolar" ;1967, pág. 29.

acumulativos y cuantitativos, sino que basándose en el estudio de la percepción, se puede ver que estas desde el principio se presentan como una unidad, un todo que tiene significado desde el primer momento y que posteriormente se matizará con nuevos detalles, lo cual no está en contradicción con el asociacionismo, pues se considera esencial la experiencia previa, que sirve como base para que las percepciones posteriores formen unidades significativas.

**Teoría constructivista del aprendizaje** es una corriente pedagógica que propone entregar al alumno herramientas (conocimientos, experiencias, etc) que le permitan crear sus propios procedimientos para resolver una determinada situación. El constructivismo en pedagogía se aplica como concepto didáctico en la enseñanza orientada a la acción, concepto pedagógico ideado por Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827) en un equilibrio entre "la cabeza, el corazón y la mano" en el que aunaba el aprendizaje y la actividad para estudiantes de la zona agrícola en que su escuela se hallaba que compaginaban a la vez el estudio con sus trabajos en el campo.

La teoría constructivista se desarrolló posteriormente más en el S. XX, basándose en la teoría constructivista del conocimiento. El conocimiento es una reconstrucción que hace el individuo, el proceso de enseñanza se percibe y se lleva a cabo de forma dinámica e interactiva, de modo que el conocimiento sea una auténtica construcción operada por la persona que aprende. Piaget y Vigotsky fueron unos de los más destacados autores de esta teoría.

**Teoría del juego.** Ideada por Fröbel, creador del término, y la idea del *Kindergarten*, quien diseñó materiales de juego educativos denominados Regalos Froebel o *Fröbelgaben*, que incluían la construcción de bloques geométricos y diversos tipos de materiales. En "*La invención de Kindergarten*" del escultor Norman Brosterman se examina la influencia de Friedrich Fröbel sobre Frank Lloyd



Wright y el arte moderno. La genialidad de Fröbel fue reconocer la importancia de la actividad del niño en sus procesos de aprendizaje. Introdujo el concepto de "trabajo libre" (Freiarbeit) en la pedagogía y estableció el "juego" como la forma típica de acción y pensamiento que la vida tiene en la infancia, por lo que es importante educar en el juego y mediante el juego. Los niños hacen jugando, cosas que nunca harían de forma impuesta y autoritaria. Las actividades en su jardín de infancia discurrían entre canciones, bailes, jardinería y el juego de los *Fröbelgaben*. Todos los movimientos de la *Nueva Escuela*, adoptaron la Teoría de juego de Fröbel.

Tanto en la Alemania Nazi, como en la URSS stalinista, o en la España franquista<sup>29</sup> el movimiento de la Nueva escuela fue denostado y sus escuelas cerradas. En el resto de Europa y América sus escuelas continuaron, pero la educación general comenzó a decantarse por un tipo de educación más disciplinar a partir de la II Guerra Mundial.

En los años 60, surge la idea crítica de la escuela como fábrica, pues tal como las tareas en éstas, en las escuelas los conocimientos estaban fragmentados en asignaturas o incluso en bloques de contenidos separados en cada una de ellas. El plan era ofrecer todas las informaciones posibles en el tiempo de un curso académico, las asignaturas se sometían a un amplio barrido, con la idea en mente - tomada de la psicología piagetiana precisamente - de que a partir de los 10 u 11 años los alumnos pueden manejar conceptos abstractos y formas de razonamiento hipotético- deductivo y que posteriormente serían capaces de recomponer las piezas del puzzle.

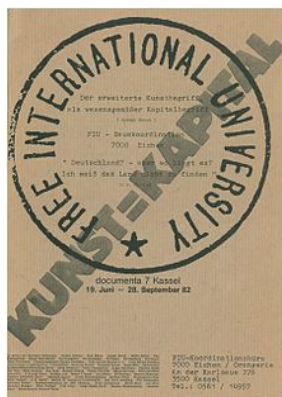
A lo largo de la década de los 70 surge el fenómeno de las *Free schools*, como crítica a esta situación de proceso de despersonalización y preparación de la juventud para asumir las reglas del juego de un modelo de sociedad, de producción y de relaciones laborales, en el que se pretende que la mayoría de

---

<sup>29</sup> En cataluña, donde había un gran número de escuelas Decrolyanas, estas cerraron. También hay que recordar La Institución libre de enseñanza, que prácticamente desapareció al ser un movimiento solamente español pues no se había extendido por otros países.

las personas no puedan intervenir ni decidir. Esto es contestado desde los ámbitos de los movimientos sindicales y los partidos políticos progresistas, pero también por el propio colectivo docente y estudiantil, que acabaría en las revueltas de mayo de 1968. *"La educación institucionalizada parece quedar reducida únicamente a tareas de custodia de las generaciones más jóvenes. Los análisis de los currícula ocultos ponen de relieve que lo que realmente se aprende en las aulas, son destrezas relacionadas con la obediencia y la sumisión a la autoridad"*<sup>30</sup>

Iván Illich y el fundador de Summerhillschool (1921) en Inglaterra, A.S. Neill podrían considerarse como teóricos a la cabeza del movimiento de las Free schools, el primero con el libro *"La sociedad desescolarizada"* de 1971 y el segundo con



*"Summerhill: A Radical Approach to Child Rearing"* escrito en 1960 (revisado en 1994) y cuyo sistema escolar sería exportado en la década de los 70 a EEUU, con sus ideas de educación democrática.

En cuanto al proyecto de Beuys de crear una *"Universidad libre interdisciplinaria"* en Irlanda que finalmente no se llevó a cabo- hablaremos ampliamente en el capítulo cuatro.

### **III.4 Interdisciplinareidad en el arte**

Para cerrar este marco histórico e introducir el ámbito más específico de la tesis, paso ahora a tratar la interdisciplinareidad en el mundo del arte plástico en su relación con la tecnología, con las artes de representación (performance) y con algunos movimientos literarios.

El punto de partida es la época del Renacimiento, en que fue una constante la interdisciplinareidad y multidisciplinareidad en los artistas y cuando las disciplinas artísticas comenzaron a considerarse tema de estudio y metodología de carácter intelectual, científico y humanístico. Leon Batista Alberti fue el primer teórico del arte del Renacimiento, sus tratados artísticos fueron los primeros conservados en su totalidad, pues de la obra

---

30 JACKSON PW "Vida en las aulas", 1991

completa del Romano Marco Vitruvio solo se había conservado *De re aedificatoria* <sup>31</sup> obra que aún así, había sido muy influyente y ya conocida desde la baja edad media por los constructores de catedrales y estudiada ampliamente durante el Renacimiento cuando pasó a la imprenta en 1486.

Los tres tratados sobre las artes de Alberti, de entre las 44 obras que escribió como humanista en diversas cortes nobiliarias italianas en los que trata de los más diversos temas filosóficos, políticos y pedagógicos, son esencialmente metodológicos, pero constan de una importante parte teórica, especialmente en el primer libro dedicado a la pintura "De Pictura" (1436) que contiene el primer estudio científico sobre la perspectiva, método que llevaba aplicándose desde el siglo XIV por pintores como Ucello en Italia. En su introducción marca la distinción entre la forma presente, la palpable y la forma aparente, es decir, la que aparece ante la vista, que varía según la luz y el lugar, que recuerda las teorías neoplatónicas y aristotélicas. También trata de los colores y la luz y termina con la descripción detallada del método prospectivo que intenta dotar de reglas sistemáticas a las artes figurativas pictóricas en su relación de representación espacial, basándose principalmente en la geometría euclidiana. El segundo libro "De re aedificatoria" (1462) se centra en técnicas constructivas, basadas en la obra de Vitruvio. El libro trata sobre órdenes



**Definitore de Alberti**

arquitectónicos, materiales, técnicas decorativas, construcción, tipos de edificios, hidráulica, mecánica y gnomónica.<sup>32</sup> El último capítulo, como en Vitruvio, está dedicado a las máquinas. El tercer libro "De statua" (1464) describe todas las técnicas escultóricas en que Alberti fija sus reglas de procedimiento metodológico: *dimensio* y *definitio*. El primer método utiliza escuadra y regla y la teoría de las proporciones. El segundo

31 <http://www.hellenicaworld.com/Greece/Literature/Vitruvius/en/Architecture.html>

32 Antigua ciencia caldea su nombre proviene de gnomon que en griego significa "saber, conocer" y que trata sobre el universo, los planetas, las constelaciones, la astrología, los puntos cardinales, conocimientos esenciales para Vitruvio en la construcción de edificios. <http://www.arqweb.com/vitrum/gno1.asp>

utiliza un instrumento que el mismo Alberti había inventado, *definitor*, cuyo objetivo es calcular las variables espaciales producidas por el movimiento de la posición del modelo.

Posteriormente Vitrubio fue especialmente estudiado por Leonardo D'Vinci, desde su famoso dibujo de la proporción humana basado en las dimensiones que Vitrubio había dejado escritas, llamado "El hombre de Vitrubio". Y también el apartado sobre máquinas y la mecánica de tracción, elevadoras de agua y todo tipo de artefactos bélicos, como catapultas que Leonardo estudió en sus famosos dibujos especulares, añadiendo otros de su propia invención como sus artefactos voladores, submarinos, lentes etc, que nunca pudo construir. Como muchos otros humanistas de la época, Leonardo trabajará en distintas cortes nobiliarias, aunque su especial talento ingenieril, ocultó un tanto sus ideas filosóficas empiristas y aristotélicas. Beuys tiene una serie de dibujos a partir de los Códices de Madrid de Leonardo.



Hombre de Vitruvio de Leonardo

También en el Siglo XVI, está Vasari, a quien se atribuye la creación del termino Renacimiento. Fue arquitecto, pintor e historiador del arte con su libro "*Vida de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos*" (*Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* 1542-1550) en el que analiza dibujos (era coleccionista) de sus contemporáneos y de épocas anteriores.

Algo esencial en esa época fue el redescubrimiento de los tratados filosóficos clásicos, sobre todo el corpus aristotélico, que se habían conservado en el imperio Bizantino.

Existían los *speculum* medievales, tratados basados en las ideas neoplatónicas, en las que el espejo era al tiempo, metáfora y símbolo mediante la refracción, por un lado como imagen especular, metáfora, objeto fuera de nuestro alcance que percibimos como idea, mundo inteligible; y por otro como símbolo en reflexion especular, lo que percibimos, el mundo sensible. Según Platón el



conocimiento sensorial produce una multiplicación sin límites de lo particular, dando lugar a la revelación de la unidad en la diversidad por medio de la armonía, puesto que existe un reino de las formas abstractas o universales, *a priori*, separado del mundo físico; los particulares mundanos "*participan de o imitan a*" esas Formas Universales.

Aristóteles, siguiendo a su maestro, lo expresó de una forma menos idealista, pues considera que sólo los sentidos y la razón, son necesarios para comprender la realidad. Para él existen Materia y Forma: *hilemorfismo*. La materia primera aristotélica es aquello que carece de forma. Como cualquier objeto material tiene una forma, la materia prima es el sustrato básico de toda la realidad -en el mundo material, la materia no puede darse sin forma y la forma no puede darse sin materia. Mientras la materia pura no tiene más que una existencia teórica, la forma pura existe realmente. La forma es producida por el espíritu y es particular y única a un determinado objeto, pero la materia que la conforma debe ser buscada en la naturaleza y es universal. Argumenta que sólo los individuos o las cosas, existen como tal, no los universales, esencias o formas supraindividuales. Es posible la presencia de la esencia universal en los entes particulares, pero nunca fuera de ellos. Al hablar de los universales los llama substancias o materia, aunque los particulares también son substancia (secundaria) formados por la materia. Los universales como idea, serían producto de la abstracción por parte de la mente humana y no tendrían existencia fuera de ella, sino en las palabras y los conceptos abstractos e inteligibles, que sí existen, pero sólo en la mente, o como representación simbólica.

Esas teorías ofrecerían tres posibilidades de representación principales que han existido desde la prehistoria: la representación en el arte como idea; como símbolo; y como forma ilusionista mimética, bien basada en el estudio geométrico de la perspectiva y las proporciones, bien en el conocimiento de los sujetos y la idea previa sobre ellos. Por una parte tendríamos la idea abstracta más o menos estilizada; por otra, la pintura como

símbolo de transposición plana geometrizable representando la idea en dos dimensiones; y por otra la herencia de la Grecia clásica con la representación del volumen por medio de sombras que crean relieves con la luz, y la profundidad de la teoría perspectiva (también llamada entonces de los rayos visivos o punto de vista). En el Renacimiento esa tradición escultórica se traspasará a la pintura y se vuelve a una reconquista de la forma como volumen, al tiempo que la geometría se utilizaría como principal método de estudio.

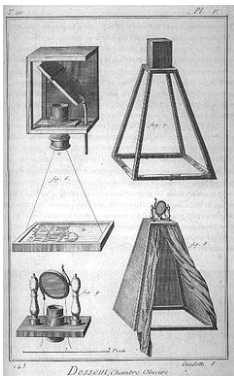
Mientras, en el norte (y resto) de Europa, desde el siglo XIV y hasta la obra de Durero, entre el S. XV y XVI, con sus viajes a Italia ( en el resto de Europa en muchos casos, no hasta finales del S. XVI, p.e. con el Greco en España) el arte sigue aún el canon gótico de percibir las apariencias fielmente -tal como se entendía en aquel momento- y traducir la profundidad espacial por sutiles variaciones tonales y veladas de la atmósfera como representación de la materia del espacio, pues la perspectiva les era aún desconocida. En cuanto a los temas, cabe destacar que el Norte protestante principalmente se ocupaba de representaciones de personajes civiles e incluso alegorías de la vida corriente, de las fiestas populares como en el Bosco y los Brueghel. Mientras en el Sur católico- incluida Italia, aunque se impondrá también el retrato civil- los temas son de tipo religioso, clásico y mitológico. Durante tres siglos más se impondrá el canon volumétrico, incluso llegando a utilizar fuertes contrastes de luz y sombra, el *claroscuro*, que potencian enormemente el volumen; y otras técnicas como el *trompe l'oeil* pictórica que intenta engañar al entorno arquitectónico, la perspectiva consiguiendo una "realidad interior" con motivos altamente teatralizados.



Ilustración del S. XVII de la descripción de Aristóteles de una cámara oscura

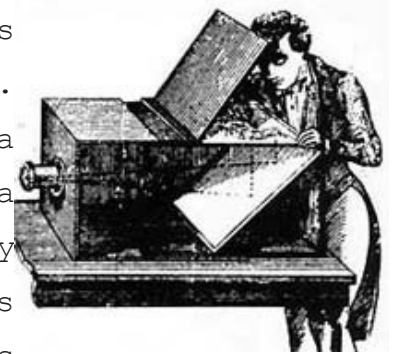
Comienza así mismo la progresiva tecnificación a lo largo de cinco siglos de las cámaras oscuras, precursoras de la

fotografía, aunque su idea se conocía desde mucho antes. Aristóteles describió como en una habitación oscura, con un agujero en la pared, el paisaje exterior se reflejaría en la pared contraria de forma inversa. El conocimiento pasó al mundo musulmán y fue el matemático Alhacen quien le dio denominación. En la edad media se la conocía en el mundo de la alquimia y se la denominaba "Caja mágica". Roger Bacon en el S. XIII dejó escritos sobre ella, pero no será hasta el S. XV en que se utilizará como instrumento de ayuda para el abocetado y el dibujo.

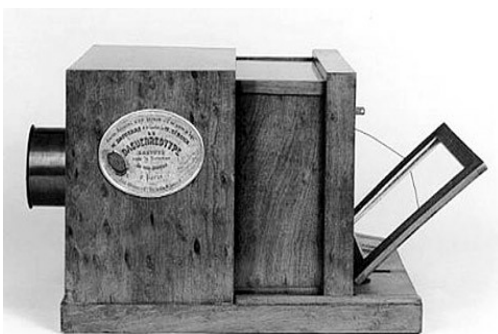


Leonardo vuelve sobre la idea aristotélica de una gran cámara oscura del tamaño de una habitación y la primera ilustración conocida del invento, aparece en sus escritos.

En el S. XVII su diseño se sofisticará y se crearán modelos más compactos y fáciles de usar. A finales del s. XVIII, se creará una mesa



portátil, siguiendo los principios de la cámara oscura que facilitará por su tamaño y facilidad, de uso de esbozos para grandes trabajos. La teatralidad en los movimientos corporales y los decorados, continuará hasta el neoclasicismo de principios del S. XIX siguiendo una tradición clasicista que se extiende cinco siglos, aunque con evidentes cambios de estilo.



En el simbolismo, la aparición de la técnicas de daguerrotipo en el S. XIX dio lugar a la representación de unas figuras idealizadas, lánguidas, vaporosas, que influyen en la pintura del simbolismo y aparecerán también en el arte gráfico con un nuevo

tratamiento alegórico de la mitología, la edad media o los personajes de la literatura del Siglo XVII.

En el siglo XIX aparece la concepción wagneriana de la

unión de todas las artes, el hecho de que la obra de arte no deba apelar solo a la inteligencia de la razón sino a los sentidos de percepción y lo inconsciente, crea dos conceptos clave para entender la nueva estética, provenientes de la crítica musical que Baudelaire hace de la obra de Wagner en su obra poética "*Correspondances*":

**Sinestesia**, sería la superposición de sensaciones sensoriales por medio de analogías entre distintas percepciones en una reciprocidad de los sentidos, así p.e. relacionar colores con determinados sonidos o perfumes. Tiene una base neurológica y se da en la mayoría de los cerebros de bebés menores de 4 meses.

**Simultaneismo**, al tiempo que los simbolistas crean su particular estética, se da una ruptura formal más significativa desde las primeras vanguardias pictóricas: el impresionismo y su estudio del color y la luz ya desde finales del S. XIX pero sobre todo el cubismo con sus diferentes tendencias. Una de estas, el orfismo, desarrolló, a partir de 1910, un estilo basado en la yuxtaposición o 'contraste simultáneo' de colores puros, rotos en prismas, el espacio sería formado por planos de color, no por perspectiva, ni por sucesivos planos, sino simultáneos, tal como la profundidad de las estrellas, alejadas miles de años luz pero que vemos simultáneamente.

En literatura, Apollinaire será el encargado de la adaptación y generalización del término utilizándolo para designar un principio artístico según el cual elementos sin aparente relación se yuxtaponen de manera que las partes de una composición actúen entre ellas por medio del conflicto y el contraste, creando una experiencia en que dos situaciones distintas discurren hacia un punto común paralelamente -en un mismo o distinto tiempo- tal como en la ópera y según la función de los coros de las tragedias griegas- frente a la unidad clásica de acción tiempo y lugar- o con momentos sucesivos, que había comenzado con las novedades teatrales barrocas, origen también de la ópera. Con la invención del cine a comienzos del S. XX, esto se amplificará y será posible variar las distancias en el tiempo y el espacio, crear

elipsis, tener acciones paralelas, retroceder o avanzar en el tiempo, etc, mediante técnicas de edición y montaje.

Cubistas, surrealistas y Dadá estaban desarrollando por entonces técnicas de collage, que propñían combinaciones simultáneas de materiales, formas, fotografías, creando una síntesis entre medios nuevos y tradicionales, que en el terreno escultórico se denominan *ensamblages*. A nivel formal hay una extensión de la utilización de los medios en el espacio: al ensamblaje le seguirán instalaciones, ambientes, acciones etc hacia mediados del siglo, en los que a nivel teórico se trataba de temas políticos, sociales, lingüísticos, históricos, antropológicos, poéticos, científicos...todo comprendido en lo que globalmente se denomina *Performance*, definido por R.L. Goldberg como "*Medio abierto que mezcla otros medios con infinitas variables y suele aparecer en periodos de estancamiento de estilos y actitudes. Pretende llegar a una mayor audiencia y sacudir sus actitudes hacia el arte, la vida y la cultura*".<sup>33</sup>

Brevemente se puede ver como evolucionó el tema interdisciplinar en las artes del S.XX, desde la perspectiva particular con que se va a enfocar la tesis.

### **1890-1910. Salones simbolistas. Art nouveau. Poesia, ritual, política.**

A principios de siglo XX, el movimiento internacional llamado -dependiendo de los países- modernismo, art nouveau, jugendstil, sezession, modern style o liberty vino a romper cánones, no sólo en pintura, sino en todas las artes, especialmente las artes gráficas y decorativas. En pintura se diferencia tanto del anterior estilo académico historicista neoclásico, que aún sobrevivía, como del más rupturista impresionismo posterior y se puede considerar heredero del movimiento romántico, en cuanto a su búsqueda en tiempos pasados aunque con un estilo más sosegado y una técnica más clásica. Se pretendía crear una estética nueva en la que predominara la

inspiración en la naturaleza a la vez que se incorporaban novedades de la revolución industrial sobre todo en la arquitectura uniendo hierro y cristal en estructuras muy novedosas y modernas, separándose de la estética impostada del revival neoclasicista de mediados del siglo XIX.

En buena medida estas aspiraciones estilísticas se basaron en las ideas estéticas y políticas de John Ruskin y William Morris que proponían democratizar la belleza o socializar el arte, en el sentido de que hasta los objetos más cotidianos tuvieran valor estético y fueran accesibles a toda la población. En las artes aplicadas, decorativas, en las artes gráficas, y todo tipo de objetos útiles en la vida cotidiana, en el diseño de mobiliario, tanto doméstico como urbano, con su estilo característico. Se hicieron por entonces siguiendo este estilo elementos urbanos novedosos como estaciones de metro, mercados de abastos, kioskos, farolas, papeleras, bancos y parques, con la facilidad de las nuevas industrias para la forja del hierro y el tratamiento de nuevos metales de aleación.

La literatura, fue un campo fértil para el simbolismo, hubo corrientes con características diversas. En lengua Francesa fue un momento cumbre de la poesía, con Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud o el belga Maeterlinck. En Inglaterra el movimiento literario llamado Prerrafaelita, abarcaba desde la pintura a las artes gráficas y decorativas, y también la poesía y la novela. También en pintura surgen diversas corrientes cuando se deja el estilo más decimonónico de prerrafaelitas o nazarenos y se abre al camino emprendido por las vanguardias, con los nabis en francia y los movimientos del primer expresionismo alemán.

Hacia 1910 surgieron una serie de movimientos pictóricos, con diversos nombres y en diversos países que tenían en común el uso de formas geométricas bien figurativas, bien abstractas y colores vivaces y fuertemente contrastados. Estos movimientos se denominaron cubismo o constructivismo- más generales - u orfismo, rayonismo o futurismo, dependiendo de lugares y diversas características. En Rusia, el movimiento tuvo una gran fuerza

hasta mediados de la década de los años 30 en que fue sustituido por el realismo socialista. Se denominó Arte de Producción social. Mayakovsky dijo "las calles nuestros pinceles, las plazas nuestras paletas" . Se adapta a la escena Rusa el teatro sintético del futurismo, se excede en la danza y la escenografía y se inicia un arte de performance en lugares públicos.



Monumento a la III Internacional de Tatlin

Tatlin estuvo en la dirección de VJUTEMÁS (Talleres Superiores Artísticos y Técnicos del Estado) una de las primeras escuelas conjuntas de Arte, Diseño e Industria del mundo.

Hacia 1916 se inaugura el cabaret Voltaire en Zürich, lugar de reunión de diferentes exilios donde se reúnen intelectuales,



artistas y políticos en contra de la guerra. Zurich fue lugar de exilio para políticos rusos como Lenin y Bakunin, para escritores europeos como James Joyce o Herman Hesse y para los artistas plásticos que formarían el movimiento Dadá. Se puede considerar a Duchamp, como precursor de este movimiento y a los surrealistas como continuadores a través de Tzara. El cabaret era un centro de

experimentación artística y teatral, poética y musical, germen de las piezas de performance y acción tal como se desarrollarían más tarde como nueva disciplina artística. Muchos de sus participantes, se moverían posteriormente hacia los más importantes centros artísticos: la escuela Bauhaus y posteriormente Nueva York.

### **1920-1935. Institución educativa Bauhaus. Abstracción. Art Decó.**

La Republica de Weimar creo en 1919 esta institucion educativa que incluia el estudio teorico junto a la practica en talleres, la experimentacion y el estudio de materiales. Se incluian todas las

artes plásticas y el diseño, tanto gráfico como industrial. Los diseños de la Bauhaus se extendieron en múltiples objetos domésticos por Europa.

El teatro de la escuela fue una fuente importante de experimentación,

con la creación de artefactos mecánicos, escenarios múltiples móviles, estructuras de pantallas y espejos. Algunos dadaístas, como los matrimonios Arp y Delaunay fueron alumnos y profesores de la escuela. En pintura, los profesores Klee y Kandinsky, teorizan sobre el nuevo arte de planos geométricos y desarrollan la pintura de abstracción, Klee con un estilo muy personal con elementos tomados del surrealismo y Kandinsky, con elementos más expresionistas.

En 1930 con la dirección de Mies van der Rohe, la Bauhaus se transforma en prestigiosa escuela superior de arquitectura, siendo una gran influencia en la creación del *Art Decó*, como continuación y síntesis por una parte del estilo decorativo y elegante del Art Nouveau y el cubismo geométrico; desarrollo que tendría gran importancia posteriormente en la arquitectura de los primeros rascacielos en Estados Unidos.

Muchos de sus profesores se exiliaron en EEUU cuando la escuela fue suprimida y pasaron a formar parte de la nueva Blackmountain School. La vida de la escuela Bauhaus no fue muy larga, pero su influencia fue determinante en todas las disciplinas artísticas del S. XX

### **1935-1965. Blackmountain. Escuela de Nueva York.**

#### **Expresionismo abstracto. Pintura de acción. Happenings.**

En 1933 se instala una escuela de arte en la comunidad rural de Blackmountain en Carolina del Norte. Pronto a esa escuela comenzarán a llegar exiliados de la guerra europea, entre ellos muchos profesores y alumnos de la disuelta Bauhaus, como Joseph Albers, que fue su director de la nueva escuela. En 1944, ya en un





nuevo e idílico emplazamiento al norte de Nueva York, donde



Estudio de Cage

permanecería hasta 1956, se organizan unos cursos de verano que imparten el escultor Buckminster Fuller y John Cage, músico y posteriormente padre del movimiento Fluxus, y

profesor de la Escuela de Investigación social de Nueva York, perteneciente al movimiento de la "Nueva escuela" fundada en 1919 por John Dewey entre otros profesores que habían marchado de la Universidad de Columbia. Tenía departamentos de Ciencias sociales y Economía, junto con otros de Arte, Música y Drama, que supuso una continuación cuando Blackmountain cerró en 1956 por problemas económicos.

En la escuela de Nueva York estudiarían la mayoría de los futuros artistas que se enmarcarían en el movimiento Fluxus. Allí surgiría también la Action painting (pintura de acción en el que el acto importa tanto como el resultado, consecuencia de aquel); el expresionismo abstracto; y también los nuevos performances que la prensa norteamericana definió genericamente como happenings. En gran medida todo el arte producido entre los años 60 y 70 va a estar determinado por estos artistas y sus conexiones con otros que, en Asia y Europa, realizaban actividades semejantes, como Beuys.

En literatura, la generación beat escribía en la "Blackmountain review" revista literaria de la escuela y fueron maestros de estilo de la generación de poetas que allí surgió<sup>34</sup>. Su influencia se extendería hasta los años 80 y el postmodernismo, con incursiones incluso performáticas del gurú del movimiento, William Burroughs. La escuela mantuvo relación también con el postestructuralismo francés, con varios ciclos de conferencias desde los años 70 y la creación de una revista.

---

34 Aparecieron juntos en la antología "The new american poetry 1945-1960" ALLEN D. 1960

**1960-1980. Fluxus. Ideas políticas, sociológicas. Land art. Arte conceptual. Inicios de tecnología informática en el arte.**

El movimiento Fluxus fue informalmente organizado en 1962 por George Maciunas- discípulo en el Departamento de musica de la Escuela de Nueva York de John Cage- que era escultor y artista del naciente performance tambien.En el manifiesto de inicio del grupo Maciunas



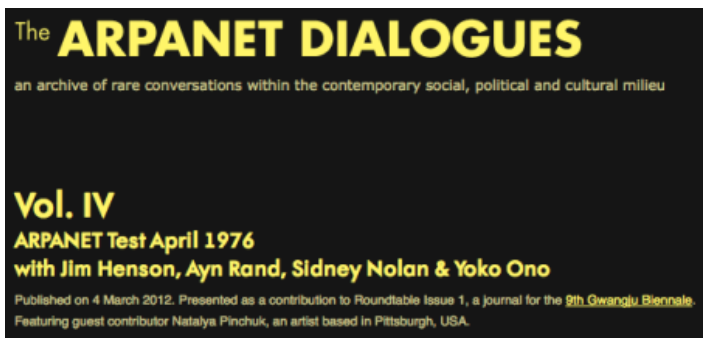
Flux kit

escribio : *"Fluxus-arte-diversión debe ser simple, entretenido y sin pretensiones, tratar temas triviales, sin necesidad de dominar técnicas especiales ni realizar innumerables ensayos y sin aspirar a tener ningún tipo de valor comercial o institucional"*

Lo cierto es que hacia finales de los años sesenta, y tras una década volcada en una pintura y escultura expresionista e informal en lo estilístico, el arte de Fluxus y el arte en general comienza a interesarse- quizá por que la época lo demandaba- por problemas políticos y sociales y también ecológicos, con el land art o el arte póvera y su utilización de materias naturales como sujeto y objeto. Surge el arte conceptual, reflexión sobre el arte desde la teoría del estructuralismo lingüístico y con extensa utilización de documentos gráficos.

También destacar la importancia de las nuevas y emergentes tecnologías, computacional y videográfica básicas en la obra de muchos miembros de Fluxus en en el momento en que la tecnología

y los primeros y básicos programas gráficos de ordenadores comenzaban a ser utilizados de forma experimental en campos especializados y también en el mundo del arte.

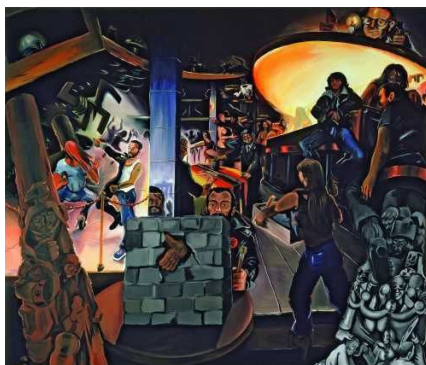


## 1980-2000. Postmodernidad. Neoexpresionismo abstracto y neofiguración.

Aunque Beuys falleció en 1986, incluyo estos años posteriores, pues es la época en que sus alumnos desarrollaron su obra y comenzaron a influir estilísticamente en la pintura de aquellos tiempos, en que eran llamados los nuevos salvajes alemanes.

Es una época de eclecticismo con un discurso elaborado que sigue las tendencias filosóficas posmodernas- con la recuperación del tratamiento de temas históricos, que se habían obviado totalmente los años anteriores- con una postura crítica.

Hay una vuelta a la pintura, mezcla de todas las tendencias de vanguardia de principios de siglo, especialmente un neo expresionismo- en parte abstracto o con una vuelta a una figuración historicista y simbólica- con un estilo derivado de los primeros expresionismos de los años treinta<sup>35</sup>, pero con formas diversas, a veces en series, como las pinturas de Immendorff de la serie "Café Deutschland" (abajo) en las que a lo largo de 12 cuadros van apareciendo diferentes personajes. Hacia finales de siglo se derivará a una figuración influida por los avances de los medios digitales aunque sin abandonar el eclecticismo y con otras visiones de estilo de reelaboración historicista, de literatura de ficción posmodernista con mezclas históricas, o de narraciones gráficas.



Café Deutschland I 1978



Café Deutschland III 1982

---

35 Llamado "Arte degenerado" por los nazis.

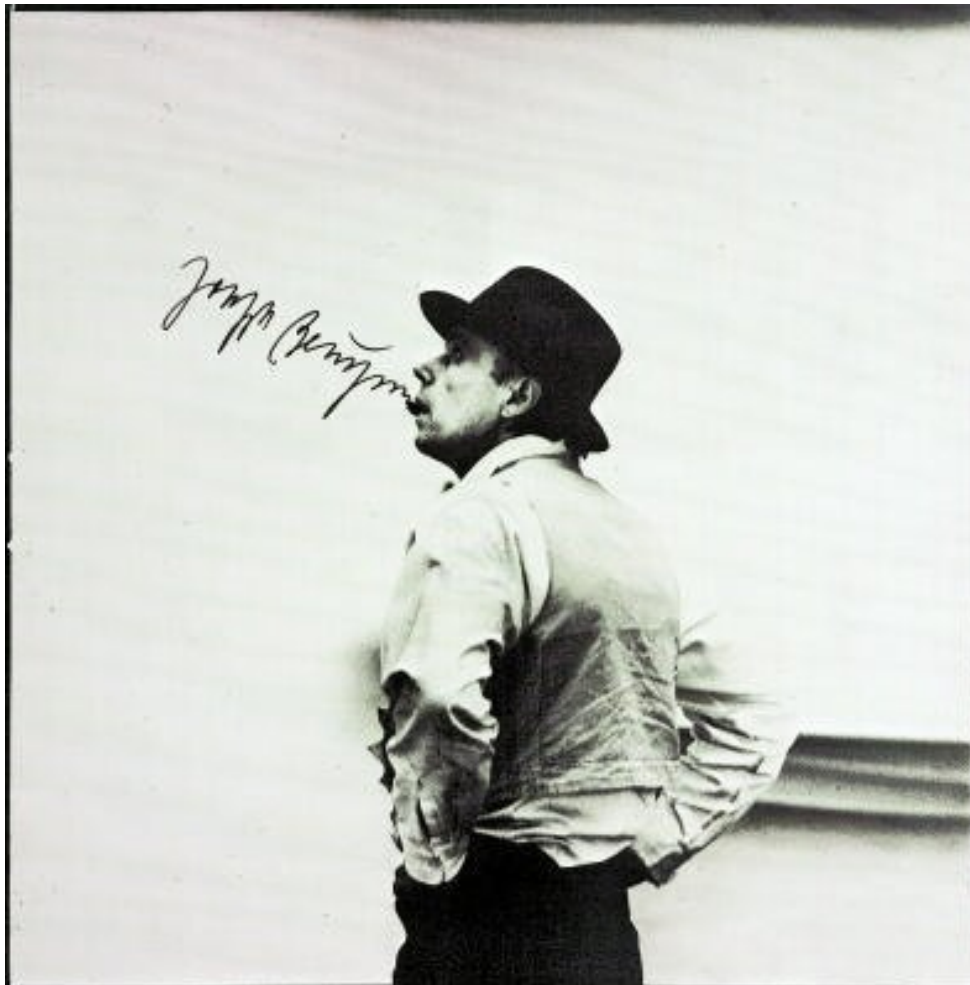
El arte de Performance se va asimilando a la cultura del ocio y parte de él se convierte en un híbrido - cualidad que ya poseía - de la cultura musical o los grandes montajes teatrales y desde las galerías pasa a otros medios con mayor o peor fortuna. Muchos otros conservan un purismo de contacto con su origen artístico y experimental, pasa a ser un medio algo aislado y excluido a ciertos circuitos, pero ciertamente no ha desaparecido. Podría decirse que los últimos años ha habido un acercamiento del teatro de vanguardia y el performance, que lo ha acercado más a su aspecto de arte de representación, que al arte plástico donde surgió.

He distribuido los diferentes movimientos en una categorización temporal meramente formal, muchos de ellos se solaparon con los anteriores o siguientes en las distintas décadas. Aún así creo que se da una relación temporal lógica y continuada que ofrece a modo de introducción una visión de los movimientos interdisciplinarios dentro del arte - de manera parcial, pero que es la elegida para este trabajo.

# Parte II (Metodológica)

## Capítulo 2.

Lenguaje- Arte. Procesos paralelos de pensamiento



## 2.1 Procesos paralelos en el arte y el lenguaje

*"el ser humano estaría perdido en la vasta inmensidad bajo las estrellas, si no pudiera dividir las constelaciones por medio del lenguaje"* Johann Paul Friedrich Richter (Jean Paul) Sämtliche werken 1826

Beuys denominaba "Procesos paralelos" a aquellos de sus trabajos artísticos que requerían el uso de varios lenguajes para su preparación y representación; sobre todo y específicamente, los que incluían el lenguaje verbal. La importancia que daba al lenguaje en su trabajo queda reflejada en distintas entrevistas y discursos<sup>1</sup> *"Por extraño que parezca, mi camino pasaba por el lenguaje, no partió del denominado talento artístico"...* El elemento material junto al espiritual: plástica y lenguaje, forma y verbo.

Así mismo destacaba la importancia del pensamiento como iniciador de los procesos de formación de cualquier material, sea una pieza de madera o un texto, *"todos los asuntos humanos, pueden ser cuestión de forma, todo es susceptible de convertirse en materia a formar o transformar en material"*. Y sigue *"Los procesos de transformación del material propios de la escultura son entendidos a través del pensamiento, el gran transformador que da vida a los problemas del lenguaje, es decir, prácticamente a todo"*<sup>2</sup>.

Los mismos procesos que sigue la materia para transformarse y pasar de un estado a otro, pueden darse en cualquier sustancia( o en un texto). las transformaciones en los estados de fluidez, formación o cristalización en la materia ocurren mediante cambios de temperatura<sup>3</sup> y en el texto mediante distintos niveles de pensamiento- o estratos según Ingarden- que forman su estructura. Por tanto se puede deducir que *"todo llega a ser material escultórico. y todo adquiere forma según el pensamiento plástico, por lo que el pensamiento es tomado también en su significado escultórico."*

Beuys consideraba que hacer un dibujo era una forma de pensamiento y parte del proceso plástico; el pensamiento es una intención que a través de la forma y la sustancia es capaz de

---

1 Joseph Beuys, "Hablar del propio país. Alemania" 1986

2 Las citas sobre lenguaje de Beuys: <http://www.walkerart.org/archive/5/A443691B863A96046164.htm>

3 El concepto de calor-calidez.- y su conducción, es para Beuys un elemento básico en la plástica social,

materializar ese pensamiento "la escultura comienza en el pensamiento, y si el pensamiento no es justo, las ideas son malas y la escultura también". El pensamiento y el lenguaje son materia básica en la *Plástica social*; desde el punto de vista interdisciplinar de los trabajos de Joseph Beuys, con su prolífico uso de todo tipo de disciplinas artísticas y, en especial, con su tratamiento del lenguaje como parte del proceso artístico que le lleva a emplear la palabra como escritura de preparación, guión, escritos sobre pizarras o como discurso hablado, pensamiento, proceso ... Sus entrevistas, charlas, conferencias y clases, formaban parte de su trabajo y eran tan importantes como sus dibujos, sus objetos, sus esculturas o sus acciones.

En *Aufruf zur Alternative* (Llamado a la alternativa), Joseph Beuys (apoyándose en Wilhelm Schmundt)<sup>4</sup> propone la "revolución de los conceptos como salida a la crisis en la que se encuentra sumido el organismo social". Con su paso por la política oficial (Green party) más algunos otros intentos alternativos, Beuys experimentó un acercamiento a la praxis de las transformaciones sociales. En su último discurso *Reden über das eigene Land* (Discurso sobre el propio país), asigna al arte la misión de transformar revolucionariamente el lenguaje y los conceptos. Le interesa el uso consciente del lenguaje y declara que su mayor trabajo artístico es su trabajo como profesor. Su idea de lo plástico "comienza en la palabra y en el pensamiento" y considera que "el lenguaje es la verdadera herramienta de la *Plástica social*". Para Beuys, el lenguaje es el gran transformador. El principio espiritual, el principio dinámico responsable de la constante transformación del mundo<sup>5</sup>. El signo clave de la evolución<sup>6</sup>.

Herederero del pensamiento y arte romántico, Beuys buscaba la obra de arte total, esa idea de creación absoluta tan querida en el S.XIX y comienzos del S.XX. Las polaridades arte y vida; arte y ciencia; cultura y naturaleza, aparecen en este sentido en la mayoría de sus obras. Lo ideal y lo real, lo práctico y lo

---

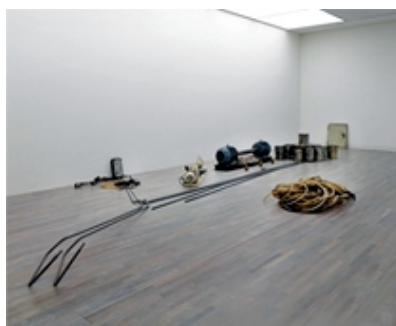
4 Wilhelm Schmundt, científico y profesor Waldorf citado en: "Relectura de algunos textos de Joseph Beuys a partir de los códigos barthesianos" Art. En "Semiotica del Arte" Gabriel Cimaomo

5 TISDALL, C. Joseph beuys, Guggenheim catalog, p.210

6 BEUYS, J. "The secret Block for a secret person in Ireland" 1974, sec. 32

utópico, tienden a una convergencia dentro de la *plástica social* como proceso y del *concepto ampliado del arte* como idea, sobre lo cual se hablará con detenimiento en el capítulo 4. Aquí he utilizado el propio discurso de Beuys para intentar definir los *Procesos paralelos*. Generalmente cuando se piensa en la utilización conjunta del lenguaje plástico y verbal, la primera idea sería la literatura ilustrada-novela gráfica, un proceso no completamente paralelo, ya que primero existe el texto, en general, o ambos son interdependientes. En el capítulo 3 se tratará sobre "la extensión en dos capítulos" de *Ulises* de James Joyce por Joseph Beuys, tema sobre el que dejó seis albums de dibujos (*The Ulysses sketchbooks*) fechados entre 1959-61. Habrá que descubrir si más allá de la literatura ilustrada podemos englobarlos en el conjunto de *Procesos paralelos*, mediante un ejercicio de intertextualidad en el que se mezclará mito, literatura e historia.

La exposición "Joseph Beuys. Parallel Processes" (Sept 11, 2010 - Sept 16, 2011) en el 25 aniversario de su muerte, tuvo lugar en distintos espacios y galerías de Düsseldorf- a través de 10 grandes instalaciones y otras obras de menor tamaño, unas 300 en total, expuestas siguiendo un criterio minimalista en que las obras aparecen como a punto de ser recogidas y ordenadas- fue una especie de recuento de su obra como plástica que va más allá del arte. Entre esas 10 mayores instalaciones , se encontraban tres trabajos, dos de las cuales intentaremos analizar en el capítulo4.



Honey pump in the workplace



Before departing camp I



The Pack

La comprensión, la interpretación y el sentido son tarea de la semiótica -y son también grial de la fenomenología: la búsqueda de *la aletheia* (Heidegger) el descubrimiento. Esto es así también en



el lenguaje plástico -aunque se podría llamar más propiamente epojé- estado de suspensión (en este caso estética) de la conciencia que Husserl definía como el culmen de la fenomenología trascendental mediante la que se amplía el conocimiento de los fenómenos (artísticos en este caso).

Será una fusión de horizontes -en sentido hermenéutico- que con la ayuda de las metodologías elegidas para la tesis, se buscará transmitir al analizar la obra de Beuys, cuya característica principal es la de operar como un todo; y cada parte de cada uno de sus trabajos son así mismo individualidades que operan como un todo, inmediatamente reconocibles como formadores de la estructura o sistema al que pertenecen. La obra de Beuys también parece implicar una teoría circular de la escultura, una especie de círculo hermenéutico que permite pasar a su interior e inmersiónarse en lo que se encuentra alrededor, sin romper la circularidad establecida por Beuys, creando zonas de comunicación que transgreden la urdidumbre invisible que las rodea y dejan pasar parte del sentido.

El Círculo hermenéutico, frente a diversos dogmatismos, permite distintas posibilidades. La estructura previa de lo que somos y conocemos da sentido a las interpretaciones que proyectamos en el mundo. Algo tiene sentido cuando encaja en el sistema previo. Pero también se produce la retroalimentación del círculo, el sistema previo puede estar equivocado, podemos tener una idea falsa sobre algo y mediante la comprensión hermeneutica podemos variarla. No es un círculo vicioso, es un círculo que se va completando en círculos sucesivos con interpretaciones sucesivas y que veremos con detalle más adelante.

La tesis explorará en esta segunda parte a lo largo de tres capítulos, esa mezcla de lenguaje verbal y plástico (escrito, sonoro, gestual) y la semántica de sus vertientes de representación plástica, narrativa y discurso. Este capítulo 2, va a intentar ser un estudio de las relaciones entre los lenguajes plástico y verbal, según sus características y sus funciones desde el punto de vista del estructuralismo y la fenomenología y teniendo en cuenta lo que ambos lenguajes plástico

y verbal tienen en común y también lo que los separa. Se verá asimismo como podría funcionar la intertextualidad en la obra de Beuys, intentando una aproximación desde la visión del postestructuralismo de mezcla de medios referenciales, lenguajes artísticos, diversas disciplinas, textos y tiempos históricos, tema que se ampliará en el capítulo 3 dedicado a la narrativa.

La segunda parte del capítulo se centrará en los conceptos de signo y símbolo en la obra de Beuys, en particular a través de sus sellos y sus primeros dibujos. Las partes tercera y cuarta del capítulo, tratarán sobre el pensamiento y la representación de las imágenes y de objetos únicos y múltiples como comunicadores semánticos. Para iniciar una aproximación se verán los niveles de pensamiento que acercan el arte plástico y el lenguaje, que podrían resumirse en el "concepto" de *Concepto* y sus muchas polisemias como imagen mental, verbal y de pensamiento que es, como "sentido del sentido" "*The meaning of meaning*" que busca la filosofía del lenguaje. También se verán las funciones generales comunes a ambos lenguajes: la comunicación y la expresión principalmente, y también se incluye una función estética en sentido poético y también filosófico. Para finalizar esta primera parte veremos como se han entendido estas funciones en el mundo del arte a partir de la tradición romántica en que hemos situado a Joseph Beuys y también en su propia época.

### **2.1.1 Concepto. Palabra e imagen**

" *Art is the idea*" Marcel Duchamp. *Dialogues With Marcel Duchamp*, 1971

He elegido el término *concepto* para comenzar el estudio de relaciones entre el lenguaje plástico y verbal, por su aproximación al lenguaje y al arte mediante la relación de la palabra y la imagen, estando formado por ambas cosas y siendo ninguna de ellas a la vez. Para Kant el concepto se identificaba con el *noumeno* en oposición al *fenómeno* y no tenía existencia fuera de la mente. Para Platón existía un mundo superior de las ideas, de las cuales solo percibimos sus sombras desde la

caverna; Kant advertiría que no tenemos contacto directo con la realidad, no podemos conocer "la cosa en sí" que es la totalidad, si no es a través de los conceptos que de ella nos formamos mediante la noíesis, el pensamiento. La fenomenología, por su parte cree que puede haber un conocimiento empírico a través de la intuición y los sentidos y una segunda fase de *epojé*, una especie de abstracción del mundo real, que suspende los sentidos y nos acerca a la esencia del objeto.

Se podrían definir los conceptos pues, simple y brevemente, como imágenes mentales que se forman a través de la experiencia y el pensamiento que nos ayudan a comprender la experiencia. Experiencia que para complicar más las cosas, es algo concreto y relativa a cada individuo y por tanto subjetiva, aunque sea social, cultural o colectiva. Cassirer<sup>7</sup>, explica que los objetos de la experiencia se designan mediante un nombre, los niños pequeños aprenden a designar preguntando por el nombre de la palabra de las cosas que perciben en su experiencia cotidiana y pronto se dan cuenta que cada cosa, además de un nombre, tiene un sentido o una función. Las relaciones entre las palabras y los conceptos son complejas, no siempre las mismas palabras tienen la misma referencia para el sujeto que las usa o las escucha, pues las experiencias subjetivas que dicha palabra representa para cada individuo pueden variar a pesar de la existencia de las definiciones gramaticales. Al mismo tiempo un mismo concepto, puede expresarse de formas - lingüísticas o no - muy diferentes y de manera positiva o negativa.

Ante la variedad de la experiencia y la percepción que tenemos de ella, aparece la necesidad de generalizar y clasificar las propiedades de los objetos de la experiencia agrupando las cosas o los aspectos y cualidades comunes por sus funciones, semejanzas, diferencias y afinidades, y es así como se crean los conceptos; conceptos que a su vez son tan diferentes entre sí como lo son las cosas de la experiencia. Tenemos conceptos abstractos y generales, como los conceptos físicos y matemáticos y conceptos emocionales, relacionados con los afectos, siguiendo por conceptos de valores,

---

7 CASSIRER, E. "The philosophy of symbolic forms" Vol.3 Ch1 "Towards a theory of concept"

formales, culturales, sociológicos, técnicos y toda la amplia gama de fenómenos que encontramos en la experiencia. Para ayudarme en la tarea de discernir entre tanta amalgama conceptual, he buscado "el concepto de concepto" que me ofrecen el estructuralismo, la fenomenología y la hermenéutica a través principalmente de la lectura y resumen de artículos y libros de sus filósofos más representativos. Hay que tener en cuenta además que los términos signo, símbolo, imagen, palabra o concepto, no están completamente definidos ni diferenciados, y se juega con diferentes formas de expresión y representación mediante ellos.

Saussure fue el primer lingüista de su época que separó el pensamiento de su equivalencia con el lenguaje que durante siglos había sido objeto de polémica y discusión. Equivalencia que la Gramática de Port Royal <sup>8</sup> había parecido determinar en el S. XVII. Aristóteles achacaba a los sofistas esta unión como algo negativo, él creía en los conceptos universales, como Platón, pero asentados exclusivamente en la mente "Los nombres son en su número limitados pero el número de cosas es infinito" por tanto existe arbitrariedad de los signos, no hay correspondencia perfecta, Aristóteles establecía categorías. Los pitagóricos creían en la relación directa de los números y las palabras con la realidad, que la Luna (que en su denominación griega significa el *mensurador*) tiene sentido como tal nombre (en latín el término es *lo brillante*) y el nombre es en sí ya una categoría. Para los nominalistas de la edad media -época en que el tema de los universales fue ampliamente discutido, con connotaciones teológicas incluídas- las abstracciones, conocidas como universales carecen de una realidad sustantiva más allá del nombre, pues tan sólo los objetos individuales tienen una existencia real ¿Qué representa el hecho de que algunas cosas son del mismo tipo, pe. verdes? no existe el universal verdor como tal. Un nominalista moderno zanjaría el tema diciendo que el verdor es un fenómeno físico producido por la luz. El tema es apasionante, y personalmente creo

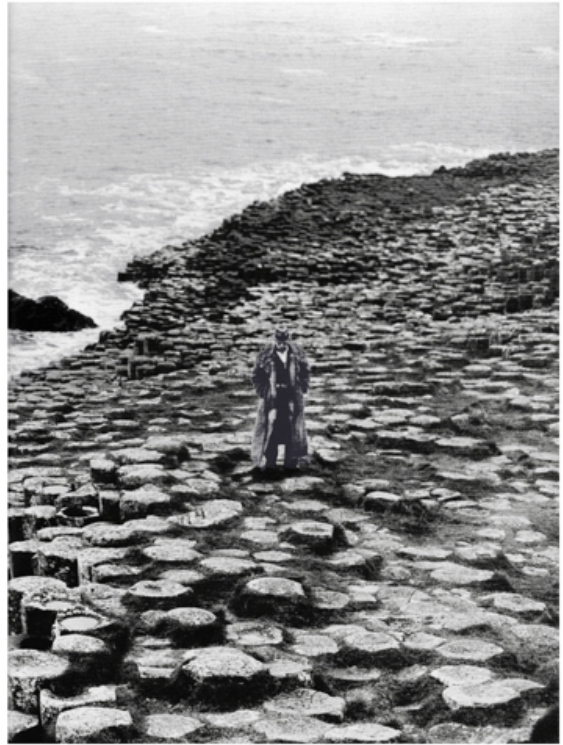
---

8 "Gramática general razonada conteniendo los fundamentos del arte de hablar, explicados de una manera clara y natural" Trabajo pionero de la filosofía del lenguaje publicado en 1660, escrito en el monasterio jansenista de Port-Royal des Champs y muy influenciado por *La reglas* de Descartes. Su principal argumento era que la gramática son procesos de pensamiento y son universales y por tanto la gramática es universal.

que ambas posturas tienen argumentos sólidos y dependiendo del punto de vista se puede ver de una manera u otra, p.e. podemos darnos cuenta de que la palabra no es el objeto, pero sí puede ser usado como una referencia universal (en cada lengua).

Volviendo a Saususure, este definía el lenguaje como un estructura externa al sujeto- no innata- que se adquiere como parte del aprendizaje cultural y social y que es un sistema organizado de signos que aprendemos como un código y mediante el cual expresamos ideas,

conceptos y sentimientos. Definió el signo como "la unión de un concepto a una imagen acústica" significativa y significado que son imágenes mentales: la parte de la palabra significativa es vista u oída y el significado es mental, no es el objeto real designado, pero el uso constante ha creado una simbiosis asociativa y están unidos de forma definida aunque subjetivamente puedan connotar cosas diversas. Desde el punto de vista de la fenomenología, Gadamer<sup>9</sup> señala que la palabra no debe separarse de su contexto de diálogo y representación, donde adquiere su función comunicativa, expresiva y poética, y que en su reducción a concepto universal nominalista, se esclerotiza. Cassirer por su parte considera que el objeto del conocimiento es lo fenoménico, la síntesis de algo dado en la sensibilidad, que denomina intuición, y de un concepto del entendimiento. Para ir más allá de lo que perciben los sentidos por medio de la intuición, es necesario un cierto alejamiento de la realidad, la interposición de un nuevo órgano teórico, un sistema simbólico de relaciones, significados y funciones. Los conceptos, mediante estas relaciones forman y son formados en categorías o clases. Cassirer cuenta que Kant define



Unity in diversity

---

9 GADAMER, G. Artículo "De la palabra al concepto" 1995

el concepto como una representación que está contenida en un infinito número de posibles representaciones y si podemos unir estas, descubriremos la lógica que forma la unidad del concepto. Cuanto más tiende la lógica hacia las matemáticas, más tiende a sustituir el contenido del concepto por extensión de elementos agregados en clases; aunque según Russell<sup>10</sup>, la lógica relacional es tan amplia que "podría conectar igual de bien una cuchara con el número 3 o una quimera con la cuarta dimensión". Juego interesante en el que los elementos se añaden por una simple relación, declarando una condición que todos los miembros de la clase deben cumplir, y caso de que tal relación común no esté bien especificada, puede resultar cualquier relación, con lo que esto puede significar de positivo o negativo. Cassirer citando a Locke<sup>11</sup>:

*"But if we attentively consider these ideas I call mixed modes, we shall find their original quite different. The mind often exercises an active power in making these several combinations: for it being once furnished with simple ideas, it can put them together in several compositions, and so make variety of complex ideas, without examining whether they exist so together in nature. And hence I think it so that these ideas are called concepts, as if they have their original and constant existence more in the thoughts of men than in the reality of things...Every mixed mode consisting of many simple distinct ideas, it seem reasonable to inquire, whence it has its unity, and how such a precise multitude comes to make but one idea, since that combination does not always exist together in nature? To which I answer, it is plain it has its unity from a act of the mind combining those several simple ideas together, and considering them as one complex one."*

Ideas complejas que parten de ideas simples, por medio de combinatorias, aunque no siempre se compruebe si su validez relacional tiene sentido (caso que mencionaba Russell, aunque puede ser un juego muy divertido, ya utilizado desde el dadaísmo). Los conceptos son ideas mentales que partiendo de una diversidad variada y múltiple de ideas simples puestas en relación, crean una sola idea compleja mediante un acto mental.

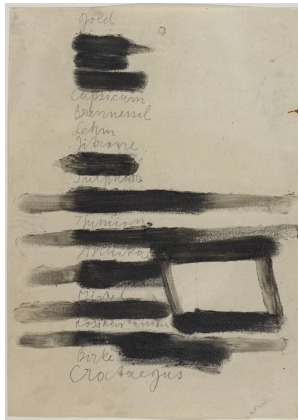
Beuys era un gran hacedor de combinaciones, la forma de comenzar

---

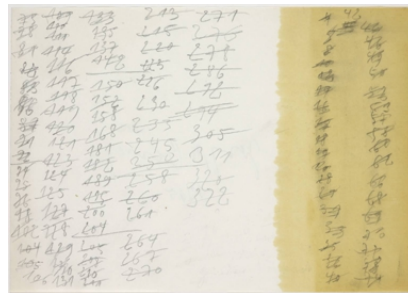
10 Citado en Cassirer RUSSELL; B., Principios de matemáticas 1903, pag 71

11 *Ibid*, LOCKE, J. "An essay concerning human understanding"

una combinatoria es mediante la creación de listas o conjuntos que posteriormente se reordenan en subconjuntos creando otras relaciones y variaciones según significados u otros órdenes que pueden basarse en su función, material, tipo... estas listas aparecían muchas veces en sus diagramas y en mitad de sus dibujos preparatorios de acciones e instalaciones:



Lista y dibujo de preparación para felt room (tunnel)



Lista de números con borde de grasa de 1965

El estructuralismo es muy dado también a la combinatoria de palabras en relación, así como también el arte conceptual, del que hablaremos en breve. Pero antes Cassirer se adentra en el tema del "concepto de imagen como concepto", y sobre la representación de los objetos en el espacio dice:

*"Nowhere in the intuitive world do we find anything isolated and detached. Even what seems to belong to a definite and particular point in space, or to a single moment in time, does not remain confined to a mere here and now...In the construction of every spatial intuition, of every apprehension of spatial forms, of every judgment as to the position, magnitude, distance of objects, the individual experiences weave themselves into the whole"*<sup>12</sup>

De nuevo la relación intuitiva entre todas las cosas, y la imposibilidad de aislar un evento u objeto en el tiempo y el espacio sin relación con el espacio en que se incluye y sin estar sujeto a cambios. Continúa explicando de nuevo como la idea intuitiva de la forma de un objeto físico es un concepto

12 CASSIRER, E., Philosophy of symbolic forms, p. 286

sintetizado a partir de una cantidad de intuiciones y percepciones sensoriales, por lo que esta idea de concepto, es particular y está en desacuerdo tanto con la idea conceptual tanto del lenguaje como de la lógica tradicional, pues ambos tienden a buscar la universalidad del concepto. La noción de que todo concepto debe pertenecer a una clase, género, especie, fue criticada por Kant, que interpretó que el concepto no es más que la unidad de la regla por la que una cantidad de diversos contenidos conectados unos con otros por una forma estructural común, con afinidades estables, mediante la cual diversos y diferentes fenómenos pueden entrar en una clase común con relaciones y funciones de semejanza y formas diversas. Hay diferencia entre idea general y concepto, la idea general, sería una forma universal de ver los objetos sensibles un tanto absurda, p.e. la imagen de un triángulo que no es agudo, recto u obtuso sino todas esas cosas a la vez, es una ficción vacía, sin embargo un triángulo de magnitudes y ángulos dados, a pesar de su forma concreta, puede representar para el geómetra el concepto de todos los triángulos, sabiendo que es una representación entre muchas, mientras el uso del nombre, el nominalismo, nos daría la regla de unidad para el concepto, que necesita completarse con valores definidos, p.e. la ecuación de una línea curva dada por los puntos variables que la forman en un gráfico, es el concepto de esa línea curva, y sus variables son ciertas para esa curva y falsas para otra distinta y son correlativas... eso es lo que tienen en común, pertenecen a esa curva. Esto es cierto en matemáticas, pero también en los conceptos intuitivos de la percepción, la función básica del concepto es reunir todos los elementos que pueden representarlo, aunque en apariencia sean muy diferentes. No hay por tanto un solo tipo de concepto, sino diferentes mundos de conceptos de las formas simbólicas. Descartes dijo que la luz del sol cambia por los varios objetos que ilumina y así también el pensamiento cambia según el objeto que enfoca. El mundo es un agregado de objetos sensoriales, lógicos, reales, ideales... cada concepto asienta una dirección en el tema de los universales, bien como contenidos o continentes de elementos individuales. La intuición y la función



representativa con la ayuda de la imaginación productiva, dan una serie de imágenes recordadas o imaginadas, sea la percepción externa o interna - si vemos la cosa en si (realismo, cuando el objeto está presente) o a través de una serie de datos sensoriales que crean una imagen en nuestra mente producto de las trazas dejadas por sensaciones pasadas.

El concepto se puede definir también como una imagen intuitiva y abstracta, que de diferentes fenómenos particulares nos da una visión única -si bien tal vez algo opalescente si la comparamos con un objeto presente. Pero no se puede evitar la multiplicidad, el concepto es como un hilo de Ariadna que guía entre todas las cosas particulares y diversas. Los conceptos científicos como los intuitivos, no son tanto conceptos genéricos y fijos, como conceptos de combinación, no tanto generadores de imágenes evanescentes en la mente como creadores de puentes entre las cosas.

Para terminar esta parte conceptual, hablaré del arte del mismo nombre que tuvo relevancia desde comienzo de los años 60, aunque también se podría decir que surgió ya con "*Fountain*" de Duchamp en 1917. Personalmente creo que se puede hablar de un Beuys artista conceptual. Voy a comenzar el primer análisis metodológico en esta tesis con dos obras , una de Joseph Kosuth, artista y teorizador del conceptualismo y otra de Joseph Beuys, ambas protagonizadas por sillas . Joseph Kosuth en su ensayo "Arte y Filosofía I y II" de 1969, decía que la condición artística reside únicamente en la proposición o concepto propuesto por el artista y que la obra resultante funciona meramente como documento testimonial. La obra de arte se convierte en un acto procesual, el arte no está en los museos, pues el museo o la galería son solo guardianes y depositarios de los documentos de ese proceso. Y continúa:

*Las intervenciones artísticas de Duchamp demostraron que la condición artística no arraiga en las cualidades estéticas de los objetos, sino en la función que estas están llamadas a desempeñar...Duchamp cambió la naturaleza del arte de una cuestión de morfología a la de una función. Ese cambio- de la apariencia al concepto- fue el principio del arte moderno y el principio del arte conceptual.<sup>13</sup>*

¿Pero cual es la función del arte de la que habla Kosuth? Los conceptos como hemos podido atisbar, tienen algo de tautologías, de autoreferencia, la función del arte sería que las obras de arte funcionen como tal; el portador de la función artística es el concepto y el contexto le añade significación, por lo que las cuestiones estéticas y morfológicas del objeto no tendrían demasiada importancia "El único objetivo del arte es el arte. El arte es la definición del arte" pero es una cuestión reflexiva "La definición más pura del arte conceptual sería decir que constituye una investigación de los cimientos del concepto arte"<sup>14</sup>. La estética formal perdería importancia, el concepto en sí es la proposición artística. Gadamer desde la hermenéutica se hace preguntas muy parecidas. "¿Por medio de qué posee una obra su identidad como obra?".<sup>15</sup> Gadamer emplea la noción de *declaración* (aussage) entendida como un acto con significación pragmática completa de forma parecida a la *proposición* de Kosuth. Según Gadamer el artista propone una realidad autosuficiente, una unidad completa de sentido que ha de ser interpretada y actualizada por quien la contempla, pero para que pueda ser interpretada, tiene que materializarse y por eso sus condiciones materiales, formales y morfológicas son inseparables de la obra.



One and three chairs Kosh Kosuth



Fat chair Joseph Beuys

14 Ibid. Págs. 73-74. Es decir una filosofía del arte opuesta a la estética.

15 GADAMER G. La actualidad de lo bello, 1991, pág 73

Para ambos Kosuth y Beuys, el lenguaje es parte fundamental de su trabajo. Kosuth, miembro del grupo *Art & Language*<sup>16</sup>, se convirtió en teórico del arte y profesor. Beuys, miembro de *Fluxus*, se convirtió en gurú del arte social a quien incluso se llamaba Chamán. Kosuth fué estudiante de antropología y filosofía en La Social Research University de Nueva York, donde estudiaron muchos miembros de Fluxus. Beuys, joven excombatiente al final de la II Guerra Mundial, fue estudiante de arte- y posteriormente profesor- en la academia de Düsseldorf al terminar la guerra, tras superar un accidente casi mortal que al parecer transformó en mito. Tras estos breves apuntes biográficos, doy paso a un pequeño análisis estructural de ambas obras:

**One and three chairs** es una obra de 1965. Está formada por una fotografía en blanco y negro ampliada a tamaño del objeto real: una silla de madera clara y un cartel con la definición de la palabra chair tomada del diccionario, escrita con la tipografía propia de un *thesaurus*; todo ello junto a un diagrama con instrucciones para su instalación. Estos dos últimos elementos están firmados por Kosuth y se reproducen idénticos en las cuatro versiones que hay de la obra (mismo concepto, cuatro diferentes sillas). Las instrucciones indican elegir una silla del agrado del instalador, colocarla frente a una pared blanca, tomar una fotografía y ampliarla al tamaño de la silla, que se colgará posteriormente a la izquierda de la silla en la pared. Después se hará una reproducción ampliada de la definición del diccionario y se colocará a la derecha de la silla. Por último se copiarán las instrucciones de nuevo. Ciertamente es una buena manera de representar las relaciones entre la palabra, la reproducción y el objeto referente formando con esa tríada un elemento conceptual. La perspectiva frontal al estar el respaldo de la silla junto a la pared y la perspectiva fotográfica, crean una sensación de profundidad, como si la fotografía fuera un holograma en tono gris

---

16 El grupo Art&Language se creó en 1967, alrededor de un grupo de profesores de la universidad de Coventry, que editaban una revista del mismo nombre. Entre 1967 y 1982, unas 50 personas estuvieron vinculadas al grupo en UK y EEUU. Participaron en la Documenta de Kassel en 1972 con unos archivos que incluían material publicado de todos los miembros participantes. Sus influencias teóricas partían de la filosofía analítica. En los años 70 sus miembros se implicaron en tareas sociales y políticas con la participación en sindicatos y mediante la creación de un estudio de marketing social y en algún momento hicieron incursiones en el arte tradicional. En 1986, los dos miembros que continuaban, recibieron el premio Turner.

alejado del objeto. El conjunto tiene además un aire museístico con el cartel definitorio y la silla, objetos fáciles de ver en un museo: la silla en que descansan los guardianes, el cartel que indica el título de la obra, el autor, la técnica y su año de ejecución aunque en este caso tendrían una función principal, como parte de la propia obra.

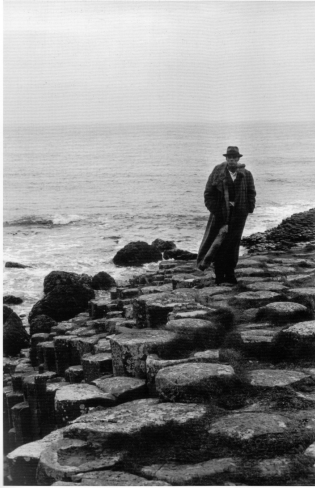
**Fat chair** es un trabajo de Beuys de 1964, su elemento principal es una vieja silla que debió ser completamente blanca en algún momento. Sobre su asiento está depositada una enorme masa de margarina formando un triángulo rectángulo (en partes amorfo) que



parece haber conformado una simbiosis con la silla. Predominan los tonos ocres que varían entre los más oscuros en la madera mostrada bajo la pintura descascarillada, sobre todo en la parte inferior de las patas donde son casi negros, hacia los distintos tonos beige del resto de la silla, en algunas zonas más o menos desvaído que tienen continuidad con el ocre amarillento de la masa de margarina.

Hay otro elemento, un alambre atado al respaldo, mediante el cual la silla puede ser colgada de una pared (ese fue su primer emplazamiento, tras su realización, fue colgada de la pared de la clase de Beuys) aunque en esta foto en concreto está en una vitrina y el alambre se ha visto como una especie de antena. La forma general remite a una lejana geometría, las líneas del asiento, las patas anteriores y las piezas transversales perpendiculares de las patas, son rectas, mientras el respaldo y las patas traseras de la silla tienen una elegante curvatura. Asimismo la masa de margarina nos remite a una figura geométrica, pero informe en los laterales, y la superficie formada y pulida no lo está perfectamente, tiene desigualdades (Beuys era capaz de pulir la superficie de sus fat corners... hasta que se derretían) es una forma blanda que invita (y no) a sentarse en ella, como un tobogán engañoso. El título en inglés, *Fat chair*, tiene además connotaciones cómicas, silla gorda, sería en castellano, mientras en alemán el chiste consiste en que *Stuhl* (= Chair) es también

una forma educada de decir shit (stool. "The chair represents a kind of human anatomy, the area of digestive and excretive warmth processes, sexual organs and interesting chemical change relating psychologically to will of power".<sup>17</sup>



Para finalizar esta parte, he de mencionar la acción "Unity in diversity" fotografiada por Caroline Tisdall<sup>18</sup> en the giants causeway, costa del Condado de Antrim (Ulster). Es una formación natural de rocas de basalto que surgió hace 60 millones de años tras una erupción y rápido enfriamiento de lava que se solidificó formando figuras geométricas en forma de multitud de hexaedros y pentaedros. Hay una similitud entre este paisaje natural con la instalación "El final del siglo XX" y la acción 7.000 robles en que Beuys utilizó piedras de basalto unidas a la plantación de un árbol. El título Unidad en la diversidad, parece relacionarse con la idea filosófica, tan largamente pensada como irresoluta, de lo universal y lo individual, la unidad y diversidad del título.

Los conceptos son pues un sistema de significados, relaciones y funciones según Cassirer. Hemos visto también la función que para el arte conceptual, según Kosuth tiene el arte como concepto. Lenguaje y arte comparten las funciones principales comunicativa y expresiva de los conceptos. Voy a centrarme ahora en esta última, y también en su sentido formal de representación.

### **2.1.2 Función de la palabra como expresión**

*"..La cercanía y la presencia, no de esto o aquello, sino de la posibilidad de todo. Esto es lo que realmente caracteriza a la palabra poética" G. Gadamer "Arte y verdad de la palabra" 1971*

La palabra es instrumento, vehículo y medio del pensamiento. Para la filosofía racional implica aún más, un cierto logocentrismo que establece lo que puede ser pensable, comunicable

---

17 TISDALL C. Energy Plan for the Western man - Joseph Beuys in America, 1993, p.125

18 Caroline Tisdall actualmente es patrocinadora de The Social Sculpture Research Unit · The Urban Forest Project en Oxford Brookes University.

y cognoscible; solo podemos enunciar lo que conocemos o comprendemos, lo inefable no existe como tal. Los empiristas defendían que el lenguaje es el mediador del conocimiento, pero que ningún sistema de signos, palabra, imagen o gestos, es prioritario o anterior a otro y son por igual herramientas del pensamiento, la representación y la comunicación.

Se puede categorizar el lenguaje en dos niveles lógicos distintos, por una parte tenemos la relación entre tres metalenguajes: lenguaje descriptivo, que sirve a la descripción, lenguaje metodológico, que define los conceptos descriptivos y verifica su cohesión interna y un lenguaje epistemológico, que verifica la validez de los conceptos como coherencia interna del lenguaje descriptivo. Por otra parte tenemos las principales funciones del lenguaje, comunicativo, significativo y expresivo que se dividen en muchas más que de momento no trataremos.

Se puede distinguir entre expresión y significación, que a veces se toman como sinónimos: ex-presar es llevar algo desde adentro hacia afuera, mientras en la significación se busca un contenido que puede estar en un objeto fuera de nosotros al que necesariamente damos una interpretación. La confusión deriva del hecho de que también podemos intentar expresar lo que está fuera de nosotros, lo que vemos desde el *daséin* "el ser ahí" como ser en el mundo, que decía Heidegger: es decir, poder expresar además del yo, el otro y el objeto-imagen que son excéntricos. La función expresiva del lenguaje es la del arte como poesía, como literatura, aunque pueda utilizarse esta función asimismo en el lenguaje cotidiano.

Todos los lenguajes además pueden tener una relación de pensamiento entre sujeto-predicado, con una aproximación más verbal, o de relación sujeto-objeto, más eidética y cercana a la imagen visual. La fenomenología tiene una primera fase logocéntrica y otra más tardía en que se acerca al conocimiento del mundo desde el punto de vista eidético que Husserl había expresado mediante su concepto *epojé*. Heidegger, en su discurso "Origen de la obra de arte" (1936) remite todo arte a la poesía como máxima cualidad expresiva del lenguaje "*estas artes poetizan*

*dentro de la apertura del ente que ya efectuó el lenguaje verbal, el lenguaje es la casa del ser y los filósofos y poetas son los cuidadores de esa morada". Pero lo eidético puede ser tanto expresado mediante la palabra como por la imagen. Para Gadamer, la presencia de la obra de arte hace que la obra se transforme en lenguaje y pueda por tanto ser interpretada por medio del lenguaje "Lo que constituye el lenguaje del arte, es precisamente que le habla a la propia autocomprensión de cada uno". Pero se preguntaba cómo palabra e imagen pueden compartir una tarea común, en la que una no sea apoyo o surja desde la percepción de la otra: "dentro de la disyuntiva palabra o imagen, desde la hermenéutica filosófica se puede responder mediante la igualación de ambos conceptos"<sup>19</sup>.*

Tenemos además la palabra como sonido en el lenguaje fonético-articulado, que parece en principio más precaria que lo visual o lo táctil pues no es una realidad evidente o visible sino audible y desaparece a los pocos segundos de haber sido pronunciada. Las palabras sonoras se pueden fijar por medio de la grabación pero aún así hemos de reproducirlas (p. e. si queremos transcribirlas) pues sigue existiendo ese desvanecimiento en el aire de las ondas. La palabra escrita posee un espacio que la transforma en imagen visual y espacial, que la fija más sólidamente, aunque en ocasiones también sea necesario la relectura como la hermenéutica aconseja. En sentido estricto puede decirse que la palabra escrita no pertenece a la misma estructura del lenguaje fonético y articulado, sino que es una especie de representación gráfico-visual del pensamiento y el habla. Por último tenemos el lenguaje gestual, que es también un estado intermedio entre el lenguaje verbal y el visual.

La palabra sonora (junto con la música) forma parte de muchas acciones de Beuys ( muchas veces, los sonidos son usados en forma de interjecciones). La gestualidad es asimismo parte esencial en sus acciones. Antes de entrar en detalle en los diferentes lenguajes expresivos y comunicativos, voy a retomar la idea de la interpretación a la que el nivel significativo de las palabras nos conduce. Lo haré mediante la utilización del círculo hermenéutico,

de que ya he introduje unos breves apuntes en el capítulo 1.

**Círculo hermenéutico, texto y discurso.** La interpretación surge tras la comprensión del significado cuando encontramos un sentido en la lectura<sup>20</sup> la hermenéutica es una metodología que desde antiguo se aplicaba a libros y textos sagrados, oráculos, profecías. Viene de la tradición griega y el mito de Hermes, el mensajero que llevaba consigo la palabra de los dioses. Los humanistas renacentistas lo aplicaron a los textos laicos grecolatinos, ya que pensaban que había una significación en los textos que escapaba a lo evidente -o no tan evidente. Había que encontrar la *aletheia*, o verdad que se ocultaba tras el *logos*. En la tradición cristiana se interpretaban las alegorías, metáforas, parábolas y símbolos bíblicos. Scheleiermacher fue un teólogo que comenzó a ocuparse también de los textos de la filosofía en la época romántica y según cuenta ,estableció un próspero diálogo con Kant (como haría Beuys con Joyce más tarde mediante su lectura) pues aunque fueron coetáneos, el filósofo había fallecido años antes y nunca se conocieron .

Posteriormente Dilthey, nacido un año después de la muerte de Scheleiermacher, abriría el camino a la interpretación de todo tipo de textos y ambos sentaron así las bases de la hermenéutica en el siglo XIX. Scheleiermacher decía que el lector debía entrar en el círculo del mundo del autor, de su época y cultura; para que el círculo hermenéutico exista, debe haber un preconocimiento de toda la obra a interpretar. En él hay dos dimensiones en las cuales el intérprete debe introducirse paralelamente, una que llama gramatical caracterizada por ser comparativa e histórica y estar relacionada con la recreación del contexto social del autor y establecer los límites del círculo. La otra dimensión es de carácter psicológico y se denomina técnica, y consiste en que de manera adivinatoria y subjetiva el intérprete se introduzca en el lugar del autor, mediante la imaginación, captando su espíritu, en lo que parece haber mucho de concepción romántica. Estas reconstrucciones, la comparativa sumada a la intuitiva, forman la

---

<sup>20</sup> Para la fenomenología se puede hacer lectura de un texto, un objeto, una obra de arte, una situación, un texto jurídico.. es un *organon* o metodología paralela para muchas disciplinas.



tarea hermenéutica donde lo particular se entiende a partir del todo y el todo a partir de lo particular. Dilthey por su parte ayuda a construir un método hermenéutico- ya en plena época positivista- que busca crear bases teóricas para las ciencias del espíritu utilizando la historia y la psicología que nos ayudan a ponernos en el lugar del otro. Mientras las ciencias de la naturaleza explican, las del espíritu comprenden.

El siguiente paso lo dará la fenomenología por medio de los discípulos de Husserl, la obra, con todas sus partes estilísticas y semánticas, es considerada como un todo unificado por la mente del autor, el mundo de la obra es un "*lebenswelt*", una realidad experimentada y organizada (en el texto) por el autor. También enfocan cómo el autor del texto experimenta el tiempo y el espacio. Además el lenguaje de la obra literaria es considerado como una expresión del significado interior. Según Heidegger el hombre comprende al ser en el lenguaje, lo que importa es el conocimiento, no la realidad o ficción del texto. Su discípulo Gadamer piensa que todo conocimiento es una constante interpretación y que interpretar es reconocer la realidad que se comprende desde una determinada situación en la que se está inmerso y de la que forma parte. Entre los contextos (las realidades, los horizontes) del autor, del texto y del intérprete, se lleva a cabo un diálogo. El intérprete contextualiza al texto al introducirse en la realidad del texto, pero a su vez la obra es introducida en la realidad del intérprete: la interpretación como parte de la vivencia humana. El conocimiento previo del texto, del autor y el lector provienen de una tradición que une pasado, presente y futuro y que fluye en la historia. Gadamer consideraba el círculo hermenéutico como un arte, y pensaba que no se debían seguir unos pasos específicos, sino que cada texto exigía su propio método. Ricoeur, por su parte, propone una hermenéutica de la distancia, el discurso es un acontecimiento que transcurre en el tiempo y en el espacio; este acontecimiento se caracteriza por hacer llegar un mundo al lenguaje por medio del discurso.

Finalmente cuando el discurso es comprendido, deja de ser un acontecimiento limitado y supera al acontecimiento en el

significado y el significado del discurso se libera de las situaciones del acontecimiento, el sentido se hace inmanente al discurso y por sí mismo crea un *Lebenswelt*. El círculo cierra sobre sí mismo el campo donde se inscribe la comprensión, delimitando en un mismo espacio todos los elementos relevantes para que se pueda producir un sentido y un significado en el texto. Los primeros textos que nos han llegado son relatos de tipo mitológico, que con el paso del tiempo se convirtieron en narraciones de ficción.

**Lenguaje: mito, palabra, narración** Los mitos son creaciones de la mente humana que narran historias desde posiblemente, el comienzo de los tiempos -o mejor desde el surgimiento del lenguaje, según teoría de Cassirer en "Lenguaje y Mito". El lenguaje es un sistema con relaciones aparentemente estables pero en desequilibrio y con un gran número de usuarios, lo que explica las lentas transformaciones a través del tiempo y la geografía. Ernst Fisher piensa que el lenguaje comenzó de manera funcional, lo que no está en desacuerdo con la hipótesis mitológica de Cassirer que voy a exponer en este apartado, según la cual lenguaje y mito surgieron precisamente al mismo tiempo y los dioses míticos eran dioses funcionales que se ocupaban de la buena marcha en los asuntos prácticos terrenales. Pero el mito se encuentra en el *círculo mágico* de las ideas figuradas y puede alcanzar alturas poéticas, el lenguaje, que según Cassirer tuvo su origen en ese mismo círculo simbólico, puede salir de él para alcanzar el conocimiento de facto, pero refleja una tendencia a la creación de mitos mayor aún que la tendencia a racionalizar en sus dos modos de pensar: la lógica discursiva y el pensamiento creativo; tendencia que habría comenzado como narración mítica. La mitología sin duda era más abundante en las épocas más primitivas del pensamiento humano, pero nunca ha desaparecido del todo<sup>21</sup> :

*"En cualquier época puede haber tanta mitología como en la época de Homero, pero no la percibimos porque vivimos bajo su sombra, embebidos de su mitopoiesis que no distinguimos en la meridiana luz de la verdad. Así los mitos por mucho que puedan considerarse vistos desde lo últimos*

*siglos como « la sombra que el lenguaje arroja sobre el pensamiento» productos de la fantasía con una vaga base empírica en tiempos remotos y que flotan sobre el mundo real, eran para la conciencia primitiva la experiencia primordial en que la realidad circundante formaba su medio plástico en el que se producía entre los humanos y su entorno una total fusión adaptativa.”*

Se ha especulado mucho sobre el origen de los mitos. Está la teoría de la veneración mítica de los fenómenos naturales, para el filólogo Max Müller, cuenta Cassirer, el mito no es ni la transformación de la historia en leyenda fabulosa, ni una fábula que se acepta como historia, ni una narración que surge de la observación de los fenómenos naturales, sino algo producido y condicionado por ciertas características del lenguaje, *paronimias*<sup>22</sup>. En los mitos no existe en principio un dios solar o una diosa lunar como orígenes de la religión, sino que estos se derivan del espacio estelar, siendo solo fases del conjunto total de las constelaciones. Mitra en su origen no era el dios sol, sino el espíritu de la luz celestial, el completo proceso desde que la luz surge tras las montañas, hasta la pálida luz lunar y la luz de todas las estrellas. ¿Cómo surgió de esta síntesis, el pensamiento analítico y la filosofía de las cosas diferenciadas y los diversos dioses en su progresivo paso del mito al logos? ocurre ya desde el mito, dice Cassirer, el *daemon* que pasa a expandirse entre los seres. Por otro lado tenemos la palabra mágica: en todas las cosmogonías míticas, tenemos ejemplos de la predominancia de la palabra... «the word gave the father its origins» según la mitología de los indios uotos o «En el principio era el verbo» del evangelio de San Juan, la veneración de la palabra, *the word of lord*, de la que se derivaría la creación.

No pretendo desentrañar aquí el origen del lenguaje, sólo exponer una serie de hipótesis de varios autores que en cierto modo concuerdan. La palabra se iría derivando de los sonidos, el acto de fonación reducido a su expresión más simple, a su naturaleza

---

22 CASSIRER, E. *Ibid.* Cuenta el ejemplo de Zeus rescatando a Deucalion y Pirra de las inundaciones que habían destruido a la humanidad, y como estos, llevando unas piedras sobre sus hombros, dieron paso a una nueva humanidad al convertir las piedras en personas. Esto que es un guión típicamente mitológico podría explicarse sencillamente porque en el idioma griego las palabras que denotan piedra y hombres suenan fonéticamente casi iguales.

primaria, interjecciones emocionales que se transformarían en palabras de acción "An energetic Process, at once activity (energeia) y realization" Beuys, utilizaba en sus acciones muchos sonidos guturales e imitación de sonidos de animales "the return to the crude being of language" con sus primarias y cualitativas vibraciones<sup>23</sup>. antes que sentido, la palabra es impulso físico y creativo. Y Cassirer nos muestra el ejemplo de las entonaciones rítmicas del trabajo en las sociedades arcáicas.

Tras la palabra vino el nombre, cada cual poseyendo sus atributos especiales y personales unidos a objetos derivados de situaciones de la experiencia excepcionales que se explicaban mediante los poderes divinos en los que se asentaba el *daemon* o *mana*, el origen del objeto sacro, el fetiche, la estatuilla, sin otra función que la eidética, que se distingue de los demás y tiene un nombre especial, que poco a poco se independiza de este círculo mágico para representar el mundo práctico como instrumentos, intelectual e histórico de las cosas específicas a la vez que el ser universal: lo definido y lo indefinido.

Todavía estaba lejos el surgimiento del logos en la época presocrática griega, donde aún así persistirá con fuerza el mundo mitológico que se irá transformando mediante el poder de la metáfora en un lento proceso de evolución análogo en mitoy lenguaje. Conviven en ese largo periodo el comienzo de sistematización lógica y clasificación en que cada particular retiene su individualidad a la vez que forma parte de otros objetos análogos, es decir, la filosofía griega introdujo el concepto universal frente al objeto particular. Junto a esto pervive el concepto mítico-verbal en el que la parte, el objeto individual representa la totalidad -fetiche, objeto sacro- la metáfora de la parte por el todo.

El mito, el lenguaje y también el arte comenzaron como una unidad: la misma ánima mítica que revestía las palabras mágicas era aplicada a las imágenes mágicas. Palabra, objeto e imagen mágicos estaban unidos. A partir de la gradual introducción del logo, esa unidad de lenguaje se convierte en una triada de

diferentes modos de creatividad espiritual: la filosofía, como inicio de las ciencias, la poesía y la narración, y la función comunicativa, locutiva e ilocutiva, para el conocimiento y la acción. El lenguaje se va a convertir así en vehículo del pensamiento y la razón y a fijarse al precio de perder la riqueza de la experiencia inmediata. Aún así la palabra no quedará limitada al mundo de la lógica- donde seguirá manteniendo su poder creativo- sino que va a renovarse, mediante una palingenesia espiritual, en que el lenguaje -y la imagen- se van a convertir en vehículo del la expresión creativa, conservando sus lazos míticos en las poéticas narraciones arcaicas tras la aparición de la escritura, lenguaje visual a la vez que verbal, pues los primeros alfabetos fueron pictogramas.

Tenemos por tanto los sonidos y las imágenes como precursores de la palabra hablada y la palabra escrita. Y existe aún otro lenguaje, el del gesto, también puente entre el lenguaje hablado y visual *"Gesture, thus understood, is the common ground of word and image. Perhaps it is more appropriate to say that gesture is the point of contact, the limit point where there is a meeting, of both word and image"*<sup>24</sup>. El gesto se puede inscribir, deja trazas, esto es algo que comparten la pintura y la escritura. Incluso se podría decir, que el gesto es la forma más elemental de cualquier imagen, una imagen, anterior a la imagen, lo mismo que es un lenguaje anterior al lenguaje. Pondremos dos ejemplos de esto al final del siguiente apartado.

### **2.1.3 Función de la imagen como representación**

*"«Ver como» (interpretar) es la relación intuitiva que mantiene unidos el sentido y la imagen"* Paul Ricoeur "La metáfora viva" 1971

La creación visual, sea a través de objetos o imágenes dibujadas sobre roca (de las que hablaremos en relación con los rituales mitológicos) ha estado unida por tanto a la existencia del ser humano desde los inicios de la prehistoria con su carácter mágico y posteriormente sacro. Una característica esta de lo sacro, que

---

<sup>24</sup> SCHMIDT, D.J. Between Word and Image: Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis, 2013 p.134

se ha ido transformando con el tiempo hasta, según la mayoría de historiadores, desaparecer. Dado que a lo largo del resto de este capítulo voy a tratar la imagen en relación a la palabra desde diferentes aspectos (como signo, símbolo, figura, forma, dibujo, objeto, esquema, idea...) voy a aprovechar aquí para centrarme en la lectura de varios libros escritos desde la hermenéutica, la fenomenología y el estructuralismo en los que se trata sobre la función del lenguaje como expresión de la representación del arte. En una serie de entrevistas con Volker Harlan en 1979<sup>25</sup>, Beuys habló de su sentido del arte como concepto expandido, tema sobre el que intentaré profundizar en el capítulo 4. Como anticipo, me centro ahora en cual era la idea del arte y su función en aquellos fructíferos años del siglo XX de pre y post guerra para una serie de filósofos coetáneos de Beuys.

**What is Art?** Comienzo con "El origen de la obra de arte" de Heidegger<sup>26</sup> donde se pregunta por el origen y la esencia del arte plástico desde el punto de vista material y de pensamiento, partiendo de la convicción poética de Hölderlin que transmitió Stefan George: *"el arte como acto fundador de mundos históricos enteros"*. O Novalis: *"El poeta es un mago que puede transformar las cosas en pensamientos y los pensamientos en cosas"*<sup>27</sup>.

El discurso versa en su comienzo sobre el mundo y la tierra, tomando como referencia una de las varias versiones que hizo Van Gogh de su pintura "botas de labrador". Comienza hablando sobre el concepto de mundo como lugar de la existencia que constituye el horizonte que precede a todos los proyectos del interés (del cuidado) humano<sup>28</sup>. Añade el concepto contrapuesto de tierra, un concepto mítico de resonancia arcaica. El mundo, al que pertenece la obra porque se ha desvelado (Aletheia) frente a la tierra, como *Physis*, de lo que todo surge y a lo que todo vuelve, poniendo el

---

25 What is art? (1986) Entrevistas tuvieron lugar durante unos talleres en que hubo una serie de experimentos sobre percepciones en St John's church (Bochum) llevados a cabo por Volker Harlan a los que acudió Beuys.

26 Texto escrito en 1936 para una serie de conferencias y publicado en "Los caminos del bosque" en 1950

27 Citas *Ibid*

28 Heidegger esbozó la historia de este concepto de mundo, y especialmente su sentido antropológico, en "Ser y Tiempo"(1927). El mundo es experimentado de forma diferente por cada individuo, pero es a la vez un mundo común. Beuys en 1983 en "El final del siglo XX, la creación del un mundo para el hombre". Muestra un mundo que entretanto había sido hecho pedazos y reconstruido; pero que a la vez parece implicar desde el final, un nuevo comienzo.

ejemplo de un templo griego que se erige medio desmoronado y permanece como morada de algún antiguo dios olvidado con el tiempo. Lo nuevo y lo eterno, el futuro y el pasado, los distintos mundos que la obra desvela. Esencial en Heidegger es también la idea de obra de arte como cosa, como objeto material común, que es la infraestructura sobre la que se percibe la supraestructura, la esencia de la obra de arte que puede ocultarse o desvelarse ante su contemplación. Gadamer discípulo de Heidegger, comentó este texto y escribió un artículo " La Palabra y la imagen" (1991) en el que hace un recuento de las ideas principales sobre "el origen de la obra de arte" y de la esencia de la fenomenología de Husserl, la *epojé*, la obra de arte como fuente de asombro, descubrimiento y conocimiento. En "Verdad y método" (1991) Gadamer propone también un modelo de juego, pues este como el arte, supone un mundo aparte y una discontinuidad respecto de las exigencias y preocupaciones de la vida cotidiana. No es completamente libre, tiene sus reglas que son válidas dentro del juego y crean una autorepresentación autónoma apartada de la realidad, que aún así sigue siendo referencial *"El mundo que aparece en el juego de la representación no está ahí como una copia al lado del mundo real, sino que es ésta misma en la acrecentada verdad de su ser."*<sup>29</sup>

Desde el estructuralismo, y con un punto de vista más funcional, Marcuse piensa que el arte debe ser algo real, parte de la vida, pero disociándose de esa realidad y confrontándola con la belleza y lo sublime, el principio de placer frente al principio de realidad. El vacío que separa al arte de la realidad, sólo pueden ser reducido al punto en que *"la realidad misma tiende hacia el arte como forma misma de la realidad, mediante el surgimiento de una sociedad libre"*<sup>30</sup>. El artista podría participar en este proceso pero en tanto *artista* antes que como *activista* político.

Ernst Fischer hace un análisis del arte, mediante el método del materialismo histórico en el libro "La necesidad del arte" (1959) haciendo un amplio recorrido desde el arte mágico y tribal de la prehistoria hasta las vanguardias de los años 70, pasando por el

---

29 GADAMER HG. , "Verdad y Método" 1991,p. 185

30 MARCUSE, H. Artículo "El arte como forma de realidad" 1972

cambio a la sociedad de clases, al arte en la era del trabajo industrial y en todas las etapas artísticas esenciales. Parte de una frase de Mondrian: *"Algún dia el arte no será necesario... suple un desequilibrio entre el hombre y su mundo, en una sociedad más avanzada y equilibrada, la realidad desplazará al arte"*<sup>31</sup>. La tesis de Fischer es que por muy avanzada y equilibrada llegue a ser una sociedad (caso de esto fuera posible pues la sociedad se mueve dialécticamente entre opuestos) el arte sería siempre indispensable, incluyendo el arte del pasado. El arte es a la vez universal e histórico, debe reflejar la grandeza y la decadencia del mundo y contribuir a su cambio. Por otro lado Luckács se pregunta: *"can works of fiction, or pretence, beautiful lies, claim to represent the truth?"*<sup>32</sup>, hay una tradición en filosofía estética y en teoría crítica estructuralista sobre mimesis en el arte, sobre la relación entre el arte y el mundo externo que el arte representa, refleja, describe...<sup>33</sup> Pero es un proceso incompleto, la imagen conceptual debe transformarse en pensamiento abstracto para que haya un verdadero conocimiento de la complejidad de lo real, no es posible quedarse en la superficie. La conexión se forma entre la conciencia del observador, el trabajo de arte y lo objetivo del mundo externo, conexión que en muchas ocasiones funciona. Para Benjamin, la obra de arte forma un todo unitario que se identifica con su ensamblaje bien en el contexto de la tradición en su época, o en otros momentos posteriores de la historia; a esa unidad la llama aura.<sup>34</sup> La función de una obra de arte varía a través del tiempo, aunque mantiene su forma ritual que va unida al valor cultural y al valor exhibitivo de las obras. El valor exhibitivo cobró fuerza en esos comienzos del S. XX, debido a la posibilidad de ser reproducida en libros e incluso en forma tridimensional, multiplicando su presencia. En este breve texto también habla del cine (en su esplendor expresionista por entonces) y de una posible guerra (considerada una errada estetización de la política) que

---

31 FISCHER, E. "La necesidad del arte" p. 7, 1963

32 LUCKÁCS, G., "Art and objective truth" (1970) p.28

33 Mientras para Platón la mimesis solo era una copia de la copia del mundo de las ideas, para Aristóteles todas las artes son imitación, la base del aprendizaje es la mimesis, tema que se tratará más a fondo.

34 BENJAMIN, W. "La obra de arte en la era de la reproducción técnica" 1936



finalmente ocurrió. Benjamin opone a esto la politización del arte que justo en aquel momento tomaba un cambio (hacia algo peor) en la Unión Soviética. Benjamin no pudo ser testigo de los cambios posteriores como sí lo fueron otros de sus colegas que trataron el tema de la política y la estética, Marcuse o Adorno, quién escribió tras aquella guerra *"No se puede escribir poesía después de Auschwitz"* posiblemente pensando que hay un momento para cada cosa, pues para Adorno el arte se movía entre la ligereza y la seriedad y era a la vez un ámbito de liberación: *"Una tercera posibilidad sin embargo está oculta, como embebida en un espacio de figuras trazadas por trabajos de arte de vanguardia"* <sup>35</sup> aquí aparece por tanto (pero oculta) parte de la respuesta que busca este trabajo y efectivamente, el arte sufrió un tremendo cambio tras la Guerra. Entre otras diversas tendencias se retoma el expresionismo gestual -que había sido deshechado como "arte degenerado" por los nazis- que se expande en distintas direcciones, como action painting, expresionismo abstracto, informalismo, arte procesual e incluso pasará de los lienzos a las representaciones artísticas de performance. Gadamer tiene dos ejemplos que basa en la mitología clásica sobre el lenguaje del gesto. Uno sería el gesto del habla: *"Gesture belongs to logos, to what can be interpreted and understood, but it does not belong to the logos as a word that can be spoken. It is, in a sense, prior to, more elemental than, the spoken word"* en que el gesto es anterior, o sustituye a la palabra hablada y cuenta como en la obra de Esquilo "Agamenón" Climenestra le pide a Cassandra, a quien nadie entiende cuando habla *"not to speak with voice, but rather show me with your foreign hand "* a lo que el coro replica, que la extranjera necesita un intérprete (*hermeneos*). El gesto es en sí ya una interpretación de la palabra.

El segundo sería el gesto de la imagen, bien en movimiento, bien en la traza que puede dejar, como en el dibujo o la pintura- que en Griego se denomina *zōgraphía*, la escritura de la vida- el resultado de la serie de gestos realizados para crear una pintura se transforman en "texto", *Gebilde*.

Sobre una serie basada en "Antígona" del expresionista Werner

Scholz (abajo) Gadamer escribe: "we are offered an image of Antigone



*immured, slowly starving to death... This Antigone is not a representation of the legendary figure of Greek literature depicted in emphatic relief. She is a gesture representing self-chosen death and nothing else. The cavernous walls about her sink too in a single gesture that fuses man and world into one.*" y sigue diciendo como en las pinturas no hay ninguna escena de la historia de Antígona, ni nada que represente la figura de Antígona excepto la pena y la aflicción

de alguien que debe sorportar algo dificilmente soportable. Sin que haya ninguna representación de la muerte, el final de una vida se hace visible. Y termina *"This appears not by virtue of some narration or conceptualization, nor does it appear by means of any representation. It is rather as the inscription of the gesture of a life that what is seen is able to emerge"*. El gesto como representante esencial del movimiento vital.

Para concluir esta primera parte del capítulo, haré un retroceso hasta el inicio del modernismo, partiendo primero del romanticismo, para ver como era visto y representado el arte por esa tradición de la que Beuys se consideraba heredero. Terminaré con una técnica de escritura estructuralista que une, una vez más, la palabra y la imagen y servirá de inicio para el siguiente apartado.

**El paradigma idealista romántico** y las ideas estéticas de los principales pensadores que asentaron las bases del arte y la filosofía del periodo romántico y de la estética como teoría. Proceso que comenzó con Kant, quien en "Analítica de lo bello"<sup>36</sup> introdujo el subjetivismo como forma de percibir la obra de arte y creó además las condiciones para el surgimiento de la filosofía estética, una estetización alejada del conocimiento o la razón, pero autónoma. El "saber del gusto" que era hasta entonces parte de la filosofía ética y moral y que la tradición humanista

---

36 Texto incluido en "Crítica del Juicio" (1790)

renacentista sustentaba en la capacidad del juicio y del *sensus communis*, se deslegitima en Kant como un saber con carácter de auténtico saber, pues Kant era partidario de la aplicación del método científico, y el juicio estético sólo puede buscar su validez más allá del conocimiento, en la validez subjetiva e intersubjetiva, con lo que resulta así universalizable, pero despojado de relevancia cognitiva. Kant diferencia una belleza natural y una belleza libre y acepta el sentido común, como fundamento del libre juego de la imaginación y el entendimiento para sustentar el gusto. La obra debe producirse según reglas únicas, pero en buena medida personales, así Kant introduce el concepto de genio que tendrá tanta importancia en el arte romántico: "*Genio es el talento (don natural) que da la regla al arte*"<sup>37</sup> y considera que esta capacidad innata del artista pertenece a la naturaleza. El concepto de genio queda restringido a la belleza en el arte, mientras el concepto de gusto continúa siendo universal.

Los principales filósofos idealistas, siguieron la teoría del juicio de Kant, sus teorías estéticas son por tanto, tras las propias de Kant, las más tempranas en el tiempo. Hegel como Kant, distingue lo bello en el arte (el ideal) de lo bello en la naturaleza, pero al contrario que aquel reclama la supremacía de la belleza en las artes, pues surgen del espíritu. Fichte, una estética y ética en "*Lecciones sobre el destino del sabio y el artista*" (1794) donde define los fundamentos de una sociedad, racional y perfecta, tarea inasequible que solo se puede lograr con una aproximación a lo infinito, y en la que sabio y artista son comunicadores de ideas y preceptores de la humanidad. Para Schelling la naturaleza era un espíritu universal, sobre la que el artista tiene que tomar una distancia ideal que posibilite aprehender la esencia de lo universal, mediante la intuición y la libertad -que es a la vez consciente e inconsciente- para crear "*un mundo en sí, una especie, un arquetipo eterno*"<sup>38</sup>. Otro filósofo kantiano, Schopenhauer, introductor en el romanticismo del interés

---

37 KANT E, "Crítica del juicio" 1992, p. 215

38 SCHELLING, F.W. Sistema del Idealismo Trascendental" 1987 págs.63-76

por la mística oriental, habla de como la voluntad de los humanos debe sublimarse en la contemplación estética, para pasar a ser un sujeto de conocimiento mediante esa percepción, donde la esencia de las ideas es encontrada. Goethe fue por su parte la otra mayor influencia del movimiento romántico y "el último hombre universal que caminó sobre la tierra"<sup>39</sup>. Era un apasionado del arte, además de los muchos libros escritos nunca dejó de dibujar, y a la vez, se centraba en sus estudios científicos que fueron influyentes para Rudolph Steiner y Beuys. Goethe hablaba de las ciencias espirituales, las ciencias humanas así denominadas en Alemán, *Geistwissenschaft* que implican las manifestaciones de la cultura visibles e invisibles "Every new object, clearly seen, open up a new organ of perception in us"<sup>40</sup>. Y también las ciencias naturales, para las que desarrolló una teoría del color y estudios morfológicos de plantas y animales, que sería base de la *naturphilosophie* romántica. Goethe explicaba el proceso de evolución artística mediante tres estadios: 1 imitación o copia; 2 manera, con la que se adquiere una forma personal e individual, y 3 estilo, que concierne a una época y su forma general de ver las cosas.

Baudelaire, crítico impulsor de la pintura romántica francesa, siguiendo estas ideas de Goethe, defendía en sus críticas, frente al estilo (neoclásico) de Ingres, la manera de Delacroix; una nueva obra abierta, donde las líneas pierden los claros límites de contorno de la regla neoclásica mediante uso del color en fuertes pinceladas. Baudelaire es además una importante influencia en la creación del movimiento simbolista e introdujo el concepto de sinestesia en la crítica a la obra de Wagner *Tannhäuser*, en la que declara que incluso sin el apoyo de plástica, luces y decorados "la música recrea una pintura del espacio, de la profundidad material y un centelleante colorido"<sup>41</sup>. Nietzsche, más que postromántico, es precursor del existencialismo nihilista, idea recogida por el postestructuralismo a través del existencialismo francés. Pero de momento interesa su idea del eterno retorno. Un concepto del tiempo

---

39 La escritora del. S. XIX George Elliot

40 GOETHE, W. "Poetry and truth" 1992 (1810) p. 116

41 Artículo "Wagner y Tannhäuser en París por Baudelaire" publicado originalmente en la Revue Européenne, el 1 de abril de 1861

circular, que se encuentra en antiguos textos sacros hindues y egipcios, y que también sostenían pitagóricos y estoicos. Nietzsche expandió este concepto para formar su teoría en *La gaya ciencia* y en *Así habló Zaratustra* que implicaba *amor fati*, amor al destino y por tanto a la vida, a la vez que responsabilidad sobre los propios actos, tema del que hablaré más adelante. Para acabar esta galería de personajes -elegidos todos por las afinidades de sus ideas con las del discurso artístico de Beuys- terminaré con Rousseau, un predecesor, una especie de ilustrado romántico, pues el idealismo estaba muy imbuído del espíritu de la revolución francesa en cuyas ideas tanto influyó Rousseau -aunque muriera una década antes- además de sus ideas sobre educación tanto teórica como literaria en sus libros "Emilio" y "La moderna Eloísa", pero sobre todo, sus ideas políticas y sociales en "El contrato social" con la tríada simbólica que él inició, de libertad cultural, igualdad jurídica y fraternidad económica, de clara inspiración para Steiner, y por ende para Beuys.

**Símbolo vs. alegoría** Los románticos habían desterrado las alegorías barrocas al terreno de un intelectualismo estéril y un moralismo periclitado y preferían el uso del simbolismo y las metáforas con sus valores más dinámicos tanto en el arte como en la política.

La escuela de Frankfurt hizo todo un género de la crítica de arte a través de las alegorías: *Denkbild* que en Inglés se traduce como *thinking image*, *Image of reflection* o *thought-image* y en español se podría llamar "Imagen-pensamiento". Walter Benjamin fue el primero en usar el término y en mostrar sus semejanzas con las alegorías barrocas o *baroque emblems* que estudió para su tesis, *The Origin of German Tragic Drama* (1925), sobre el teatro trágico de la época barroca en Alemania. La alegoría barroca consistiría en una estructura tripartita: 1. El *motto* o *inscriptio*, el título 2. el Icono o *pictura*, la imagen 3. El epigrama o *suscriptio*, el comentario interpretativo.

Desde el siglo XVIII, hay una tradición de uso de la alegoría que oscila entre el significado de forma sensible y la idea platónica, la paradoja de expresar lo inefable, lo metafísico, por medio de la palabra. Lo usaron Herder y Goethe; Nietzsche y Baudelaire en

el S.XIX, y escritores de la república de Weimar como Musil y Brecht en la literatura, hasta llegar a la escuela de Frankfurt, con el paréntesis ya mencionado de los poetas románticos, que rechazan el género como algo anquilosado pues piensan que la infinita variedad de lo absoluto no se puede fijar en una estructura, aunque sea una figura poética, ya que hay más de un camino de conocimiento en las distintas artes para crear un puente entre pensamiento y concepto mediante la intuición, para lo cual parece más apropiado el uso del símbolo.

La teoría crítica que desarrolló la escuela de Frankfurt, se centró en los aspectos estéticos, por naturaleza especulativos y a menudo marginales, frente a otros temas filosóficos, sociológicos o económicos, *Denkbilder* "are neither art teatrises, nor manifestations of historical spirit, neither fanciful fiction, nor reflections of reality... the philosophical miniatures of the denkbild can be understood as conceptual engagements with the aesthetic"<sup>42</sup>

Estos breves tratados están escritos en una prosa aforística con un lenguaje poético que abunda en el uso de metáforas, incluso metáforas de metáforas que decía Nietzsche "Las verdades son figuras de ilusión de las que se ha olvidado que lo son"<sup>43</sup> Un *Denkbilder* tiende a enfocarse en un objeto o fenómeno cotidiano- no necesariamente artístico- pero cuyo análisis acaba derivando hacia el terreno del arte y emplazando esos objetos en una nueva e inesperada constelación que permite hacer una lectura de ellos como signos de una cultura semiótica más amplia, lo cual recuerda mucho al *object trouvé*, objeto metafórico por excelencia, y a los objetos simbolizados (o tal vez alegóricos) de Beuys. Adorno los definió como formas filosóficas en las que espíritu, imagen y lenguaje están ligadas.

Hasta aquí el lenguaje en su vertiente de crítica estética del arte y de la interpretación de las imágenes. En el siguiente apartado, nos adentramos la cosmología de signos, símbolos y alegorías Beuysianas en su función puramente representativa y expresiva.

---

42 RICHTER, G. Thought images, Frankfurt School writer's reflections of damaged life. 2007 , p.2

43 VAIHINGER, H. La voluntad de ilusión en Nietzsche en «Teorema», 1980, pág. 2

## 2.2 Signos y símbolos Beuysianos

"La razón del simbolismo, es abrir la multiplicidad del sentido a la equivocidad del ser" P. Ricoeur, El conflicto de las interpretaciones, 1969

Puede decirse que el arte de Beuys tiene una gran carga simbólica y signica; sus grandes obras son como *alegorías* del universo beuysiano que recrean temas que se repiten continuamente a lo largo de su carrera artística. Desde los primeros animales de sus dibujos -entre ellos ciervos y abejas que seguirán siendo leit motiv en sus trabajos de instalaciones posteriores- o la abundancia de dibujos de mujeres de sus primeros años y los diferentes tipos de cruces -desde encargos eclesiásticos cuando trabajaba con Edwald Mataré hasta la omnipresencia en sus firmas selladas y todo tipo de objetos posteriormente. Se puede añadir a esto el uso repetido de triángulos, pizarras, pianos, vitrinas, trineos, palas... así como los animales reales que aparecían en sus acciones -vivos o muertos- y el uso simbólico de los materiales y los colores que utilizaba. ¿Eran todas estas formas y objetos; signos y símbolos que Beuys empleaba de manera determinada? Signos y símbolos son el mejor medio de expresar y representar conceptos de una manera comprensible e intuitiva mediante el uso de palabras, formas, substancias, imágenes...

A veces se confunden signo y símbolo, imagen e icono; a veces los símbolos son vistos como una categoría especial de signo con sus propias características, otras veces se separan por sus claras diferencias. Beuys, tenía una amplia cosmogonía particular e incluso utilizaba a veces esa palabra, *weltanschauung* -que había tomado de Steiner. ¿Eran sus trabajos alegorías formadas por signos y símbolos encaminadas a un fin determinado? en algunas declaraciones de sus últimos años, así puede entenderse: el fin sería el concepto ampliado del arte ¿pero porqué la utilización de esas imágenes y materias específicas? Ciertamente los artistas suelen tener temas y objetos que reaparecen una y otra vez en sus obras y Beuys habló profusamente en muchas ocasiones del uso de sus materiales o de algunos animales como la liebre y las abejas, por lo que no habría que ir mucho más allá sobre los motivos de las elecciones beuysianas<sup>1</sup>. Pero en esta parte sí iniciaré una aproximación al sentido

---

1 En particular sobre su uso de grasa y fieltro como resultado de la vivencia tras su accidente en la guerra cuando su avión cayó en Crimea y fue encontrado semienterrado en la nieve por unos tártaros que le salvaron la vida envolviéndole en estos materiales para que conservara el calor. Episodio que según algunos autores (Bunloch "The twilight of a hero") es una mitificación creada por Beuys.

de sus cosmogonías, comenzando ahora con un intento definitorio de cómo signo y símbolo funcionan y representan conceptos, y siguiendo con un análisis de ciertos objetos beuysianos que me parecen indicativos para este fin.

La mayor diferencia entre signos y símbolos es que los primeros representan, indican y son unívocos, sólo señalan el objeto al que se refieren, mientras los símbolos sustituyen "están en lugar de" los objetos por entero y su sentido es abierto, pueden tener múltiples significados. La polisemia de los auténticos símbolos requiere de los contextos apropiados para funcionar adecuadamente, y el conflicto de las interpretaciones se da precisamente en el nivel de los "textos" y no de los símbolos aislados. Los iconos e imágenes por otro lado, son representaciones los primeros, con un mayor o menor grado de semejanza del objeto y las imágenes están unidas además de a la representación a la idea de concepto mental y al objeto en sí mismo. Los signos en principio son parte esencial del estudio del estructuralismo, pero también Gadamer ha hablado de un signo hermenéutico y también puede haber un acercamiento tanto al signo como al símbolo desde la materia, en la fenomenología. Para el primer estructuralismo de Saussure, como se vio ya, el signo era una unidad de dos planos: un significado, que es el concepto; y un significante, que es la imagen acústica, escrita o dibujada; mientras que para el estructuralismo de Peirce el signo es una entidad de tres caras, en la que se añade el pensamiento interpretante que es sí mismo un signo (interpretativo) del objeto, aparte del signo en sí, que aparece como mediador o comunicador entre significante y significado. Las estructuras formadas por varios signos son asimismo unidades en que cada parte está relacionada con las demás y a su vez puede tener relación con trabajos diferentes y adquirir nuevos sentidos con referencias a otros textos<sup>2</sup>: es la intertextualidad por la cual los sistemas de signos se relacionan entre sí unos con otros, p. e. cuando forman parte de una misma cultura, siguen una misma tradición, tratan los mismos temas, tienen un mismo enfoque o las mismas referencias y citas... Los signos al no estar aislados integran una cadena de sentidos: cada signo es a la vez interpretante del que lo antecede e interpretado por el que le sigue. Así que cada nueva *semiosis*<sup>3</sup> añadirá nuevos elementos de información sobre el objeto. Nuevos sistemas de

---

<sup>2</sup> Texto en sentido etimológico significa, trama tejido. Para el estructuralismo texto es la cosa que se analiza.

<sup>3</sup> Actividad, conducta y proceso de producción que involucra signos, Incluyendo la creación de un significado. Es un proceso que se desarrolla en la mente del intérprete; se inicia con la percepción o producción del signo y finaliza con la presencia en su mente del objeto o concepto del signo. ( varias definiciones en Wikipedia)



significantes, pueden producirse con los mismos significantes materiales, que pueden dar lugar a distintos significados, como ocurre en el caso de las cruces de Beuys y tal vez en sus triángulos. Desde el postestructuralismo asimismo se defiende la multiplicidad de significados de un texto y la trasposición de significantes distintos para llegar al mismo significado mediante el paso de un sistema de signos a otro - p. e. de un texto a un film - rompiendo de este modo la univocidad primaria del signo. Esto es algo que se aproxima mucho a la manera hermenéutica de entender e interpretar un texto, que en realidad puede ser cualquier cosa, o en definitiva, extenderse a la interpretación del mundo<sup>4</sup>. Según esta manera hermenéutica, la incompreensión, que puede surgir en algún momento, actúa como disparador de la elaboración del texto, la variación de la situación o el contexto, exige la continua interpretación de las expectativas del sentido, estas variaciones de contexto hacen actuar la variabilidad de la lengua y las posibles lecturas diferentes que se realizan del mundo. Según la hermenéutica de Gadamer <sup>5</sup> el intérprete está en el círculo entre su horizonte y el del escrito, pero la comprensión de un texto tiende a integrar al lector en el texto mediante la fusión de horizontes por medio de la lectura, que es ya en sí un acto de interpretación por el cual el mundo se hace presente al lector ónticamente - es decir, como ente, más que ontológicamente- de la manera que el autor sugiere. Leer el mundo equivale a interpretarlo en una determinada dirección, hacer un texto es señalar una apertura y un recorrido específico. Gadamer se refiere al significado original alemán de interpretación (*Deuten*) como indicar una dirección, estableciendo la diferencia entre el mero señalar algo (*auf etwas deuten*) o interpretar algo (*etwas deuten*). Interpretar es dilucidar lo que el signo señala por él mismo, por eso la interpretación se ocupa de hallar lo indicado por el signo, no en referencia a algo externo, sino en referencia a sí mismo. El signo hermenéutico no se comporta como un signo en su modo tradicional sino más bien como una imagen (*Bild*) que tiene un sentido de forma. La distinción entre imagen como signo hermenéutico y signo, es la diferencia entre una representación en referencia a la imagen original, que es inmaterial (*Urbild*) y una representación como presencia de lo representado. Es decir, un signo hermenéutico sería una interpretación

---

4 Existe la expresión metafórica "libro de la naturaleza" que se basa en la interpretación del mundo como texto. Interpretación y expresión de Galileo y continuada por diferentes filósofos como Hobbes o Spinoza : " ...está escrita en ese grandísimo libro de la naturaleza que continuamente está abierto a los ojos (me refiero al universo), pero no se puede entender si antes no se aprende a entender la lengua y conocer los caracteres en los que está escrito..." Galileo Galilei, cita de Wikiquote.

5 GADAMER G.H. "Texto e Interpretación" 1993 p. 351

que tiene potencia formadora y un signo corriente indica un lugar desde el cual comenzar un trazado. Como ejemplos sígnicos de Beuys, he elegido los sellos de estampación que representan sus muchas actividades de tipo político y social. Encuentro significativo que el más utilizado por él se denominara "Corriente principal", en su sentido de dirección y de energía física. El símbolo, por otro lado, según Gadamer sería un estadio intermedio y también participativo de lo representado, como la imagen: "El símbolo, hace aparecer como presente algo que en el fondo lo está siempre" <sup>6</sup>. Expresa la relación entre lo representado y él mismo, sustituye lo que está ausente. Por tanto, en resumen, el signo apuntaría a lo ausente, indicado una dirección; el símbolo sustituye y representa lo ausente; y el signo hermenéutico estaría presente a través de la forma de la idea arquetípica: el objeto de arte considerado en su aspecto primitivo, o como poseedor de un aura de la que escribió Benjamin.

El signo, o bien nos remite a una dirección, o hermeneuticamente, a lo sacro (o en sentido profano a la idea platónica o al ideal). El símbolo es más complejo, se parece al signo hermenéutico en que van más allá de lo tangible "Un símbolo no posee existencia real como parte del mundo físico; posee un sentido"(Cassirer)<sup>7</sup> "El símbolo es la unión trascendente de lo material con lo ideal" (Ricoeur)<sup>8</sup>. Pero no remite únicamente a una idea sino (según todos los estudiosos del tema consultados desde Cassirer a Cirlot ) a varios planos de significación y a diferentes niveles de realidad. Según René Guénon: "El verdadero fundamento del simbolismo es la correspondencia que liga entre sí todos los órdenes de la realidad, desde el orden natural al sobrenatural, la naturaleza toda es un símbolo en la que buscar verdades metafísicas" <sup>9</sup>. Entramos por tanto con éllo en un terreno más allá de la razón y el mundo sensible. El símbolo funciona por analogías, pero no necesita una semejanza icónica con lo representado, solo hace falta una *identificación suficiente*, pues la analogía puede surgir de múltiples similitudes de forma, función, materia, proceso, significado... el puro arbitrio de la imaginación y también algo que Cirlot llama *rítmico vital*, que sería lo que confiere la afinidad de la representación simbólica con lo representado y tiene que ver con la forma interna del símbolo.

La analogía a su vez puede crear correspondencias entre objetos diversos que tienen un elemento común (el símbolo) a las formas - físicas, metafísicas, reales, ideales o irreales- que comparten un mismo

---

6 GADAMER, G.H., "Verdad y Método", 1975, p. 146

7 CASSIRER, E. Antropología filosófica, p. 91

8 VALVERDE, S. Cit.Art. Paul Ricoeur, hermenéutica y simbolismo, p.7

9 CIRLOT J.E.; "Diccionario de símbolos" 1996; p.19

estrato simbólico universal, estableciendo así unas correspondencias de horizontalidad. Pero a la vez habría en la función simbólica, dice Cirlot, unas correspondencias verticales entre el mundo espiritual y material, según el triple principio de la analogía entre ambos mundos de la tabla smaragdina, el exterior y el interior. Dado que hemos hablado de un signo hermenéutico, podría asimismo decirse que hay una simbología semiótica<sup>10</sup>: lo simbólico como lugar de mediación, sea entre sujeto y objeto, sea entre sujetos o entre objetos significantes. La forma simbólica permite la posibilidad de una comunicación fundamentando el sentido de los diversos significados y la comprensión intersubjetiva; el lenguaje, sería la forma simbólica primaria, según Cassirer. Y ya que el símbolo está lleno de significados, de logos, abre múltiples posibilidades. Para Mircea Eliade:

*"La función del Simbolismo es abolir los límites para integrar la unidad del hombre en unidades más amplias: sociedad, cultura, naturaleza, universo...el simbolismo permite del paso de un nivel a otro integrando todas esos niveles y planos de la realidad de manera ordenada formando un sistema"* <sup>11</sup>.

Una idea similar a la que Cassirer expone en su *"Filosofía de las formas simbólicas"*, una especie de concepto expandido de la cultura en la sociedad, con un fuerte sesgo interdisciplinar, y que podría muy bien equivaler a un concepto expandido del arte (la filosofía de la cultura en el caso de Cassirer) al que se unen el mito, el lenguaje, y la ciencia. Cassirer, como discípulo de Kant, no abandona la idea de la imposibilidad de llegar al conocimiento de "la cosa en sí": el objeto del conocimiento es lo fenoménico, la síntesis de algo dado en la sensibilidad- que denomina intuición- y de un concepto del entendimiento, y sostiene que es una pretensión inútil de la razón intentar ir más allá. Por esto, la noción de noúmeno tiene un sentido negativo: marca el límite tras el cual toda afirmación o negación deja de ser científica<sup>12</sup>. Pero en cambio, le pareció necesario ampliar el planteamiento crítico kantiano más allá del ámbito del conocimiento científico, porque la ciencia no es el único medio por el cual el hombre configura la realidad y así lo amplía a todas las formas de configuración del mundo: el estudio de las diversas dimensiones de la cultura antes mencionadas, como funciones y energías creadoras de la conciencia. Ricoeur, nos explica por otro lado en

---

10 Artículo "Hacia una propuesta semiótica y cultural del símbolo a partir de la Crítica del Juicio". Cuadernos de Ontología 2012, BALLEEN J.S.

11 CIRLOT J.E; Ibid; p.19

12 Es importante destacar que Cassirer era físico además de filósofo y realizó trabajos teóricos sobre mecánica cuántica y matemática simbólica.

"*Tiempo y narración*" que la filosofía (hermenéutica) se enfrenta a dos peligros: a ser críptica y misteriosa como la gnosis, o a ser simple alegoría formal. La mayoría de los autores distinguen el símbolo de la alegoría, en que ésta, siendo un símbolo fijado de antemano, ha perdurado a lo largo del tiempo y ha perdido parte de su contenido simbólico. "*En el contexto de la alegoría, la imagen es solo una firma (una inscriptio), solo el monograma de la esencia, no la esencia misma, una máscara*"<sup>13</sup>.

El símbolo funcionaría como metáfora, conservando su esencia poética, y la alegoría como metonimia, pasando a ser un convencionalismo de la realidad.

La metáfora sería un puente hacia el mundo de la narración, la metonimia, hacia el mito que permanece velado pero ejerce una influencia inconsciente en la realidad. Volviendo a Ricoeur, este se pregunta que significa pensar a *partir* de los símbolos. Pensar *dentro* de los símbolos significaría transformar la filosofía en un pensamiento mágico, preracional. Por eso el discurso filosófico es autónomo frente al discurso mágico y el discurso poético, según plantea en *La metáfora viva*. Sin embargo, pensar a *partir* de los símbolos significa 'traducirlos' al discurso filosófico y desvelar los contenidos filosóficos inherentes a las narraciones míticas. De nuevo, en la hermenéutica filosófica se sitúan dos polos: el pensamiento crítico, escéptico e intelectual que limita la comprensión del símbolo a una actividad formalista, y el pensamiento especulativo, ontologizante que cae en la imposibilidad de extraer contenido racional de los símbolos ya que su sentido está más allá de toda experiencia posible: el primer pensamiento es propio de la alegoría, el segundo de la gnosis. La alegoría es una detención temporal, que sobrevive a través del tiempo, una leyenda aceptada pero incomprendida por su falta de actualización. La gnosis, un conocimiento imposible de alcanzar tanto por vía de la razón como de la fé; es esotérico, por lo que está al alcance de unos pocos iniciados y es imposible de demostrar. Steiner, un siglo antes que Cassirer y Ricoeur, sí se movió en estos ámbitos metafísicos de las causas de los orígenes y los fines:

*"Para la ciencia espiritual es muy claro que el mundo al que el hombre tiene acceso primario por medio de sus cinco sentidos no representa el mundo entero, y no es más que la expresión de un mundo más profundo oculto*

*tras él, esto es, el mundo espiritual. Ahora bien, este mundo espiritual se denomina -de acuerdo con el axioma hermético- el mundo superior, el mundo de "arriba" y el mundo de los sentidos que se despliega en torno nuestro. La existencia que conocemos por intermedio de nuestros sentidos y la que estudiamos mediante nuestra inteligencia, es el mundo inferior, el mundo de "abajo", la expresión de aquel mundo superior y espiritual... las cosas que tenemos presentes en el mundo sensorial solo pueden comprenderse correctamente si nuestro conocimiento abarca también el "arriba" o arquetipo espiritual, los seres espirituales originales, de donde todas las cosas manifestadas proceden".<sup>14</sup>*

Las ideas antroposóficas que desarrolló Rudolf Steiner a partir de la idea de organismo social -en la tradición "orgánica" de la República platónica o el Leviatán de Hobbes- del organismo político como cuerpo y que contempla al hombre como un ser completo en sus varios niveles, basa su idea del organismo social - tripartito- en las ciencias del espíritu, pero a diferencia de Cassirer, no se detiene en lo racional, lo empírico y lo mítico, sino llega a una metafísica que habla del conocimiento teleológico de los mundos superiores desde un puro platonismo, aunque a diferencia de este, con la posibilidad de una salida de la caverna que permite el acceso a esas realidades, desde un punto de vista entre la antropología y la metafísica del ser, que Steiner denominó antroposofía . A su vez también se basa en ideas sociales surgidas de la revolución francesa que los románticos habían asumido, confiriendo al organismo tripartito, las equivalencias de libertad de conocimiento, igualdad jurídica, y fraternidad económica. Pasa así de una idea simbólica a la narración de unos procesos de conocimiento y finalmente al discurso social.

Todos los trabajos de Beuys tienen una fuerte dimensión narrativa. Mientras vivió, Beuys contó elaboradas historias sobre su génesis y sus significados, aunque también dijo que sus discursos, charlas y entrevistas, no son interpretaciones de su obra, sino una extensión de ésta en forma verbal. Forma que se mueve entre lo críptico, lo artístico, lo filosófico y lo científico: los procesos paralelos. Ahora que Beuys ya no concede entrevistas, debemos encontrar sus contenidos políticos, filosóficos o biográficos a través de sus trabajos: de lo que dejó en palabras e imágenes.

### 2.2.1. Beuys simbólico

*"el símbolo por su mismo poder revelador constituye un aumento en la consciencia del yo... En ultimo termino, todo símbolo representa una hierofanía, una manifestacion del lazo que une al hombre con lo sagrado."* P. Ricoeur Del texto a la acción,

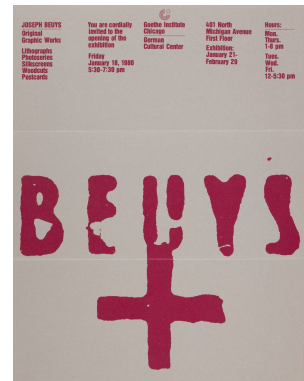
Inicio aquí un recorrido aquí por las cosmogonías simbólicas de Beuys representadas en su obra, siguiendo una sucesión cronológica y desde un punto de vista de la hermenéutica de los símbolos, y sus posibles significados aunque sin entrar en un aspecto psicoanalítico. Jung decía que para el intelecto moderno las interpretaciones simbólicas no eran más que absurdos explícitos, pero que tales conexiones existen en la mente y han jugado un importante papel desde la antigüedad. En todo caso el simbolismo juega un papel significativo en el arte desde la simbólica de las imágenes y de las palabras. **La primera cosmología simbólica beuysiana** se situaría entre finales de la década de los 40 hasta los primeros 60, y está formada principalmente por dibujos y pequeñas esculturas. En la primera década, Beuys muestra influencias variadas partiendo de algunos significantes básicos del modernismo -simbolismo y expresionismo, según influencias de Lehbruck y Mataré- lecturas sobre las cosmologías de Steiner -que conocía desde 1941- antigüedad mítica, lecturas literarias y filosóficas románticas o, a finales de los 50, las lecturas literarias de James Joyce<sup>15</sup> -con sus referencias a la vez contemporáneas, históricas y mitológicas. Sus primeros grandes trabajos escultóricos son de finales de los años 40, en Düsseldorf mientras trabaja con el profesor Edwald Mataré<sup>16</sup>, y fueron encargos eclesiásticos -algunos de envergadura como las puertas de pentecostés de la catedral de Colonia. Destacan por entonces las esculturas y dibujos de cruces- algunas son bocetos de encargos funerarios. La cruz -especialmente la griega- será posteriormente un motivo recurrente en la biografía artística de Beuys, hasta el punto de incluirla como parte de su firma sellada en objetos. La primera idea sobre la simbología de las cruces, es la muy clara referencia al cristianismo; algunos escritos sobre Beuys hacen una especie de paralelismo cristológico. La cruz es uno de los símbolos con mayor carga

15 A mediados de los años 50, Beuys sufrió una crisis depresiva y fue ayudado por sus amigos los hermanos Van der Grinten, que lo llevaron a su casa de campo donde alternaba lecturas y dibujos con trabajos agrícolas. Allí inició la serie de dibujos sobre *El Ulises* de Joyce.

16 Considerado uno de los "artistas degenerados" por el régimen nazi. Sus trabajos escultóricos oscilan entre una geometría simbólica y expresionista.



simbólica para Jung y Cirlot, que son los dos autores que he consultado sobre el tema y tiene muchos sentidos: para Jung representa los cuatro puntos cardinales y las encrucijadas de todo laberinto, donde sólo se presenta la opción de elección de una dirección bifurcada, de ahí



también las cruces partidas de Beuys y la referencia a la letra griega Tau de amplia simbología y uso en la gnosis; la cruz tiene relación con las formas de los mandalas orientales -un círculo en un cuadrado con cuatro ángulos rectos en su exterior- que serían una representación espacial laberíntica del mundo. Asimismo, las cruces de los paisajes románticos podrían estar representados por Beuys en sus dibujos. En el documental "Transformer" habla de la cruz como algo presente cada vez que hay encrucijada espacial y temporal en la historia: prehistoria y antigüedad, antigüedad clásica y cristianismo, Bizancio y Roma, Europa del este y el oeste y en ese mismo documental, habla de la cruz roja de "Infiltración homogénea para piano" con un sentido de urgencia y sanación. Otra simbología relacionada con la cruz sería, según explican ambos Cirlot y Jung, su paralelismo con el árbol - ambos como



*Infiltración homogénea para piano 1966*

representación de ejes del mundo, unión del cielo y el inframundo - y está presente en muchas religiones y mitologías: el árbol de la vida cristiano sería la superación del aspecto de *sufrimiento redentor* de la cruz, o su eje opuesto, y está muy presente desde la emblemática medieval como motivo decorativo en

pilares. El árbol de la vida cabalístico, representaría la misma cábala y sus nódulos interconectados, como un concepto místico de árbol de muchas ramas que ilustra la idea de la vida en la tierra y alude a la interconexión de toda la vida en nuestro planeta así como metáfora de evolución común. En casi todas las mitologías del mundo, los árboles eran sacros, bien como especie (cada mitología la suya propia) bien como el ejemplar específico de algún lugar que se consideraba divino. El

árbol será una parte esencial en el trabajo 7000 robles al final de la carrera de Beuys o en un proyecto posterior de plástica social que existe en la actualidad, inspirado por el trabajo de Beuys llamado "Universidad de los árboles" <sup>17</sup>.

Pero tal vez el motivo más abundante en esta época sean los dibujos y pequeñas esculturas de animales: ovejas, ciervos, cisnes, abejas y liebres, principalmente. Los animales tienen un sentido simbólico que proviene del totemismo prehistórico en que a cada persona se atribuía un animal totémico en el momento de su nacimiento, conexión que tendría especial importancia en el desarrollo del chamán de la tribu; en las antiguas mitologías celtas el druida podía además transformarse en animal a su antojo. Hablaremos de los ciervos en el siguiente apartado, ya que como abejas y liebres reaparecerán en trabajos posteriores.

Las ovejas aparecen como animales en su sentido de ser pastoreadas, Beuys decía que de pequeño jugaba a guiar un rebaño imaginario en sus paseos por el campo, y el bastón es otro elemento que aparecerá también en varias de sus acciones. Los cisnes son a su vez animales recurrentes en la mitología simbólica y con abundante representación en el mundo de la danza y la ópera. Eran además parte del emblema del ducado de la ciudad de Kleve donde Beuys pasó su infancia.

Tanto liebres como abejas están muy ligadas a ritos femeninos, de fertilidad. Las abejas por otro lado, cuya influencia tomó Beuys del simbolista Maeterlink y de Steiner están unidas al culto de Apis, de la fertilidad y la muerte y diversas diosas de panteones mediterráneos.. Las abejas aparecen como la reina abeja en los dibujos de esta época en Beuys, y también aparece una mujer liebre. Esto nos lleva al símbolo arquetípico de estos años en sus dibujos, el Ur-symbol por excelencia, las figuras de mujeres con el antiguo significado de diosas prehistóricas pero



*Mountain King 1958*

ogías más actuales, la representación del hombre o la mujer universal, como en una antropología del pasado trasladada al presente, en que la mujer aparece especialmente, como arquetipo de las diosas del pasado mítico y el hombre aparece como



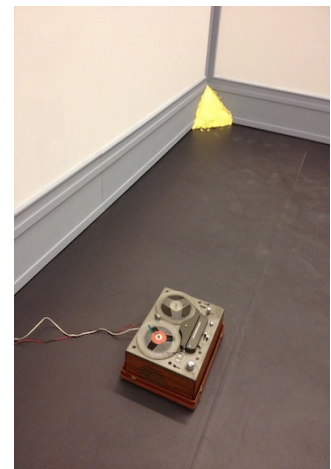
*Animal woman 1949*

chamán generalmente, pero en escultura también podemos destacar otros arquetípicos prehistóricos como Mountain King, que

17 Una propuesta de Brookes University, Oxford , Social Sculpture Research Unit (SSRU)



representa el paisaje físico con su cuerpo, como el protagonista de *Finnegans wake* de Joyce. O el hombre de Grauballe<sup>18</sup>, formado por tres círculos concéntricos de cobre representando los principales centros de energía. Los últimos dibujos de Beuys que muestran la figura humana son de 1958. El hombre de Grauballe, de esa fecha precisamente, podría marcar un cambio de estilo hacia **la segunda cosmogonía simbólica**, en la que la representación de seres biológicos, bien humanos o animales, es sustituida por energías físico- químicas. De nuevo la inspiración viene de Steiner, es una cosmología que trata aspectos evolucionarios y transformativos. Hay un interés en esta fase por las sustancias, aparte de fieltro y grasa, también metales como hierro y cobre y elementos naturales como cera y miel, que pretenden ser ilustrativos de los procesos espirituales de potencial y transformación humanas. Un proceso alquímico a través de la materia que Paracelso denominó *hylaster*<sup>19</sup> que provenía de la tradición hermética y Rudolph Steiner descubrió a través de la teosofía. Aparecen procesos energéticos con la aplicación de calor y otras energías mediante la producción de baterías creadas con materiales básicos usados desde la alquimia hasta la moderna química y mediante la acumulación de capas de diversos materiales, periódicos, fieltro, planchas de metal.



*Fat corner and audio recorder ja ja ja nee nee nee 1968*



*Tv felt 1970*

También destaca por el uso de tecnologías, como viejos equipos de grabación, magnetófonos y gramófonos silenciosos de puro inaudibles, señales de radio desintonizadas o antiguos televisores con emisión de ruido blanco que podrían hacer pensar en una especie de entropía, de fin de comunicación, pero que pueden ser vistos también como la puesta en sintonía de ondas con las que buscar diversos tipos de vibraciones que afectarían al cuerpo humano de diferentes maneras más allá de lo visual y lo auditivo. Es la época también de las acciones, que comienzan en el año 1963 con *Sinfonía siberiana*, tras su

18 Forma parte de una serie de figuras neolíticas momificadas, conservadas en los pantanos: *the bog people*. Sacadas a la luz a partir de los años 50, se cree que eran ritos sacrificiales y se han encontrado figuras tanto masculinas como femeninas. Grauballe man se encontró en Dinamarca.

19 De hyle: materia y astro : estrella: la materia es o se transforma en energía, polo de una serie de estados que van hacia lo espiritual.

unión a Fluxus, y terminan a mediados de los años 70 (*Acción coyote* es la última en 1974 ). El cuerpo humano que, desaparecido de sus dibujos, ha sido sustituido por el del propio Beuys, que se somete a pruebas físicas en sus acciones, con un sentido espiritual o chamanístico, como en *El jefe* (1964) o en "Y en nosotros...bajo nosotros...tierra adentro" (1965).



*Joseph Beuys by Gerd Ludwig 1979*

Los animales también pasan a ser sujetos reales de las acciones: "El animal es energía espiritual, intensa vitalidad psíquica. Es realidad sobrehumana, por encima de la persona, más cercana a lo sagrado, lo divino".<sup>20</sup>

La liebre - muerta- aparecerá en varias acciones, desde *Sinfonía siberiana* al *El jefe* o *Cómo explicar cuadros a una liebre muerta*.



*Titus / Iphigenia 1969*

Otros animales que aparecen son el caballo blanco en *Titus/Ifigenia* (1969) acción que define la diversidad de modos distintos y extremos de hacer política y sus consecuencias. Y el coyote de " *I like America and America likes me*" (1974)



*I like America and Amerika likes me 1974*

con quien convive durante tres días en la galería René Block de Nueva York.

Otras simbologías se forman mediante el uso de las materias clave de Beuys, el fieltro y la grasa, que representan aspectos de impregnación (grasa), aislamiento (fieltro) y conservación de energía como calor. Destacan los triángulos formados con estos materiales: las esquinas de grasa y fieltro<sup>21</sup> que son constantes a lo largo de su carrera, desde pequeñas esquinas de grasa, que indican los puntos cardinales en varias acciones, la silla de grasa ya comentada y otros trabajos posteriores mayores como *Tallow* (1977). También hay triángulos

<sup>20</sup> "Aprovechar a las ánimas" catálogo de la exposición, Sa Nostra.Caixa de Balears, y Diputación Provincial de Granada, 1992.

<sup>21</sup> El origen del uso de estos materiales en Beuys, ha sido comentado y discutido en gran parte de la bibliografía sobre Beuys y no voy a insistir en el tema. Los trato aquí en tanto que materiales de sus esculturas triangulares .

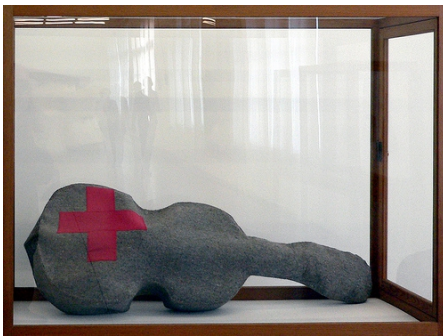


*Tallow*

de fieltro, ambos tipos de material aparecen en los triángulos que rodean la pizarra de *Sinfonía siberiana* (1963). El triángulo tiene una gran simbología, comenzando por los elementos básicos de la alquimia: el mercurio, el azufre y la sal, que representaban el espíritu, alma y cuerpo humano a su vez. En Beuys las triadas simbólicas serán recurrentes (siguiendo a Steiner) y la simbología

básica en Beuys sería "Pensamiento, sentimiento, voluntad".

De nuevo la entropía, o el silencio: instrumentos envueltos en fieltro ...*Infiltración homogénea para piano y violín* (1966), incluso una galería (*Plight*, 1984) de la época de **la tercera cosmogonía**, a la que nos acercamos aquí ya, especialmente con *The pack* (1969) que puede



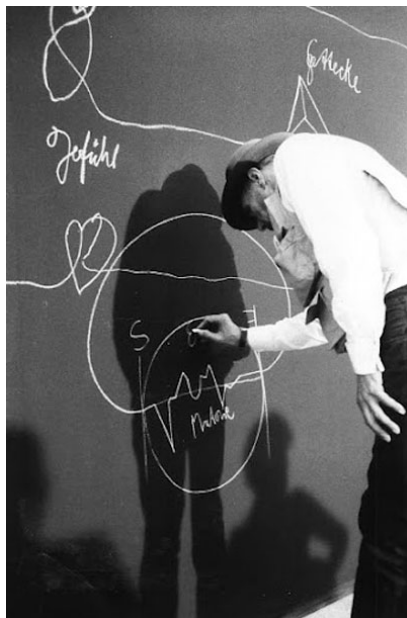
*Infiltración homogénea para violín*

considerarse la primera instalación anticipo de la etapa de grandes instalaciones y donde aparece otro elemento recurrente en Beuys: los vehículos, que representan movilidad, acceso, expansión. Esta tercera y última cosmogonía de Beuys, se extiende desde aproximadamente 1975 hasta su muerte en 1986 y en ella destacan a un tiempo las grandes

instalaciones y los proyectos sociales. Las acciones desaparecen dando paso a instalaciones cada vez más grandes, teatrales y complejas que forman ambientes que tienden a rodear al visitante e introducirlo en su interior en una especie de totalidad, de *Gesamtkunstwerk* y son además como una monumentalización de trabajos e ideas anteriores, que efectivamente se retoman. La instalación *Plight*, es una continuación de *Infiltración para piano de cola*. *Tallow* (1977) usa la idea de las esquinas de grasa a gran escala. *Stag with Lightning in its glare* (1958-1985), una de sus mayores instalaciones, retoma los animales y las mitologías. Los diversos *Fonds*, la idea de las baterías de energía. Pero sobre todo está centrado en proyectos políticos, sociales y educativos sui generis, a los que dedica gran parte de sus energías, con tres proyectos principales que lleva a las Documenta de Kassel del 72, 77 y 82 que veremos en el siguiente apartado y en profundidad en el capítulo 4.<sup>22</sup> De nuevo Steiner está presente con sus ideas sociales, políticas y

<sup>22</sup> Podemos resumir las propuestas sociales de Beuys en *Plástica social*, Free International University, más las

ecológicas y la división social tripartita que Steiner enfoca desde la filosofía y Beuys desde el arte. Y Cassirer, por mencionar otro proyecto que parte de la filosofía, con una perspectiva antropológica, desde el mundo de la cultura. Aquí Beuys pone verdaderamente en marcha la idea de procesos paralelos, procesos binarios, en que ya además la narración simbólica y su proceso de transformación pasa a ser discurso y diálogo lo cual queda claramente reflejado en *los 100 días de la FIU* de la documenta, donde además aparece otro elemento simbólico, la rosa, cuya amplia simbología va de la representación de la sexualidad femenina, la heráldica de los escudos, desde Aquiles a las casas nobiliarias de la guerra de las dos rosas y a la emblemática tradicional de muchas sociedades secretas, desde los templarios a los rosacruces.



Por otra parte incluyo aquí dos elementos que Beuys había usado con anterioridad: las pizarras y las vitrinas pero que cobran en esta etapa mucho protagonismo. Las pizarras, que habían aparecido ya desde las primeras acciones, se transforman en *Fuerzas*



*direccionales*, (1974) en objetos- resultado de sus conversaciones, conferencias y discusiones públicas, con un claro sentido pedagógico y educativo. Las vitrinas aparecen en el primer *Paralell process I* (1967) y en ellas expone objetos de antiguas acciones que remiten a un claro sentido de cultura científica con una estética decimonónica y de política cultural, como de exposición museística: objetos antropológicos que remiten a un tiempo artístico y han devenido en objetos datados y con historia pero a la vez atemporales.

Quisiera terminar esta parte hablando de la estética y los materiales

---

acciones ecológicas de 7000 robles y *Diffessa della natura* que se integran en ambas.

de Beuys, con todo esto, espero completar una introducción suficiente a la obra de Beuys que para mí tiene una clara referencia a un momento determinado de la historia, la postguerra del 45 y lo que eso significa, la recuperación de las heridas, una cosmología dañada, en que las cosas no funcionan como debieran, en estado de reposo:

*"The premise from which Beuys begins his work: all the traditional significations are recovering from war wounds and exist now in damaged form. Beuys, then, is working with a damaged cosmology, a cosmology in which the form-generating aesthetic fields are no longer functioning properly"*<sup>23</sup>.

Al hablar anteriormente de la alegoría y su diferencia con el símbolo, los autores leídos se refieren a esta como una simbología que representa un pasado histórico, con un significado fijo y universal ¿Sería por tanto la obra de Beuys, una alegoría anclada en el pasado, sin posibilidad de nuevos contenidos o significados? Beuys habló de la posibilidad de creación de una contra-imagen.

Ricoeur explica que en la filosofía hermenéutica, la tarea de extraer contenido racional, explicativo y discursivo de los símbolos sería pura formulación alegórica. También se puede dejar oculto el contenido del símbolo y darle una categoría de sujeto activo pero esotérico, como pasa en las filosofías místicas de la gnosis. El símbolo sería la expresión del ideal, mientras la alegoría, sería una figura racional pero también crítica que muestra los aspectos no ideales de la simbología. El símbolo puede devenir por medio de una ideología que lo transforme, en falsedad a base de un exceso de idealismo, restándole fuerza crítica a la historia. Ahí entraría el papel que juega la alegoría en su énfasis por la materialidad y lo fragmentario para evitar que lo simbólico sea susceptible de la manipulación ideológica y el totalitarismo. La hermenéutica es arqueológica y teleológica a la vez porque trata de restituir en un futuro, a través de la reflexión racional como modo *moderno* de conocimiento, la riqueza del pasado significativo. La cuestión es conjugar símbolo y alegoría, reconocer las diferencias con el pasado, pero encontrar las semejanzas en el presente.

Concluyo aquí con la significación de lo matérico, visto desde el estructuralismo y la fenomenología, del sentido que se percibe del aspecto material - no semántico - del texto. División entre el énfasis en la estructura y la forma, sea del lenguaje o de la imagen, y por otro lado en la experiencia más sensorial, en la búsqueda fenomenológica de

---

23 "The art of Joseph beuys", EBERT J.B. En "Cultural Discourse" artículo internet

la esencia de las cosas que olvida los signos en favor del objeto empírico, que a su vez puede ser un símbolo o un signo y estar en representación o sustitución de "algo". Beuys habló de signos transicionales y de la relación entre la palabra y la materia percibida, de cuales son los puentes que llevan de una a otro; que no es exactamente hacer equivaler el significado de la palabra a la sensación y la impresión que la materia causa en nosotros, o a la vibración del sonido de la palabra, o a la imagen mental, o la intelectual, sino que es una combinación de todo esto en el momento en que la imagen, la materia y la palabra, dejan de ser significantes, para convertirse en significados.

### 2.2.2 Signos y sellos

*"El signo está en lugar de algo, su objeto. Esta en lugar de ese objeto no en todos los aspectos sino solo con referencia a una suerte de idea"*  
Charles S. Peirce, Collected papers 1958

Ante la dificultad de discernir en ocasiones, si algo es un signo, o puede ser considerado un símbolo, los sellos por su funcionalidad de aceptación de un documento, de confirmar la autoridad sobre algo, de firma, de aprobado... pueden considerarse signos por excelencia, pues únicamente representan, con carácter burocrático lo que en ellos está estampado, rubricando con su uso la pertenencia o aceptación del objeto o documento sellado a la idea, concepto o institución que el sello representa. El signo tiene también la facultad de señalar una dirección, un camino, al sello que más utilizará lo denomina Beuys *Hauptstrom* (*corriente principal*).



*Acción corriente principal 1967*

Por otro lado las firmas, partiendo de la propia etimología- signature en inglés- son elementos que representan inequívoca y unívocamente a quien las produce, en este caso, el artista Joseph Beuys. Beuys solía poner la marca de sus sellos y su firma en múltiples documentos y objetos y para ello contaba con una serie de estampas específicas creadas por él que representaban las empresas de tipo artístico, social, educativo y político en que se embarcaba. Los sellos tienen un cierto carácter paródico, pues las ideas que Beuys emprendió no llegaron a ser organizaciones oficiales<sup>24</sup> en esto estaba en consonancia con las nuevas

---

24 Excepto el partido verde alemán, primer partido político verde europeo, en cuya fundación tomó parte .

*instituciones* y las universidades y escuelas libres que surgían en los años 70.

La primera empresa artística con carácter grupal y social fue su adscripción al grupo fluxus, aquí aparece el sello *Fluxus zone west*. Beuys se une a Fluxus en 1963, con sus primeras acciones donde elabora su repertorio performático, comenzando con *Sinfonía Siberiana* en que utiliza música de Satié, la música (los pianos) es una de las marcas comunes de Fluxus desde Cage hasta Maciunas. Beuys



estuvo unido al grupo unos años, los de sus acciones principalmente, que pese a esporádicas colaboraciones con otros miembros de Fluxus, serán generalmente en solitario. Las acciones serán muy numerosas en los años 60 y ocupan junto a la escultura la mayor parte de su tiempo. 1967, será

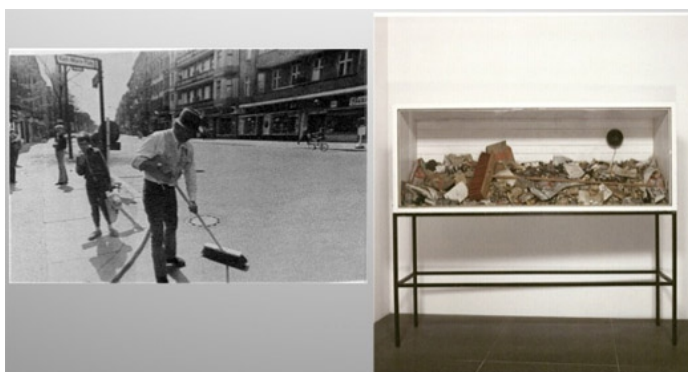


*Acción corriente principal*

un año importante: año de su primer *Proceso paralelo 1* junto a la acción *Corriente Principal*, dos conceptos claves en su trabajo, a los que se añade la idea de la *Plástica Social*. Además funda con Bazon Brok y buena parte de sus estudiantes *El partido de los estudiantes* -tras la muerte del

estudiante Benno Ohnesorg en una protesta política- con las ideas centrales de que "todo el mundo es un estudiante" y educar a las personas en su madurez intelectual.

Realizan diferentes acciones como *Acción barrer 1972* en la que tras barrer la plaza Karl Marx de Berlín, exponen lo recogido en una vitrina de la galería René Block y Beuys invita a los asistentes a concurrir a la galería a



discutir frente a la basura, sobre la libertad, los partidos políticos y la democracia directa en su muestra organizada por la *Asociación de no votantes en pos de una Democracia Directa*.

Tras *Democracy is Merry*, también de 1972, se culmina la expulsión de Beuys como docente de la Academia de Dusseldorf. Ya en 1968, hubo un manifiesto de sus colegas contra sus métodos de enseñanza, en este caso

ocupa con algunos estudiantes la secretaría de la academia y son desalojados por la policía.

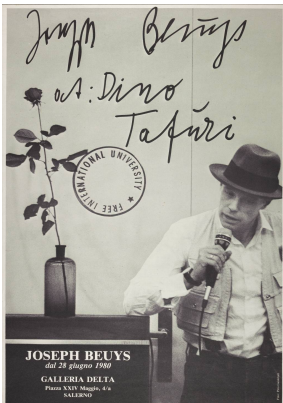
En 1971 surgen los dos proyectos políticos y educativos a los que más

tiempo dedicó, la *Organización para la Democracia Directa mediante Plebiscito*, que lleva a la Documenta V

de Kassel en el 1972, con la oficina para la democracia directa y la Universidad libre para la investigación interdisciplinar, con el apoyo de figuras como el escritor Nobel Heinrich Böll y un

intento serio de crear la sede en el actual museo de arte

contemporáneo de Dublín, con varias visitas a Irlanda e incluso la fundación de un club náutico, creado ex-profeso en su honor en 2011.



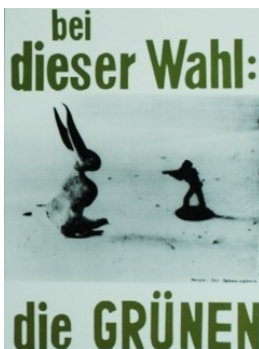
*Oficina para la democracia directa*



*Democracy is merry*



*Beuysian swimming club*



*Cartel electoral de los verdes 1979*

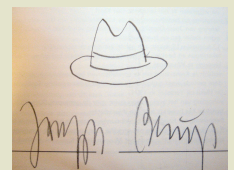
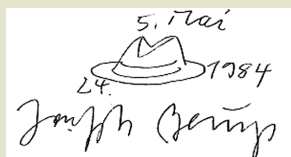
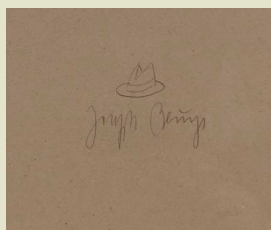
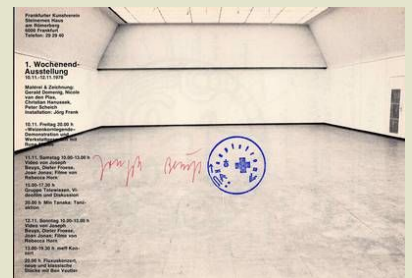
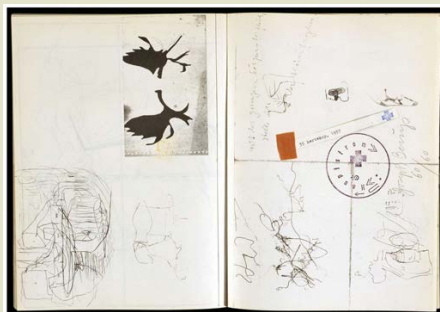
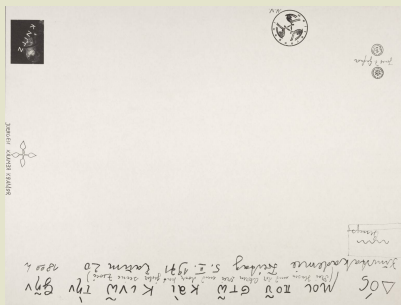
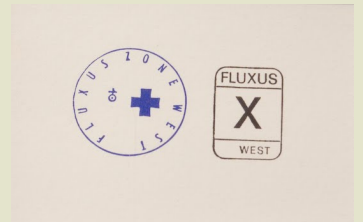
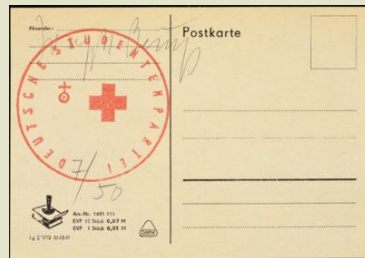
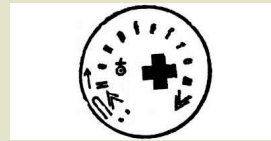
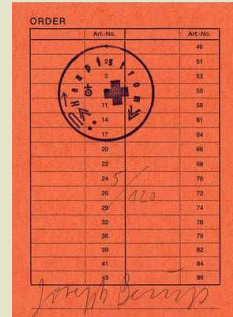
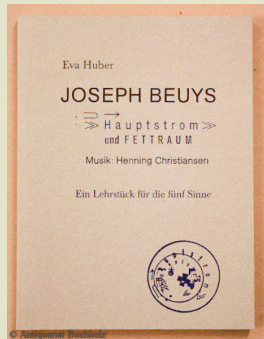
Esta propuesta la llevará a la Documenta VI de 1977 con con la instalación *Bomba de miel en el lugar de trabajo*. En 1979, participará con los verdes en las elecciones al parlamento europeo y hace el póster de la campaña. Finalmente un proyecto ecológico que se terminó póstumamente, *Los 7000 Robles se presenta* en la Documenta VII en 1982. Estas son resumidas en grandes trazos, las propuestas de dirección políticas, sociales y educativas de Beuys.

Continúo con este recorrido por el simbolismo de Beuys que ampliaré en el siguiente apartado desde en una perspectiva con un punto de vista antropológico, en el que veremos estos símbolos con más profundidad y el uso mitologizado de los animales, especialmente los ciervos y otros símbolos en diversas narrativas mitológicas y hablaré de un simbolismo específico beuysiano, los dibujos figurativos de marcado carácter antropológico de Beuys, en el que destacan las figuras de mujeres.

Para terminar con la idea de signos como referencia directa, pongo continuación varias imágenes de sus sellos, que remiten a la idea de las Instituciones creadas por Beuys y sus significados.



# BEUYS + Sellos



### 2.2.3 Símbolos mitológicos y antroposofía

*"One does not go back to older states of awareness, one moves forward into new ones. This means taking up the older forms and integrating them with the new. To me the concepts of myth and mythology are inseparable from these issues"*

Joseph Beuys "Natur, Materie, Form" Armin Zweite 1986

El mito ha sido desde su inspiración literaria del arte en Grecia, una fuente de dinamismo y versatilidad creativa interdisciplinar. En el arte del renacimiento, el clasicismo del mito se impuso en la temática artística y en los siglos sucesivos, sobre todo en el arte romántico y de vanguardia, hubo una recreación conceptual del mito que fue así mismo la mayor fuente de inspiración para nuevas formas de expresión artística como la ópera y también posteriormente para el teatro y el cine.

Ha habido también trasposición del mito, como literatura que es, a la literatura, con numerosos ejemplos, el Ulises de Joyce se tratará en el siguiente capítulo en relación con Beuys. También entre disciplinas más alejadas como pueden ser la escultura y la literatura, en que la discursividad literaria no existe en la escultura: la literatura describe, la escultura muestra.<sup>1</sup>

Los mitos son versátiles y aceptan adaptaciones entre unos medios artísticos y otros y aunque también aceptan adaptaciones narrativas, a la vez son idiosincráticos y tienen resistencia a las modificaciones excesiva. El mito de Iphigenia- del que también trataremos posteriormente- no sería la misma historia evitando aludir el tema de los sacrificios humanos.

En Beuys hay mitos clásicos, pero también mucha mitología arcaica, La introducción del arte primitivo en las primeras vanguardias, significaba el objeto de arte primitivo, descontextualizado, o llevado a la actualidad y convertido en referente formal. Los artistas de los años 60 y 70 pertenecientes al land art, body art, arte conceptual, happenings o performances, enfocaban otros aspectos del arte y las sociedades primitivas y se centraron en aspectos que tenían más que ver con la organización, el pensamiento y el ritual de esas sociedades que en los objetos utilizados como intermediarios. Lo que les atraía principalmente

---

1 Véase la escena de Laocoonte, en el pasaje de La Eneida de Virgilio ¡Necios, no os fieis de los griegos ni siquiera cuando os traigan regalos! o la descripción que hace Plinio el viejo en Naturalis Historia XXXVII, 37-38. ante el hallazgo de la escultura de Laocoonte y sus hijos, comparado con la propia escultura de Atenodoro y Polidoro de Rodas, o las pinturas sobre el mismo tema de Gulio Romano, El Greco o el discípulo de Rubens, Pieter Soutman por poner un ejemplo de variada trasposición de un tema mitológico.

era la relación que existe en las sociedades primitivas entre arte y sociedad, la significación para la continuidad de la vida que atribuyen al arte, como instancia intermedia entre los hombres y el mundo sobrenatural, que permite la vida ritual. Lo estético - ya sea la producción de objetos, imágenes, pintura corporal, la danza y la música- debe entenderse en el centro mismo de las concepciones míticas de la vida. Esto, que ya había sido comprendido por dadaístas y surrealistas, adquiere un nuevo matiz en los artistas de los 70 que quieren llevar el arte directamente al ámbito de la experiencia: bien sea experiencia con el entorno y la naturaleza en sentido metafísico, o experiencia social y cultural.

A continuación, sin ser exhaustiva, ya que el tema es muy amplio, voy a hacer un recorrido por la temática mitológica en la obra de Beuys, que ya he introducido como referencia simbólica en sus diversos periodos creativos. Intentaré ver aspectos nuevos desde lo iconológico e iconográfico y en relación al sentido arcaico tradicional. Muchos de estos símbolos están además relacionados entre sí en su significación mítica y religiosa, aunque hay que tener en cuenta que esto es necesariamente en buena medida, especulativo. Intentaré complementar el carácter simbólico bajo el punto de vista de la tradición mitológica tal como ha sobrevivido salvaguardada- además de por los estudios etnográficos y por el arte- por las tradiciones esotéricas de las religiones mayoritarias. Si se observa la historia de la civilización europea se ve que la creencia en la magia continuó, con mayor o menor nivel de credibilidad (y riesgo en su práctica) transformada en alquimia. El mismo cristianismo pudo admitir esta creencia hasta cierto grado; prohibió y condenó algunas prácticas mágicas pero existía una esfera de "magia blanca" que se pensaba inocua. En el renacimiento Pico della Mirándola, unía magia y religión : *"Nulla est scientia quae nos magis certificet de divinitate Christi quam Magia et Cabala"*<sup>2</sup> mientras Campanella, Bruno o Paracelso presentaron sus propias teorías filosófico-científicas del arte mágico y aún los protagonistas de la revolución científica del S. XVII, se consideraban así mismos alquimistas, al tiempo que impulsores de la nueva ciencia. Cassirer defiende la continuidad entre magia y religión, que en todo caso se escindirían con el cristianismo, hasta que la magia prácticamente desapareció poco a poco transformada parte de ella, en la nueva ciencia.

En el S. XVIII se inician los viajes de exploración científica a las

---

2 En CASSIRER, E. Antropología filosófica, 1968, p.90

partes más remotas y desconocidas del planeta, hay un interés creciente por el estudio del chamanismo, impregnado del racionalismo propio de la época y en el S.XIX hay un resurgir de los estudios derivados de una tradición mística y alquímica, sobre todo con las sociedades esotéricas. En el siglo XX, la mitología quedó relegada de una forma muy difusa, como referente, en el mundo del arte.

Teniendo todo esto en cuenta, comienzo esta relación entre mitología y Beuys con las **Abejas**, animales que formaban parte de un culto extendido por las civilizaciones formadas en el área del Egeo y Mesopotámia pasando por Egipto y que llegará hasta Grecia y Roma, Aunque también existe en otras culturas. El culto de Apis, como comenzó a denominarse en Egipto, era un rito por el que 1000 abejas - que simbolizaban a las almas -resucitaban mediante el sacrificio de un toro Apis, representado con un disco solar entre los cuernos. Es un culto a la vez de fertilidad, muerte y resurrección, ligado a varias diosas desde el paleolítico con las venus de la fertilidad, pasando por la diosa hitita Hannahannah<sup>3</sup> (nombre que significa abuela) que manda a una abeja en busca de un dios, ahogado en un pantano, al que ordena resucitar:

*"Busca tu a Telepinu! Cuando lo halles , pícalo en sus manos y sus pies, hazlo ponerse en pie, toma cera, purifícalo y traelo*



anverso y  
reverso de  
moneda efesia

*ante mí"*<sup>4</sup>. La asociación con la abeja, se daba en Micenas a través de la diosa madre Deméter, desde donde llegaría a Grecia, en Eléusis, siendo la base de los misterios eleusinos, uno de cuyos rituales es una danza que imita el vuelo de las abejas. Las sacerdotisas de Deméter se llamaban Melisas.

Virgilio cuenta en la Eneida<sup>5</sup>, como una cierta dama, llamada Melissa, conoció por Deméter los secretos de su ritual. El resto de las mujeres que no conocieron el secreto de la diosa despedazaron a Melissa. Deméter castigo a estas mujeres e hizo que un enjambre de abejas brotara del cuerpo de Melissa.

Ya en el S.VI ac en Efeso, el culto se traslada a la diosa Artemisa, cuyas sacerdotisas eran asimismo llamadas Melisas o Melitas. El emblema de la ciudad era una abeja que también aparecía en las monedas y era un culto muy importante en el templo donde se hallaba la escultura de la *Artemisa Efesia*, cuyo traje resemblando una colmena está adornado por abejas. Finalmente desde Grecia el culto pasó a Afrodita y llegó a Roma

3 FIGUEROA LEON c. Estudio comparativo de las diosas Artemisa y Démeter con la diosa hitita Hannahanna en torno a la fertilidad. En "Historias del Orbus terrarum". N.12, 20014

4 GARCÍA TRABAZO, V. "Textos religiosos hititas: Mitos plegarias y rituales" 2002 p.119

5 VIRGILIO La Eneida Libro I, 430

ya como Venus. En "El Hipólito" de Eurípides, Venus trama una venganza contra este, pues se niega a cambiar por ella el culto que había pertenecido a Artemisa a la que ofrenda unas flores no libadas por las abejas: *"Salve, oh bellísima, bellísima Artemisa!, virgen que moras en el Olimpo: para ti traigo esta corona tejida de flores no libadas, que la adornan, y cogidas por mí en donde el pastor no se atreve a llevar sus rebaño ni ha entrado jamás el hierro: sólo la primavera visita este prado, las abejas no lo tocan, y el pudor lo nutre con húmedo rocío"* <sup>6</sup>.

Las abejas están presentes también en distintas religiones en la edad media, en Fihi-m -a-fihi<sup>7</sup> : *"Tú eres aquel que sin cuerpo, posee un cuerpo. No temas entonces que tu alma salga de tu cuerpo"* y añade que el cuerpo es la colmena donde están los dones del espíritu, la cera y la miel que reúnen las abejas, que son el alma. Y San Bernardo de Claraval: *"Las abejas... son imágenes de las almas que saben y pueden elevarse con las alas de la contemplación, que se separan así de sus cuerpos, igual que el industrioso insecto abandona su colmena para volar al jardín celestial . Allí encuentran reunidas todas las flores como el más rico de los tesoros y saborean sus delicias"*<sup>8</sup>.

Posteriormente la abeja, pasaría a formar parte de la tradición esotérica y también como metáfora ejemplar en la literatura política filosófica.

*"In mythology honey was regarded as a espiritual substance...is like a quintaessence for the whole enviroment: plants , minerals, sun"* <sup>9</sup>



Honey pot

En referencia al uso de la miel como materia en su trabajo Beuys dijo: *"La miel, se consideró en el contexto mitológico como una sustancia espiritual, y por tanto, la abeja fue motivo de adoración como una divinidad, existía el culto a Apis, una cultura muy extendida, que relacionaba el culto de Venus con el de las abejas. Lo que importaba no era solo el aspecto de la miel como alimento, sino que todo el proceso era considerado esencial, una relación entre fuerzas cósmicas y terrenas... En el fondo mis esculturas son también una especie de culto a Apis que han de entenderse como explicación de procesos biológicos, pero también deben asociarse con el culto a Apis que significa además socialismo"*<sup>10</sup>

Beuys, toma la mayor parte de sus ideas sobre las abejas de las nueve

6 EURÍPIDES "Hipólito" Traducción de F. Baráibar y Zumárraga, en "Teatro Griego", Madrid, 1970, p. 785-1273

7 Texto de 1216 de la religión Sufí escrito por el Maestro Rumí que literalmente significa "It Is What It Is".

8 "Sermones sobre el Cantar de los Cantares" Scant 84-86 1135-1153

9 TISDALL, C. 1981, p.44

10 Declaraciones de J. Beuys, en el número de Diciembre de 1975, de la revista de apicultura *Rheinische Bienenzeitung*. Citado en GUASCH, A.M. El arte último del siglo XX 2002 p.157 Traducción del inglés mía.

conferencias de Steiner sobre el tema, compiladas en un libro de 1923 "Bees" que Beuys tenía en su colección junto a decenas de otros libros profusamente anotados con escritos y dibujos<sup>11</sup>. En cuanto a sus procesos de trabajo, contaba como a veces, cuando calentaba cera de abeja, dejaba las puertas de su estudio abiertas para que cientos de abejas entraran.<sup>12</sup> Beuys comenzó a usar cera como material artístico en los 50. La cera puede fácilmente fundirse para formar un líquido amorfo y caliente, o enfriarse y formar una materia medianamente dura que puede moldearse en formas definidas como ocurre en las estructuras hexagonales del panal, el proceso alquímico y de calor del panal, el proceso de creación de la cera y su reverso, así como las sustancias que alimentan a la reina y con las que crean la miel:

*"The quality of warmth is there in honey, but also in wax, and also in pollen and nectar, because the bee consumes from the plant ... where the actual warmth process primarily develops, and an alchemical process is going on, where the fragrances are created and where the nectar forms, that is the plant own honey"*<sup>13</sup>.

Beuys hizo tres esculturas en cera y base de madera a modo experimental llamadas "Queen bees" en 1947 y 1952, aunque nunca volvió a utilizar la cera como sustancia modeladora:

" En su parte media hay una especie de centro cordial del cual irradian las formas que a su vez crean un círculo a su alrededor. Es una imagen totalmente orgánica, incluyendo la idea del corazón, con la reina batiendo las alas extendidas alrededor de este centro, parece una cruz animada. Bajo esta luz, las abejas reinas, no son más que cruces en movimiento"<sup>14</sup>

Esta descripción formal puede verse claramente en Bee III.



Bee I



Bee II



Bee III

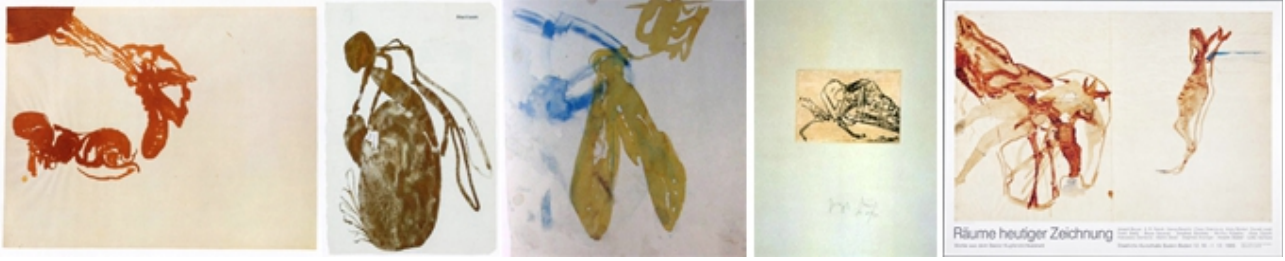
También hay varios dibujos tempranos con abejas, representadas con diversas morfologías:

11 Una lista de estos libros aparece en HARLAN, V. Et al *Joseph Beuys, 1991* p. 292-295

12 En "The artistic alquemy of Beuys" Afterword by David Adams to "STEINER, R. Bees , 1998 p. 195

13 ADRIANI, G *et al* . *Joseph beuys:Life and works, 1979*, p. 39-41

14 ADRIANI, G *et al* , *Obra citada* , p.44



Aparece así nombrado el símbolo de la Cruz, que Beuys representó en numerosas primeras obras de encargos funerarios con Edwald Mataré tras la guerra.

Es curioso como Beuys asocia cristianismo y naturaleza en sentido mitológico "The Christian element is connected with the powers of nature, with the planetary movements, with cosmic dimensions"<sup>15</sup>

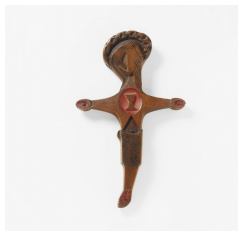


Beuys solar cross

Las tempranas cruces de Beuys incorporaban elementos de movimiento, formas orgánicas e irregulares y versiones modernizadas de la cruz de la resurrección celta o **cruz solar**, con larga tradición en las religiones y estudios esotéricos, que une el disco solar con el símbolo de la

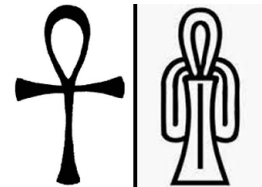
muerte y por tanto conecta el cristianismo con los cultos solares. Steiner asociaba a Cristo con el sol, y en la lectura séptima, retrata a las abejas como "criaturas del sol" con la abeja reina teniendo una conexión especial con el elemento solar.<sup>16</sup> La cruz solar o cruz radial se encuentra en el simbolismo de la cultura prehistórica, especialmente durante el neolítico y la edad del bronce. No se conoce su significado simbólico, pero aparece en gran abundancia, sobre todo en la cultura celta, asociado al dios del trueno, Taranis, al que se cree dios sacrificial.

Otro tipo de cruz que también puede asociarse a la morfología de la abeja y cuya forma aparece en cruces de Beuys, es el Ankh egipcio o cruz ansata, que representaba



Beuys Ansata type cross

el concepto de la vida eterna y aparece frecuentemente en las pinturas de las tumbas egipcias, en manos de dioses que confieren el regalo de la vida o la



Ankh y Tyet

reencarnación a la persona muerta. También se considera la unión de lo femenino y masculino, el acto de concepción <sup>17</sup> y recuerda asimismo al símbolo actual que representa lo femenino. La cruz ansata se cree que proviene del Tyet ,o Nudo de Isis, son parecidas, excepto que en la

<sup>15</sup> *Ibid*, p.47-48

<sup>16</sup> STEINER, R. Bees, 1998 afterword by Davis Adams p. 204

<sup>17</sup> [INMAN, T.](#) *Ancient Pagan and Modern Christian Symbolism*, 1875. Page 44

segunda los brazos están hacia abajo. Y sus significados son también parecidos, significa "Bienestar" o "Vida".

Ya he mencionado también las cruces de los dibujos y pinturas del romanticismo, el sentido al tiempo trágico y esperanzado de la muerte.



De la Cruz, pasamos a la **rosa**, o mejor dicho, la **rosacruz**- en la cual según las tradiciones la cruz representaría al ser humano y la rosa mística al espíritu. Tradicionalmente, aparecen símbolos alquímicos en las cuatro esquinas de la cruz, cuyos brazos horizontales a veces se representa por medio de los tallos de espinas, la rosa mística tiene sus pétalos distribuidos en siete círculos. Según tradiciones esotéricas la rosa también está relacionada con las abejas. En el S. XVII la fraternidad de la Rosacruz retoma el símbolo de la abeja, formando parte del simbolismo de la rosa y la cruz, con el emblema "Dat Rosa Mel Apibus" (La rosa da miel a las abejas) ilustración aparecida en la portada del libro alquímico "*Clavis philosophiae et alchymiae*" (1633) de Robert Fludd y también en el libro "*Summun Bonus*" (1629) atribuido a a él.



Grabado num. 12 de "Donum Dei", Georgius Aurach (1475)

Beuys utiliza la imagen de la rosa, durante los 100 días de la FIU de la Documenta V de Kassel en 1972 como "Rosa para la democracia directa", rosa que iba siendo sustituida por otra nueva diariamente en su receptáculo, una probeta química de laboratorio y que aparece en un múltiple fotográfico titulado "We can't do it without the Rose".



La imagen remite a un antiguo simbolismo alquímico, La rosa roja simbolizaba la conclusión de la Gran Obra, la medicina universal: "Medicina Rubea Fixe. Elixir Rubeum".

**Animales:** Otro elemento prehistórico con resonancias mitológicas y otra influencia, en parte, de Edwald Mataré y sobre todo de las lecturas de Steiner, quien dijo "*Nothing that exist somewhere in nature, is without certain powers*"<sup>18</sup> Existía también una predisposición natural en el propio Beuys, que en su infancia de Kleve exhibía colecciones zoológicas con los pequeños animales que encontraba en el campo.





Mataré Bóvidos

Los animales que aparecen en dibujos y acciones de Beuys son principalmente los ya mencionados caballo, ciervo, alce, liebre, coyote, cisne... que veremos a continuación , pero además otros menos recurrentes: el zorro, la cabra, las ovejas, gatos, el oso, avispas, peces, ballenas y pájaros.

Steiner remarcaba las relaciones activas e íntimas que se dan en el mundo natural y como se debía aprender a reconocer los procesos espirituales que se dan en la naturaleza y como pueden proveer significado para la vida humana:

*"Looking at things in a properly natural way, we can see in all the processes of nature, symbols and representations of all things that occur in human life"* <sup>19</sup>



Observation of the cat



North Pole

Beuys por su parte pensaba que la esencia de la forma de ser de los animales, daba acceso a energías espirituales olvidadas que la sociedad humana necesitaba de nuevo. En su trabajo intentaba

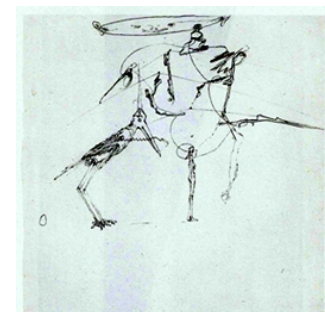


sheep



sheep skeleton

*"convey forces and energies of the natural and human world, often grasp at a pre-linguistic level"* <sup>20</sup>



The difficulty of producing an egg

Beuys consideraba el mundo animal como un aliado en el proceso evolutivo de ampliación de la conciencia humana, visto esto desde un nivel sensorial y perceptivo, sin implicaciones lingüísticas ni conceptuales, y buscaba sinergias entre el mundo natural y humano, siendo



Alpine goats

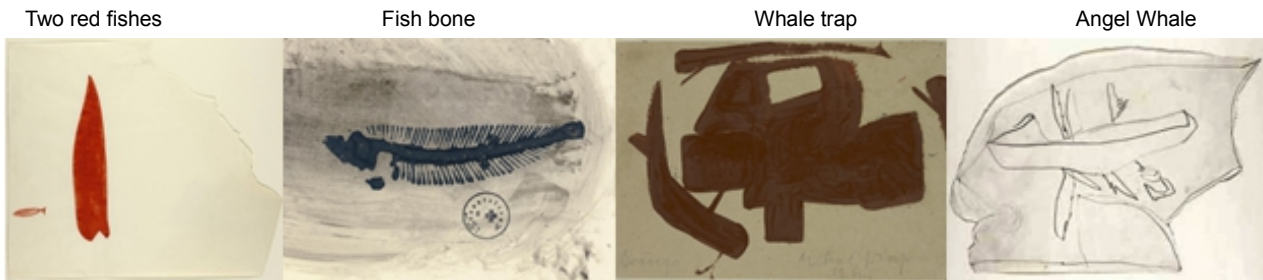
Secret goat

los animales, el enlace de unión más común, pues se mueven, entre ambos mundos:

<sup>19</sup> *Ibid*, 9<sup>th</sup> Lecture

<sup>20</sup> ADRIANI, G *et al* . Obra citada, p.257

"Why do I work with animals to express invisible powers? You can make this energies very clear if you enter another kingdom that people have forgotten, and where vast powers survive as big personalities"<sup>21</sup>



Todas estas frases nos remiten a la idea de los animales totem y los espíritus guardianes, como parte del proceso de la vida humana y natural en sentido antropológico, en las culturas arcáicas, sistemas que trataremos en el siguiente capítulo. Y son también como encarnaciones de ciertos poderes espirituales, de los cuales los humanos, aún poseyéndolos asimismo, han perdido las claves en el proceso de la evolución histórica: "Los animales son seres angélicos. Nos remiten a un ámbito que está por encima del humano, una dimensión espiritual que también está contenida dentro de las personas "<sup>22</sup>



First tree of 7000 "Fridericianum museum" kassel

**Árbol**, otro elemento imprescindible en la obra de Beuys: uno de sus trabajos póstumos, podría decirse que aún en proceso pues sigue a día de hoy generando algunos proyectos, fue iniciado en 1982: 7000 eichen, a partir de la Documenta VII de Kassel, frente a cuya sede del Fridericianum Museum Beuys plantó el primer árbol.

El proyecto consistía en plantar un roble junto a una **pedra** de basalto:



El final del Siglo XX

"El roble es una escultura, un símbolo de nuestro planeta. Plantar 7000 robles implica un nuevo comienzo simbólico. Ello requiere una piedra basal, en este caso, una columna de basalto. Plantar estos árboles implica una transformación de la vida, de la sociedad. Cada uno de estos árboles es un monumento que contiene una parte viva, el árbol mismo, cuya forma cambia todo el



Roble en Kassel 20 años después

21 KUONI, C. Energy plan for the western man 1974 p.142

22 Cat. MNCARS 1994, p.244

tiempo, y una masa cristalina, cuya forma se mantiene con el tiempo, pero que no crece. Al colocar un objeto junto al otro, la proporción de la escultura está en un constante proceso de cambio. En este momento las piedras de basalto dominan frente a los robles jóvenes, pero dentro de varios años el tamaño de ambos estará igualado, mientras que tal vez dentro de treinta años más el roble ya dominará frente a la piedra".<sup>23</sup>

Las piedras de basalto que acompañan al árbol, talladas con una hendidura de forma cónica, cuya pieza resultante había vuelto a unirse al espacio vacío dejado, formaban parte de una instalación paralela llamada "El fin del s. XX". Ambos piedra y árbol, son elementos de la naturaleza que



Una idea echa raíces, 1982

tienen una existencia mucho más larga que la de cualquier vida humana, ambos representan polos opuestos: el árbol, figura viva, la piedra, materia cristalizada y ambos son elementos evidentes en la mitología arcáica:

"I think the tree is an element of regeneration which in itself is a concept of time The oak is especially so because it is a slowly growing tree

with a kind of really solid heart wood. It has always been a form of sculpture, a symbol for this planet ever since the Druids, who are called after the oak. Druid means oak. They used their oaks to define their holy places. I can see such a use for the future.... The tree planting enterprise provides a very simple but radical possibility for this when we start with the seven thousand oaks."<sup>24</sup>

El árbol como un concepto de tiempo expandido, una especie de escultura viva unida desde la prehistoria al conocimiento, ligada a los druidas, poseedores del conocimiento de la naturaleza.

Otro motivos recurrentes en los primeros dibujos de Beuys son también las montañas. En las culturas prehistóricas algunos árboles y montañas en concreto, eran considerados *Trös*: dioses momentaneos ligados a un



Memory of my youth in the mountains

acontecimiento específico y beneficioso para la vida- como pudo ser la aparición repentina de una fuente, o un hecho que inspirase terror- y el paisaje en el que aparecían era desde entonces considerado sagrado.<sup>25</sup> Las piedras talladas,



Montaña

23 Joseph Beuys in conversation with Richard Demarco, 1982

24 *Ibid*

25 CASSIRER, E. Language and Myth 1953, p. 33-34

eran imprescindibles en ámbito prehistórico, tanto en su aspecto ritual como práctico para la supervivencia: eran dólmenes, fetiches y objetos instrumentales.

El árbol por su parte se relaciona en la mística y la cábala con el eje del mundo, mediador entre los niveles superiores o espirituales e inferiores o terrenos, como ya se vio y recoge la simbología<sup>26</sup>. A su vez podría asociarse al Manido system, del que también hablaremos en la introducción del el siguiente capítulo, el eje vertical perpendicular al sistema totémico, que englobaba desde los espíritus superiores relacionados con los animales del aire, los espíritus acuáticos y animales del agua, los terrestres, y los espíritus y animales nocturnos<sup>27</sup>. Y por tanto al sistema totémico, que solía tallarse en un tronco y representaba según entrada en la enciclopedia británica " a mystical relationship with a spirit-being, such as an animal or plant. The entity, or totem, is thought to interact with a given kin group or an individual and to serve as the emblem or symbol of the clan and as a remainder of the ancestors". Y especulando un poco, podría decirse que de esto ha derivado el concepto de árbol genealógico.

Especulaciones aparte, en la cultura nórdica, existe el mito del árbol de la vida: *Yggdrasil*, según el cual, se decoraba el que era el mayor árbol del bosque durante el solsticio de invierno con velas y manzanas para conmemorar la llegada de la época luminosa. Esta costumbre pasó al cristianismo como el árbol de navidad. Beuys tiene un especial árbol de navidad, "Nevada" tres ramas de su propio árbol navideño cubiertas con un manto de fieltro, significando la protección de la vida latente que la nieve procura en invierno a pequeños animales y plantas.



Snowfall 1965

Beuys estaba especialmente interesado en la relación de los humanos con la tierra y como el cuerpo es parte del ambiente en que se mueve y no al contrario. Tiene algún dibujo sobre estas relaciones como "*Partitur des Interviews mit Daniela del Pesco*" (1972)- que desafortunadamente no he podido encontrar, aunque sé de su existencia- en que aparecen un pequeño árbol, un cuerpo humano y una piedra. Del árbol surge una línea hacia el pecho del cuerpo, en que Beuys escribe *seele*, alma, mientras la piedra está relacionada con el cuerpo, *körper*. Es una idea que puede ser encontrada en dibujos de la dinastía Ming en China: piedras y árboles se

26 P.e. Diccionario de Símbolos 1968 de Eduardo Cirlot. Pero también Jung "El Hombre y sus símbolos" 1964 y Diccionario de símbolos 1969 de J. Chevalier y A. Gheerbrant.

27 LÉVY STRAUSS, Totemism 1991, p16

muestran como una unidad, la materia viva y la muerta como sustancias de una misma existencia.<sup>28</sup>

Beuys deja una conmovedora imagen sobre los árboles, la idea de la percepción aguda que tienen árboles y animales: el sufrimiento es un sonido del mundo que es audible para quien quiera escucharlo:

*" I am no gardener who plants trees because trees are beautiful. No, I say today the trees are indeed more intelligent than people. At the same time the wind blows through the tree tops, the very substance that the suffering people carry on the earth moves through the tree tops. This means the trees have perceived this for a long time and that they also share the condition of suffering. They are deprived..I would like to give trees and animals legal rights"*<sup>29</sup>. No les consiguió derechos civiles, aunque sí creó un partido político para ellos, el partido con más miembros en su haber y el más universal del mundo.

**Chamanismo** Beuys explica la elección del papel de chamán y el sentido que toma en sus trabajos artísticos :

*" I did take the role of the shaman. But not in the sense of pointing backwards, in the sense of 'we have to go back', but to express something futuristic/utopian. The shaman symbolises someone who brings materialistic and spiritual relations into a unity"*.<sup>30</sup>



Shaman house

Stripes in the house of the shaman

Dance of the shaman

Shaman house

El chamán, el druida, brujo o curandero que conoce los misterios de la naturaleza, el medio, el habitat, que también era el mediador de lo que había más allá de la realidad concreta, lo metafísico, y quien dirigía los rituales para introducir los cambios deseados:

*"So when I appear as a kind of shamanistic figure, or allude to it, I do it to stress my belief in other priorities and the need to come up with a completely different plan for working with substances. For instance,*

28 Editado por Æsa SIGURJÓNSDÓTTIR, Ólafur PÁLL JÓNSSON. Art, Ethics and Environment, 2006, p. 46

29 MENNEKES, F. Thinking Christ , 1996, p58

30 SCHNEEDE, U. Joseph Beuys: Actions, 1994, p. 336

*in places like universities, where everyone speaks so rationally, it is necessary for a kind of enchanter to appear.*"<sup>31</sup>



La clave está en la transformación, que es el propósito del ritual tanto como del trabajo del arte. Llevado a su trabajo, transformación en Beuys es la trasfiguración de la materia, los objetos, el propio chamán, las acciones, a través de una serie de procesos químicos o energéticos. La transformación también puede aludir a un posible cambio en los espectadores, quienes cambiarían su estado mental por medio de la experiencia estética.

Los chamanes pueden ser también mujeres *Shamankas*, o hermafroditas, como en el dibujo 2 mostrado arriba "*Trance in the house of the shaman*". Las metamorfosis son importantes en Beuys, que siempre hablaba de acciones que desencadenaran cambios evolutivos. Esta noción de cambio, debe entenderse sobre todo como la transformación hacia estados de conciencia y existencia más elevados, a través de una necesaria fase caótica de reordenamiento:

*"My intention: healthy chaos, healthy amorphousness in a known medium which consciously warmed a cold, torpid form from the past, a convention of society, and which makes possible future forms...This is precisely what the shaman does in order to bring about change and development."* <sup>32</sup>

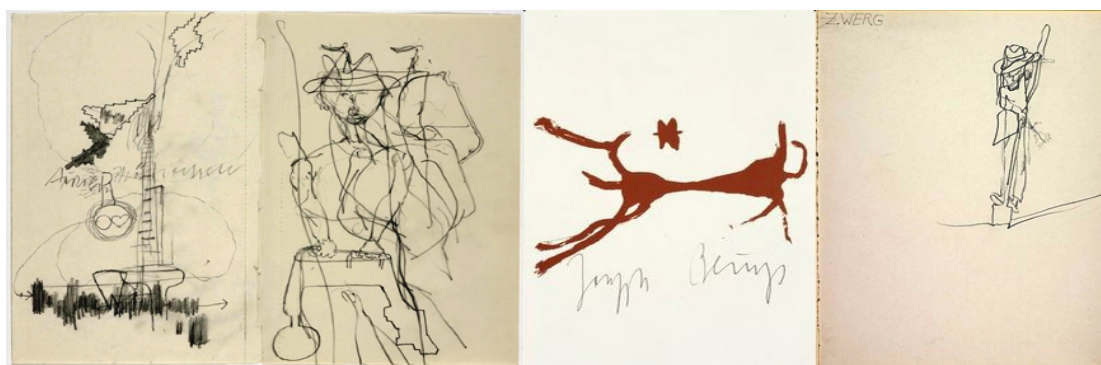
Beuys cumplía su papel llevando siempre un atuendo especial (chaleco de pescador, pantalones vaqueros, sombrero fedora y en invierno un largo abrigo con cuello de piel, al parecer de conejo y con forro verde). Esto no era simple disfraz sino que estas prendas le servían como ropa habitual. Caroline Tisdall dijo en una entrevista<sup>33</sup> que la persona pública de Beuys, era exactamente

31 TISDALL, C. *Joseph Beuys*, 1979, p. 23

32 KUSPIT, D. *The Cult of the Avant-garde Artist 1993*. p.93

33 *The Guardian* interview to Caroline Tisdall "The man who fell to earth" JONES J. 19 July, 1999

igual a la persona privada: "There wasn't anything else. That persona was Beuys".



Blacksmith

Shaman with deer

Dwarf

Los chamanes primigenios se distinguían del resto de los mortales, entre otras cosas, por su atuendo, bien fuera un tocado de plumas especial o una túnica blanca. Según Beuys, la referencia de los ropajes y la práctica chamánica abre la posibilidad de superar las disociaciones del mundo actual. Beuys se dibujaba así mismo<sup>34</sup> al comenzar a preparar una acción, con el sombrero, en distintas ocupaciones y papeles: herrero, enterrador enano ... ( véase arriba)

El principal elemento del atuendo era precisamente el **sombrero**



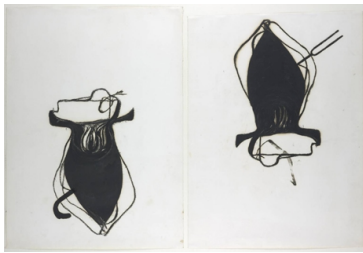
fedora, que aparece en la mayoría de los dibujos de figuras chamanísticas de Beuys o escenas relacionadas con el tema. Al igual que los diversos tocados del hábito del chamán arcáico, es una prenda muy importante, porque representa al mismo chamán como sede de la unión de su alma e intelecto y que además le pone en relación con

la naturaleza: "Cuando hice las primeras acciones, llevaba sombrero, y me dió la impresión de que tenía que seguir siendo como soy. En realidad quería transformarme en un ser natural. Así que siempre quise tener lo mismo: ¡igual que una liebre tiene orejas, yo quería tener sombrero! Una liebre no es una liebre si no tiene orejas, de modo que entonces pensé: Beuys no es Beuys si no lleva sombrero."<sup>35</sup> Caroline Tisdall en la misma entrevista mencionada arriba cuenta: "He spoke about the pain of the cold metal in his head which is why he wore that Trilby felt hat." el frío metal era una placa metálica insertada en el cráneo tras el accidente, así las cosas en Beuys, podían tener varios sentidos.

34 LIÑO Revista anual de historia del arte 14, 2008 SARRIUGARTE, I. "El chamán Joseph Beuys: Del ritual alquímico al cristiano" p.131

35 DE DOMIZIO L. Felt Hat 1997 p. 2

Los objetos utilizados en el ritual eran asimismo importantes objetos chamánicos: fetiches, amuletos, talismanes, ídolos. El



Two Shaman bags

hombre primitivo no disponía los objetos en clases, géneros y especies, era una cultura animista y todo objeto podía ser sacro al tiempo que útil. Lo importante era la presencia de mana, bien fuera en un instrumento, un fetiche, o una persona de los que a veces dependía el éxito o el

fracaso de una empresa. Los objetos propios de la magia chamánica, eran generalmente estatuillas talladas en piedra o madera, p.e. la venus, eran ídolos de la fertilidad que estaban presentes como ayuda en los partos difíciles, en los que se acudía a la ayuda del chamán, como aparece representado en la figura central abajo: una parturienta y chamán con figura votiva.



Venus de Beuys

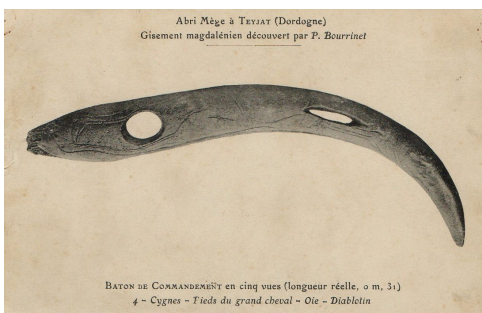


Figuras de partos

Otras veces las estatuillas talladas, se consideraban el cuerpo de un antepasado totémico, un doble, que formaba parte de la personalidad de aquella persona fallecida, que

no solo representaba, sino era parte de su individualidad, eran ellos mismos.<sup>36</sup>

Otro objeto chamánico eran el **bastón**, que Beuys utilizaría en varias acciones como "Eurasianstaff" y "Coyote". Objeto de múltiples usos, se utilizaba para la magia y para el camino en los desplazamientos de los grupos de cazadores recolectores. En el arte Paleolítico destaca



Mango de bastón paleolítico encontrado en la zona de la Dordoña

el bastón de mando<sup>37</sup> realizado con asta de cérvido, casi siempre decorado y con una o más perforaciones en un extremo. Se le asignó ese nombre porque durante mucho tiempo se le ha atribuido una función mágica o de autoridad,



Bastón de cobre de Beuys

creyéndose que podía haber sido usado a modo de cetro o instrumento ritual. Enlazaba cielo y tierra, espíritu y

36 Lucien LÉVY-BRUHL en "El alma primitiva", 1927.

37 FRAILE HUERTAS R. Historia del bastón. Universidad Autónoma de Madrid. 2004



materia, y era esencial en los largos viajes. El recorrido del cosmos mitológico es un concepto de enorme trascendencia para las sociedades primitivas, el orden natural, humano y divino forman un todo indisociable. Es el caso de los ancestros míticos australianos del llamado tiempo del sueño, que *"aparecieron y dieron forma al mundo, creando todos los seres a medida que recorrían enormes distancias... Los seres sobrenaturales recorrieron todo el territorio australiano proporcionándole su aspecto actual... Cuando desaparecieron se transformaron en una roca, un árbol o se ocultaron debajo de la tierra... Una línea invisible recorre los distintos mundos, y anuda al Hombre y la Naturaleza. Las ceremonias rituales, consistentes muchas veces en peregrinaciones similares a las de los ancestros, recrean el mundo. Estos recorridos míticos aparecen representados en las pinturas, significados por líneas que unen diferentes sitios o por las pisadas que representan precisamente las peregrinaciones, ancestrales y reactualizadas ritualmente ...La orientación geográfica está en relación con esa historia mítica, y por ejemplo, para llegar a un lugar sagrado no se tomará cualquier camino, o el más corto, sino el que los ancestros recorrieron según está narrado en el mito"*.<sup>38</sup>

En los años 60 y 70 el arte "referido a" y "relacionado con" la antropología era un campo abundante que incluía performances como representación de aproximación ritual, y de forma especial el land art, que tenía una gran afinidad con la idea del espacio entendido en una concepción en que podían coincidir lo mitológico y ecológico.



Beuys puede considerarse una figura esencial en estos campos, especialmente en las performances, pero también en el land art; la acción 7.000 robles, evidentemente, pero además la cantidad de fotografías en que aparece fotografiado en multitud de distintos paisajes, de una manera en que su figura parece surgir directamente del entorno y fundirse con él para esfumarse de nuevo.

Pero no todo el mundo estaba de acuerdo con el papel tomado por (o atribuido a) Beuys, considerado demasiado mesiánico, absurdo, y cuyo único apoyo se basaba en la antroposofía<sup>39</sup>:

*"While at one moment he provoked free and open debate through perplexing, if not deliberately absurd, actions that left himself open to attack as an artist, at the next moment he would bring a discussion on the meaning of these provocations back to orderly paths by seeking the seamlessly organized worldview of*

---

38 "A la manera de los primitivos: trascender lo real " S.MARCHÁN FIZ, compilador. en Real/Virtual en la estética y la teoría de las Artes, 2006, p.127-151,

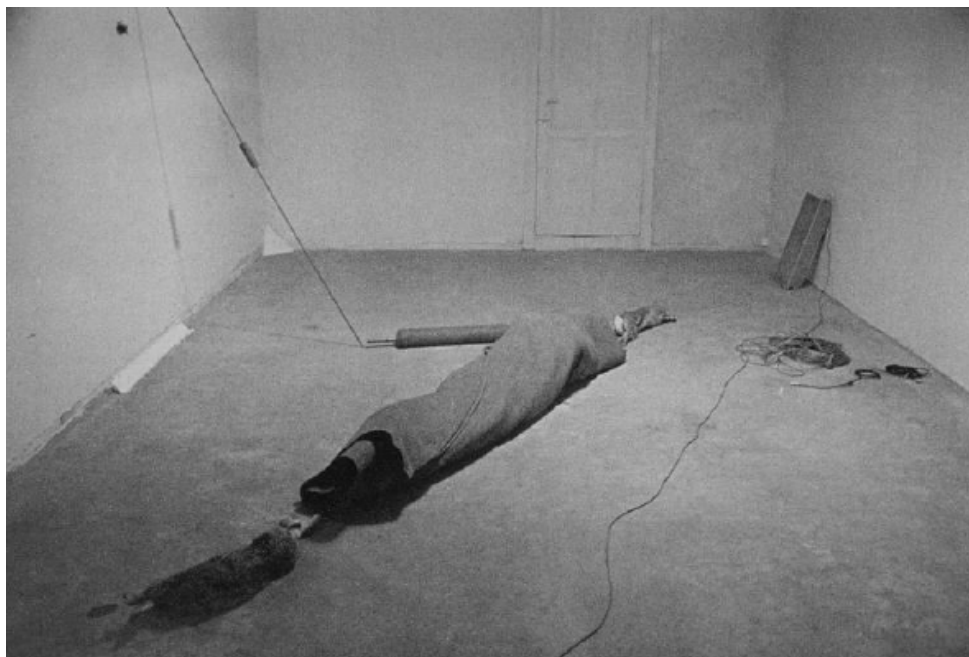
39 VERWOERT, J. "The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre and Public Image" e-flux journal #1 — december 2008

*anthroposophy as an ideological justification for his art practice. On the one hand, he gambled on everything that traditionally secured the value, claim to validity, and hence authority of art and artists, while on the other hand he assumed the traditional patriarchal position of the messianic proclaimer of ultimate truths"*

Aunque con ciertas dudas: *"Was he, as has been claimed, aspiring to be the last Modernist visionary or seeking to undermine the role of authority figures by becoming one himself?"*

Jan Verwoert, autor de estas declaraciones, crítico de arte, e hijo de dos estudiantes de Beuys en la academia de Düsseldorf, se debate entre la consideración de Beuys como doble poseedor de un aura de autoridad, que al tiempo, se burla de (o es burlado por) su propio papel autoritario:

*"A compelling example of this is the performance Der Chef put on in the basement of the René Block gallery in Berlin in 1964 ... Beuys spent eight hours wrapped in a felt blanket, making inarticulate noises into a microphone .... At times a tape of a composition by Danish Fluxus musicians Henning Christiansen and Eric Andersen would be played. After the working day of eight hours was over, Beuys got up and, as my father recounts, took everyone to Block's flat to cook the rabbits for dinner. With laconic directness the title pinpoints the subject of the performance to be authority. In German Chef means 'boss', but in colloquial use the word can also serve as a cheery form of address, just as the Spanish jefe or the American 'boss' can just mean 'dude' "40.*



Beuys Action "The Boss" 1964

Otro recuento de aquella acción<sup>41</sup>

*"Chef-Fluxus-Gesang (Chief-Fluxus-Song) is another sustained "Action."... Next to Beuys is another felt roll of almost equal length containing a heavy copper rod. There are bushels of hair and fingernails on the floor... Chief-Fluxus-Song is a strange ritual, almost a wake. There is the ascetic, occultist and cult-maker, atoning and sending other-worldly messages from his felt shroud. This "Action" was to be co-ordinated... to be performed in New York by Robert Morris... I asked Morris whether he had crawled into his felt roll at the appointed hour. He said that it was impossible to duplicate Beuys's environment, but that he had echoed the specified sounds".*

Y otro más:

*"In the basement of the floor of the Rene Block Gallery in Berlin, Beuys positioned himself on the floor wrapped in a large felt blanket. Emerging from either end of the blanket were two dead hares, ... Around him was copper rod, felt and fat. Inside a blanket he held a microphone and for a period of eight hours grunted into the microphone as viewers watched from the doorway. The grunts are compared to those of a stag, as the stag is a symbol of something like a chief".* <sup>42</sup>

A mi entender Beuys era capaz de tomar en serio, al tiempo y no, su papel chamánico. De todas formas ¿qué relevancia tenía en la era industrial de los años 70 algo procedente de los tiempos más remotos y desconocidos? Aparte del interés existente en el mundo del arte que podía expresar referencias míticas sin necesidad de tener que explicarlas de forma puramente racional; según Lévy Strauss, el psicoanálisis es una técnica que contiene en su hacer algo del tiempo chamánico desaparecido y lo lleva hasta la actualidad, donde queda ya solo un pequeño reducto en el interior de las personas<sup>43</sup>:

*"The modern version of shamanistic technique called psychoanalysis thus derives its specific characteristics from the fact that in industrial civilization there is no longer any room for mythical time, except within man himself. From this observation, psychoanalysis can draw confirmation of its validity, as well as hope of strengthening its theoretical foundations and understanding better the reasons for its effectiveness, by comparing its methods and goals with those of its precursors, the shamans and sorcerers".*

Paso ahora a tratar del curioso papel mitológico del ciervo-relacionado con el jefe- del que Beuys cuenta con gran cantidad de hermosos dibujos, así como de los otros animales mitologizados.

---


41 SCHNEEDE, U. Joseph Beuys: Die Aktionen, 1994 pp. 330-39.

42 René BLOCK en Kunstforum, n. 104, 10/121989 p. 261-62

43 LÉVY STRAUSS Estructural Antropology, 1963 p, 204

# Beuys: Ciervos


**Joseph Beuys**  
*kleine tekeningen*



uit de collectie  
Stiftung Museum Schloss Moyland /  
Sammlung Van der Grinten / Joseph Beuys Archiv  
**Van Reekum Museum Apeldoorn**  
19 november 1995 tot en met 5 maart 1996

**JOSEPH BEUYS**


"Pflanze, Tier und Mensch!"  
Aus dem Bestand des  
Museums Schloss Moyland  
28. Oktober 2000  
bis 28. Januar 2001



Joseph Beuys

STÄDTISCHE  
GALERIE  
Villingen-Schwenningen

**JOSEPH BEUYS Drawings**



Joseph Beuys, Day Class, 1964, 100 (blackboard), 10  
x 10 cm. Photo: Galerie, Photograph: Werner  
Anders / OMA Gallery, London

Buch-Reisinger Museum  
Harvard University Art Museums  
April 17 - June 17, 1984

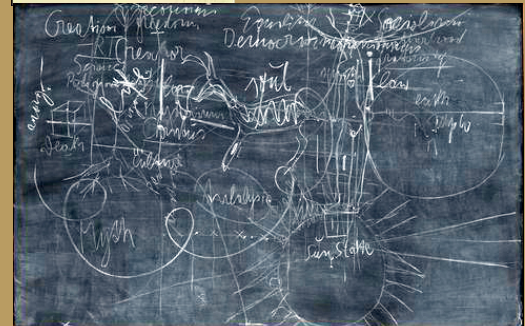
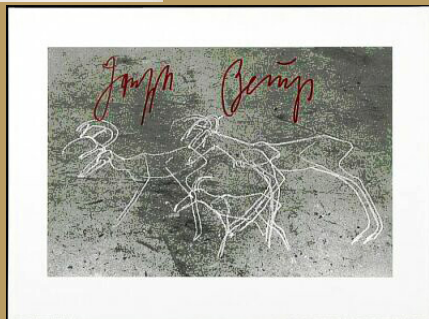
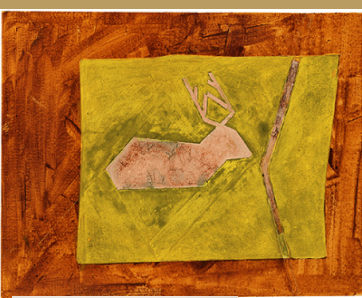
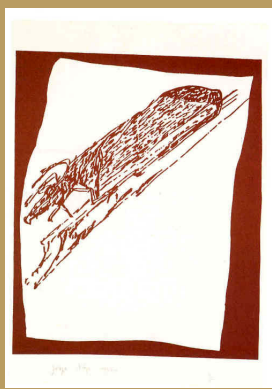
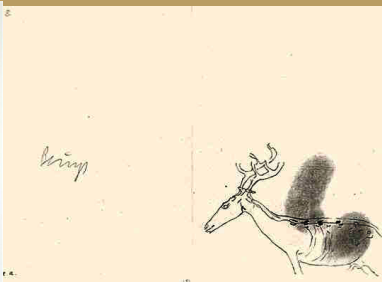
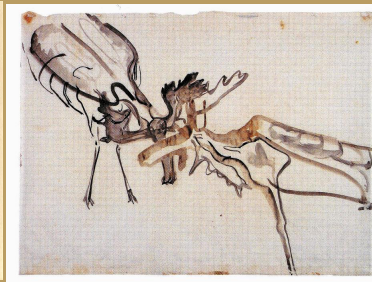
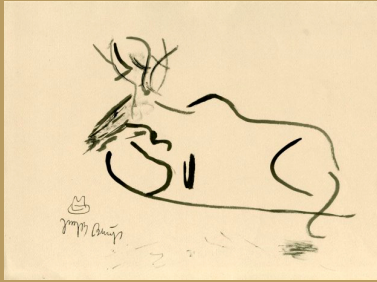
www.geschiedobjekt.com

**JOSEPH BEUYS**



**MENSCH · NATUR · KOSMOS**  
DIE SCHÖPFUNG IM FRÜHWERK BEUYS AUS DER SAMMLUNG VAN DER GRINTEN

**MWK**  
MUSEUM MODERNER KUNST · PASSAU  
BRAUGASSE 17 · DI-SO 10-18 UHR · 2.9.-20.11.94



A propósito de la acción *The Chief-Fluxus-Song* tenemos así, otro animal mítico abundante en la obra de Beuys, el **Ciervo**, que aparece en multitud de dibujos en los años 50 sobre todo en la colección Van der Grinten y en "The secret Block", así como en trabajos escultóricos, incluyendo la enorme instalación que se verá en el capítulo 4 "Venado iluminado por el



rayo" (*Blitzschlag mit Lichtschein auf Hirsch*) 1958-85 y "Monumento al ciervo", en la imagen de la izquierda, donde los tubos metálicos de una silla acoplados al respaldo, serían unos cuernos en el suelo que representan la muda, y un carrete de hilo de

cobre en el cuerpo formado por el asiento y las patas de la silla, aparece en el lugar de la cabeza. El monumento al ciervo se presentó en una instalación derecha) junto a las piezas *Cama de campaña* y *Elemento agregador*, más una fotografía de Beuys, apareciendo desde el fondo, que da al conjunto una especie de laboratorio (el elemento agregador) asentado en el claro de un bosque (el ciervo y la cama de campaña).



A pesar de la variedad y cantidad de imágenes de ciervos (también alces) que Beuys representó, nunca hace un comentario sobre el tema más que en una ocasión- al contrario que sobre árboles, liebres, cisnes y otros seres naturales de su obra de los que habla profusamente.

En el texto *Vehicle Art*, originalmente publicado por Beuys en 1964, habla de "the chief of the leader of the stags in search of a recipe for a *kunstpille* (art pill)". Los ciervos son animales herbívoros, apreciados en las culturas primitivas como conocedores de plantas medicinales. *Vehicle art* en inglés es el medio aglutinante usado para dar fluidez a los pigmentos de las pinturas. Esta historia de Beuys fue editada de nuevo en el catálogo de la exposición del museo Lenbachhaus<sup>1</sup> en que la píldora aparece en forma de ungüento y de salchicha:

" While the stag hadn't yet found the correct formula through his experimentation, the unintended byproducts of that work seemed promising. On the way to his ultimate goal—the self-contained *Kunstpille*—the stag accidentally produced *Kunst zum Einreiben in*

---

1 Joseph Beuys im Lenbachhaus und Schenkung , Cat.Lothar SCHIRMER (Munich: Schirmer/Mosel, 2013) p. 118–119.

*Form von Salbe, which translates as 'art to apply as ointment' and Kunst in Wurstform zum Scheibenabschneiden, or 'art as sliceable sausage' While they did not reflect the stag's original intention, these unintended inventions reassured him that he should continue his endeavor."*

Y más tarde lo intentará con pastillas de gelatina.

La mitología sobre el ciervo es tremendamente extensa en el tiempo y en la cantidad de mitos, historias literarias y cuentos que la refieren; y muy antigua. El culto del ciervo estaba ampliamente extendido en sociedades de recolectores y cazadores de forma bastante universal e incluía mitos y rituales asociados con la veneración al ciervo, o al *hombre-ciervo* - que era ancestro tanto de los ciervos como de las personas- héroe cultural y maestro de la caza que posee la habilidad de asociarse con espíritus o animales-ayudantes. Para la reconstrucción de los mitos primitivos, se han investigado los restos de culto que aún existían y se recuerdan en las sociedades tradicionales de América y Eurasia. En Siberia, los Saati o los Osetios, tienen rituales de ofrendas al ciervo y enterramientos con antenas y huesos de ciervo en lugares sagrados. Durante las ceremonias, el chamán, ataviado con pieles y tocado de antenas de ciervo, entra en el mundo espiritual, donde una cierva gigante, le entrega pieles de ciervo, que más tarde se "transformarán" en animales reales. El chamán lleva un pandero, esto es así también entre los Huicholes, para quienes el primer chamán, talló un tambor de un árbol y lo cubrió con piel de un ciervo divino (sacrificado para la ocasión) en el que previamente el chamán se habría convertido<sup>2</sup>. El tambor era decorado con figuras de ciervos y utilizado para la danza a ritmo de unos 200 toques por minuto, por lo que el chamán entraba en trance convirtiéndose en doble mediador entre los mundos humano y animal, los vivos y los muertos. Entre los indios Yaquis, se asocia al peyote y en muchas culturas a plantas medicinales de las que el ciervo se alimenta y a las cuales distingue por el olfato.<sup>3</sup>

Una idea extendida es la creencia de que el ciervo cazado no muere realmente y puede retornar ejecutando el ritual apropiado, o asimismo, que el propio ciervo da al cazador permiso para cazarlo.

Desde la época paleolítica han sobrevivido enterramientos en cuevas con antenas de ciervo, que se suponen cementerios destinados a los

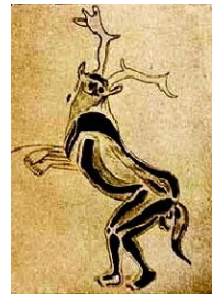
---

2 FURS P. *The roots and continuities of shamanism. Stones, bones and skin.* Toronto. 1977 p.11

3 MIKHAILOVA, N. The Cult of the Deer and "Shamans" in Deer Hunting Society. *Artic. Archaeologia Baltica* 7p. 195



chamanes, así como tocados de cabeza con cuernos de ciervo, a los que se le perforaban unos orificios para su sujeción (izquierda). Y por supuesto pinturas rupestres de escenas de caza, destacando



por su singularidad, la figura de un humano con cabeza de ciervo en la cueva de Troisfrères, llamado "El hechicero" tras el análisis que de ello hizo el Abad Breuil, cuyo nombre otros investigadores comparten, pero que podría también referirse a una antigua deidad celta, que aparece representado como un hombre con cuernos de ciervo y rodeado de animales en el caldero Gundestrup (derecha) conocido como **Cernunnos** nombre latino con que



el que aparece en la imagen del Pilar de los navegantes del S. I AD en Lutecia; el mito por tanto continuaría en territorios celtas romanizados. Existen numerosas estatuillas y relieves del dios cornudo, también se le llama

señor de los animales, y en muchas culturas hay también, comunmente, una señora de los animales que se asocia a un ciervo, como Saraswati en India, Artemisa en Grecia y Diana en Roma. En el mundo celta significaba también la riqueza y la abundancia, aparecía representado esparciendo monedas (o trigo) y alimentos (de ahí tal vez la cornucopia o cuerno de la abundancia). Se desconoce el nombre que tendría en gaélico, pero las historias mitológicas y de folklore referidas a ciervos que se transforman en personas continúan hasta la baja edad media en los ciclos de la literatura irlandesa. Los ciervos se asociaban con *the sidhe* el mundo de las hadas del folklore celta, que eran a su vez los primeros pobladores de la isla en los ciclos mitológicos. En Irlanda y Escocia existe además la leyenda de una mujer anciana, llamada en gaélico *The Cailleach Bhéara* que vive en las islas más allá de la península de Béara, consideradas tierras de los muertos y que podía tomar la forma de un ciervo y elegir el animal que iba a ser sacrificado para la caza al día siguiente. Otras historias están también relacionadas con el más allá, la más común es la de un cazador que va siguiendo un ciervo que le hace adentrarse más y más en la espesura del bosque hasta que llega a un mundo desconocido, donde el ciervo se transforma en mujer<sup>4</sup>. Los ciervos, y por tanto las hadas y los primeros pobladores de Irlanda, los Tuata dé Danann viven en Tír na nÓg, la isla de la juventud eterna. En la mitología

nórdica el ciervo está relacionado con el árbol de la vida *Yggdrasil* en conexión con el cual nueve mundos existen y dentro del que viven cuatro ciervos. También en la moneda efesia que apareció anteriormente, cuyo reverso es una abeja, aparecen un ciervo y un árbol. Asimismo en los diccionarios de símbolos de Cirlot y Chevalier se da esta conexión entre el árbol y los ciervos.

Es realmente notable la cantidad de analogías que se dan en las mitologías de todo tiempo y lugar, como si se tratara de una temprana literatura o incluso de una cultura universal. Lévy Strauss en su libro "Totemismo" lo explica mediante la proposición

*"... that universal laws must govern mythical thought and resolve this seeming paradox, producing similar myths in different cultures. Each myth may seem unique, but he proposed it is just one particular instance of a universal law of human thought. In studying myth, is necessary "to reduce apparently arbitrary data to some kind of order, and to attain a level at which a kind of necessity becomes apparent"<sup>5</sup>.*

Leyes universales que gobiernan el pensamiento mítico, que se repiten no como algo arbitrario sino como una necesidad, y según el psicoanálisis es posible que aún quede un pequeño reducto mítico en el inconsciente colectivo.

Pero lo que sí es cierto es que los ciervos han tenido una gran importancia en todas las artes pictóricas y narrativas y en el arte de Beuys representan un hilo simbólico que recorre y une sus diferentes periodos, y que tal vez o tal vez no, remita a significados específicos. Un moderno recuento del discípulo de Jung, M.L Von Franz, sobre una paciente a propósito de un ciervo que en un sueño le dijo: *"I am your child and your mother. They call me the 'connecting animal' because I connect people, animals, and even stones with one another if I enter them. "*<sup>6</sup>

El **Cisne** es otro animal mitológico que además tiene conexión con la biografía de Beuys. En Kleve, la ciudad donde Beuys pasó la infancia y adolescencia, un enclave alemán en la frontera con Holanda, está el castillo de *Schwanenburg*, que se alzaba sobre un promontorio (cleef) desde el S. XI y en cuya altísima torre de 55 metros hay aún una veleta negra y dorada que representa un cisne, animal emblema del escudo de armas de los duques de Cleves.

Según Caroline Tisdall que visitó la ciudad en varias ocasiones: *"There can be few places in Northern Europe stranger than Cleves and the*

---

5 LÉVY STRAUSS *The raw and the cooked* 1969, p. 10

6 JUNG C. G. *et al* (M.L Von Franz *Process of individuation*) in *Man and his symbols*, 1964, p. 207





country than surrounds it. Outsiders call it the "terror landscape" referring partly to the superstitions of its inhabitants and partly to the atmosphere that prevails over dune and marsh as the Rhine and Maas flow towards the sea . This is a celtic and catholic enclave in a germanic and

protestant country. A place where the border counts for little in the mind of people; by name and culture many are Dutch just as the land has been at time in the past. The history of Europe has been played out over this land, by Romans, batavians, Franks, Germans, Frenchmen and Spaniards...To the east comes the great plains of Eurasia" <sup>7</sup> Lugar peculiar, paisaje nouminoso, conocido como "paisaje de terror" lleno de dunas y pantanos, enclave celta y católico donde se ha jugado muchas veces la historia de Europa entre romanos, batavios, francos, franceses alemanes y españoles.

La leyenda del cisne es una historia de la tradición juglaresca medieval, escrita posteriormente en diferentes versiones literarias, la primera de las cuales aparece en las canciones de gesta francesas, en 1192 *Le Chevalier au Cigne*, de la que se hicieron posteriormente versiones inglesa y española y algunas más en el siglo XIV.



La versión del poeta alemán Wolfram Von Eschenbach de comienzos del S.XIII, introduce al personaje del caballero al que llama *Loherangrin* en su libro artúrico *Parzival*, uniendo así la leyenda del caballero del cisne con la del **Grial**, motivo este también usado por Beuys en Celtic + y algunos otros dibujos. Esta versión, fue la utilizada como base para el libreto de la ópera "Lohengrin" de Wagner de 1850, aunque también la de Konrad Von Wüzburg que es algo posterior y sirvió a varias dinastías nobiliarias del bajo Rin- entre ellos los duques de Kleve- como saga genealógica de origen; la heroína en la obra *Parzival* se llama Elsa de Brabante, antiguo ducado al que pertenecía el condado de Kleve.

Por otro lado están las historias de los *Swan child*, hermanos transformados en cisnes que son rescatados gracias a una hermana mayor; historia que aparece en cuentos como *Los seis cisnes* de los hermanos Grimm pero tiene antecedentes más antiguos. Uno sería la leyenda griega de Leda y el cisne, de la que nacen los dioscuros, Cástor y Pólux

hermanos de Helena, gemelos mortal uno e inmortal otro, que acompañarán a Jason en busca del vellocino de oro. Otro es la historia gaélica perteneciente al ciclo mitológico, "Los niños de Lir", cuyas historias se refieren a los primeros tiempos y habitantes de la isla que aparecen compilados en manuscritos escritos por monjes entre los S. VI y XI, y que en esta historia particular, refiere a los 900 años que los niños pasan convertidos en cisnes, que llevan ya a la era cristiana. En este mito hay también una hermana mayor y dos hermanos gemelos, de los cuales uno muere, mientras el otro, se convertirá en cabeza de una saga de reyes de Irlanda.

El cisne, como el ciervo también tiene un canto, que en lugar de ser presagio de apareamiento lo es de muerte. En la simbología <sup>8</sup> representa

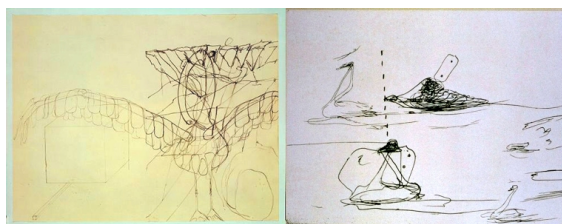


"la fuerza del poeta y la poesía", al druida-bardo, que en la tradición celta tenía un estatus similar al del *chieftain* o rey. A Shakespeare se le llamaba "Upon Avon's swan" También los cisnes eran los guías hacia el otro mundo, flanqueando los lados de la barca

solar (como en Lohegrin, hacia el castillo del Grial ).

En "Fausto", Goethe dice del cisne : "...y singla rápidamente a través de todos los demás/ sus plumas se hinchan como una ola sobre la ola/ avanza ondulante hacia el asilo sagrado ..." (versos 7300-7306).

En cuanto a Beuys, en su serie de dibujos sobre la inteligencia del cisne, dijo: "This is in no way a literary interest in swans, or a specific historical tradition. It is part of what you feel if you live in an area like this. It has to do with swan like things, with the sense of continuum of life and death as experienced from people from here, the Netherlands, right to the Brabant..the lands of Bosch and Bruegel"<sup>9</sup>



Intelligence of the swam

Para Beuys por tanto, el cisne es una cuestión más de biología que de literatura... Y de nuevo aparece la zona de Brabante, el sentido de continuidad de vida y muerte que experimentan las gentes en esta tierra de El Bosco y de Bruegel.

Paso ahora a hablar del **Coyote**, quien como el caballo ( al que hemos dejado deliberadamente fuera de momento en este recuento mitológico) son los dos únicos animales, que aparecen vivos en acciones de Beuys, pues el

<sup>8</sup> CHEVALIER, J. Diccionario del símbolos, 1989, p.309

<sup>9</sup> TISDALL, C. *Ibid*

otro animal real que aparece en sus acciones, la liebre, siempre está previamente muerta.

Lévy Strauss dice del Coyote que aparece en las mitologías nativas de América, que es un animal *Trickster*, palabra que no tiene una traducción exacta pero sería algo entre burlón, trasto y hacedor de trucos. Los animales *trickster* en la mitologías eran animales mediadores, casi siempre coyote y cuervo, aunque también es considerada a veces *trickster* la liebre, que además tiene otras connotaciones. Son animales con una personalidad contradictoria e impredecible que median entre opuestos, como vida vs. muerte y sus análogos agricultura vs. caza y animales herbívoros frente animales de presa. En el caso de coyote y cuervo, no son animales de presa pues no cazan su comida como los herbívoros aunque sí comen restos de animales muertos. Las personalidades míticas de estos "mediadores" tienen en sí estas dualidades y contradicciones.<sup>10</sup> El mitólogo Joseph Campbell, hace un retrato del animal *trickster*:

*" El trickster es aquel que engaña, el embaucador, el estafador, pero también el bromista, el que provoca y subvierte el orden, el que trafica con travesuras y se mueve en la sombra, el que tiene la picardía y la astucia para transformarse -y así alterar la conciencia de aquello con lo que interactúa. Quizás no haya ningún otro personaje mitológico y arquetípico tan emblemático para las culturas chamánicas... Hay siempre una figura en la mitología nativo-americana que representa el poder de la dinámica de la totalidad de la psique para subvertir programas. Es muy importante para estas culturas; en el Noroeste y Sureste aparece como la gran liebre o el conejo, en el Oeste es el coyote y en el Noroeste es el cuervo... aparece como un hombre, como un payaso o como el dios de la creación, un poder asociado con el Gran Espíritu. Se le ha comparado con Loki y con Prometeo -ambos dioses tricksters- ya que comparte con ellos el haber robado el fuego de los dioses. En otros países el coyote es substituido por el zorro.. Está ahí para ejercer el necesario contrapunto."<sup>11</sup>*

Y añade que toda mitología no literaria, tiene un héroe-trickster que siempre cumple una característica especial, irrumpe, tal como hace el inconsciente, para confundir la situación racional; es el bromista que está fuera del sistema y representa esas posibilidades de la vida con las que la mente racional ha decidido que no quiere mezclarse. La mente estructura un estilo de vida convencional y el *trickster* le presenta toda otra gama de posibilidades. *"He doesn't respect the values that you've set up for yourself, and smashes them....The fool is the breakthrough of the absolute*

10 LEVY\_STRAUSS *Structural anthropology*, 1963, p.224

11 CAMPBELL, J. interviewed by Michael Toms, *An Open Life*, 1990, p.39

*into the field of controlled social orders*"<sup>12</sup>

En los libros de Carlos Castaneda, es la figura llamada *nagual*, de la cultura tolteca<sup>13</sup> que puede estar representada por el chamán en su aspecto más cómico, con un sentido del humor del que parece haberlo visto ya todo, y se acompaña por una planta, en este caso el peyote. El coyote, es el arquetipo de la parte de la psique que está relacionada con una visión inconformista, alegre y despreocupada del mundo, aunque habría además un aspecto sublime que representaría el ciervo, asociado asimismo a esa planta y que sería la visión de la belleza (pero también lo temible e incontrolable) de la naturaleza como sede de lo nouminoso.



La acción "Coyote: I like America and América likes me" de 1974, en la galería René Block de Nueva York, en la que Beuys convive con un coyote, teniendo como elementos una manta, un bastón, un triángulo musical y paja esparcida por el suelo, junto con el Wall street Journal diario, que se

iban acumulando esparcidos por el suelo y sobre los que el coyote orina para marcar territorio. Beuys habla de su encuentro con él y de la situación de aislamiento de ambos, que los lleva a acercarse paulatinamente.



*"The manner of the meeting was important. I wanted to concentrate only on the coyote. I wanted to isolate myself, insulate myself, see nothing of America other than the coyote. First of all there was the felt, which I brought in, then there was the coyote's straw. These elements were immediately exchanged between us: he lay in my area and I in his. He used the felt and I used the straw. That's what I expected. I had a concept of how a coyote might behave...it could have been different. But it worked well. It seems I had the right spiritual focus...I really made good contact with him."*<sup>14</sup>

Según Beuys el Coyote es un animal extraño a la cultura en la que vive, a la que llegó acompañando a los primeros Indios americanos a través del estrecho de Bering y como se adaptó a las nuevas circunstancias, cambiando su forma biológica:

*"It is a special kind of secret how these Asiatic elements (by the American Indians) came over the Bering Strait long ago. It's the same with the coyote. When I worked with the coyote, I had the idea that it was not*

<sup>12</sup> *Ibid*

<sup>13</sup> Vease p.e. el primer libro "Las enseñanzas de Don Juan" que introduce el concepto del nagual.

<sup>14</sup> 'On Coyote, I like America and America likes me'. in discussions of a few objects and action piece, with Caroline Tisdall, 1974 and 1978; Four Walls Eight Windows, New York, 1993, p. 141

*an indigenous animal. It came as a wolf with the Indians over the Bering Strait. And this Asiatic wolf, or step wolf, changed his whole biological configuration and behavior. Then it was my idea to import the coyote once more back to Europe, and you could see it (the coyote) change back to the European wolf or Siberian wolf. It is a transformed European wolf, the coyote, how it came to the character of a brush wolf".<sup>15</sup>*

Levy-Strauss habla del carácter transgresor del Coyote, que de alguna manera ha sido derrotado por la civilización occidental, pero no del todo, es un superviviente que se adapta a todo tipo de entorno:

*"The Coyote of "the Coyote tales" is primarily a transformer, an agent of change bringing order to chaos and chaos to order. the Navajo, who still attend the double function of the culture hero as ethical lawmaker and frivolous prankster, benefactor and buffoon. In whatever guise, Coyote makes things happen. During Sacred Time, the time of Creation, Coyote taught humans how to survive, and the incredible survival of the coyote, both mythologically and biologically, continues to be one of the great American mysteries."<sup>16</sup>*

El coyote es un maestro que enseñó a los humanos a sobrevivir, pero Beuys compara al coyote con caracteres como el ganster y ladrón de bancos Dillinger- sobre el cual Beuys realizó una corta acción en Chicago- o el presidiario escocés (transformado en escultor mientras cumplía condena) Jimmy Boyle, que al ser presentado a Beuys por el galerista Richard Demarco en el transcurso del festival de Edimburgo le dijo *"Hello, Joseph, I am the coyote"*<sup>17</sup>. Personajes que para Beuys poseen una energía creativa y una libertad que bien encauzada podría ser muy positiva:

*"I wanted to show the coyote a parallel power, but I also wished to remind him that it was now a human being who was speaking with him, and that's why my behavior was varied... ..What I tried to do was to set up a really oscillating rhythm: First of all to remind the coyote of what you could call the geniality of his particular species, and then to demonstrate that he too has possibilities in the direction of freedom, and that we need him as an important co-operator in the production of freedom."<sup>18</sup>*

Por otro lado el **bastón** tiene en esta acción un significado adicional, derivado de las lecturas de Steiner sobre la evolución humana, en relación al pensamiento oriental y occidental y la espiritualidad. El bastón representaba el camino del desarrollo histórico de la humanidad

---

15 KUONI, J. Energy Plan for the Western man – Joseph Beuys in America –, 1993, p. 213

16 Levi Strauss, D. *Between dog & wolf*, Essays on Art and Politics, 1999

17 "The Shaman and the coyote" art. The Telegraph , Martin GAYFORD 16 Jul 1999

18 KUONI, J obra citada p.142

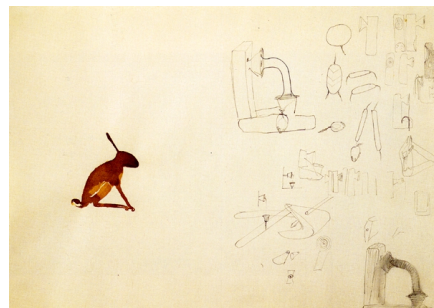
desde las tempranas civilizaciones del Este, desplazadas hacia Este y Oeste, formando una curva constante de movimiento entre las cualidades de ambas civilizaciones: el aspecto más analítico y racional del hombre occidental, equilibrado por el pensamiento intuitivo y la tendencia a la meditación del hombre del este. Es la idea de la acción Eurasian Staff (1968) un viaje ritualizado por Beuys para el reencuentro de las dos formas de pensamiento y una posible síntesis de ambas. Se llevó a cabo en Wide White Space Gallery en Antwerp y fue rodado en video. Beuys se ayuda del bastón de Eurasia para caminar en una



Del vídeo de la acción Eurasianstaff

superficie resbaladiza sobre la que tiene que andar con cuidado. El bastón es de cobre, muy alto, haciendo efecto de trasmisor o antena también y señala a las cuatro direcciones representadas por una media cruz de fieltro, la parte occidental, que como un laberinto ofrece solo dos posibles caminos, la bifurcación ya comentada que se ha dado a lo largo de la historia, como entre Roma y Bizancio, el Sacro Imperio o más recientemente la Europa del este y oeste: "the divided cross is a metaphor representing the schism separating the Christian world into realms controlled by Rome and Byzantium, and the half cross represents a reunited Europe and Asia" Beuys lleva un imán que le sirve de brújula para guiarle de Oeste a Este "Today....I think there is a possibility that the direction of the development may change and that light will come from the West, provided that man develops in a state of full awareness, as I imagine he will."<sup>19</sup> Existe la posibilidad de una evolución en el oeste, que permita el desarrollo.

La **Liebre**. Tenemos por tanto el papel del chamán representado por varios animales arquetípicos: el ciervo es jefe y sanador por su conocimiento de las plantas medicinales; el cisne, es el bardo; el coyote el bufón y también el héroe cultural, el que entrega el fuego para la supervivencia y que asimismo posee propiedades sanadoras y es maestro de los hombres. Pero Beuys elige ser la liebre " *Ich bin ein ganz scharfe hase*" era una liebre muy aguda, a *sharp hare*.



En el diccionario de símbolos de Chevalier "La liebre representa la renovación perpetua de la vida en todas sus formas. Este mundo es el del gran

---

19 *Ibid*, p. 156

misterio donde la vida se rehace a través de la muerte. Con él topa la mente, que no es más que diurna, presa a la vez de envidia y temor ante criaturas que para ella toman necesariamente significaciones ambiguas.”<sup>20</sup>

Y en el de Cirlot “En el sistema jeroglífico egipcio, signo determinativo del concepto Ser, simbolizando, en consecuencia, la existencia elemental. Entre los



algonquinos, la Gran Liebre es el animal demiurgo...Hécate, diosa lunar, estaba en Grecia relacionada con las liebres. El correlato germánico ... la diosa Harek, iba acompañada por liebres”.<sup>21</sup> Mircea Eliade habla del mito de la luna como lugar de resurrección: “En una leyenda wotjobaluk de Australia se dice que

cuando todos los animales eran hombres y mujeres, algunos de ellos murieron, pero la luna solía decir: «¡Vosotros, arriba!», y volvían a la vida. Hubo entonces un viejo que dijo: «Que sigan muertos». Y ninguno más volvió a la vida, excepto la liebre, que siguió haciéndolo.”<sup>22</sup>. Liebres y conejos son lunares porque duermen de día y brincan de noche. Para los aztecas, las manchas del astro provienen de un conejo que un dios le arrojó a la cara. En Europa, Asia y África tales manchas son liebres y conejos que viven allí, como canta todavía la rima francesa: *J'ai vu dans la lune/ trois pelirs lapills/ qui mangeaient des prulles/ ell buvant du vin plein.* (He visto en la luna tres conejillos que comían ciruelas y bebían vino ).

El simbolismo de los tres conejos (o liebres) enlazados por las orejas; elemento extendido desde China<sup>23</sup>, donde se encuentran los primeros ejemplos alrededor del año 600 durante las dinastías Sui y Tang (581-907) con imágenes de las tres liebres que aparecen pintadas en el techo junto a flores de Loto en unas cuevas excavadas por monjes budistas



“three-hares images were painted on the center of the ceilings of at least 17 caves. Typically, the circle of hares is surrounded by eight large lotus petals and forms the focal point of a large painted canopy covering the entire ceiling. Buddhist monks began digging out hundreds of cave temples from the cliffs along the Daquan River. The caves were decorated with statues, murals and decorative images, and construction of new caves continued at Mogao for over 500 years.”

A pesar de ser los ejemplos conocidos más antiguos, no es seguro que el

20 CHEVALIER, J. Obra citada, p. 645

21 CIRLOT, E. Obra citada p. 284

22 ELIADE, M. Historia de las creencias y de las ideas religiosas, Vol. 4, p.151

23 Ref. WHITFIELD, R. *et al*, *Cave Temples of Dunhuang: Art and History on the Silk Road.*, 2000.

motivo se originara allí. Puede ser un arte de influencia sasánida, con orígenes en Mesopotamia, o incluso en el mundo heleno. Un siglo más tarde aparecen en algunos templos del Nepal, Crimea, Afganistán y en Irán. Posteriormente en la alta edad media llegó a Europa a través de Rusia, pasando por Alemania y Suiza, aunque el área más importante es la de Devon, en el Reino Unido, y la parte norte de Francia. En Devon, en la zona de Dartmoor, existen 28 Iglesias medievales que lucen en las medianas de sus cruceros estos símbolos en madera o piedra, muchos policromados.<sup>24</sup> Se han relacionado con la tradición del conejo de pascua (*easter rabbit*), asimilado a la resurrección, con Venus, por el triángulo de las orejas y como diosa lunar, y por tanto asimilada al culto de la virgen antes de la creación de la iglesia anglicana, y también de la misma manera, a la Trinidad, .



En las imágenes de arriba, aparece el motivo en diversos lugares y tiempos. Las tres últimas imágenes son del S.XIII, la central de la puerta de entrada de una sinagoga, las dos siguientes de cruceros de catedrales góticas Francia e Inglaterra. Este símbolo de las tres liebres, constituye por tanto un ejemplo perfecto de la corriente de ideas Este-Oeste que Beuys quería representar con la idea de Eurasia, un elemento mitológico cultural (o religioso) que se extiende por todo el continente.

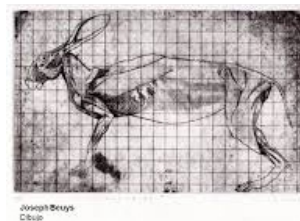
Aparte de diversos dibujos y esculturas, incluyendo una mujer liebre o el cartel electoral del partido verde en Alemania "El invencible", la liebre es protagonista en cuatro acciones de Beuys. En todas menos en "la corona del zar" (1984) está muerta. Las otras son la famosa "Como explicar cuadros a una liebre muerta" (1965), la ya mencionada "El jefe" (1964) y "Sinfonía siberiana" (1963) primera acción realizada con Fluxus y que igual que Eurasian Staff sugiere la idea de nomadismo entre Este y Oeste a lo largo de la historia. Esta cita de Beuys, se refiere a este



<sup>24</sup> ANDREW, S: *et al*, "Exploring the Sacred Journey of the Three Hares" in *2004 International Conference on Grottoes Research Abstracts of Papers*, Dunhuang, China, 2004.



simbolismo euroasiático, la liebre es ante todo un animal de las estepas, capaz de correr largas distancias : " which as an animal of the steppes elucidates the principle of movement and later becomes the image for the whole 'Eurasian' story." <sup>25</sup>



También aparece en sellos de la FIU, uno de ellos, representado las tres liebres (dcha)



El mito de la liebre está unida como demiurgo a la idea del diluvio en diversos mitos amerindios con diferentes variantes: la liebre ha de provocar una inundación para salvar la tierra de un incendio que ha iniciado el coyote. Pero después cava unos túneles y el mundo es recreado de nuevo tal como era antes de la inundación,



aunque con la intención de que el mundo nuevo sea menos cruel que el anterior. Hay un poema de Rimbaud llamado "Después del diluvio":

"Tan pronto como la idea del Diluvio se hubo serenado,  
Una liebre se detuvo entre las esparcetas y las campanillas móviles y dijo su plegaria al arco iris a través de la tela de araña. ¡Oh!, las piedras preciosas que se ocultaban, - las flores que miraban ya. En la ancha calle sucia se alzaron los tenderetes, y arrastraron las barcas hacia el mar escalonado arriba como en los grabados."<sup>26</sup>

**Gengis Khan** "La cierva leonada acoplándose al lobo azul crió a Gengis Khan según la creencia mongol"<sup>27</sup>. Quiero terminar esta mitología Beuysiana con otra historia de las estepas que tiene un largo recorrido en la obra de Beuys. En la reseña de la Tate gallery sobre el dibujo chamánico, *Blacksmith* se cuenta como en su infancia, a la edad de 8 años jugaba juegos siguiendo la leyenda de Khan, equivalente al nombre inglés Smith, que significaba el herrero y trabajaba con fuego para crear instrumentos, una de las atribuciones propias del Chamán:

"At the age of eight he had played games based on the legend of Genghis Khan, and later explained that a rough translation of Genghis Khan was 'John Smith', meaning he would have been a blacksmith, working with fire to create tools and objects from metal, Beuys compared Khan to a shaman"<sup>28</sup>

Y en esta otra cita: "In his childhood, Beuys carried a cane everywhere and

25 ADRIANI, G. et al Joseph Beuys: Life and Works, p. 38.

26 RIMBAUD, A. Iluminaciones <http://www.cervantesvirtual.com/obra/iluminaciones/>

27 CHEVALIER, J. Obra citada p. 286

28 <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-young-blacksmith-with-his-work-ar00681>

*imagined himself to be a nomadic horseman*"<sup>29</sup>. La primera acuarela fechada con el tema de Genghis Khan es "*Genghis Khan's daughter riding on an elk*" 1959<sup>30</sup>.

Aparte de anécdotas de la infancia y dejando a un lado los tiempos preteritos, el interés de Beuys sobre la cultura oriental pudo haber comenzado con Goethe<sup>31</sup> con la lectura de "El Diván de Oriente y Occidente" doce libros publicados entre 1819 y 1827 donde Goethe mediante narración de poesía lírica cuenta un viaje imaginario en el que se traslada de China a India a Arabia y finalmente a Irán, y que supone el inicio del interés de los filósofos occidentales por el pensamiento oriental. Posteriormente las lecturas de Beuys de Steiner con su conocimiento de las religiones orientales -también posiblemente iniciado con lecturas de Goethe y ampliado durante su asociación con la teosofía- llevarían a Beuys a tener un mayor conocimiento sobre el tema.

El primer miembro de Fluxus con el que Beuys entró en contacto fue Nam June Paik, artista coreano educado en Japón, que se trasladó a Alemania para continuar sus estudios. Los dos tuvieron gran consonancia de ideas, hicieron juntos conciertos de piano en sus respectivos performances y crearon esta idea de "Eurasia". Su última colaboración se llevó a cabo en Sogetsu Hall, Tokyo y tuvo un gran impacto en la escena cultural japonesa:<sup>32</sup>

*"Following their first meeting in Cologne in 1962, Joseph Beuys and Nam June Paik began their lifelong series of collaboration called "Eur-Asia." Sharing a common interest in Europe and Asia, they became the first artists to consider Europe (=West) and Asia (=East) one continental culture, and tried to connect them as "Eur-Asia. In 1984, their last collaborative performance "ö ö "a voice performance of Coyote by Beuys with Paik's piano improvisation, took place at Sogetsu Hall in Tokyo. Accompanying a solo exhibition and numerous lectures, Beuys' visit to Japan became one of his last activities, and had a large impact on the Japanese art scene."*

Paik, pensaba que para conocer la raíz de la cultura coreana, se requería un conocimiento anterior al imperio de la dinastía Han (206 a.c -220 d.c). Estas raíces estaban en Siberia, cuya población se habría

---

29 ULMER, G L. Applied grammatology: post(e)-pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985. p.234

30 WIJERS, L. Writing as sculpture, 1978--1987. Amsterdam, Wiley--Academy, 1996. p.151

31 Optimism as Cultural Rebellion: Matthew Stone interviews Louwrien Wijers

32 WATANABE S. Essay "The Journeys of Joseph Beuys and Nam June Paik Towards the Unity of Europe and Asia" 2002-2004



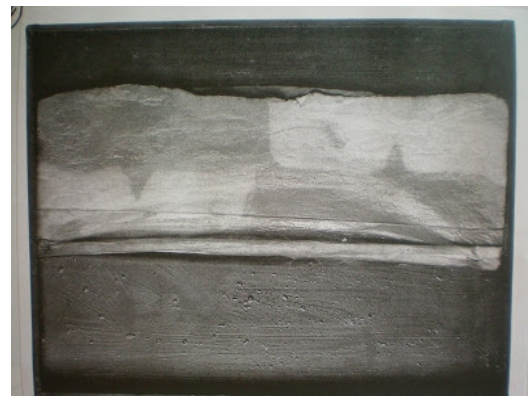
Nam Jun Paik, Eurasian Way, 1993

trasladado a la península de Korea tras la glaciación siberiana.<sup>33</sup> En 1963, ambos formaron el partido político EURASIA<sup>34</sup>. En 1993, Paik hizo un trabajo en memoria de Beuys llamado "Eurasian Way" y en la Bienal de Venecia de ese año, una video escultura titulada "The rehabilitation of Genghis Kahn" en la que este aparecía, no como el cruel guerrero de la visión occidental, sino como un



buzo montando una vieja bicicleta coreana. Siendo consciente de la desinformación sobre el Este (en los años 70 se había retomado la idea del "peligro amarillo") y el temor resultante de la sociedad occidental, Paik, quería expresar la idea de que el imperio Mongol, había sido un imperio de amistad: su alianza con los mercaderes venecianos fue fiel e indisoluble hasta el punto que tan solo estos monopolizaron el comercio con la zona. El primer acto dirigido a este fin, fue la destrucción de la estación genovesa en Crimea<sup>35</sup>, donde unos seis siglos más tarde se produciría el accidente de Beuys en el que fue salvado por los tártaros mongoles. Al hablar de su amistad y de su conexión espiritual, Paik, dijo con humor: "We actually met in 1943 when Beuys crashed in the war."<sup>36</sup> ... Si su primer encuentro fue en 1943, cuando el avión de Beuys se estrelló, de esta forma al menos, sí hay un Tártaro que aparece en la historia...

También hay que destacar el encuentro en 1982 entre Joseph Beuys y el Dalai Lama, al que Beuys pidió una "permanente cooperación" e invitó a la apertura de la Documenta 7, donde iba a comenzar el proyecto "7,000 Oaks". Finalmente el Dalai no pudo acudir. Beuys dijo: "In a co-operation with the Dalai Lama we will realize Eurasia. My old concept Eurasia..."<sup>37</sup> Años después, tras de la muerte de Beuys el Dalai Lama compró y plantó 7 robles



Tumba de Genghis Khan

33 *Ibid*

34 *Ibid*

35 CHAMBERS, D. *The Devil's Horsemen: The Mongol Invasion of Europe*, 1979. p.115

36 Interview with Peter Moritz Pickshaus "Nam June Paik", *Energien/Synergien* 7, 2009. p.98

37 THOMPSON, C. *Felt: Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama*. University of Minnesota Press, 2011. p.283

conmemorando a Beuys a través de 7,000 Eichen project: <sup>38</sup>

*"From the beginning the work of Joseph Beuys has shown us his interest in the ancient cultures of the Eurasian continent, and looking back at his oeuvre we can already discern some early connections with Tibet too. Several pieces refer to Genghis Khan, the Mongolian nomad leader who conquered large parts of Asia and Europe in the thirteenth century. The biography of Joseph Beuys lists: 1929 Exhibition at the grave of Genghis Khan, 1958 Watercolour of Genghis Khan's daughter riding on an elk, 1960 Watercolour of Genghis Khan's daughter. The relationship that the Tibetans have with Genghis Khan is that in 1207 they sent an official delegation to him and his Mongol horde to establish friendly relations. Later the grandson of Genghis Khan became the student of the great Tibetan Lama of Sakya monastery."* <sup>39</sup>

De nuevo conexiones, en el Budismo nada existe por sí mismo, sino que todo existe en relación con lo demás. Europa y Asia no pueden existir sin lo que hay a sus respectivos Este y Oeste; Eurasia es una masa de territorio continuo que comprende a ambas. La división entre ambas, impide comprender que el Este y el Oeste han compartido raíces históricas y culturales en la gran tierra de Eurasia, desde tal vez antes de la expansión de Alejandro Magno por Asia en el S. IV a.c.<sup>40</sup> . La posterior apertura de la ruta de la seda en el siglo I a.c y su auge en la República veneciana durante la época de Marco Polo. Hay muchos ejemplos de influencias mutuas en la filosofía , el arte y la cultura entre Oriente y occidente en distintas épocas, como ejemplos conocidos se puede destacar que neoplatonismo y budismo se influyeron entre sí o que el arte Bizantino fue el origen de las miniaturas del prerrománico Celta.

De alguna manera, estas simbologías mitológicas que aparecen en la obra de Beuys, el chamanismo, los animales arquetípicos, la influencia común de oriente y occidente, llevan a una historia coherente, con una tradición continuada que Beuys parecía conocer muy bien. Otros mitos también aparecen en su obra, pero no de forma tan constante. Se puede ver este ejemplo de la mitología nórdica que estudió en la etapa escolar llamado "Thor y Loki" representando al dios demiurgo y al dios trickster mediante lo que puede considerarse una representación del sistema energético por calentamiento volcánico ideado en Islandia. O este otro de la mitología



38 U We, Claus, Der Baum, der Stein. Stiftung Museum Scholoss Moyland, 1998. p. 25-26.

39 "Exploring modern art: HH the Dalai Lama reflects on points from the work of Joseph Beuys" [http://info-buddhism.com/dalai\\_lama\\_art\\_louwrien\\_wijers.html](http://info-buddhism.com/dalai_lama_art_louwrien_wijers.html)

40 Alejandro Magno seleccionó a algunos filósofos como Pirrón, Anaxarco y Onesícrito para acompañarle en sus campañas por Oriente. En la India, tuvieron la oportunidad de entrar en contacto con los filósofos religiosos indios, llamados *gymnosophistas* (Diógenes Laercio Libro IX.61)

egipcia llamado "Osiris", que está hecho a partir de retales del múltiple "Traje de fieltro" a partir del cual, el compositor y director de orquesta alemán Matthias Pintscher escribe un hermoso texto sobre la inspiración que este pequeño collage a propósito del mito de Osiris le había imbuído sobre unidad y desintegración, fragmentación, reconstrucción y metamorfosis:



"I came across a work created by Joseph Beuys in the 1970s, which shows scattered individual parts (cardboard patterns, originally created for his work "Filzanzug" [felt suit]) mounted in a free-rhythmic sequence on bare, untreated canvas. This impressive piece was given the name "Osiris" by Beuys and inspired me, over and above the

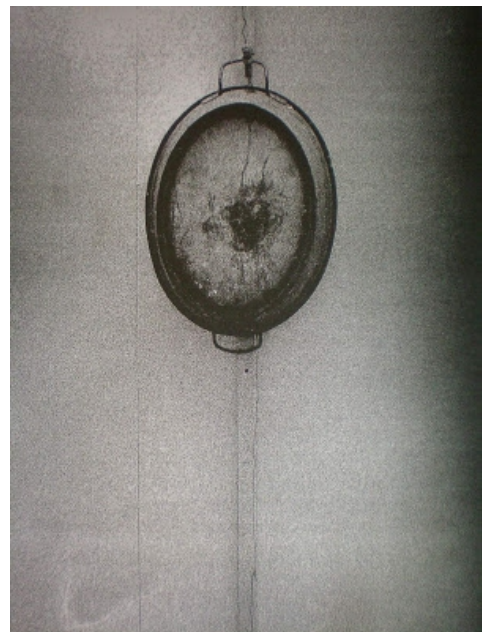
immediate impression in encountering this special work, to immerse myself in the Osiris myth and to examine the meaning of this subject over the centuries... fragmentation and reanimation: the initial condition of unity, the disintegration into individual parts and their reconstruction and metamorphosis"



<sup>41</sup> . Otro elemento, que no sé si llamar mitológico, pero que tiene una gran importancia en la obra de Beuys- de una manera algo críptica - y que guarda relación con las estepas de Eurasia y los paisajes montañosos es el trineo,

que aparece en muchos dibujos y en la instalación "Das Rudel" (1969)

La mitología griega también aparecerá en la obra de Beuys - como la historia del vellocino de oro, en la obra titulada Jasón (a la derecha) relacionada con la historia de Leda y el cisne y los argonáutas; en Iphigenia, basada en la obra de Goethe, basada a su vez en Eurípides; Y en alguna ocasión reactualizada en tiempo y espacio, como en la obra de James Joyce, Ulyses. Pero eso se verá algo más adelante.



Por ahora termino este apartado de mitos arquetípicos con los dibujos de *frauen* de Beuys

41 <https://www.baerenreiter.com/en/program/20th21st-century-music/contemporary-music/matthias-pintscher/works/orchestra/osiris/> Bäerenreiter Verlag, Kassel Germany

"Sing, O goddess, of the wrath of Achilles, son of Peleus": Así comenzó Homero la Iliada.  
"Sing, O goddess, of that ingenious hero," comienza la Odisea.



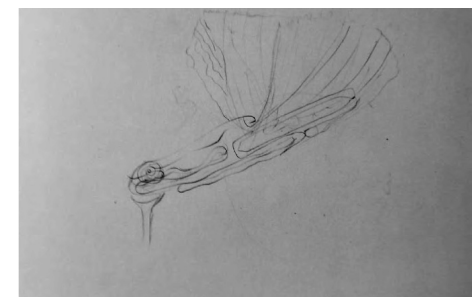
VENUS  
INDKOMEN  
ACADE  
PORT  
SPRING  
COPING  
LORNA  
TORTA  
ARE  
MAGNITA  
NIMPHAE  
SCOTI  
EN OIC OPANES  
EPITYM  
TARDIMIS  
KARANA

HAUPTSTROM JUPITER  
BEUYS  
UND DIE ANTIKE  
8. September bis 14. November 1993  
Kunsthaus Graz  
Kulturzentrum  
Kulturhaus  
Kulturhaus

4. Oktober  
bis  
13. Dezember 98  
Joseph  
Beuys  
Wasserfarben

Staatstheater Braunschweig  
Openstudio I  
Herzog Anton Ulrich-Museum  
28. Januar 15. Februar 1975, 20 Uhr

Ya se ha citado el aspecto antropológico último que posee toda simbología, y desde luego toda mitología. Dijo Paul Ricoeur "Yo apuesto a que comprendo mejor el hombre y los lazos que unen el ser del hombre con el ser de todos los demás seres, siguiendo las indicaciones del pensamiento simbólico"<sup>1</sup> Y Cassirer cree -de acuerdo con Kant y con la tendencia humanista que define su pensamiento- que todas las preguntas se resumen en la pregunta por el hombre, de manera que la filosofía de las formas simbólicas acaba siendo finalmente una antropología. A su vez, la antropología resulta ser el estudio de una cultura, pues el único medio que posee el hombre para comprenderse, es el análisis de la estructura de sus propias obras y su historia. En los dibujos beuysianos desde finales de los cuarenta a los años sesenta, aparece este mundo antropológico con reminiscencias prehistoricas y culturales, que, podríamos más bien denominar antroposófico, por la innegable influencia de Steiner, que va más allá de



**Metamorfosis Dibujo 40 en The secret Block**

la antropología, hacia una *gnosis*.

Según Cassirer, se pasa de la idea antropológica del ser humano como

hombre devenido en ser racional, al hombre como ser simbólico. *The secret block for a secret person in Ireland*, sería un compendio

de ideas antroposóficas representadas mediante imágenes de humanos, animales y naturaleza: "Toda comunión con la naturaleza se articula mediante una forma simbólica, de tal suerte que en la raíz de toda forma simbólica vamos a encontrar una fuente común, a saber, la función del espíritu."<sup>2</sup> Beuys dijo que sus dibujos en esa etapa eran espiritualmente esotéricos en contenido, pero aún no en forma.<sup>3</sup> Para él, los animales se hallaban en un nivel superior a los humanos y eran mediadores entre el mundo espiritual y material: en los dibujos aparecen mujeres-liebre y mujeres-abeja reina, figuras que se encuentran entre los estratos animal y humano. Hay cuerpos astrales, hermafroditas, metamorfosis... pero es la mujer la que aparece



**Hermafrodita. Dibujo 22 en The secret Block**

1 RICOEUR, P. Finitud y culpabilidad, 1969 p. 710 Citado en Revista Anthropos "Discurso Filosófico y Hermeneusis" 181

2 CASSIRER, E. "Filosofía de las formas simbólicas", p. 53.

3 HARLAN, W. "What is Art? 2007, p. 86

en mayor medida, siguiendo Beuys así a Goethe: *"The eternal feminine draws us ever onward and upward"*<sup>4</sup>.

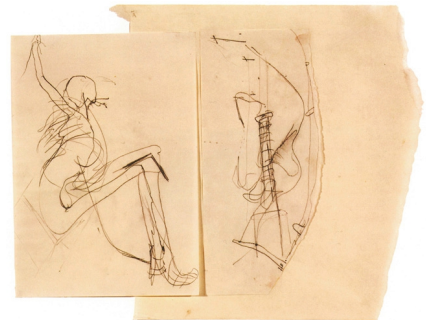
*"To express spiritual power and potence, I tend to use the female figure"*<sup>5</sup> Dijo Beuys.

Esta aparece como actriz, personaje bíblico (Judith), hechicera, danzante, parturienta y como diosa prehistórica; hasta hay una *astronaut girl* de 1957 y un embarazo (de un cisne). Las mujeres con formas animales representan con



Mujer embarazada con cisne 1959

seguridad cultos antiguos, todos los dibujos tienen un aire arcaico y prehistórico, que remite a cultos muy antiguos, como los cultos de las abejas. En el ciclo de conferencias *Sobre las abejas* de Steiner,



Astronautin

aparte de procesos naturales, de calor, energía y formación de sustancias, habla del antiguo culto de Apis. Beuys identifica las abejas reinas como cruces en

movimiento, como la cruz solar egipcia, formada por cruz invertida y

círculo que aún hoy se utiliza como símbolo de la

mujer. *"Basically, my sculptures too are a kind of Apis cult"*<sup>6</sup>. El culto de Apis,

muy extendido en el área mediterránea desde Anatolia, con los hititas - donde existe una leyenda de una diosa de las abejas, capaz de devolver la vida- hasta Grecia, en que se identifica con Demeter, la diosa madre de la tierra y la



Queen bee, 1958

fertilidad, como ya se ha visto.<sup>7</sup> Por otro lado , la

mujer liebre se relaciona al ciclo de la diosa mesopotámica Istar o Astarté, que los griegos identificaron con Afrodita y cuyo culto el

4 GOETHE J.W. En "Fausto" parte II

5 TISDALL, C. "Joseph Beuys" 1979, p. 50

6 STACHELHAUS, H. "Joseph Beuys" 1991, p.58

7 "Estudio comparado entre las diosas mediterráneas en torno a la fertilidad" FIGUEROA, C. Revista electrónica "orbis terrarum" N° 12, 2014. Art. Internet



cristianismo transformó en la pascua, que en las religiones protestantes sigue asociado al conejo de pascua y en Alemania específicamente a la liebre. La liebre de Marzo, además de un personaje de Lewis Carroll, es una expresión hecha: "Mad as a March Hare" (estar loco como una liebre en Marzo)



Mujer liebre. Dibujo 437 en *The secret Block*

Las mujeres como danzantes y actrices, en sentido performático abundan en los dibujos, también las imágenes referidas al parto y los

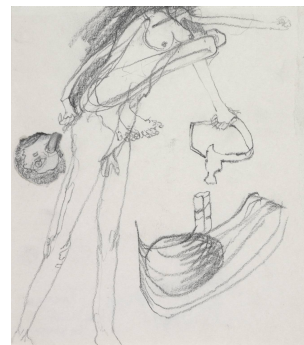
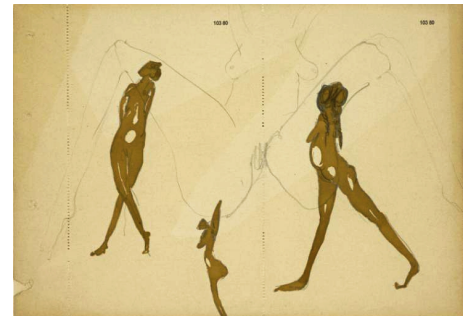
dibujos de hermafroditas. Todo está en relación con los cultos de fertilidad de las épocas arcáicas.



En el capítulo siguiente se tratará sobre algunas hipótesis sobre estos ritos de fertilidad, en relación a la escultura de Beuys, *Grauballe man*.



En cuanto a la aparición de la figura masculina, aparte de las dos esculturas mencionadas *Mountain King* y *Grauballe man* -esta una figura bastante abstracta, ambas de 1958- no aparecerá reiteradamente hasta los años 60, con la figura del chamán: el propio Beuys, figura simbólica, pero también ritual, que solía dibujarse así mismo al preparar sus acciones de diferentes formas, como representando un papel determinado <sup>8</sup>



<sup>8</sup> En "El chamán Joseph Beuys: del ritual alquímico al cristiano" SARRIUGARTE, I. Liño, Revista anual de historia del arte "2008.

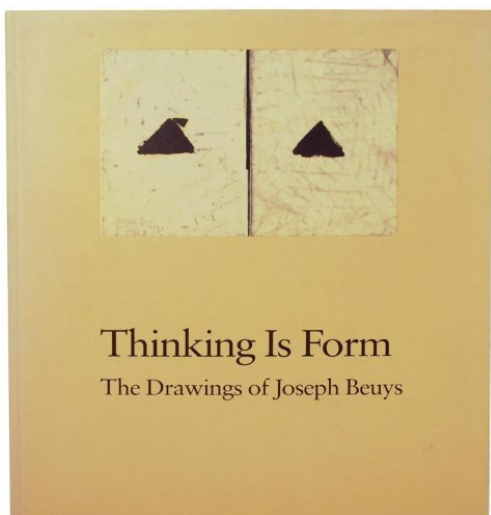
## 2.3 El pensamiento es forma

"For me, the formation of the thought is already form. The thought is form."

Joseph Beuys. Energy Plan for the Western man 1993

Pensar es una acción, el pensamiento una construcción mental. Pensar es un proceso por el cual se elaboran conceptos, se relacionan entre sí y se adquieren nuevos conocimientos. La acción de pensar se lleva a cabo mediante la abstracción, y el pensamiento es el resultado de ese proceso cuyo resultado está compuesto no sólo de conceptos, sino también de imágenes, sensaciones, proposiciones, enunciados, relaciones... que pueden ser expresables y comunicables por diversos medios. En el pensamiento se capta la esencia de una idea o un concepto mediante la observación y la intuición - en lo que sería el pensamiento inductivo- o mediante un proceso lógico, por el que según una serie de pasos obtenemos la comprensión de algo- pensamiento deductivo. El primer pensamiento es utilizado en la ciencia y las artes, el segundo es más propiamente científico.

¿Cómo se pasa del pensamiento al lenguaje, mejor dicho, a los



Libro editado por Temkin A. para el Philadelphia Museum of Art en 1993

diversos lenguajes? ¿cual es la relación entre el trinomio pensamiento-lenguaje-realidad? ¿Existe una estructura en el mundo objetivo, o son los lenguajes los que trascienden esta estructura para el mundo? Pensamiento, lenguaje, imágenes -cultura- y sujeto forman la realidad humana, las formas simbólicas según Cassirer. La Fenomenología lo ve así: se deben dejar de lado (*epojé*) las teorías y conocimientos sobre la realidad para llegar a la esencia de los fenómenos en

la conciencia mediante la *reducción eidética*, que revela la esencia del objeto (noema) y la *reducción trascendental*, que da a conocer el contenido de la conciencia: de ambas resultará la unidad de la conciencia de la que surge el mundo conocido.

Según Beuys, hay que partir del fenómeno mismo y aceptar los conceptos que desde él llegan y han sido creados por una acción espiritual completa. El artista plástico debe hacer que el pensamiento se extienda al brazo, creando una relación entre pensamiento y acción, sin que se supedita solo al campo de lo retinal.<sup>1</sup> La percepción de los objetos no es tampoco para Kant puramente sensible o fisiológica, pues las formas de la experiencia no son sólo espacio y tiempo, sino además la forma del *esquema de concepto*<sup>2</sup> según explica en la *Crítica de la razón pura*. En la *Crítica del Juicio*, afirma además que el juicio estético es posible sólo si nos mantenemos en la "mera contemplación" y si en ella atendemos a la finalidad formal del objeto, es decir, no a su forma como esquema de un concepto, pero tampoco a la forma (física) del objeto, sino a la forma del objeto que coincide con la "esquemmatización" libre de la imaginación. Hay que entender las artes como distintas formas de lenguaje- que implica la autonomía de la actividad artística, antes inexistente<sup>3</sup>- y el hecho de que estos diversos lenguajes compartan la tarea configuradora de la realidad desde la actividad artística, junto al resto de actividades humanas. En la estética Kantiana<sup>4</sup> la experiencia estética se mantiene en la formalidad del objeto. Existe un juicio estético de los sentidos, que es cambiante y arbitrario y un juicio estético de la reflexión, centrado en la estructura formal. Kant dio autonomía a la estética, pero no del todo: no como ciencia y no como materia capaz de formar leyes. Antes de escribir la "Crítica del juicio", en los ensayos "Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime" años antes de reconocer la filosofía estética como una disciplina, Kant dice de la imaginación libre:

*"En su libertad hay que tomarla, primero, no reproductivamente, tal como está sometida a las leyes de la asociación, sino como*

---

1 KOTTE W. Thinking forms 1991, p.54

2 Los esquemas de concepto kantianos se explicarán mejor al final de este apartado y en el siguiente. Decir aquí solo ahora que son un producto de la imaginación, puente entre los conceptos puros y las imágenes mentales.

3 Fue Kant en su *Crítica del juicio* quien concedió al arte y a la estética autonomía filosófica, siempre había sido vista desde el punto de vista del conocimiento teórico o moral. Como parte del conocimiento teórico había que distinguir entre la lógica del pensamiento racional y la lógica de la imaginación.

4 Todo lo referente a Kant sobre "La crítica del juicio" en este apartado está sacado de CASSIRER, E. "The Philosophy of symbolic forms" 1957 Yale university, reescritura en inglés de su obra en alemán de 1932

*productiva y autoactiva (como creadora de formas caprichosas, posibles intuiciones) pero que la imaginación sea libre , y sin embargo, por sí misma, conforme una ley, es decir, que lleve consigo una autonomía es una contradicción”.*

La imaginación permite la unión entre entendimiento e intuición y las formas que de ello surgen simbolizan los objetos, Kant quiso crear una teoría de las formas, como posteriormente haría la Gestalt. Al igual que la expresión de conceptos, la expresión de las formas se hace mediante la abstracción, mediante características relevantes del objeto.<sup>5</sup>La idea intuitiva de la forma de un objeto físico es un concepto condensado a partir de una gran cantidad de intuiciones y percepciones sensoriales. Si las formas son la base de las imágenes, anteriores a toda figuración, son las formas puras kantianas: presencia y no representación. Forma= Urbild, imagen= bild, siendo esta última el aspecto sensible de la otra como ya explicamos en los símbolos. No puede existir la universalidad de la forma (hay multitud de formas orgánicas) aunque sí se pueden clasificar (p.e. formas geométricas). Incluso para los empiristas, el análisis sensorial no vale por sí mismo para explicar los conceptos desde un punto de vista solo sensorial, necesita de relaciones de unidad, de similaridad, de identidad o diferencia...sin estas relaciones, el mundo de la intuición no puede alcanzar forma definida. Cassirer dice *"The world of pure meaning, adds nothing in principle to the world of representation, but only unfolds what is potentially contained in this world...This progress from potency to act it's the most difficult achievement of knowledge"* Con la expresión *pure meaning* se refiere a las ciencias exactas, que desvelan lo que hay de potencial en el mundo de la representación, el mundo objetivo, pero no pueden pasar de la potencia al acto, y continúa diciendo que el conocimiento debe liberar las funciones de las formas de la realidad intuitiva y aprehenderlas como formas puras de valor funcional. Cree necesaria una teoría de esta funcionalidad, una teoría de las formas que muestre las relaciones del mundo intuitivo en concreto y las comprenda en su interdependencia, tal

---

5 ARNHEIN R. "Visual Thinking" 1969, p.157-58.

como las normas teóricas que existen en la estructura del mundo espacial, estructura que es posible porque las diversas percepciones espaciales, continuamente se orientan mediante ciertas formas básicas".<sup>6</sup>

**¿Cómo surge la representación de las formas?** ¿Cómo se pasa de la realidad intuitiva de las formas a su muestra como formas concretas con sus relaciones e interdependencias? Hemos visto que bien puede ser mediante una conjunción de pensamiento-percepción-expresión (mente-ojo-brazo) según expresaba el propio Beuys (nota 1). Konrad Fiedler creó una teoría de la pura visualidad, síntesis entre la representación visual y la expresión del movimiento, basada en las teorías del lenguaje de Humboldt y la estética de Kant y su idea de la existencia de formas a priori en el conocimiento (conceptos, visuales en este caso, equivalentes a lo que Kant denomina esquemas conceptuales) y en la distinción de la percepción subjetiva y objetiva; siendo desde esta última donde se desarrolla el arte como conocimiento intuitivo. El arte es un sistema de conocimiento, un fenómeno intelectual, que no se atiene solo al placer estético. Tiene leyes de la visión y leyes formales. En la actividad visual artística, se pasa de la sensación física a la expresión

*"El arte comienza allí donde termina la contemplación. El artista no se distingue por poseer un don de contemplación especial...sino porque es capaz de pasar de la percepción contemplativa, a la expresión contemplativa"*<sup>7</sup>

El idealismo y Kant diferenciaban la forma y el contenido; o el objeto y la idea; el fenómeno y el nómeno; la imagen y el concepto; siendo la forma la manifestación sensible de la idea. Para Fiedler, en cambio la forma equivale al contenido como en Aristóteles la materia se corresponde con la forma. El formalismo avanza sobre las teorías de Goethe y Baudelaire que se centran en las formas del estilo y la expresión. Si se va a los primeros textos sobre estética, Aristóteles denomina mimesis a la imitación de la naturaleza como fin esencial del arte, pero como sinónimo de

---

6 CASSIRER, Ibib p.300

7 FIEDLER, K. Escritos sobre arte" 1991, p. 56

analogía, comparación entre varios conceptos y relación de dos o más seres u objetos a través de la razón. En general se habla de mimesis cuando existe un parecido o semejanza más exacto con un original, que difiere de la mera representación en su búsqueda intencional de semejanza. Pero toda mimesis requiere cierta representación pues no es posible una copia perfecta de la realidad, siempre hay interpretación. Para Platón la mimesis era solo la apariencia sensorial de las imágenes exteriores de las cosas que constituyen el mundo opuesto al de las ideas. Esta imitación de la realidad, solo es una copia de la copia del mundo de las ideas, por consiguiente, Platón renuncia a la imitación (mimesis) del mundo para adoptar en el relato la *diégesis* que se opone al relato mimético basado en hechos y documentos de la realidad. Para Aristóteles todas las artes son imitación, así por ejemplo distingue entre historia y poética, donde la poética es la imitación de hechos, fábulas "verosímiles" (que podrían ser reales). La imitación se hace según distintos medios (pintura, palabra, etc) *Ars simia natura* de Horacio. Para Aristóteles la mimesis era además la base del aprendizaje, toda imitación produce un aprendizaje y la acción imitativa se puede llevar hasta una máxima perfección como ocurrió en el arte griego o en el renacentista, pero siempre se deja un resquicio para la visión subjetiva. Se puede copiar una obra de arte, reproducirla a la perfección, pero ante varias obras originales de un mismo objeto siempre habrá variaciones, incluso si las representaciones son del mismo autor. Del S. XVI al XIX la representación se basa en las leyes de imitación de la *bella natura*, a veces para mejorar el modelo: el arte como agradable mentira; o la idea de que la belleza es verdad; pero la verdad no es siempre belleza.

Rousseau en el s. XVIII en *La nueva Eloisa* defendió el arte no imitativo: arte de carácter, arte expresivo de emociones pero también de formas. En Alemania Herder<sup>8</sup> y Goethe siguieron el ejemplo de Rousseau y la teoría de la belleza adoptó una nueva forma con el incipiente romanticismo. Goethe, distingue entre

---

<sup>8</sup> Filósofo y crítico literario, precursor del romanticismo alemán con el movimiento Sturm und drang. Influyó en Goethe además de literariamente, con sus ideas sobre la filosofía natural de la evolución morfológica de las especies.

imitación, manera y estilo. La imitación sirve de aprendizaje; la manera es la forma personal de cada artista; y el estilo son las formas de la época. Baudelaire, teórico del simbolismo y las primeras vanguardias, en un estudio sobre Ingres y Delacroix compara el estilo neoclásico portador de la idea de belleza del momento y el primer romanticismo pictórico con la idea de lo sublime (ideas estas de lo bello y lo sublime ya contrapuestas por Kant) y defiende la manera personal frente al estilo de la época; el modo de cada artista que da lugar a la expresión. La belleza, en el sentido tradicional del término, no es la meta única del arte; es un rasgo secundario y derivado. A propósito de la estética Beuys dijo:

*"Estético, en sí, no significa nada malo. Si se juzgara todo con principios estéticos, bajo una perspectiva estética, no necesitaríamos fabricación de armas, ni ejércitos. Hay que ampliar el concepto de estética al campo del hombre. Debe formar con él una unidad y no limitarse a permanecer exclusivamente en el objeto. Lo que ya no vale es la tradición de la estética, los sistemas filosóficos sobre la estética han envejecido, así como la imagen que tenemos de ella en el arte, la publicidad o la producción de bienes. Hoy es ya una cuestión antropológico-humana. Yo he dicho: estética=ser humano, de una forma radical. Con esto, digo que los parámetros de la estética, sus auténticas dimensiones, son parte de la persona misma y en el momento en que uno toma conciencia de ello, esto se convierte en realidad".<sup>9</sup>*

La teoría del arte aún se mueve despacio en el campo antropológico, lo hace con mayor comodidad en la historia del arte, los estilos, la estética (que incluye la producción de objetos, moda etc, es decir, un campo humano pero centrado en el objeto) la antiestética, y las diversas teorías de las formas.

Hay toda una corriente de teóricos del arte formalistas, aparte de Fiedler .p.e Henry Focillon que se mueve entre los estilos y las formas puras en sentido kantiano y dice de estas que son el núcleo de las imágenes, su estructura profunda, y se comportan a través del tiempo mediante una diatopía (variantes de un espacio a otro) y una diacronía (variantes temporales):

---

<sup>9</sup> José Lebrero Stäls. Lápis, n. 187-188 (nov-dic 2002)

*"Las formas plásticas se someten al principio de las metamorfosis, que las renueva siempre, y al principio de los estilos, que mediante una progresión desigual pone a prueba, a la vez que establece y modifica, las relaciones que guardan entre sí" ... "Los distintos estilos son el resultado final de un juego de transformaciones, que se traducen finalmente en cánones, en fórmulas compositivas" ... "La vida de las formas, o las distintas vidas que pueden vivir las formas, se manifiestan como diversas imágenes o como distintas formas de vida. Los estilos, no se limitan a las configuraciones artísticas, sino que comprenden el modo de vida de los creadores y consumidores de esas configuraciones, sus formas de vivir"<sup>10</sup>.*

Otros teóricos formalistas fueron Worringer y Wölfflin estudiosos de los primeros expresionismos y abstracciones, con gran influencia en las teorías de Kandinsky<sup>11</sup>. Worringer dice del arte que es una experiencia emocional que conlleva la proyección de las emociones al proceso artístico. *"Despertar la sensibilidad para la belleza de la forma orgánica, representar las líneas y las formas de lo orgánico vital, su euritmia y toda su esencia interna"*<sup>12</sup> y distingue entre la exploración de la naturaleza -el realismo figurativo- frente a la estilización, que lleva a la abstracción. Henry Wölfflin en *Reflexiones sobre la historia del arte*, muestra el arte como una evolución interna de las formas que responden a cambios de sensibilidad y mentalidad de cada época y lo hacen de modo cíclico. A su vez, toda época clásica tiene su periodo barroco o todo gótico su clásico. Otros formalistas importantes son Roger Fry y Clive Bell, del movimiento Bloomsbury- más literario que pictórico- que lleva el postimpresionismo (término creado por Fry, también pintor) a Inglaterra tras el prerafaelismo. Fry distingue la visión estética, simple aprehensión formal de la realidad previa a la conceptualización, frente a la visión creativa, que sería la visión estética tornada en actividad, que reelabora de nuevo la apariencia de la realidad y se ejerce en el mundo del arte. La visión estética es previa por

---

10 FOCILLON H. "Vida de las formas" 1983 p.13-17

11 En "De lo espiritual en el arte". Steiner tuvo también una gran influencia en las teorías de Kandinsky.

12 WORRINGER, W. "Abstracción y empatía" 1983, p. 299.



tanto a la actividad analítica y a la imaginativa. Bell habla de la *forma significativa*. La forma del arte en tanto combinación de líneas, colores y espacios es la causa de la emoción estética, una cualidad común a todas las obras visuales y ajena a la subjetividad. Asimismo definen una visión plástica, táctil, formal, unida a la visión próxima y una visión pictórica, óptica, que se identifica con la visión lejana; ambas pueden darse en cualquier tipo de disciplina artística.

Termino con una cita de Beuys, que quizá aclara mejor el tema de este apartado:

*"La evolución del pensamiento me interesó desde el momento en que comencé a reflexionar sobre el pensamiento y sobre la plástica... Llego a un punto en que ya no puedo remontarme más atrás, a un punto en el que sencillamente surge algo mediante el pensamiento, algo nuevo... En mi opinión, el punto en el que surge la plástica se remonta tan lejos hacia atrás que podría decir: el pensamiento es plástica."<sup>13</sup>*

### **2.3.1 Imagen como dibujo**

*"Dibujar es ante todo, la meditación de una existencia que no puede serlo sin misterios"* Joseph Beuys

Imagen no es exactamente forma; ambas pueden ser geométricas u orgánicas, abiertas o cerradas, planas, volumétricas ... y juntas forman sistemas: imágenes y figuras, bien abstractas o naturalistas, están contenidas por múltiples formas, pues tradicionalmente se entiende la forma como una característica de las imágenes que a su vez está formada por otros elementos. La figura por otro lado, sería concebida como la disposición de las formas, el aspecto exterior del objeto, es decir, su configuración. La forma, en cambio, es el aspecto interno de un objeto, su esencia, la suma que conforman todos sus elementos esenciales: líneas, color, grafismos, textura... Habría por tanto una estratificación que iría así: Imagen ---> Forma (esencia) ---> Figura (aspecto) ---> Forma (estructura). Y el resultado

---

13 HARLAN/RAPPMANN/SCHATA "Joseph Beuys: Plástica Social", 1976, p. 1

sería un producto de la imaginación tanto como de la percepción, en el sentido etimológico del término imagen y en el sentido de resultado creado con apoyo de imágenes mentales.

Kant a diferencia de empiristas y racionalistas, que pensaban que la imaginación era simple memoria de la percepción o una percepción debilitada, dio a la imaginación capacidad creadora. Imaginación y percepción serían diferentes, y no solo imaginamos lo que anteriormente hemos percibido, sino que la imaginación es una capacidad creativa capaz de sintetizar imágenes por sí misma, aunque se condicione reciprocamente con la percepción *"En la percepción el saber se forma lentamente; en la imagen el saber es inmediato"*<sup>14</sup>

Y el dibujo es la forma más directa de expresión, bien como objeto autónomo o como base de alguna obra posterior. A partir del romanticismo hubo un alejamiento de la mimesis que había dominado el mundo del arte desde el renacimiento: el arte como espejo, el dibujo como resultado del canon clásico. Para Goethe, en el sentido de Aristóteles, la imitación es todavía aprendizaje, va profundizando en la obra y mediante ella<sup>15</sup> *"...Se aprende a comparar lo similar, a separar lo desemejante y a ordenar objetos singulares en conceptos universales"*

El alejamiento de la representación clásica es paulatino y gradual a lo largo de todo el siglo XIX y se advoca por una utilización libre de la imaginación personal y la estilización, algo que sería imparable ya en el siglo XX posterior. A Schlegel le parece difícil emitir un juicio sobre el estilo y la manera, es decir, sobre como la imaginación de un movimiento o un artista, elige sus representaciones, el dibujo se libera del canon y adquiere una nueva fluidez *"El punto en el que el estilo se transforma en manera; o, lo que es lo mismo, lo objetivo en subjetivo y lo universal en individual"*. La manera, según Hegel, más clásico *"No se refiere más que a las peculiaridades particulares y por tanto*

---

14 SARTRE J.P. La Imaginación; 1981, p. 23

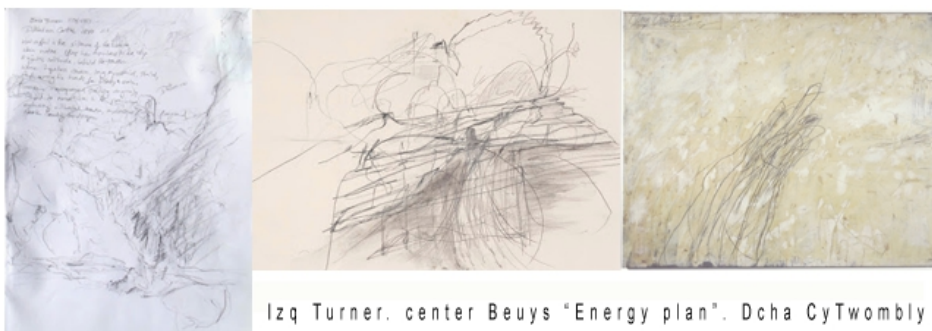
15 Nota: he hallado estas citas sobre estética de autores románticos que siguen en el espacio digital de la UNED en internet : <http://e-spacio.uned.es/fez/> . No he contrastado el año de publicación de las obras de referencia por ser publicaciones educativas digitalizadas de la propia Uned .Cfr. GOETHE, J. W. : Textos, p. 35 .Ibid. Cfr. SCHLEGEL , W. Textos p. 304, Cfr. HEGEL, G. W. F.: Lecciones sobre la estética, p. 212

contingentes del artista que afloran y se hacen valer en la producción de la obra de arte en vez de la cosa misma y su representación ideal”.

El dibujo de Beuys tiene mucho de estilo y manera personal, pero admitía muchas influencias expresionistas y simbolistas de sus maestros Edwald Mataré y Wilhem Lembruck en sus comienzos. Sus aguadas de mujeres tienen una fluidez muy similar a los dibujos de Rodin<sup>16</sup>.



Y yo añadiría similitudes de línea y grafismo con Turner y Cy Twombly:



A su vez, un dibujo de Beuys es identificable fácilmente, sus líneas tienen una sutileza que registra mínimas

variaciones de movimiento y presión, pero la posición de Beuys ante el dibujo, no es un mero ejercicio de estilo, bien sea personal o contemporáneo, sino la realización libre de una experiencia humana, es decir una antropología, y esto en un doble sentido: ya hemos visto como sus dibujos de figuras, tienen una reminiscencia casi prehistórica, en forma y contenido, pero además, el dibujo, es antes que un documento histórico o un objeto estético, un artefacto antropológico, que representa la cultura y el estilo que caracteriza la estética de una época y una sociedad. En cuanto al proceso, el dibujo es un resultado conjunto de la percepción y la imaginación, pero también de la articulación del pensamiento, aunque no necesariamente el pensamiento lógico. Beuys sitúa al dibujo en las zonas intermedias entre el pensamiento, la intuición, la sensación mental (emociones) y el movimiento físico (movimiento del brazo y la mano).

<sup>16</sup> Hay un libro enteramente dedicado a las afinidades entre ambos y así mismo con Lembruck. "Rodin & Beuys" Gabler, J. Koepler, D. 2006

El dibujo como medio cumple en Beuys todas sus funciones clásicas: boceto, reserva de ideas, esquema de trabajo y obra terminada y autónoma, en sus propias palabras:

*"El dibujo es la primera forma visible de mis obras... la primera cosa visible de la forma del pensamiento, el momento de cambio de los poderes invisibles a la cosa visible... es en realidad una forma especial del pensamiento llevada a una superficie plana o redondeada, ya sea un soporte sólido como una pizarra o unacosa flexible como papel, cuero o pergamino, o cualquier tipo de superficie."*<sup>17</sup>

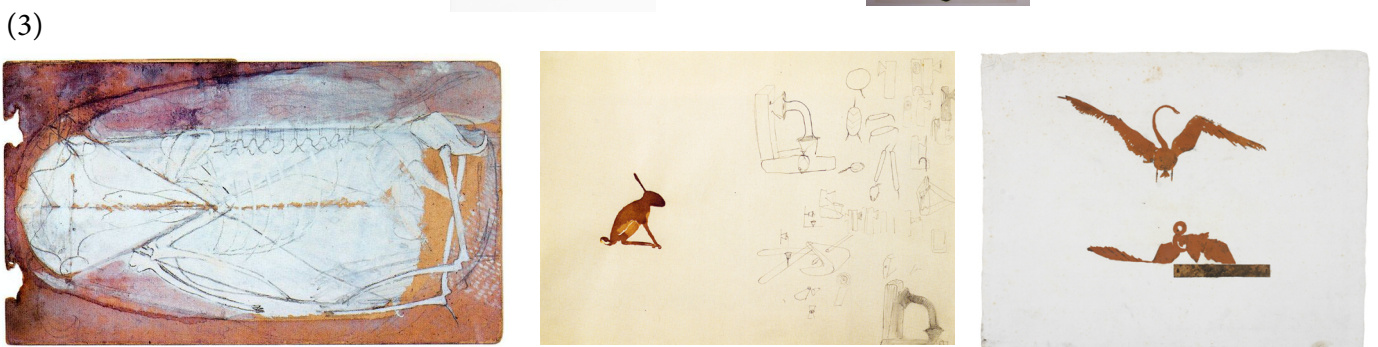
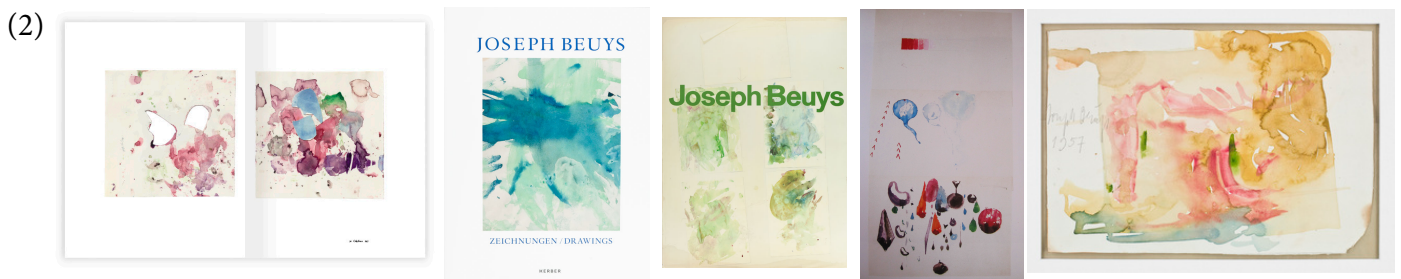
Otra característica esencial son los materiales y colores que utiliza. Puede dibujar sobre superficies como servilletas, sobres o papeles y cartones rasgados, pero su dibujo será igualmente cuidadoso. Utiliza tanto una línea clara y fluida como garabateos o formas con pincel; y casi siempre usa el color en una paleta de tonos restringidos, pero en variedad de gradaciones: negros/grises, rojos desde el bermellón a diversos ocres, al pardo. Y un par de colores de su creación, *Beize*, palabra alemana que significa mancha o corrosión, formado por una solución de hierro y *Braunkreuz* - literalmente "cruz marrón"- suspensión de pigmento marron en aceite, que causa una sensación a la vista sensiblemente material (1). Si pensamos en la obra escultórica de Beuys, veremos que, junto al gris del fieltro, son los tonos de sus otros materiales, grasa incluida, que resulta en una especie de uso restringido, con la posibilidad de la aparición de contraimágenes, algo que puede observarse en la obra posterior de la mayoría de sus alumnos. Pero hay algunos ejemplos de utilización del color en sus primeros años que resultan interesantes (2). Las obras de Beuys pueden catalogarse según sus temáticas y sus colecciones<sup>18</sup>. Ya hemos visto sus primeros dibujos más figurativos: cruces, mujeres, animales(3)

---

17TEMKIN A. y ROSE B. Thinking is form, 1993, p 73.

18 Me hubiera gustado haber podido desplazarme para ver las colecciones alemanas de dibujos de Beuys. Lo más cerca que he estado de ellos, ha sido la tienda de la Tate Gallery, viendo un catálogo de las adquisiciones conjuntas con the Scottish National Gallery <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-filter-ar00640>. También mediante a algunos libros de dibujos (The secret block) y material que puede hallarse en internet (normalmente no fechados o referidos a una colección).

a los que se unen otros motivos de la naturaleza vista desde el plano macrocósmico o microcósmico(4) destacando los dibujos morfológicos de plantas(5) Entre las colecciones destacan: The Secret Block for a secret person in ireland (6) Los cuadernos de Ulises (7) los códices de Madrid (8) la colección Van der Grinten (9). Hay contabilizados más de 10.000 dibujos de Beuys y muchos otros motivos: máquinarias y su funcionamiento y cantidad ingente de diferentes esquemas en que mezcla dibujo y escritura que veremos en los siguientes apartados.





### 2.3.2 Dibujo procesual

Baudelaire decía que todo dibujante es un filósofo en ciernes, un pensamiento toma forma real, una idea es comunicable a través del dibujo. Su función se extiende más allá de la imagen: refleja las observaciones del artista, la más íntima y espontánea expresión. Beuys era muy cuidadoso con sus dibujos, los guardaba en carpetas, a las cuales accedían sus alumnos y sus escasos, pero fieles coleccionistas. Sus dibujos eran un medio mixto que podía incluir una grafía compleja en la cual la escritura y los esquemas se apoyaban mutuamente desvelando un sentido. Los dibujos podían tener su rúbrica, la cruz estampada a manera de firma, sus sellos, contener palabras, listados, tachaduras, esquemas, guiones, partituras. Como medio, el dibujo cubre una amplia gama de actitudes, desde lo inmediato, lo íntimo y lo subjetivo, a lo investigativo, analítico y lo narrativo.

Tras una exposición de la Royal Academy en Londres sobre "The secret block for a secret person in Ireland" se dijo en una crítica periodística:

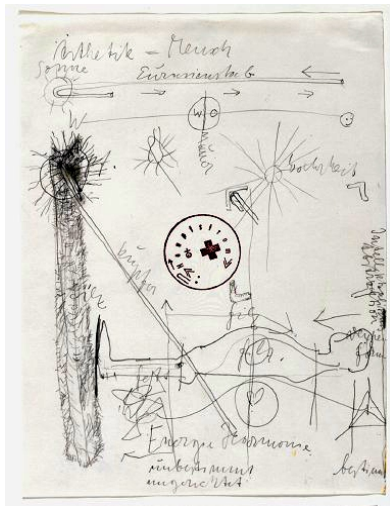
*"In the drawings, you feel closer to the workings of Beuys's mind than you do in the art he exhibited in public, for they constitute a sort of reservoir of ideas from which the performances and three-dimensional works were to emerge. In them, Beuys was searching for an alternative to language, a way to communicate without words. The Royal Academy calls them 'ideas made visible' and the phrase is apt".<sup>1</sup>*

Los dibujos de Beuys, como una reserva de ideas, por la que es posible un conocimiento más preciso que el que pueda proceder de las acciones, los objetos de escultura y las instalaciones. Son una alternativa al lenguaje, una manera de comunicar sin palabras. La exposición se llamó "Ideas hechas visibles". Esto no deja de estar en consonancia con la idea renacentista del *diseño* como expresión de pensamiento. A partir de el S. XX, el dibujo pasó a ser un medio polivalente que convierte en equivalente el proceso y el resultado, sea un dibujo autónomo o preparatorio de una obra mayor. La zona entre la praxis y la teoría se ha reducido y el dibujo como medio de reflexión se ha consolidado gracias a la idea de que el proceso no está subordinado, sino que es en sí parte del resultado. En el Renacimiento Vasari dividía el dibujo en: *diseño primario*, *diseño secundario* y técnica (*Techne*). El primero se ocupaba de lo que hoy llamaríamos el sentido formal sintáctico; el segundo, del sentido semántico representacional. Y la *techne* no sólo era una práctica, sino que integraba todos los aspectos de la creación al servicio de la reproducción ideal. En ese contexto el dibujo representacional se constituyó como una larga tradición, donde estaban disociadas la idea de técnica, materia y forma. Esto se dio en gran parte, porque la interpretación representacional del mundo estaba basada sobre las formas abstractas platónicas: la geometría, la mimesis y la idea, la cual para Platón predominaba frente a los sentidos. Existía un proceso muy elaborado en la tradición: la suma de prácticas que va de los bocetos y el dibujo preparatorio a la obra final en los cuales el

---

<sup>1</sup>Artículo Richard DORMENT Telegraph 4th august 1999

proceso estaba sumamente definido y separado por pasos. Pero la gradual desintegración del objeto estético, o mejor dicho, la gradual despreocupación por una representación ideal que comienza en el S. XIX y se acelera en el S. XX, hace que el arte pase de centrarse en la representación- que pasará a ser una mera parte



resultante, a veces incluso con apoyo del azar- a hacerlo en la idea y el proceso. Proceso que se inicia por una parte mediante la integración de otros lenguajes y por otro lado mediante el énfasis puesto en la acción misma de la práctica artística. Lo primero culminará en el arte conceptual y a su vez, lo segundo, en una vuelta a una forma de representación nueva, que sería resultado de la acción artística y el gesto

a la hora de dibujar o pintar<sup>2</sup>, siguiendo los caminos de los primeros expresionismos y la abstracción:

*"la representación ha regresado, no en la forma familiar del disfraz del realismo con representación de figura y fondo...sino como una función autónoma....La implicación es la de un arte que crea imágenes sobre imágenes. Debajo de una imagen hay otra imagen."*<sup>3</sup>

Es lo que Roman Ingarden denomina estratos, en los que se enlazan los niveles sintácticos y formales y los semánticos, que en ocasiones se pueden solapar con un sentido estético. Y eso en los dos niveles procesuales: la inclusión de otros lenguajes y el proceso de acción. Desde los collages de Picasso, con la introducción de palabras que refieren al mundo de la gráfica impresa, y posteriormente el dadaísmo, en que que mediante otras apropiaciones del ámbito creativo cultural, como la poesía y el teatro, se acaba por integrar la palabra dicha o escrita surgiendo así los primeros indicios reflexivos de lo conceptual, en que texto e imagen están concebidos como un signo o una imagen integrada. En la obra contemporánea, principalmente en el dibujo, los diversos lenguajes se fusionan en el interior del proceso

<sup>2</sup>Cuya idea estaría reflejada totalmente en la pintura de Jackson Pollock.

<sup>3</sup>KANTOR J. *Drawing From the Modern* Vol. 3 1975-2005, 2005, p.



creativo sintética y sintácticamente y será sólo en un ámbito reflexivo en que lo abstracto y lo concreto sean conscientemente separados. Imagen, proceso y texto están involucrados en un solo

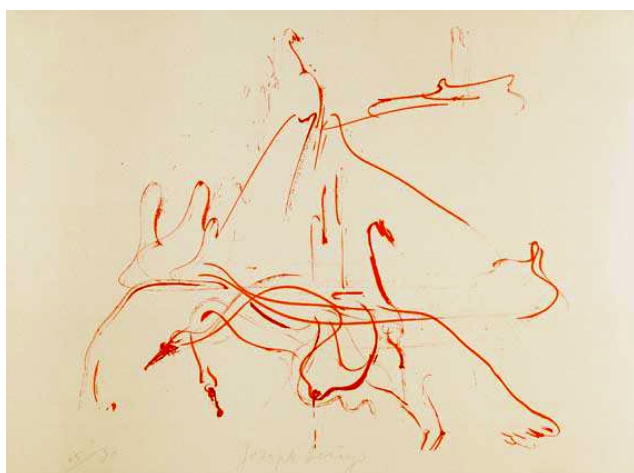


evento creativo en que medio y fin se suman en una sola temporalidad; una idea del proceso, donde se fusionan dibujo y proceso, temporalidad y materia, acción y lenguaje.

Esto se puede ver a través del modelo estratificado de Ingarden que mediante una metáfora musical, expone los elementos de una obra literaria:

*“El primer estrato es el de las grafías o sonidos verbales las cuales son la raíz de la obra y cada uno posee una polifonía peculiar. Este estrato fónico siempre irá de la mano con el segundo estrato de unidad de sentido, ya que un conjunto de grafías dan como resultado palabras y estas palabras en conjunto constituirán el significado de la obra, por lo tanto ambos estratos son indispensables para la creación. El tercer estrato está compuesto por el ritmo, el cual es la secuencia de sonidos. Y también está compuesto por el tempo: el cual le da la ligereza o pesadez de la lectura. Por último la melodía: es la sucesión de sonidos que dan como resultado un tono específico”<sup>4</sup>*

Estos estratos crean una polifonía que es la obra de arte, y esta metáfora puede ser trasladada al ámbito gráfico, en el que sintácticamente cada artista, estratifica los sedimentos que van generando los distintos niveles de sentidos a través de los grafismos y las formas propias que fundamentarán la semántica.



Las trazas que van dejando los gestos sobre la superficie, forman de manera casi imperceptible pero significativa, el aspecto más o

4 INGARTEN, R. “La comprensión de la obra literaria” , 1998, p.51

menos sutil, de los rastros dejados por el ritmo acompasado al movimiento. Lo sensible expresivo y el sentido conceptual creando la urdidumbre de una misma poiesis personal.

En Joseph Beuys esta poiesis se muestra en sus dibujos como signos que son sentidos. Operaría en un primer estrato sintáctico, con referencias sutiles de lo inmaterial a través del uso material, generando sustancias, vestigios procesuales por medio de improntas, signos, marcas, grafismos, gradaciones...

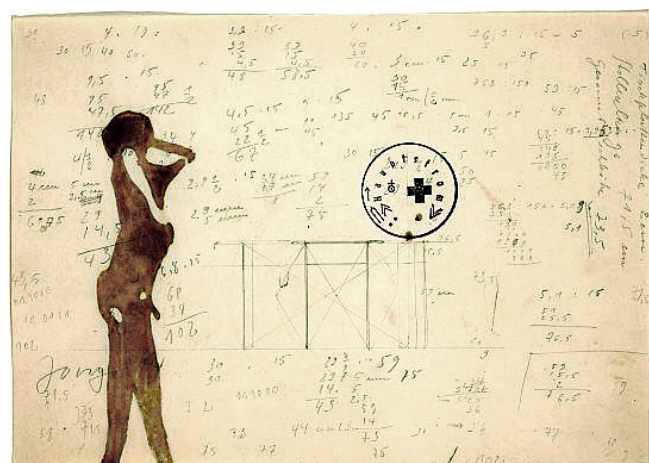


alquimista del dibujo, tiene una forma de afectar el soporte mediante



sus actos, sus materiales, los medios que emplea y su manera de disponerlos sobre la superficie que parece liberar perceptible energía visual y emanaciones fluidas.

El segundo estrato en los dibujos de Beuys, estaría relacionado con los aspectos semánticos de significación y aquí Beuys muestra elementos en sus dibujos que pueden identificarse con un discurso antropológico, animista y primitivo del arte muy en concordancia con la antroposofía <sup>5</sup> complementado con elementos que operan como portadores muy concretos de significados, de morfologías que transitan en algún lugar



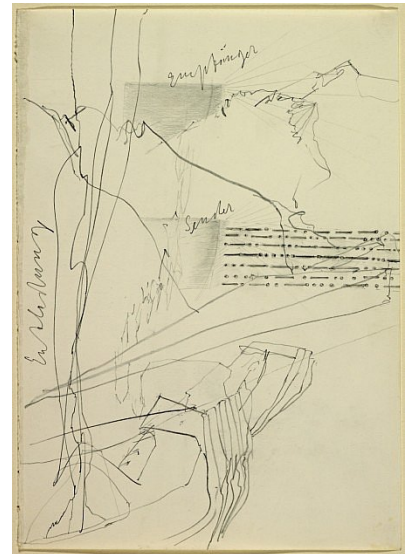
intermedio entre lo microscópico y lo macroscópico en el sentido de la naturphilosophie romántica, de la metamorfosis y en que

<sup>5</sup>El término Animismo viene del latín animus (alma-vida), la noción de que entidades no humanas: animales, plantas y objetos inanimados o fenómenos poseen una esencia espiritual. Específicamente el animismo se utiliza en la antropología como un término que abarca la idea de una cosmología integrativa, el animismo sugiere que no existe una separación entre lo espiritual y el mundo físico.

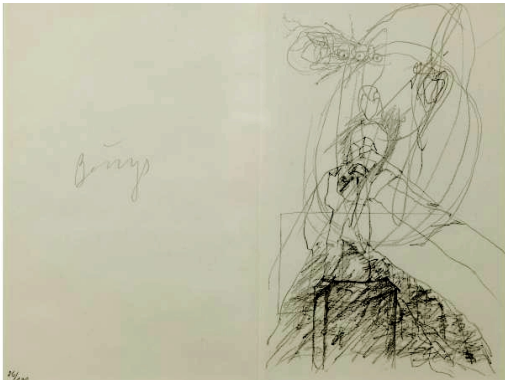
animales, figuras femeninas y/o masculinas a un tiempo, se articulan con intervenciones abstractas, palabras, textos, tachaduras, en yuxtaposición con elementos significativos en su obra como sus sellos y firmas.

En cuanto a la línea de Beuys- que marcaría el ritmo, tercer estrato- es mutable y muestra las variaciones de forma, acción, emoción, o pensamiento en su recorrido.

Walter Benjamin en sus ensayos "*Painting and the graphic arts*" y "*On painting, signs and marks*" de 1917, hace un elaborado estudio de la línea que- tomando el paisaje como referencia metafórica - divide por un lado, en "línea gráfica" que sirve para definir el espacio marcando diferencias en distintas

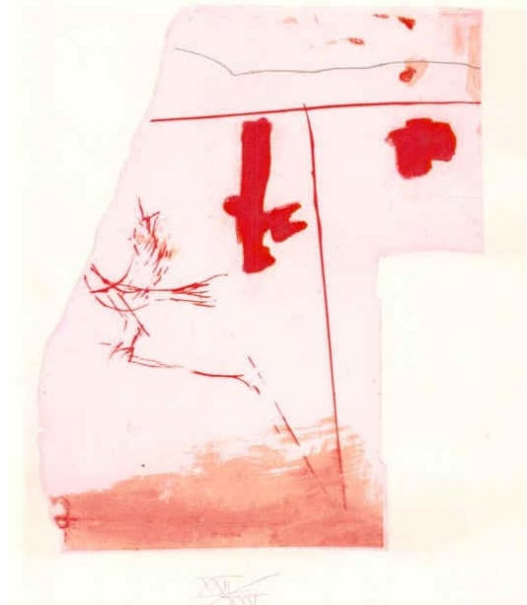


áreas, creando una estructura base y la "línea de signo absoluto", línea que define como "Inherentemente mágica"<sup>6</sup> que cobra autonomía y podría definirse como aquella " línea que se va de paseo" de Paul Klee .



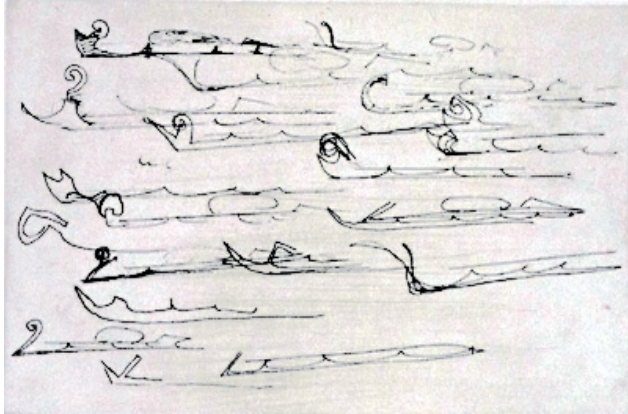
También distingue Benjamin entre signo y marca: el signo lo "imprime" el artista desde fuera, mientras la marca, proviene del interior,

del efecto que el medio crea en la superficie (piénsese en una acuarela o tinta en expansión sobre el papel y sus posibles transformaciones cromáticas) estas marcas a su vez, crean un proceso temporal, que en el caso de beuys, puede ir del simple proceso de secado, a reacciones químicas de diversos materiales.



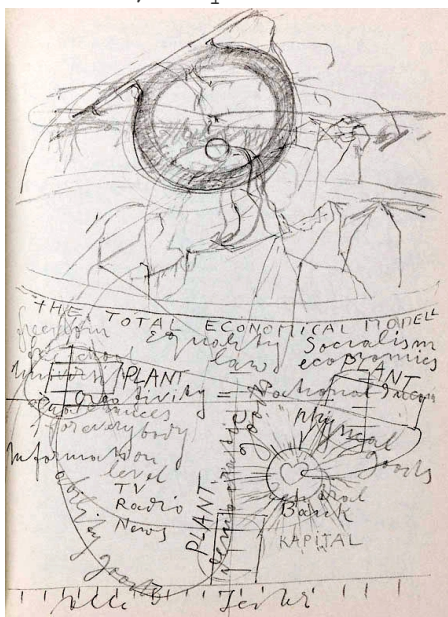
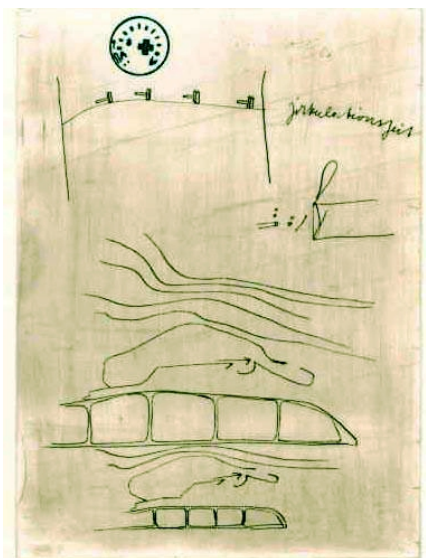
6 En GARNER, S. *Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research* . 2011, p. 66

El cuarto estrato sería el espacial: la melodía. En el dibujo mimético el espacio se define fácilmente como figura y fondo y mediante la perspectiva. En el arte abstracto procesual, es más complicado. Benjamin, desde su aproximación paisajística al espacio, dice:



*"The identity of the background of a drawing, is quite different of that of the white surface on which it is inscribed. We might even deny that identity, thinking of it as a surge of white waves"*<sup>7</sup>

El espacio del dibujo procesual es pues un espacio multidimensional, en el que la superficie uniforme en que se inscribe, puede ser vista como una oleada de sucesivas ondas en que los varios niveles refuerzan las diferentes capas entre sí, de forma que en cada estratificación hay uno o varios niveles, que son transparentes y que un



motivo, aspecto o representación puede intercambiar su posición en

cuanto a estrato y no mutar el espacio en lo esencial. Esto se aprecia en los dibujos procesuales de Beuys, donde se crean correlaciones de elementos que al complementarse establecen los sentidos simbólicos que, al confrontarse entre sí, hacen del espacio de representación un

lugar de interpretación siempre cambiante, donde los estratos llevan a referencias muy diversas, que en consonancia y por mediación de Beuys, crean una polifonía.

7 *Ibid.*

### 2.3.3 Imagen y concepto como «objeto»

"En el campo del conocimiento no hay nada lineal y secuencial, sin embargo tras muchos siglos de aprendizaje verbal, hemos identificado la lógica y la razón con la inferencia secuencial y lineal del pensamiento verbal" Marshal Mc Luhan  
La comprensión de los medios 1964

Para terminar este apartado sobre forma, imagen y pensamiento voy a hacer una recapitulación desde los conceptos lingüísticos y las imágenes visuales como representación del mundo objetivo; la relación entre pensamiento, realidad y lenguaje; y como los seres humanos pueden distanciarse de los datos percibidos en el momento y pensar e imaginar para resolver un problema. Es decir, dejan de estar en contacto con la realidad, porque tienen la posibilidad de interponer símbolos entre las cosas y la mente. Estos símbolos pueden ser imágenes o palabras es decir conceptos visuales y verbales.

Al hablar de realidad, no se puede definir exactamente qué es; se suele considerar real lo que existe en el espacio-tiempo, y se suele confundir con lo empírico y lo material, lo conocido por los sentidos. Pero también hay realidad abstracta: ideas, conceptos, símbolos...forman parte de la realidad, es decir la realidad es ontológica y metafísica aparte de epistemológica. La manera de ver si las abstracciones de las que surgen los conceptos y las imágenes son realidad, es la verificación intersubjetiva. No puede decirse que hay una sola realidad, existen multitud de creencias o ideas que son reales para unas personas o culturas y no para otras. Por otro lado, el realismo científico, p.e. considera parte de la realidad, no solo los objetos, sino sus propiedades y materia: las partículas atómicas y subatómicas de que está compuesta. El pensamiento por su parte siempre ha estado unido al lenguaje como expresión de la *realidad*, la idea de que todas las lenguas tienen un fundamento común (en que se basaban las gramáticas generales, siendo la primera compilación la de Port Royal ya mencionada ) implica que todas tienen por objeto permitir

a los hombres significar, hacer conocer unos a otros sus pensamientos y su realidad. Esta comunicación del pensamiento a través del habla exige que esta sea una especie de imitación del pensamiento: una representación. Pero las palabras no son la única vía para que el pensamiento tome forma, hay otras maneras de pensar como el pensamiento visual.

El pensamiento interior sin palabras, parece distinguirse del exterior, en que expresa su no discursividad y eso lo acerca más a los terrenos de la imagen y la imaginación. Fiedler declaraba la imposibilidad de un conocimiento sin representaciones. La imagen como forma autónoma de representación. Forma = contenido "*El arte no tiene ideas, es él mismo una idea. La obra es expresión de ella misma como contenido*"<sup>1</sup>. Fiedler se basa en Kant (a las obras de arte les conviene el juicio lógico puesto que son medios de conocimiento) y en Humboldt (el lenguaje es instrumento configurador del mundo: nuestra experiencia). Existen pues dos clases de representaciones, sensoriales y conceptuales. En la experiencia cotidiana de los objetos se nos ofrece un conjunto de fragmentos inconexos, que no provienen únicamente del sentido de la vista, sino también del sentido del tacto o el locomotor y que se completa con representaciones lingüísticas que conceptualizan el mundo. Aún así hay una distinción clara en la tradición filosófica entre concebir e imaginar. Platón, contraponía las ideas a lo sensible y Descartes decía que es posible concebir un cuerpo geométrico de 1000 lados pero no es posible imaginarlo. Port Royal llamaba a las imágenes signos naturales, frente a las palabras, signos instituidos. Abraham Moles<sup>2</sup> estableció un grado de iconicidad y un grado de abstracción: un objeto, sería la iconicidad total y una palabra, iconicidad nula pero abstracción total; entre medias, diversas representaciones, fotografías, dibujos pinturas con mayor o menor realismo o abstracción. Como en Port Royal, imágenes y palabras serían los dos polos opuestos de representación: la idea de semejanza entre imágenes y objetos vs. conceptos y lenguaje.

---

<sup>1</sup>PÉREZ CARREÑO, F. «K. Fiedler. La producción de lo real en el arte», introducción a Fiedler, Konrad, *Escritos sobre arte*, Madrid, 1991, p. 16

<sup>2</sup> Creador de la teoría de la información, que veremos someramente como parte de la teoría de sistemas.

Kant estableció un cambio en ese sentido: entre las categorías del entendimiento y los fenómenos, intervienen los esquemas trascendentales, que permiten que la imaginación haga llegar al concepto una imagen mental del objeto, que Kant denominó esquemas puros del entendimiento y que son monogramas de la imaginación pura trascendental pero no són imágenes normales y particulares, sino esquemas conceptuales de la imaginación. Heidegger explica la teoría kantiana de los esquemas, que considera una teoría de la imagen, citando sus palabras:

*"Hay dos ramas del conocimiento, que quizá se originen de una raíz común pero desconocida : la sensibilidad y el entendimiento. Por medio de la primera nos son dados los objetos, por medio de la segunda, los objetos son pensados" <sup>3</sup>*

Cassirer, siguiendo también a Kant habla de las representaciones del objeto ¿Qué se puede entender por esto? Kant siempre hablaba de la realidad como la *cosa o el objeto en sí*, que no puede ser conocido en su totalidad. El ser humano se enfrenta a los objetos, estos se le contraponen, *se le objetan*, y se llega a una cierta objetivación frente a la subjetividad ineludible; toda representación busca la objetivación. Para Kant, la imaginación funciona primero a nivel perceptivo, luego viene la imaginación productiva, sintética, la síntesis trascendental de la imaginación o la unión a priori de la diversidad tras la que se llega a la unidad originaria, a la aproximación del objeto en sí; la imaginación permite la unión entre entendimiento e intuición.

Pero además, percibir algo visualmente es una acción que lleva una carga teórica; la observación de algo está moldeada por un conocimiento previo de ese algo. "Ver como"- interpretar- distinto al mero proceso fisiológico. Según la fenomenología, toda interpretación implica una comprensión, que a su vez es la base para una nueva interpretación, un círculo hermenéutico abierto moviéndose en espiral, elevándose o profundizando en el sentido de las cosas del mundo.

Según Heidegger el ser humano está situado en un mundo estructurado simbólicamente y por lo tanto comprensible:

---

3 En ZAMORA, F. "Filosofía de la imagen:lenguaje, imagen y representación" p. 69

*"Nuestras percepciones más simples ya están expresadas, más aún en un cierto sentido ya están interpretadas. En realidad no vemos tanto, primaria y originariamente los objetos, sino que primero hablamos sobre ellos, más exactamente, no hablamos sobre aquello que vemos, si no que vemos lo que se habla sobre las cosas."*<sup>4</sup>.

La imagen funciona como signo que aprendemos a interpretar, no como reflejo de un objeto. Gombrich en su conferencia *"Mirror and map"*<sup>5</sup> habló de las imágenes mapa y las imágenes espejo y de como el conocimiento de los objetos, no es pasivo, sino una forma activa de la percepción. La Imagen espejo, podría corresponderse con lo visual óptico y pictórico y la visión lejana, en que predomina la perspectiva. La imagen mapa proporciona información selectiva sobre el mundo físico -sobre los aspectos importantes de este- en una estilización que pudiera corresponderse con lo visual táctil y la visión cercana, caracterizada por el movimiento del ojo que al no abarcar toda la escena, pasa de unas partes a otras del objeto, abstrayendo de ellas. Gombrich en *"Arte e ilusión"* Y Eco desde la semiótica defienden que toda imagen es conceptual o simbólica antes que naturalista o realista y que se puede comprender cualquier imagen visual sin planteamientos de que la imagen sea o no realista. Una imagen para representar un objeto funciona como símbolo de este, cualquier cosa puede estar en lugar de cualquier cosa si denota esa cosa, independientemente de la semejanza. Cassirer en *Lenguaje y representación del mundo de los objetos* habla de un doble camino para la interpretación de las funciones simbólicas que conforman la realidad: 1. considerarlas un hecho secundario, una copia, o 2. verlas como un hecho primitivo, un original. En el primer caso el mundo es una cosa acabada que se refleja en la conciencia como en un espejo. Pero la teoría de la copia no se corresponde con la naturaleza del conocimiento, para el que es necesario un acto representativo, una síntesis por parte del sujeto frente al objeto. La imágenes del mundo que recibimos del arte, el conocimiento y el lenguaje, no son registros pasivos, sino que implican un acto del espíritu que traza un esquema nuevo

---

<sup>4</sup> HEIDEGGER, M. *Ser y tiempo* 1991, p. 75.

<sup>5</sup> GOMBRICH E.H. *El espejo y el mapa. Teorías de la representación pictórica*, 1974



y abre un nuevo horizonte en el mundo objetivo. Tales imágenes no proceden del objeto, sino que llevan hacia él. La creación en las artes plásticas, el objeto estético, no parte de un molde determinado que reproduce el objeto y su espacio determinado, sino que cada arte a su manera, recrea las formas de ese objeto y abre vías para la representación del espacio.

Lo mismo ocurre en las lenguas, cada lengua contribuye a su manera con su fonética y signos particulares a la formación objetiva y conceptual del mundo en un proceso en construcción constante, del que se desconoce la génesis, y que se lleva a cabo mediante el propio lenguaje. La representación objetiva, no es el punto de partida de la formación del lenguaje, es la meta. El lenguaje no entra en el mundo de percepciones objetivas solo para designar nombres a objetos delimitados y de forma arbitraria. La vida consciente no es una simple aprehensión de objetos, sino la comprensión de un mundo interno-externo que se construye en una estructura inteligible, en el que se puede pasar del mundo de la acción y la reacción a la visión, la representación y al conocimiento.

*“ Los niños descubren las palabras como símbolos que designan objetos o acciones y adquiere un afán denominador preguntando por el nombre de todo; pero en realidad, el niño no apunta al nombre, sino a la cosa, que puede entonces designar, como una manera de estabilizar la representación de los objetos y ayudarse en la construcción de su mundo con sentido y significado, sentido que descubre junto al signo y al objeto, unidos sintéticamente. Conocemos el objeto cuando hemos realizado una unidad sintética en la diversidad de la intuición ”<sup>6</sup>.*

la crítica del lenguaje se refiere al empobrecimiento de designar con una sola palabra una multitud de impresiones de la riqueza y variedad de la realidad. Pero ese *handicap* se convierte en un logro del lenguaje que al instante vincula entre sí cosas de aspecto diverso que se concentran y relacionan mediante un término, creando una sinopsis de lo múltiple. El lenguaje además

---

6CASSIRER, E. “Lenguaje y representación del mundo de los objetos “ p. 28 en Psicología del Lenguaje. Cassirer *et al.* 1972.

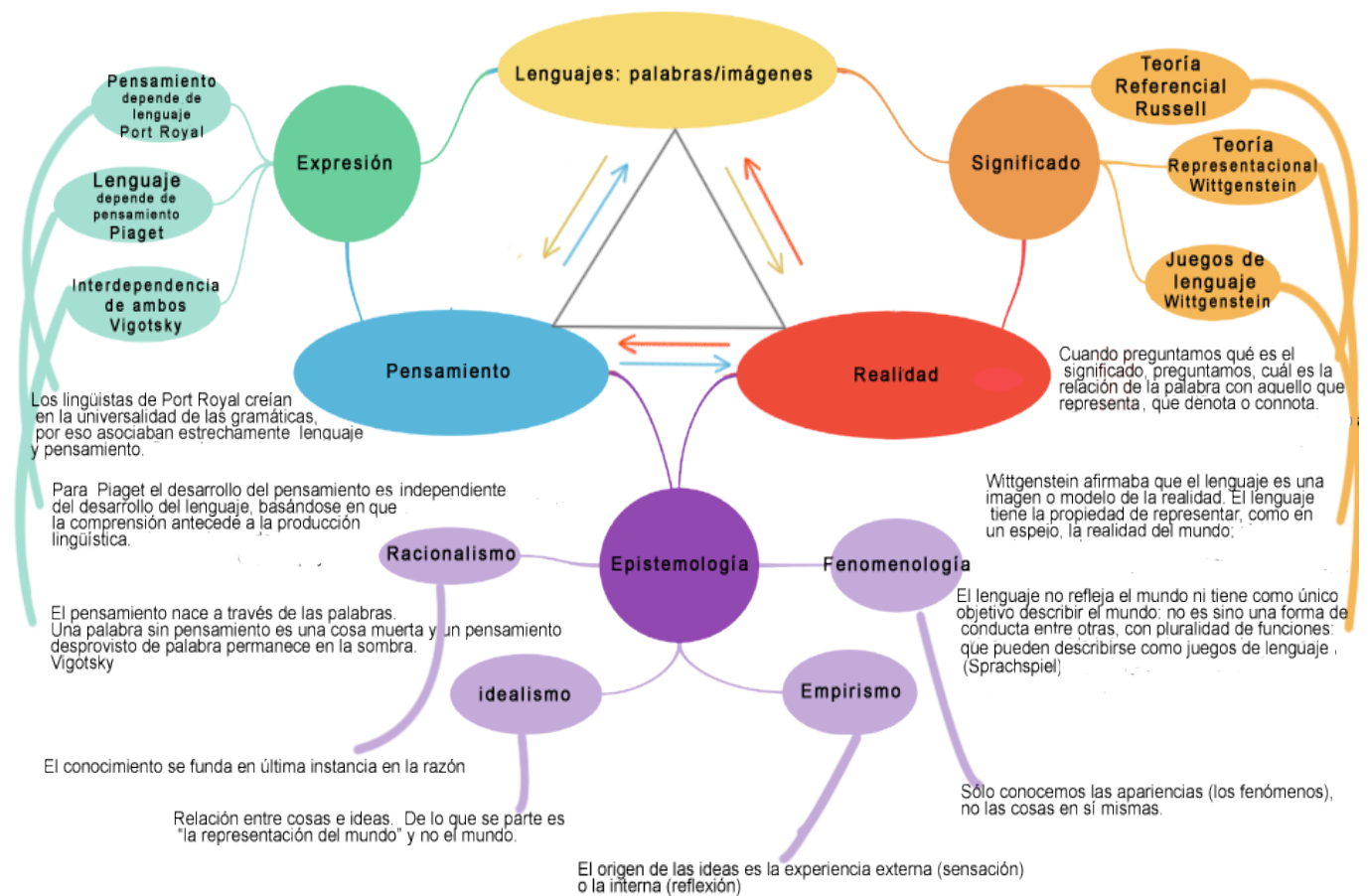
no solo sirve para construir el aspecto teórico del mundo, sino también el práctico y ético, la voluntad y los sentimientos. De hecho, el lenguaje expresivo de las emociones, es el primer lenguaje: interjecciones, expresiones subjetivas, que se van gradualmente objetivando sin perder la subjetividad, pero una subjetividad que encuentra respuesta mediante el uso del lenguaje como comunicación. También habla Cassirer del juego infantil que opera mediante una mezcla de percepción, intuición e imaginación y una aparente no distinción entre fantasía y realidad, entre imagen y cosa. Lo representado, con lo que establece una continua relación verbal, los objetos del juego, no son meros objetos, sino casi sujetos con los que se interrelaciona, que actúan, le hablan. Todos los juegos infantiles van acompañados por un monólogo dialogado entre el niño y sus objetos de juego. En eso se parece a la etapa mítica en la que el hombre dialogaba con la naturaleza. Esta es la idea de Cassirer sobre el surgimiento paralelo de el lenguaje y el mito, que ya mencioné y reaparecerá de nuevo.

En el lenguaje tanto las palabras como las imágenes, oscilan entre los polos opuestos de subjetividad y objetividad, de imaginación y racionalidad y ninguna teoría del arte o lingüística puede escapar a esta dicotomía, aunque esté más a favor de una u otra. El lenguaje (objetivo) y la ciencia proporcionan un sentido objetivo a nuestro conocimiento mediante conceptos y leyes generales, en un intento de abreviación y abstracción. En el arte, también se hace un esfuerzo de abstracción de la realidad pero de concentración e intensificación. La ciencia analiza y simplifica en fórmulas los fenómenos naturales, el arte da cuenta de la multiplicidad y variaciones de la realidad. El dicho de Heráclito, el sol es nuevo cada día es cierto para el artista, no para el astrónomo. Nuestra percepción estética muestra una variedad de la realidad mucho mayor que nuestra percepción sensible general. En la ciencia un objeto queda definido cuantitativamente por sus constantes físicas y químicas, en el arte un objeto se define cada vez que es representado y puede serlo de infinitas maneras, incluso por el mismo pintor, dependiendo no solo de los puntos de vista, iluminación etc sino de sus estados anímicos. La idea

intuitiva de la forma de un objeto físico es un concepto condensado a partir de una enorme cantidad de intuiciones y percepciones sensoriales. La palabra crea sinopsis, la imagen multiplica.

Para resumir el tema, expongo un mapa mental del pensamiento y su relación con el lenguaje, y seguidamente otro de la relación entre pensamiento e imaginación. La tercera combinación: lenguaje e imaginación, serían según Bachelard una constante permanente. Pero eso será ya tema del siguiente capítulo.

MAPA 1 Pensamiento <---> realidad <---> imagen del mundo representada por conceptos (palabras e imágenes)



**Relación entre pensamiento y lenguaje:** Comunicación y expresión. Teorías sobre la dependencia de uno y otro. Tratado desde la pedagogía y la lingüística.

**Relación entre lenguaje y realidad:** Significado y representación del lenguaje. Tratado desde la filosofía y la lingüística.

**Relación entre pensamiento y realidad:** Conocimiento epistemológico tratado desde las escuelas filosóficas clásicas .

## 2.4. Dibujos y objetos para la comunicación

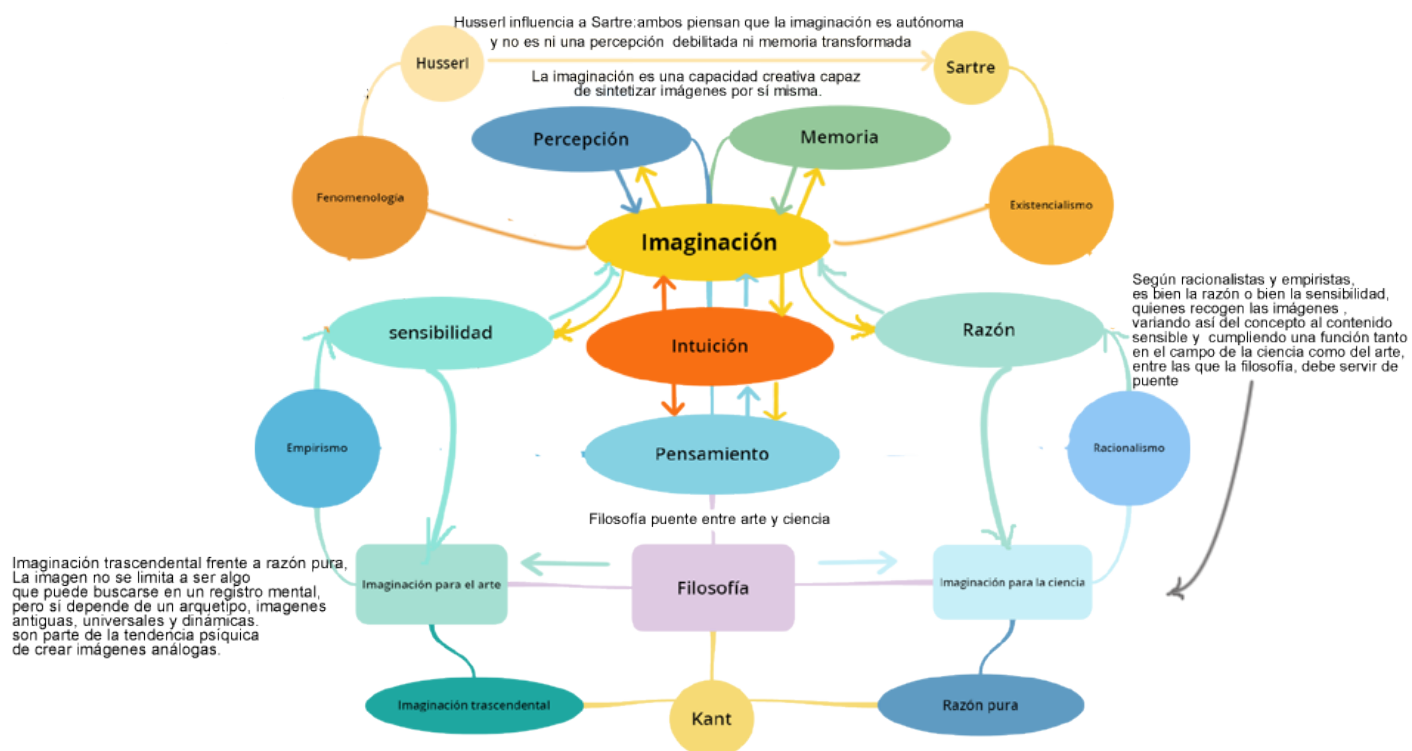
*"Tomar conciencia, es tomar forma"* Henri Focillon La vida de las formas 1934

Para finalizar este capítulo hablaré de la función esencial de todo lenguaje, la capacidad de comunicar. Beuys fue un gran comunicador que desde los años 70 en charlas y discusiones ocupó gran parte de su tiempo y energía. El discurso de estos encuentros con el público en universidades, galerías y ferias de arte, era expuesto a través de un lenguaje claro y didáctico que contrastaba con el hermetismo que conlleva el proceso de interpretación de sus acciones de la década de los sesenta. Sus temas eran políticos-sociales y pedagógicos. El capítulo cuarto de la tesis se centrará en ellos, pero en este apartado, serán tratados a partir de los dibujos y objetos que utilizaba para su tarea de propagar ideas mediada por el arte. Son objetos muy representativos que tienen en sí ya una función educativa y cultural como las pizarras escolares, las vitrinas museísticas o las partituras y esquemas.

Antes de comenzar, quiero volver de manera teórica sobre un tema central, la imaginación, que Kant situó como elemento puente entre sensibilidad y razón, y que es también base esencial de la comunicación. Trataré de los esquemas mentales kantianos, y con ellos daré por finalizado el desarrollo de los aspectos más teóricos y definatorios de la parte metodológica.

Si unimos el mapa que pongo a continuación en la página siguiente, que trata sobre las conexiones entre imaginación y pensamiento, al realizado en el anterior apartado sobre las relaciones entre pensamiento, realidad y lenguaje, y añadieramos un tercero (de momento imaginario) sobre los vínculos entre imaginación y lenguaje, creo que resultaría un mapa bastante acertado sobre todos los nexos empleados para la comunicación humana, la cual que precisa de toda la riqueza de palabras e imágenes, tanto en un sentido artístico y expresivo, como en un sentido pedagógico y educativo como en un sentido informacional.

## MAPA 2 Pensamiento <---> Imaginación



Kant fue el primero en hacer un estudio serio en "Crítica del juicio", sobre la imaginación como facultad autónoma desde la época clásica<sup>7</sup> en el que difiere de la concepción racionalista y empírica de la función de la imaginación como resultado de la memoria y la percepción. Distingue, en un primer nivel entre los extremos de imaginación trascendental y razón pura, una basada en lo sensible, utilizada para el arte y otra en la razón, para la ciencia, pero esta no se apoya sólo en la razón y el pensamiento lógico, también en la imaginación a la hora de teorizar, experimentar y formular hipótesis; lo que da lugar a ideas trascendentales, que tienen la posibilidad de llevarse a la práctica. Por otro lado existe la imaginación reproductiva, que forma imágenes de objetos mediante la intuición- estén estos o no presentes ante la vista- y finalmente, la imaginación productiva,

<sup>7</sup> Aristóteles se refiere al mundo de las imágenes internas como phantasia (término que también usa Husserl) en términos positivos: mediadoras entre la sensación (aisthesis) y el pensamiento (noiesis). Considera, no obstante, que la imaginación debe mantenerse al servicio de la razón y ser reproductiva. Para Platón, la imagen (eikon) bien externa o interna, era aparinecia, multiplicidad cambiante, una falsificación de las formas inteligibles eternas e inmutables. Escisión entre intelecto y sensibilidad. La aproximación del mundo de los sentidos y el mundo de las ideas no se producirá hasta la revolución copernicana de Kant.

que es capaz de formar síntesis de imágenes creando esquemas conceptuales que están basadas en arquetipos (urbild). El intelecto y la sensibilidad, proveen de datos al entendimiento y, funcionando al tiempo, logran que la multiplicidad de la materia, intuída en los sentidos, forme una síntesis de unidad en el pensamiento (concepto). En Crítica de la razón pura:

*"Tiene que haber un tercer término que esté en homogeneidad, por una parte con el concepto y por otra con el fenómeno, para hacer posible la aplicación de uno sobre otro. Esta representación mediada, ha de ser pura (sin nada empírico) y sin embargo, ser por una parte intelectual y por otra sensible. Tal es el esquema trascendental".*

Del cual explica que no es una imagen, exactamente, sino que " el esquema de los conceptos sensibles, como el de las figuras en el espacio, es un producto y un monograma de la imaginación pura a priori" Que además, al estar basado en imágenes arquetípicas, guarda relación con el símbolo:

*"Todas las intuiciones que se ponen bajo conceptos, son bien esquemas o bien símbolos, encerrando los primeros exposiciones directas de conceptos; los segundos, indirectas. Los primeros lo hacen demostrativamente; los segundos, por medio de una analogía".<sup>8</sup>*

El tema es bastante complejo, porque las diferencias entre los tres términos (ya las vimos entre concepto y símbolo) son muy sutiles. Después de Kant, Husserl, defendió también la autonomía de la imaginación; y Sartre, en su obra La imaginación (1936) hace un trabajo fenomenológico en el que, tras un recorrido histórico sobre el tratamiento del tema, centrándose en Husserl, para explicar como imaginación y percepción se condicionan reciprocamente. La percepción influye en mayor grado en la imaginación generalmente; pero sin la posibilidad de imaginar y ante la ausencia de un objeto, solo podríamos rememorar débiles imágenes particulares, que se desvanecerían con el paso del

---

8 KANT, I. Crítica de la Razón pura. p. 126-128 . Edición digital basada en la de 1883, Madrid. En <http://www.cervantesvirtual.com/obra/critica-de-la-razon-pura--texto-de-las-dos-ediciones/>

tiempo. La imagen, que denominaba imagen-ficción, es algo tan pleno como la percepción del objeto-cosa reflejada en la imagen-objeto. También existe la imagen-recuerdo, percepción que puede ser modificada por el tiempo y las emociones. Todas estas imágenes se diferenciarían "en la estructura profunda de las síntesis intencionales," es decir, el desempeño o la necesidad con que la conciencia hace elección de cada tipo de imagen. Sartre parafraseando a Husserl dice:<sup>9</sup> *"Toda imagen-ficción sería una síntesis activa, un producto de nuestra libre espontaneidad; toda percepción, por el contrario, es una síntesis pasiva"* . Y anteriormente : *"En .la percepción el saber se forma lentamente; en la imagen el saber es inmediato "*<sup>10</sup>. Como se afirma en la contraportada de esta edición sartriana: "La imagen es un acto y no una cosa; la imagen es conciencia de algo".

#### **2.4.1 Dibujos como esquemas**

*"All forms of presentation (including spoken ones) have the character of an image"* Joseph Beuys

Estos tres últimos apartados del segundo capítulo se centrarán en objetos creados por Beuys con la intención explícita de comunicar ideas específicas a propósito de sus actividades sociales y políticas. Según Ingarden en su libro *Estética de la recepción*, hablando de la obra literaria

*"...es una formación esquemática. Es decir: algunos de sus estratos, especialmente el estrato de las objetividades representadas y el estrato de los aspectos contienen «lugares de indeterminación. Tales lugares se eliminan parcialmente en las concreciones...y en la reconstrucción"* <sup>11</sup>

Y lo que es así en la obra literaria, puede serlo en un informe periodístico o en una obra plástica.

Un esquema, no da por tanto toda la información, es una síntesis

---

9 SARTRE, J.P. *Ibid.* 1967 p. 125

10 *Ibid* p. 23

11 INGARDEN, R. "Concrección y reconstrucción" p.36 Ensayo en *Estética de la recepción*, 1981 v. digitalizada en [www.scibd.com](http://www.scibd.com)

resumida que ha de ser explicitada. Al referirme ahora, en primer lugar, a los dibujos-partitura de Beuys, como llamaba a sus guiones y a sus pizarras (y en los siguientes apartados a sus vitrinas y múltiples) voy a intentar concretar en cierta medida, pero no podré reconstruir los *lugares de indeterminación*, que en su momento Beuys suplió por medio de la palabra o la acción. "*Los objetos sólo pueden comprenderse en relación con mis ideas*"<sup>12</sup> y dado que de momento sólo someramente hemos hablado de las influencias de Beuys, pero no aún de sus ideas, voy a dejar que las fotos (ninguna es legible) y mis intentos de concreción, a falta de acceso a los objetos, nos den ciertas pistas "*El artista, debe con su pensamiento mágico ...transformar los pensamientos en cosas y las cosas en pensamientos*"<sup>13</sup>.

Estos dibujos-esquema, serían parte del trabajo procesual, el que se refiere a la preparación y conceptualización previa a cualquier acción plástica. Los dibujos suponen una implicación intelectual que permite, por ejemplo, entender la acción no por su semántica, sino por su sintaxis, observarla como un esquema, un sistema abstracto general, un modelo que podría ser utilizado en otro contexto como patrón.

Los esquemas se pueden clasificar en tres grupos de forma organizada:

**(1) Las partituras** - Frente al concepto de dibujo como producto y obra acabada o preparación para esta, la partitura añade la dimensión musical del tiempo, creando un proceso dinámico en el cual, el dibujo adquiere las características de un lenguaje de notación temporal. Algunas de las partituras de Beuys como la del homenaje a Maciunas con June Paik, son totalmente clásicas; y también utiliza en muchas de sus acciones composiciones clásicas de Erik Satié y de Henning Christiansen, otro miembro de Fluxus. Pero en otras aparecen formas , diagramas y otros gráficos. El precursor de esta forma de anotación es John Cage, que comenzó a recrear sus propias partituras, también como acciones, con una

---

12 BEZZOLA Tobia, Joseph Beuys (catálogo) MNCARS 1994 p. 291

13 FERNANDEZ, H. Dossier Joseph Beuys. Revista CREACIÓN, n- 2. (p. 55- 101) Madrid, 1990



gran variedad de elementos y sin distinción entre medios y disciplinas, y en ello fue seguido por los miembros de Fluxus en pleno.

En estas partituras, en lugar- o junto- a la notación musical clásica y abstracta aparece un tipo simbólico de notación musical que utiliza palabras, dibujos y diagramas. Los dibujos poseían las claves para que las acciones pudieran ser ejecutadas en el momento de la acción. Los dibujos esquematizaban un espacio complejo, en el cual se plasmaba a la vez la interacción, el recorrido y el orden temporal. Hay notaciones musicales pero a su vez, representación de los objetos y los movimientos y acciones; la división del espacio en que cada acción transcurrirá; y la secuencia temporal en que van a ocurrir. Son dos sistemas notacionales conjuntos, el musical y el gráfico, que a su vez se divide en la representación de los objetos, del espacio y el tiempo. Las partituras deben ser interpretadas como secuencias de sonidos, palabras y movimientos simbolizados por diversos medios gráficos .

De la partitura como noción-clave, Beuys pasa de manera lógica y continuada a los diagramas que constituyen guiones de sus acciones:

**(2) Los «Stages Plays»** (puestas en escena) son trabajos fundamentalmente sobre acciones y representaciones sobre escenario. Hay dibujos con listados que forman parte del inventario de utillería, a los que se añade su posición y los movimientos que se generan a su alrededor. Las listas proveen de estructura a las acciones, de hecho, es una metodología estructuralista: tomar un texto, hacer una lista con palabras clave y ordenarlas y clasificarlas de diversas maneras, para ver claro, de un rápido recorrido con la vista, el sentido del texto, o en el caso de estos diagramas beuysianos, de la acción que va a realizar. Generalmente son hojas mecanografiadas que contienen una lista y algunas instrucciones y dibujos que se transforman en fuentes de ideas formando un organismo autorreferente en que los dibujos se constituyen en sistemas capaces de registrar la corriente principal, y a los que incorporan bocetos de los objetos

y elementos que va a utilizar en la acción, así como muestras de los materiales.

Su contemplación nos introduce en el origen de las nociones-clave, y el acceso a los datos de partida del sistema beuysiano. Los Stages Plays podrían seguir siendo consideradas partituras (así denominó Beuys a muchas de sus piezas, *partituren*) esto es, un sistema notacional para el desarrollo de una acción en el tiempo. En sus acciones, aunque no siempre hubiera música, nunca dejó de usar sonidos: palabras, interjecciones, ruidos electrónicos, sonidos de la acción sobre el propio material... el concepto plástico comenzaría...

*" en la palabra y en el pensamiento, que en el acto de hablar aprende a formar conceptos capaces de traducir en forma el sentimiento y la voluntad. ... primero tendría lugar una forma interna en el pensamiento y el conocimiento y ésta podría expresarse después en la acuñación de la sustancia material, de la materia firme que se observa en el trabajo"*<sup>14</sup>.

**(3) las Pizarras,** idea muy influenciada por Steiner, que utilizaba encerados para explicitar sus teorías antroposóficas en sus conferencias. Un día una alumna decidió recubrir su pizarras con plástico para fijarlas y preservarlas así. Las pizarras de Steiner y las de Beuys difieren, Steiner hace un uso del color que lo acerca a los movimientos de los primeros expresionismos y la abstracción, movimientos pictóricos de los que era partidario y a los que influyó. Mientras, Beuys las utiliza como un medio que parece totalmente apto para explicar sus ideas: se puede imaginar a Beuys con un proyector de filminas de los años 70 (de hecho utilizó este tipo de proyectores en algunas de sus obras) pero no sería lo mismo. Beuys hace uso de una pizarra ya en su primera acción, Sinfonía siberiana, pero sobre todo, las pizarras serán un medio perfecto para sus discusiones públicas.

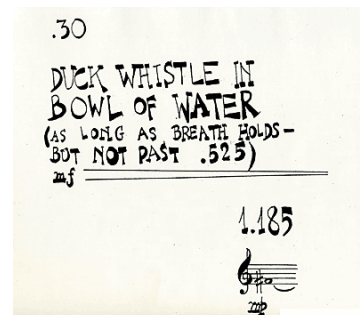
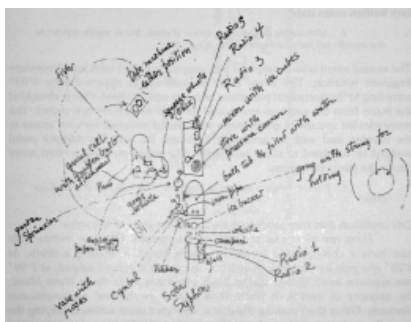
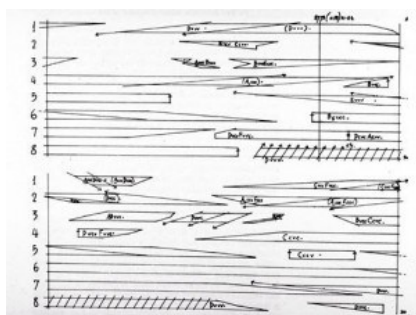
Esto se ejemplifica en Fuerzas direccionales de 1974 donde irá llenando una serie de pizarras con dibujos, palabras y diagramas, mientras está en debate en directo con el público que asiste a la

---

14 BEZZOLA, T. *Ibid.*, pág. 274.

exposición. Las pizarras se van acumulando: cuando una es terminada, se fija a la superficie y se acumula en una instalación azarosa, que va sembrando el espacio del suelo de la galería en diversas direcciones. El debate continúa y en cada pizarra siempre se construyen nuevos contextos de sentido y se genera una memoria visual sostenida por esa red de textos, diagramas y dibujos, pero al ser depositadas en el suelo, pasan a ser parte de una especie de camino o puente y es imposible distinguir sus signos en el amontonamiento generado. Las pizarras son los «dibujos auditivos» de Beuys, que escribía en ellas mientras hablaba. Como diagramas, muestran la infraestructura conceptual de las palabras y, a su vez, representan los dibujos de Beuys. Son objetos formal-conceptuales, es decir, son híbridos de dibujos y objetos, un tipo especial de escultura, entre las que tal vez se encuentre el diagrama que conduce al principio de las formas y a los fundamentos de las ideas beuysianas.

(1)

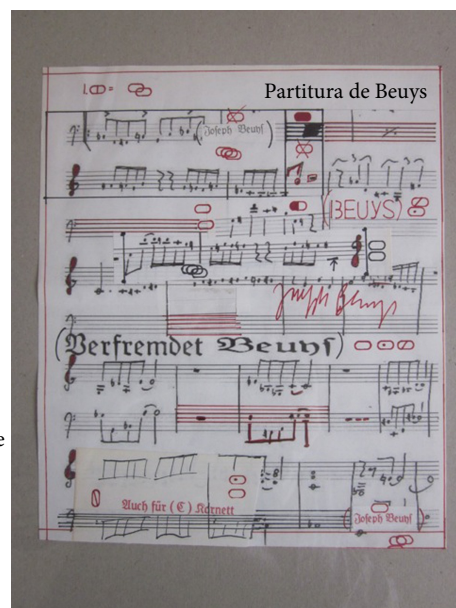


Partituras de cage



Izq. Homenaje a George Maciunas

Dcha Partitura de Beuys



1La obra se expuso por primera vez en Londres en la muestra Art into Society, Society into Art en noviembre de 1974. Se repitió añadiendo más pizarras y algunos elementos en la galería René Block de Nueva York en 1975. Al año siguiente se presentó en la Bienal de Venecia y en 1977 la adquirió Joseph Beuys, Bichtkräfte, Nationalgalerie, Berlin,

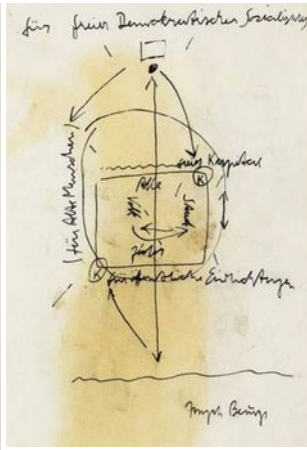
(2)

Bezugs: Strok 17

In einem Raum mit  
4 Personen arbeiten zusammen

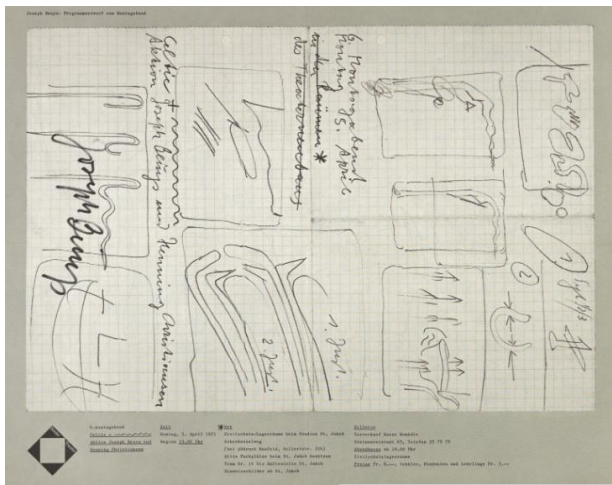
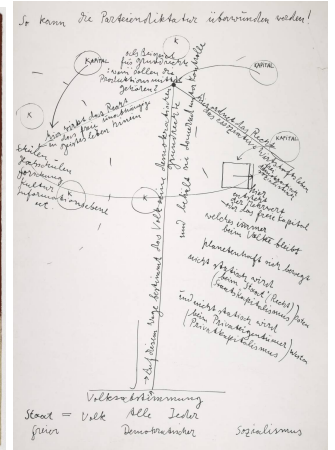
- 4ste Pflanzflage
- 2ste Telen
- 4ste Oculis
- 4ste Strada
- 4ste Koskito
- 4ste Tisch
- 4ste Projektivogel
- 4ste Puschel
- 4ste Saal
- 4ste Spalte
- 4ste Kamerawille
- 4ste Dreck
- 4ste Galaxien
- 4ste Hand
- 4ste Tisch
- 4ste Idee
- 4ste Stuhllage
- 4ste Kissen (Personen (personas))

Die diese verschiedenen Abbild der Testnach  
auftritt, gleichzeitig realisiert sich doppelt an der  
Vorbild des Raumes der "Personen".



51390  
532 11

62ellen  
Hilf-Mitglied  
Papageier, Jelle  
22.11  
die in der Stadt mit 4,49  
in einem mit kleinen  
Brennwertgasheizung



SUBJEKT - OBJEKT  
SEHEN  
ARCHITEKTONISCHER  
SINN  
DENKSINN

FEHLER OPFER  
FLAMME  
WÄRME

IMPLOSION

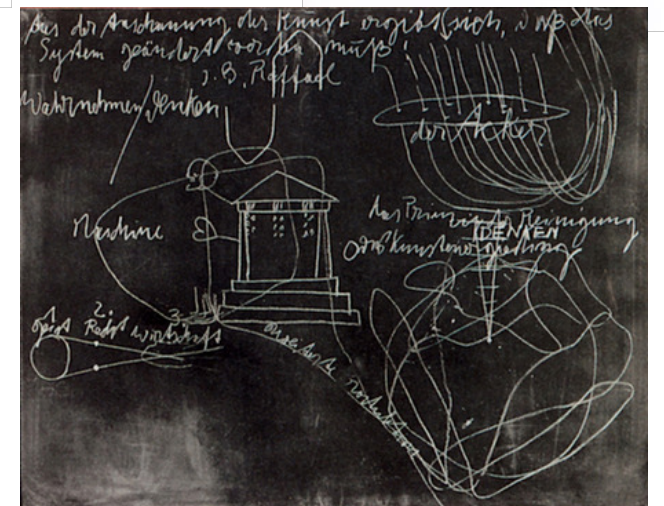
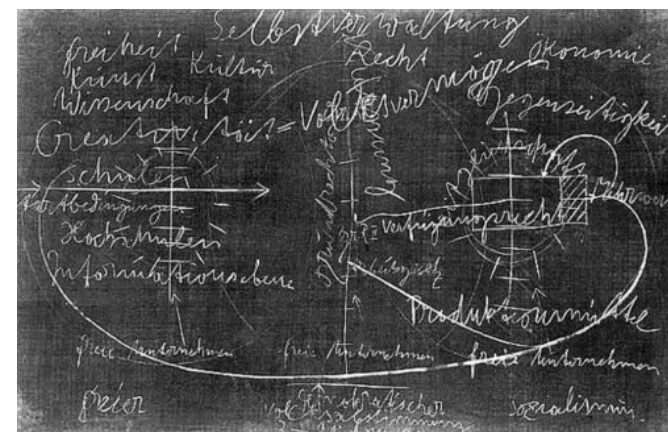
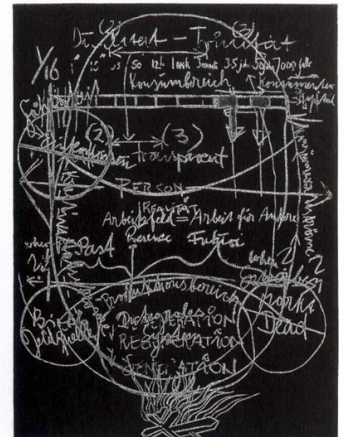
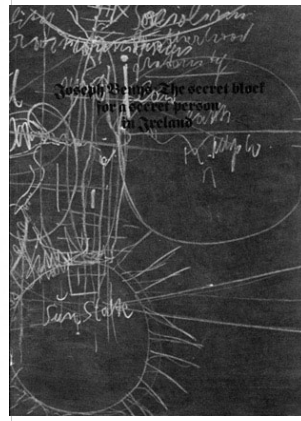
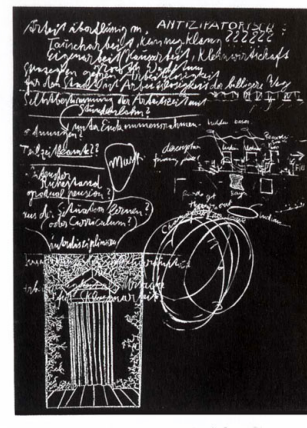
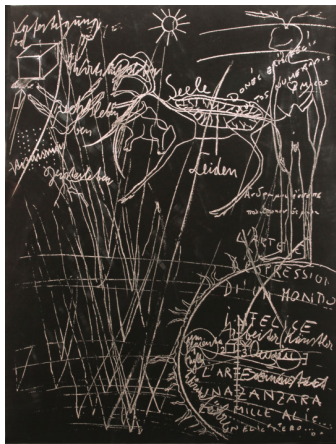
WÄRMEPOL  
KÖRPERLICHE  
ARBEIT

GEISTIGE  
ARBEIT

TAS DENKEN VERMITTELT DIE  
WAHRNEHMUNG-BEGRIEF  
UND D  
STOTALE  
WIRKLICHKEIT

FREE INTERNATIONAL  
ALTERNATIVE  
POL

(3)



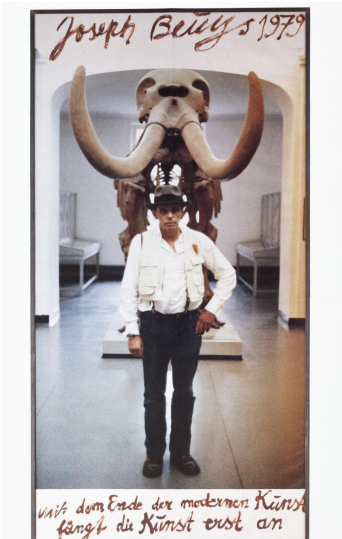
## 2.4.2 Objetos en vitrinas

" I do not want any more aesthetic art-work. I am making myself a fetish"  
Joseph Beuys The secret Block 1974

Podría considerarse que los objetos de Beuys forman parte de un circuito comunicativo que se despliega en las acciones en que son utilizados. En principio no funcionarían como entes autónomos, sino como elementos sistémicos, parte de un sistema mayor en el que cumplen una función como elemento de alguna acción o del proceso de una instalación y que después se convierten en signos, documentos ... o restos según la expresión del propio Beuys

*"...the rest is the waste product, a demonstration. If you want to express yourself you must present something tangible. But after a while this has only the function of a historic document. Objects aren't very important any more. I want to get to the origin of matter, to the thought behind it."*<sup>1</sup> .

Como tales restos, pasan a ser depositarios de la memoria de dichas acciones, y en muchas ocasiones, son introducidos posteriormente en vitrinas junto a otros objetos significativos que forman parte del mismo sistema.



En ese emplazamiento, estos restos, que pueden ser cosas como trozos solidificados de grasa o vendajes, adquieren una categoría museística, pero no de objetos en un museo de Bellas artes, sino objetos en un museo arqueológico, sobre un tiempo que no nos es ajeno, pero a la vez fuera de la historia, como si de una paradoja se tratara, pues no son objetos de la antigüedad sino del arte moderno. Una relación entre

*Kronos* histórico, como tiempo presente-pasado-futuro y *Kairos*, lo eterno-intemporal. Las vitrinas, efectivamente, como parte del Block Beuys, se hallan en el Hessian State Museum en Darmstad, un museo con colecciones de historia natural y etnográficas, donde la obra de Beuys, instalada por él mismo, se halla distribuída en

<sup>1</sup> SHARP, W. Energy Plan for the Western man compiled by Carin Kuoni, 1993, p. 85.



siete salas con 23 vitrinas de elementos de acciones. Allí están también algunas obras muy significativas de Beuys como "Grauballe Man" (1952) "Scene from the deer hunting" (1961) "chair with fat" (1963) "FOND II" (1968) o "FOND III" (1969).

Los objetos de Beuys son reliquias de materia trasmutada tras su paso por un ritual artístico en que los objetos forman parte de un proceso. Tras ese proceso que puede incluir manipulación con sustancias y mediante fuerzas físicas, el resultado en algunos casos puede ser incluso estéticamente bello, y siempre interesante, aunque otros elementos solo pueden ser considerados como meros residuos informes.

Ernst Fisher, en *La necesidad del Arte* (1959) y Cassirer en "Lenguaje y Mito" (1953) exponen hipótesis del proceso de creación del arte en sus orígenes, a través de la búsqueda y transformación de materiales para la producción de objetos que se transforman mediante su función efectiva en objetos con "poder mágico". El arte, como el resto de las actividades humanas por entonces, era en principio un conocimiento y un intercambio de materia entre el hombre y la naturaleza. Los primeros humanos eran capaces de pensar en formas adecuadas para sus propósitos y producirlas, por mimesis primero, observando los elementos naturales cuyas formas eran adecuadas para una determinada función. Estas formas, crean un esquema, un patrón a seguir. La imitación supone un poder mágico



que dota de innumerables medios a la tribu; se crean depósitos y colecciones de formas adecuadas que ya no han de ser buscadas o trabajadas durante horas, y que en un movimiento de magia simpática, traslada el sentido sacro, el *mana*, a instrumentos, armas, animales, sonidos, ritmos, actos que son así esquematizados

y reproducidos con diferentes variables posteriormente, y entre cuyas formas, las hay que poseen una fuerza dinámica, universal, que aparece en multitud de culturas primitivas y sería la base del objeto fetiche, la espada mágica y la reliquia religiosa medievales, que actúan como símbolos y están imbuidos de esa magia que Walter Benjamin llamaba aura.



### 2.4.3 Múltiples

*"El valor único de la obra artística, se funda en el ritual en que tuvo su primer y original valor de función"* Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* 1936

El aura para Benjamin es la autenticidad de la obra de arte y el objeto como presencia que define como *"Manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)"*<sup>1</sup>.

El aura pertenece por tanto a la obra original, y la reproductibilidad de esta puede existir en diversos grados: desde la falsificación a la copia; o la reproducción manual, técnica o industrial de un original. En el arte siempre ha habido reproducciones: vaciados y moldes de las esculturas clásicas, grabados, ediciones de libros, fotografía, cine<sup>2</sup> ...

Lo múltiple ha ganado terreno a lo único (y por tanto, ya no más irrepetible). Benjamin define una nueva función del arte en la primera mitad del S.XX, la exhibitiva. La función del arte en la historia, contextualiza las obras en su tiempo, y así se refleja el modo aurático de su existencia. La función del arte es también el valor de la obra de arte.

Del origen como ritual mágico, deriva en religiosidad, desde el arte de los templos griegos y las catedrales del medievo, los palacios e iglesias del Renacimiento, donde ya comienza un arte laico, principalmente mediante retratos y escenas mitológicas. El arte religioso perdurará tres siglos más, hasta casi el S. XIX, pero se dará junto a paisajes, bodegones, figuras...

La reproducción técnica del S.XX permite pasar de aquellas funciones rituales y de valores de otros tiempos en que el arte estaba reducido a ciertos ámbitos, a tener una función cada vez más expositiva. Al mismo tiempo, el arte adquiere un interés- y por tanto un valor- político; la fundamentación de la obra de arte en una praxis y un poder distintos: según Benjamin, el futuro del

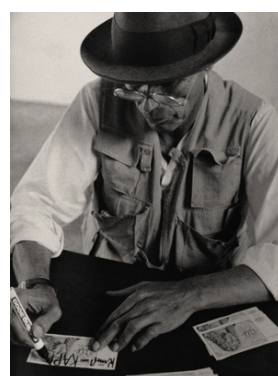
<sup>1</sup>BENJAMIN W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. parte 3. Versión digital de la edición de: Walter Benjamin. *Discursos Interrumpidos I* 1989.

<sup>2</sup> El cine, en principio como derecho de reproducción, las copias eran propiedad de los estudios que las distribuían. Pero ya el vídeo permitió la copia personal, y el ordenador ha multiplicado con total facilidad la copia de todo.



arte pasa por la utilización política. Esto escrito en los años 30 en los que, cuenta Benjamin, desde el fascismo se abogaba por una estetización de la política y desde el comunismo soviético por la politización del arte. Pero ni el neoclasicismo fascista ni el realismo socialista consiguieron lo que pretendían, sobre todo, asentar un estilo que tuviera mayor relevancia- más allá de lo anecdótico- en la historia del arte, pues ambos se basaban en ideas ya periclitadas, eran una falsedad uniforme, unidas a unas políticas igualmente falsas y uniformes.

¿Que ocurre después del 45? Duchamp ya había hecho copias en pequeña escala de sus readymade: *Bôte en valise*. Spoerri, introdujo el término múltiples y creó en 1959, Edition MAT (multiplication d'art transformable) esculturas de arte de objetos no reproducibles por molde sino de forma industrial y un arte kinético en que se especializó . En los múltiples cada copia es exactamente idéntica a las demás. Fluxus, siguió con la idea. Maciunas abrió la Flux-shop en Nueva York en 1963, especializándose en *Flux-kits* maletas para las que hacían aportaciones los diversos miembros Fluxus. Beuys en 1965 decidió hacer múltiples propios, trabajos más grandes sobre los que a veces añadía inscripciones, sellos, firmas... experimentando con una gran variedad de formatos y materiales.

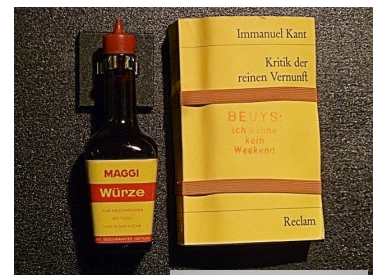
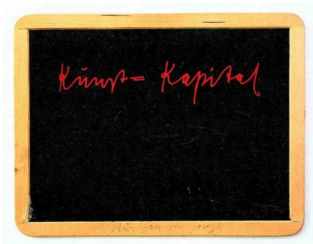


A partir de los años 60, la función política y la exhibitiva que preconizara Benjamin, realmente se dieron a un mismo tiempo.

Por un lado, las galerías hacían ediciones de un número limitado de copias que permitían vender arte a precios mas bajos y ser exhibidas con mayor facilidad, en una especie de democratización

del arte: los museos y galerías comienzan a atraer público. En los años 70, la facilidad de distribución de materiales artísticos con proclamas político-artísticas, convierten al arte en un gran medio de comunicación de ideas, más allá de objetos únicos y acciones efímeras. Antenas es como llamaba Beuys a sus múltiples:

"I am a sender, I transmit."



Joseph Beuys - Erdtelefon - 1968

## Capítulo 3.

Narrativa: Del Mito al Logo



## **Fenomenología y estructura del mito**

*"I am attempting to create a new mythology for the space age. I feel that old mythologies are definitely broken down and not adequate at the present time"*  
*William Burroughs. Conversations with William S. Burroughs. Allen Hibbard (1961-1996)*

Una vez vista la relación de los lenguajes plástico y verbal, y la simbología de los mitos arcaicos, inicio este apartado con el uso creativo del lenguaje y sus orígenes como narración oral unida al mito. Mito que sigue una evolución desde las épocas prehistóricas en las que se establece su sentido ritual, y que tiene a su vez una amplia tradición continuada a partir de la Grecia clásica como representación en el mundo de las artes visuales de mitos elaborados a través del arte.

En este capítulo voy a tratar sobre el dinamismo interdisciplinar del arte narrativo con otras artes, principalmente las plásticas y las de representación. Se verán varios tipos de relatos de distintas épocas, que tienen una conexión más o menos cercana con la mitología. Con el tiempo el mito evoluciona, no es lo mismo tratar los mitos arcaicos de la prehistoria, que eran "vividos" como realidad partiendo del uso de fetiches y rituales sagrados, que el mito evolucionado de Grecia, que se transforma en expresión mediante objetos simbólicos y representaciones rituales pero ya teatralizadas, la narración de un relato sobre un tiempo pasado, que acaba siendo plasmado y transformado en arte por diversos medios: narraciones, representación teatral, pintura y escultura. También dedicaré una buena parte del capítulo a analizar con metodologías diversas algunas obras de Beuys que considero claramente imbuídas de diversos aspectos mitológicos. El mito tiene un claro sentido antropológico, pues se refiere al enigma de la existencia humana: de los orígenes, los fines y el sentido del ser. Podría considerarse por tanto una primera metafísica anterior a Aristóteles, una primera religión ritualizada y también, según Cassirer, el mito estaría en los orígenes primeros del arte y el

lenguaje ; de hecho según él, las tres cosas habrían evolucionado de forma conjunta. El mito visto desde la antropología, se refiere a la historia de los actos de seres sobrenaturales (con una intencionalidad hierofánica) que trata de lo sagrado, que le confiere un carácter religioso. Se refiere a una creación: cuenta cómo la totalidad de las cosas o una estructura de cosas se ha fundado como ejemplar de lo demás (intencionalidad paradigmática) dando un carácter moral, ético o modélico. Por el mito se puede conocer el "origen" de las cosas: se trata de un conocimiento vivido - en el momento de la creación del propio mito, que es el pasado- y que se recupera en el acto de narrar, de manera que en el tiempo del rito o la narración, se repite el tiempo del origen mítico (intencionalidad pancrónica) tiempo éste que es por tanto diacrónico y sincrónico a la vez, lo que acerca el mito a un estudio histórico o narrativo y a la vez a su carácter esencial de ritualización. Además la imaginación humana juega un importante papel, si se tiene en cuenta que el mito ha ocurrido en un pasado lejano y por tanto no se poseen suficientes datos, ni existen recuerdos de personas vivas sobre ello, por lo que la imaginación ha de suplir éstos para conectar y sintetizar lo que sí es conocido.

La antropología estructuralista y la fenomenología tienen un enfoque un tanto diferente sobre los mitos, aunque ambas reconocen que los mitos representan una "realidad " vivida para la sociedad en que aparecen. Pero mientras para el estructuralismo son narraciones sin ninguna base en hechos ocurridos, para la fenomenología pueden representar la simbolización transformada de hechos originarios, aunque sólo en el caso de los mitos arcaicos, no en sus transformaciones posteriores. Tanto Lévy Strauss en su estudio de las estructuras del mito, como Cassirer en su obra "Mito y lenguaje" hacen una relación entre las estructuras del pensamiento mítico y el lenguaje a lo que Cassirer añade el origen temporal compartido de ambos.

La principal función del mito, podría ser la de entregar al individuo la base de una visión universal acerca de las cosas y de sí mismo. los animales tiene esa base naturalmente dada en el

instinto, que les permite actuar -a cada uno- del mismo modo que los demás individuos de su especie ante situaciones similares. El hombre debe crearse esa base, y lo logra construyendo una cultura y una narración común de los orígenes de la comunidad sobre la que asentar todas las estructuras sociales y culturales. Dependiendo de lo amplia, abierta o cerrada sea esa narración, se puede dar una acción más o menos condicionada de los individuos en la comunidad que puede restringir las libertades individuales. Pero el mito puede significar también el resultado de los esfuerzos de la humanidad primitiva para formalizar la realidad como un todo coherente, escapar del caos y dar respuestas a la curiosidad humana respecto a lo que las cosas y los seres son.

En los estudios sobre la estructura de los mitos primitivos, aparte del carácter de la narración misma, destacan siempre como elementos fundamentales, el ritual, el sentido del tiempo, y el espacio mítico. La narración en los tiempos primeros tiene un sentido mágico-religioso que informa sobre la creación de los seres y la naturaleza, y también teleológico, un sentido sobre la muerte. Mediante el mito se fijan los comienzos de lo existente en los cuales la realidad se dispuso de un modo determinado que es aceptado por la comunidad y tiene un carácter sagrado debido a su origen divino, pues fue llevado a cabo por seres sobrenaturales. Lo sagrado es vivido ritualmente, formando así parte de la vida humana en que rito y mito van unidos. Por el rito el hombre se mantiene unido a la realidad de la comunidad, y la realidad a su vez es mantenida por ambos: *"mito y rito son dos aspectos - teórico y práctico- de una misma actitud que reproduce un drama sacro inicial. El mito acredita el rito, al suscitar el pasado en que la acción santa tuvo lugar por vez primera; el rito repite, el mito representa la celebración primitiva: el mito es una celebración en palabras, el rito es una declaración en acto".<sup>1</sup>* *"El mito es el elemento épico de la primitiva vida religiosa; el rito es su elemento dramático".<sup>2</sup>*

Los rituales son también actos transformativos y generan

---

1 VAN DER LEEUW, *Fenomenología de la Religión*, 1964, p. 398.

2 ELIADE, M. *Mito y Realidad*, 1968 p. 159.

cambios de estado personales o sociales, como en las ceremonias matrimoniales. Respecto a la cuestión temporal, el mito despliega un tiempo originario - en cuanto narración que es- e instauro el inicio de una continuidad temporal de carácter englobante en que los acontecimientos míticos se renuevan periódicamente, creando ciclos en los que se rememora el tiempo originario al celebrar los mitos primordiales. Los ritos establecen el tiempo estructural del tiempo profano: el tiempo personal está fundido en el Gran-tiempo mítico, llamado tiempo fuerte. Pero este, en la vivencia del mito no es solo un inicio cronométrico, sino el principio y la base de lo real. Entre la unidad que marca el tiempo sagrado y la dispersión de la existencia, existe un intermediario, el calendario «*Así, el tiempo se nos aparece como una sucesión discontinua de épocas concretas y plenas, formando cuerpo con los sucesos que están llamados a intervenir en ella por una suerte de armonía preestablecida, que determina sin cesar las ocupaciones y aventuras de los hombres en función de exigencias ontológicas dadas de una vez para siempre*»<sup>3</sup> El calendario, que además de conciliar desde los inicios los ciclos de la luna y el sol, supone el "retorno" de un número limitado de gestas divinas, que se repiten cada ciclo y suponen la reactualización del tiempo sagrado. En el universo del mito hay siempre una dirección hacia el origen verdadero; este origen puede estar al principio (dirección arqueológica) o al fin (dirección teleológica). En los mitos primitivos el *Fin del Mundo* ha tenido lugar ya, aunque debe reproducirse en un futuro más o menos lejano (es más arqueológico que teleológico) y generalmente estuvo ocasionado por diluvios y cataclismos. En los mitos, tras el fin del mundo ocurre siempre una nueva génesis, que dependiendo en qué culturas, puede tener lugar por una recreación de lo dado (palingénesis) o por una salvación en el origen (soteriogénesis). En el oriente encontramos la idea de la degradación cósmica paulatina; pero con la destrucción vendrá la recreación: esta es la doctrina panindia de la palingenesis, de un fin no radical. Esto implica la admisión de un tiempo circular.

---

3 GUSDORF, G. Mito y Metafísica 1960 ,p. 72,73

En el Judeocristianismo el fin del mundo será único, el cosmos final será regenerado y restaurado en su gloria, esto implica la admisión de un tiempo lineal .

En cuanto al espacio mítico es estructural: en cada parte se refleja el todo, con el tótem como elemento central del espacio. No es un espacio de dispersión: *«Las regiones del espacio... son sentidas en conjuntos complejos, donde cada una es inseparable de aquello que la ocupa. Cada cual participa de los animales reales o míticos que en ella viven, de las plantas que allí brotan, de las tribus que la habitan, de los vientos y tormentas que la azotan...»* <sup>4</sup> Tampoco es un espacio dirigido al exterior: el paisaje está mucho más suscitado desde dentro que determinado desde fuera, el espacio mítico es el claro creado en la inmensidad de un mundo exterior hostil, caótico y a la intemperie; desde este punto de vista, el destierro significa la proyección a las tinieblas exteriores. En el siguiente apartado, seguiré ampliando el tema de las mitologías arcaicas y me adentraré en las mitologías culturales clásicas iniciadas en Grecia.

Para concluir esta introducción sobre mitología, me resulta imposible dejar de lado por completo la idea con que frecuentemente las palabras mito y Beuys están asociadas. He decidido no tratar en el resto del capítulo el tema del célebre accidente del Stuka en Crimea y la curación de los tártaros con grasa y fieltro - porque no he encontrado datos suficientes para apoyar unas u otras versiones. No obstante, he buscado alguna información sobre el tema y dejo aquí las referencias de algunos críticos<sup>5</sup> que han negado que tal suceso ocurriera desde diversos puntos de vista, siendo Mark Rosenthal, el menos beligerante: *"Él creó lo que se llama un 'mito de origen' Y ahora es bastante claro que el mito nunca sucedió. El famoso relato de la caída de su avión y el cuidado que recibió, eso fue un invento"*. Por su parte, Kristine Stiles en la conferencia del Macba reseñada abajo (aunque la traducción es bastante precaria) dice cosas como: *"Creo que su misión*

---

4 LÉVY-BRUHL, L. El alma primitiva ( *La mentalité primitive* 1927), 1985., p. 232.

5 BUCHLOH, B. <http://faculty.winthrop.edu/stockk/contemporary%20art/Buchloh%20Beuys.pdf>  
ROSENTHAL M. <http://proa.org/esp/news-nota.php?id=675>  
STILES, K. <http://www.geifco.org/geifc/actividadesRealiz/eac/actions-stiles.htm>



*social nació fuera de y se mantuvo toda su vida en el pantano intolerable de su pasado tortuoso*". Mientras Buchloh, quien inició el tema con la publicación inicial de "The twilight of the myth" en la revista Artforum en 1980, a propósito de la exposición retrospectiva del Guggenheim en Nueva York (1979) presenta como prueba principal de falsedad: "...two different photographs of the plane crash. In the 1973 monograph *Joseph Beuys: Life and Works* <sup>6</sup> we see Beuys standing beside a JU-87 that is in fairly good shape, lying flat on the ground. The caption reads, "Joseph Beuys after a forced landing in the Crimea in 1943" y por otro lado..."The catalogue of Beuys's Guggenheim exhibition, edited by Caroline Tisdall, contains three photographs of his plane, but it is severely damaged, overturned, and obviously different from the plane depicted in the early monograph".

Lo que sencillamente puede ser efectivamente, fotografías de dos momentos distintos, en la primera fotografía, el avión está en buenas condiciones tras un aterrizaje forzoso y Beuys aparece sonriente posando frente a él; las otras son las tres fotografías-incluidas por Caroline Tisdall en el catálogo del Guggenheim- del avión semi enterrado en la nieve, claramente dañado, que pudieron haber sido tomadas con posterioridad al accidente por el grupo de rescate que lo localizó ( Buchloh también ironiza sobre quien pudo tomar las fotos, si fueron los tártaros con sus cámaras de fieltro) Pero lo cierto es que es muy posible que pudiera haber habido otro, o varios otros, aterrizajes de emergencia en Crimea dado que Beuys operaba en esa zona, y que el aterrizaje referido hubiera tenido en su caso, consecuencias más graves. Posteriormente Buchloh escribió "*Reconsidering Joseph Beuys: Once Again*"<sup>7</sup> donde deja a un lado el tema sobre la verdad o falsedad del tema y se limita a hacer una crítica de la obra de Beuys comparándola con la de otros contemporáneos que utilizan formas, métodos y procesos similares, para ilustrar su falta de originalidad.

Para finalizar, Caroline Tisdall, con quien Beuys habló personalmente del tema dijo simplemente: "*It was a very real and*

---

6 ADRIANI *et al.*, *Joseph Beuys, Life and works* p. 14.

7 *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, ed. Gene Ray (Sarasota, Fl: The Ringling Museum, 2001)

*also a very mythologised experience'*"<sup>8</sup>. Y está también la propia narración de Beuys, el origen del mito<sup>9</sup>. Creo que no tiene mayor importancia si Beuys narra el tema tal como lo reconstruye, desde el estado de semi inconsciencia del momento tras el grave accidente, o si fue encontrado enterrado en la nieve por una patrulla alemana y llevado a un hospital (cosa que en su relato ocurrió, pero después). Su interés por la mitología en general, y la historia de Ghengis Khan en particular: *"In his childhood, Beuys carried a cane everywhere and imagined himself to be a nomadic horseman from the steppes"*<sup>10</sup> lo convertían más que en un pastor con su bastón y su rebaño, en un nómada de las estepas; su interés por Eurasia como territorio, que aparece en tantas de sus acciones, todo ello puede explicar que en un estado traumático creyera haber tenido esa vivencia (después de todo el avión cayó en una zona donde viven campesinos de origen mongol que pudieron recogerle y prestarle primeros auxilios, pues el comando de búsqueda no lo encontró hasta dos días después del accidente). la biografía de la wikipedia señala en una nota el lugar sobre un mapa de la zona, [Znamianka](#), a las afueras del único pueblo del municipio: Vodyane. Según la nota, los testigos notaron *"...that Beuys was conscious, recovered by a German search commando, and there were no Tatars in the village at that time"*.<sup>11</sup>

Quizá los tártaros estuvieron tal vez pues, en otro momento, lo que daría un sentido pancrónico al mito, no se puede más que especular.

### 3.1.1 Lenguaje y mito

*"Siempre que encontramos a un ser humano, lo hallamos en posesión de la facultad del lenguaje y bajo la influencia de la función mitopoiética"* Ernst Cassirer "Antropología filosófica" 1945

En el capítulo 2 se vieron las relaciones entre los lenguajes verbal y visual con el binomio pensamiento-realidad, así como las

---

8 <http://www.theguardian.com/artanddesign/2005/jan/30/art2>

9 [http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Beuys#World\\_War\\_II\\_281941.E2.80.931945.29](http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys#World_War_II_281941.E2.80.931945.29) Citado desde *"Beuys in Caroline Tisdall: Joseph Beuys"* (Guggenheim, 1979), pp. 16–17

10 ULMER, G. L. Applied grammatology: post(e)-pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys. 1985. p234

11 [http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Beuys#World\\_War\\_II\\_281941.E2.80.931945.29](http://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys#World_War_II_281941.E2.80.931945.29)

relaciones entre imaginación y pensamiento, quedando pendiente la relación entre estos lenguajes (en su vertiente creativa expresiva y narrativa) e imaginación. En este apartado, voy a tratar esas relaciones, dejando de lado la relación entre pensamiento-imaginación-realidad, para lo que sería necesario un estudio sobre psicología que no tendría lugar en esta tesis. Sí nos adentraremos, muy brevemente en el siguiente apartado, en la relación entre imaginación y el lenguaje interpretativo de la historia para el establecimiento de hipótesis ante la falta de datos historiográficos o de data particular en momentos determinados, para ello, cuento con la ayuda de Giambattista Vico (1668-1744) que aparecerá a lo largo de este capítulo en varias ocasiones, así como del libro "Tiempo y narración" de Paul Ricoeur. Para esto creo que es imprescindible comenzar primero con la observación de la evolución de arte y lenguaje y su relación con la mitología desde sus inicios creativos y las teorías que se proponen desde el estructuralismo, la hermenéutica y la fenomenología, que espero sirva de base teórica para los análisis posteriores.

Comienzo con la tesis de Cassirer sobre el origen sincrónico del mito arcaico y el lenguaje, pues es el autor que ha tratado el tema en mayor profundidad y presenta además de esta curiosa hipótesis de origen, una interesante teoría sobre la cultura como sistema simbólico que se verá más adelante. Según Cassirer, el lenguaje como primer instrumento de la razón humana, refleja una tendencia a la creación de mitos que es más fuerte que la tendencia a racionalizar: el lenguaje es por naturaleza metafórico, apela a todo tipo de métodos de descripción, es expresivo, y el mito sería una especie de accesorio del lenguaje que intenta sintetizar experiencias complejas en estructuras reguladas. Si se observan los lenguajes mítico y religioso se puede ver que son una metáfora continua, llenos de alegorías y simbolismo.

El lenguaje como principal vehículo de simbolización del pensamiento tiene dos modos completamente diferentes de pensar, uno es la lógica discursiva, y otro el pensamiento creativo, que

son complementarios. El proceso de la inteligencia humana parte de los conceptos y culmina en la expresión simbólica; un concepto sólo tiene entidad cuando ha sido fijado en la forma de un símbolo, o a la inversa, un símbolo se convierte en tal cuando ha sido conceptualizado. El estudio de las formas simbólicas es por tanto la clave para la comprensión de las formas de concepción humana, desde el mito, a la ciencia. La función del lenguaje no consiste en explicar la esencia de la realidad y el orden dado y acabado de las cosas, es un proceso que tiene una función constructiva más que reproductora del mundo. La lengua es funcional, no sustancial, su función es mostrarnos la expresión de una característica particular y referencial de lo nominado escogiendo entre la multitud de datos sensibles ciertos centros fijos de percepción que no son los mismos en el pensamiento lógico, científico o artístico, ya que en cada uno de ellos, aislamos y sintetizamos unas características determinadas. De esta manera adquirimos nuestra primera visión teórica y objetiva del mundo al sintetizar conocimientos diversos, proceso que siempre continuará en nuestro progreso de objetivización, abstracción y en definitiva, conocimiento del mundo. Este proceso va unido al desarrollo del lenguaje y no está simplemente circunscrito al mundo objetual sino que es una operación que abarca el mundo abstracto, analítico y espiritual y mediante la cual la mente forma conceptos generales de impresiones específicas, rompiendo el aislamiento de los datos, relacionándolos y reuniéndolos en un orden inclusivo, en la unidad de un «sistema».

No hay forma exacta de saber como comenzó el lenguaje ni como se formaron las primeras impresiones míticas sobre el mundo, pero es lógico que haya una conexión entre ambos fenómenos, dado que el lenguaje se desarrolla en un mundo de creencias míticas y es por tanto producido y condicionado por las actividades y pensamiento del mundo mítico que debe nominar. Lo que no es tan claro es en qué modo se produjo este desarrollo. El filólogo Max Müller p.e habla también de la conexión entre el lenguaje y el mito; para él el mito no es ni la transformación de la historia en leyenda fabulosa, ni es una fábula que se acepta como historia, ni tampoco

una narración que surge de la observación de los fenómenos naturales sino algo producido y condicionado por ciertas características del lenguaje, *paronimias* que se pueden ver en el ejemplo de Zeus rescatando a Deucalion y Pirra de las inundaciones que habían destruido a la humanidad , y como estos, llevando unas piedras sobre sus hombros, dieron paso a una nueva humanidad al convertir las piedras en personas. Esto que es un guión típicamente mitológico podría explicarse sencillamente porque en el idioma griego las palabras que denotan piedra y hombres suenan fonéticamente casi iguales. De todas formas esta idea parte ya del mito clásico, alejado de los orígenes, que ha tenido un tratamiento creativo posterior .

Cassirer en "Antropología cultural" (1923) y "Lenguaje y Mito"(1925) propone un desarrollo diferente de evolución pareja entre mito arcaico y lenguaje. Entre las muchas teorías sobre el origen del pensamiento mítico, está la veneración de los astros y los fenómenos naturales:

*"El mundo primitivo en que se desarrollaron los mitos es un mundo dramático, de acciones, de fuerzas, de poderes naturales en pugna. La percepción mítica se halla impregnada siempre de cualidades emotivas; el hombre moderno necesita clasificar, pero la visión inicial de la vida es sintética, no analítica. Es sentida como un todo continuo que no admite escisión, nada posee una forma definida, invariable, estática; mediante una metamorfosis súbita, cualquier cosa se puede convertir en cualquier cosa. Su visión de la naturaleza no es puramente teórica ni meramente práctica; es simpatética, para el sentir mítico la naturaleza se convierte en una gran sociedad, la sociedad de la vida"* <sup>12</sup>.

El hombre no ocupa un lugar destacado en esta sociedad; forma parte de ella pero en ningún aspecto se halla situado más alto que ningún otro ser. Es la idea del Totemismo, existe una equivalencia de identidad de los hombres del clan con los animales que lo representan. En las sociedades totémicas encontramos plantas *tótem* junto a animales *tótem* que forman parte del clan, son reverenciados y sirven de sustento, aunque en algunos casos su ingesta como alimento esté prohibida. Y el mismo principio de

solidaridad y unidad, continúa también si pasamos del espacio al tiempo, lo cual vale no sólo en el orden de la simultaneidad sino también en el de la sucesión:

*"Las generaciones de hombres forman una cadena única y no interrumpida; las etapas anteriores de la vida están preservadas por la reencarnación; el alma de un antepasado puede reaparecer en un recién nacido en un estado rejuvenecido. El presente, el pasado y el porvenir se funden uno en otro sin que haya una línea neta de separación; los límites entre las generaciones se hacen inciertos"<sup>13</sup>.*

Los antepasados están presentes en la vida de la comunidad. En las fiestas de primavera, Malinowsky en su estudio de las festividades de las islas Trobriand<sup>14</sup> cuenta como a la generación más joven

*" le es recordado por sus mayores que los espíritus de sus antepasados están a punto de volver del mundo subterráneo. Los espíritus llegan por unas cuantas semanas y se instalan otra vez en la aldea, subidos en los árboles, sentados en elevadas plataformas montadas especialmente para ellos, vigilando las danzas mágicas. Los hombres que celebran la festividad, que practican sus danzas mágicas, se hallan fundidos entre sí y con todas las cosas de la naturaleza. No se hallan aislados, su alegría es sentida por el conjunto de la naturaleza y participada por sus antepasados. Han desaparecido el espacio y el tiempo; el pasado se ha convertido en presente y ha retornado la Edad de Oro".*

Existe la teoría de que se ha de considerar el culto a los antepasados como la fuente primera y origen de la religión, no hay cultura que no practiquen en una forma u otra algún género de culto a la muerte. Los lazos familiares con el muerto no se rompen y éste continúa ejerciendo su autoridad y dispensando su protección. Es el culto a los antepasados el que, consiguiendo para el hombre la protección de los miembros difuntos de la familia, le proporciona bienestar y prosperidad. Este culto continúa hasta Roma, los dioses del hogar, los *manes*. Incluso una religión actual como el Confucionismo, continúa estando basada en el culto a los antepasados. Es una característica universal en muchas culturas arcáicas, la creencia en la vida después de la muerte basada sobre la creencia, igualmente general, de la

---

13 *Ibid* p. 74

14 *Ibid*, ct p. 84

comunicación entre los vivos y los espíritus de los muertos. El totemismo expresa esta convicción profunda de una comunidad de todos los seres- vivos y muertos, que debe ser preservada y fortalecida por los esfuerzos constantes del hombre, por la ejecución de ritos mágicos y de prácticas religiosas. Los ritos funerarios evocan el espíritu del muerto para que permanezca accesible. La literatura clásica griega nos ha conservado muchos de estos vestigios: Esquilo y Sófocles describen las ofrendas - comida, flores- ofrecidas en la tumba de Agamenón por sus hijos.

Toda práctica mágica se basa en la convicción de que sus efectos naturales dependen en alto grado de los hechos humanos. La vida de la naturaleza depende de la justa distribución y cooperación de las fuerzas humanas y sobrehumanas, hay un ritual estricto y complicado que regula esta cooperación. En las sociedades totémicas los diversos clanes poseen ritos mágicos propios que constituyen su privilegio y su secreto y son tanto más necesarios cuanto más difícil y peligroso es lo que se va a ejecutar. Aparece una magia muy desarrollada y, en conexión con ella, una mitología. Siempre que una empresa es peligrosa y su resultado incierto, bajo una tensión emotiva fuerte, se recurre a los ritos mágicos y precisamente su ejecución proporciona al ejecutante un nuevo sentimiento de su propio poder, del poder de su voluntad y de su energía. Lo que el hombre consigue con la magia es la concentración máxima de sus esfuerzos, le enseña a tener confianza en sus propias fuerzas, a considerarse como un ser que no necesita someterse simplemente a las fuerzas de la naturaleza sino que es capaz, por el ímpetu espiritual, de regularlas y controlarlas.

Toda magia es simpatética en su origen, la doctrina griega estoica de un *pneuma*, un hálito difundido a través del universo que comunica a todas las cosas la tensión por la que se mantienen unidas, guarda analogías muy fuertes con conceptos primitivos, con el *mana* de los polinesios, con el *orenda* de los iroqueses, con el *wakan* de los sioux, con el *manitu* de los algonquinos. El concepto de *mana* es "un poder o influencia no física y, en algún sentido, sobrenatural; pero que se muestra como fuerza física o en cualquier

*género de poder o excelencia que posee un hombre*"<sup>15</sup>. No está vinculado a un soporte especial; pero hay elementos- ciertos objetos, personas, lugares, fetiches sagrados -en los que el mana se detiene momentáneamente, y como forma dinámica y fluída, puede pasar de unas personas y objetos a otros, mediante un hecho tal vez no recurrente, pero que deja la impronta en el objeto, lugar o persona: son los receptáculos de los "dioses momentáneos".

La tendencia a la síntesis, tan importante en la conceptualización del lenguaje y del pensamiento mítico, se equilibra con la tendencia de la conciencia humana a crear singularidades, que deben ser entendidas si se reconocen conceptualmente como «casos» dentro de una clase general: el objeto o persona poseedor de maná, que se deifica y cuya excelencia se utiliza en los ritos mágicos, pasa a ser nominado, y a denominar las actividades a las que en origen está ligado, mediante el poder de la metáfora. Partimos de la hipótesis general del origen emocional e interjectivo del lenguaje, pero es evidente que hay un salto entre el lenguaje de los sonidos al de los conceptos, del lenguaje expresivo al denotativo. Los objetos sacros, *trös*, darían una referencia y un sentido a su denominación, tendrían un nombre significativo que a su vez, por analogía, podría denominar, con el añadido de estructuras morfológicas, actividades con las que tuviera relación <sup>16</sup> pasando de ser estructuras nominales a estructuras verbales, que estarían unidas a las entidades míticas que se asientan en objetos fetiches con poderes míticos. La palabra tendría así un origen mágico-mítico. No hay que olvidar el origen divino del verbo en San Juan, y en la mayoría de religiones reveladas, entre las deidades de Egipto, así como en algunos mitos primitivos, en que los dioses mostraron al hombre la palabra.

Aparte del posible origen mágico, la palabra tiene, ya se ha dicho, un sentido metafórico y simbólico. No se sabe bien si la

---

<sup>15</sup>*Ibid*, ct p. 84 (*The Metanesians*, Oxford, Clarendon Press, 1891, p. 118.)

<sup>16</sup> Esto se sabe por los dioses funcionales romanos, protectores ligados a actividades específicas, cuyos nombres sirvieron para denominar las actividades y los útiles con ellos relacionados. Las distintas actividades p.e. de la cosecha, estaban diversificadas y cada cual bajo el auspicio de un dios distinto, por tanto cada tarea se denominaba de forma diferente. En Cassirer "Lenguaje y mito" p.41



metáfora surgió en el proceso de construcción del lenguaje, o directamente de la imaginación mítica. El filósofo Herder en su ensayo sobre el origen del habla, escribe:

*"As all nature sounds, so to man, creature of sense, nothing could seem more natural than that it lives, and speaks and acts....all nature was a Pantheon, a realm of living, acting creatures...The driving storm, the gentle zephyr, the clear fountain and the mighty ocean. The whole mythology lies in those treasure troves, in verbis and nominibus of the ancient languages. The earliest dictionary was thus a sounding pantheon"*

<sup>17</sup>. La naturaleza viva, numinosa, que interpela al hombre con sus sonidos como símiles de un lenguaje desconocido que hay que escuchar: la tormenta, el viento, la fuente, el océano...el primer diccionario, un panteón sonoro. La metáfora como pensamiento al que se pone el nombre de algo que se le parece o tiene con ello ciertas analogías, dándose una transición de uno a otro, lo que implica la existencia de antemano de ambos conceptos. Cassirer propone entonces la metáfora radical, que sería condición de ambas concepciones, mítica y verbal. Incluso la más primitiva expresión verbal, requiere la transmutación de una experiencia cognitiva o emotiva en sonido. Y la más simple forma mítica puede surgir sólo mediante la transformación de una impresión de lo cotidiano elevada a un significado sacro o extraordinario. Esto no es una mera transferencia de una a otra categoría sino la creación de una nueva categoría, que surge del mismo impulso de formulación simbólica del pensamiento, un circumloquio de una idea en términos de otra y el largo proceso de evolución por el que una imagen conceptual se transforma en un sonido equivalente y luego en un ideograma con sentido propio. El paso de las emociones subjetivas en expresión y luego en formas y figuras objetivas dibujadas o escritas que representan los objetos e ideas que toma el pensamiento de la realidad...objetos e ideas que a su vez pueden estar relacionados como representación de los dioses encarnados en el objeto sacro o fetiche, singularizado frente al objeto profano. Este es visto desde la sistematización lógica en que cada particular retiene su individualidad como parte de un conjunto

conceptual cuantitativo en el sistema, formando especies y clases que a su vez forman géneros que pueden ser catalogados en taxonomías cuyos nombres son meros signos y en el que se va del objeto particular a la categoría universal. Frente al concepto mítico-verbal en que el objeto individual representa la totalidad de manera cualitativa, como símbolo: el objeto como metáfora que retiene en sí la fuerza espiritual, la parte tomada por el todo, tan propia de las religiones, desde lo universal que se encarna en un objeto particular. La creencia en la magia se basa en una convicción profunda de la solidaridad de todo lo viviente, unido a la palabra mágica, cuyo poder social es transferido a la naturaleza. El hombre primitivo vive entre peligros que no puede superar solo por sus medios físicos, como hacen los animales, pero al mismo tiempo se da cuenta de que la naturaleza no entiende su lenguaje y la función mágica de la palabra para la naturaleza, se transforma en la función semántica que le ayuda a comprender, y de esta manera el mito se transforma muy poco a poco en logos. La palabra ya no está dotada de poderes misteriosos; ya no ejerce una influencia física o sobrenatural inmediata. No puede cambiar la naturaleza de las cosas ni compeler la voluntad de los dioses o de los demonios; sin embargo, no deja de tener sentido ni carece de poder, pero su rasgo decisivo no radica en su carácter físico sino en el lógico. Cassirer defiende que el sentido metafórico mágico y mítico de objetos, imágenes y palabras, seguirá existiendo, con diferentes sentidos, en parte en el mundo de la religión pero sobre todo en el mundo del arte.

*"Art like language is originally bound up entirely with myth. Myth, language and art begin as a concrete, undivided unity, which is gradually resolved into a triad of independent modes of spiritual creativity...Especially in the magical realm, word magic is everywhere accompanied by picture magic"* <sup>18</sup>

Antes de pasar a ver como la aparición del Logos transformó la mitología en la época clásica, me centraré algo más en el estudio de las sociedades de pensamiento mítico con Lévy Strauss, antropólogo con multitud de estudios sobre lenguaje, parentesco y

territorio en culturas de mediados del S.XX, que intenta descubrir si el pensamiento mítico se rige por leyes semejantes a las del lenguaje para demostrar que hasta el producto del espíritu humano que parece más arbitrario e imaginario está estrictamente determinado, y por tanto también está determinado el ambiente cultural restante, de manera que encontrar un método válido para estudiar los mitos podría ser también válido para analizar toda la actividad humana cultural y social. Para ello se basa en el estudio estructural del lenguaje, tomando sus analogías generalmente desde la fonología. En Antropología estructural dice "*A really scientific analysis must be real, simplifying, and explanatory*" el análisis fonético revela rasgos que son reales, en el sentido en que los hablantes de una lengua, pueden reconocerlos y responder a ellos. Al mismo tiempo, un fonema es una abstracción del lenguaje, no un sonido, sino una categoría de sonido definido por la manera en que se distingue de otras categorías a través de reglas únicas de la lengua. Toda la estructura de sonido de un lenguaje, puede generarse desde un número relativamente pequeño de reglas. Del mismo modo que el lenguaje consta de unidades mínimas que, capa tras capa, se ordenan según una serie de reglas para producir un significado, la cultura, que es comunicación, también está constituida de unidades mínimas que se combinan según ciertas reglas en unidades mayores que forman un significado. Descomponer la cultura en sus unidades básicas y comprender las reglas mediante las cuales se combinan es entender el significado de la cultura. El mito es parte del lenguaje, se formaliza mediante el lenguaje, pero va mucho más allá del aspecto verbal, pues se refiere a la totalidad de un sistema, de un mundo que tiene estructuras, que muestra además semejanzas en distintas partes del mundo y simultáneamente se refiere al pasado, al presente y al futuro. Lévi-Strauss ve una paradoja en el estudio del mito, por una parte las historias míticas son fantásticas e impredecibles: el contenido de los mitos parece completamente arbitrario. Por otra, los mitos de culturas diferentes y alejadas entre sí, son sorprendentemente similares:

*"On the one hand it would seem that in the course of a myth anything is likely to happen. But on the other hand, this apparent arbitrariness is belied by the astounding similarity between myths collected in widely different regions. Therefore the problem: If the content of myth is contingent, how are we to explain the fact that myths throughout the world are so similar?"<sup>19</sup>.*

Asímismo pueden existir muchas versiones de un solo mito pero si continúa siendo reconocible será el mismo mito porque su unicidad se proyectará a nivel inconsciente del que escucha, quien tal vez lo reorganizará pero mantendrá su unidad y estructura.

Los antropólogos no han encontrado en ningún estudio un caso de invención de nuevos mitos, siempre se añaden cosas nuevas a lo ya existente. Esta organización y unidad es lo que intenta investigar el análisis de los mitos. En Lévy Strauss y su antropología se dan varias confluencias, por un lado, cuando comienza sus estudios es la época de las primeras vanguardias en París y hay un interés por las culturas exóticas y lejanas, amigo de Max Ernst y Breton, más adelante viajará a la Martinica con ellos, donde coleccionan objetos de arte primitivo, que hasta entonces no era considerado arte. Por otro lado está su afición por la geología, que le proporciona la idea de las culturas como los estratos de diferentes tiempos geológicos en un mismo espacio, y finalmente están sus estudios estructuralistas del lenguaje. Con todo esto, se ayuda de una idea: *bricoleur* o collage:

*"El pensamiento mítico, es auxiliado por un repertorio de composición heteróclita, que aún siendo extenso, permanece limitado...se presenta de esta manera como una especie de collage y al igual que este, la reflexión mítica, puede alcanzar a nivel intelectual, resultados brillantes e imprevistos"<sup>20</sup>*

Max Ernst, por su parte describe así esta técnica :

*"la técnica del collage, es la explotación sistemática del encuentro casual, o artificialmente provocado, de dos o más realidades desconocidas entre sí, sobre una superficie aparentemente inadecuada, y un cintilar de poesía que resulta de la aproximación de esas realidades"*

---

**19** LÉVY STRAUSS, Structural Anthropology, 1963 p. 208

**20** LÉVY STRAUSS 1989, Citado en VOEGET, I D. *et al* "Claude Lévy Strauss en el pensamiento contemporáneo" 2009 p.267

<sup>21</sup> Como en el collage, en el mito, se tornan manifiestas, estructuras ya existentes, que en muchas ocasiones, encuentran su lógica en confluencias azarosas. El análisis estructural de los mitos es favorecido además por el área totémica que Lévi-Strauss escoge para sus investigaciones. En el espacio totémico, el pensamiento es esencialmente clasificatorio y está formado por combinaciones de los diferentes grupos sociales y naturales que lo forman. El totemismo como concepto antropológico designa una relación con la naturaleza, un complejo sistema de ideas, símbolos o prácticas entre un individuo o un grupo social uno o varios animales y plantas y objetos especiales.

El totemismo se puede resumir en fetichismo, más exogamia mediante filiación matrilineal (matrilineaje). El término deriva de la palabra ototeman, del lenguaje algolquin de las tribus entre el norte de EEUU y sur de Canada; originalmente significa: él es de mi parentela. La raíz gramatical, "ote", significa una relación de sangre entre los hermanos que tienen la misma madre y que no pueden casarse entre ellos.

El totemismo comprende las relaciones idealmente postuladas entre dos series, una de ellas natural y la otra, cultural. En la época contemporánea se ha encontrado totemismo en América y Oceanía, y al parecer es una creencia inherente al hombre primitivo más que una difusión global transmitida entre culturas y étnias. La relación se establece entre dos series, la natural, compuesta de categorías y particulares y las series culturales que se componen de grupos e individuos . Estos términos son elegidos para distinguir en cada serie dos modos de existencia, colectiva e individual.

NATURALEZA.....orden(clasificación)..... singular(específico)

CULTURA.....grupo.....persona

En el tótem hay un ser animado o inanimado del cual un grupo de personas dice y cree descender. Hay Tótems, más antiguos y complejos, que cuentan con varios animales en su haber. Cuando un

---

21 MAX ERNST, "Maximiliana: The illegal practice of astronomy" 1974, p.49

tótem se hacía demasiado grande el clan se dividía. Las combinaciones que dan lugar a cuatro diferentes tipos de culturas totémicas:

	1	2	3	4
NATURALEZA....orden(clasificación).orden. singular(específico) .singular <sup>22</sup>				
CULTURA ...	grupo	persona	persona	grupo

Cada combinación postula una relación, la primera sería entre una categoría natural (especie animal o vegetal, o clase de objetos o fenómenos) y un grupo cultural (personas del mismo sexo, oficio, grupos de un culto...)

La segunda, sería la relación de un individuo, generalmente en la adolescencia, que mediante la realización de pruebas físicas, busca ponerse bajo el auspicio de una categoría natural.

La tercera ocurre, cuando un niño se considera la reencarnación de un animal o planta, encontrado por la madre mientras estaba embarazada. En este caso, el animal pasa a ser el espíritu guardián de esos niños, que si siguen manteniendo el lazo cuando son adultos, pasan a ser considerados chamanes, quienes mediante prácticas rituales o ingesta de enteógenos, eran capaces de recordar o experimentar la vida del animal o planta, que había sido antes de nacer.

Estos espíritus forman parte del *Manido* system, que se entrecruza con el sistema totémico de forma perpendicular, siendo este último un sistema horizontal en el que aparecen los animales y plantas, del aire, el agua y la tierra que representan los espíritus guardianes tanto de personas individuales como de cada tribu. Mientras, el manido es un sistema jerárquico que representa a los espíritus de forma general, digamos planetaria.

Finalmente, el cuarto caso (animal singular-grupo humano) se daría cuando un animal específico de la zona, es considerado animal o espíritu guardian del clan al que se venera de forma especial.

---

22 LÉVY STRAUSS, Totemism 1991, p16

MANIDO SYSTEM		
Spirits		
"TOTEMIC" SYSTEM animals and plants	great	spirit
	sun	moon
Air beings, guardian spirits	air	spirits
	cardinal	points
Acuatic beings guardian spirits	water	spirits
Terrestrial beings guardian spirits	earth	spirits
	chthonian	snakes

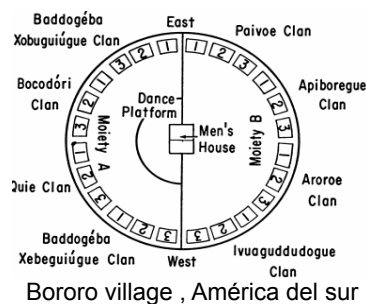
Similarly, the acquisition of a guardian spirit came as the consummation of a strictly individual enterprise which girls and boys were encouraged to undertake when they approached puberty. If they succeeded they gained a supernatural protector whose characteristics and circumstances of appearance were signs informing the candidates of their aptitudes and their vocations.

23

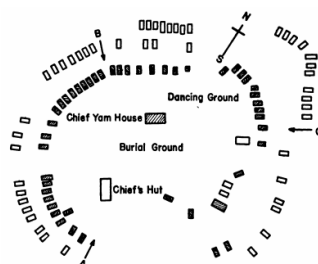
Los Totem organizan el territorio, los poblados totémicos suelen tener toda una estructura circular, partiendo de un centro en el área habitada, y con diferentes espacios para los clanes que están divididos entre dos zonas, seguidas de diversos círculos concéntricos en el área de terreno desmontado y otros ya en la zona boscosa o natural, uniendo el plano social y el ecológico. Para Lévy Strauss las pautas de la cultura serían genéticas con base biológica en el cerebro humano, que es polarizado, binario. En las culturas mitológicas existen las sociedades duales, divididas territorialmente en grupos denominados *moiety*, que a veces cooperan y otras compiten y se deben a complejas relaciones sociales de parentesco y grupos.

Diagramas de mapas de poblados totémicos en "Structural Anthropology" 1963 p.

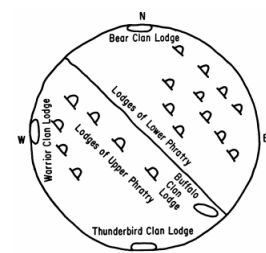
134-136



Bororo village, América del sur



Omarakana village, Melanesia



Winnebago village, North America

La antropología es una ciencia bastante moderna, utiliza los métodos de la historia y la sociología con la que comparte los tipos de modelos. Tiene un fuerte componente positivista, uno de los pioneros antropólogos fue Durkheim, discípulo de Comte, aunque también con marcado carácter humanista, heredado de Weber y Marx y sus ideas de solidaridad social y conciencia colectiva. Más adelante en el capítulo nos adentraremos más en estos temas totémicos, rituales, del territorio y el tiempo, en relación con algunos trabajos de Beuys. Quiero terminar este apartado antropológico comentando una cita de Lévy Strauss y su idea de la estructura lingüística del inconsciente mítico y como esta estructura se transforma posteriormente en logos:

*"The unconscious activity of the mind consists in imposing forms upon content, and if these forms are fundamentally the same for all minds—ancient and modern, primitive and civilized (as the study of the symbolic function, expressed in language, so strikingly indicates)—it is necessary and sufficient to grasp the unconscious structure underlying each institution and each custom, in order to obtain a principle of interpretation valid for other institutions and other customs, provided of course that the analysis is carried far enough"* <sup>24</sup>

Costumbres, hábitos inconscientes... esquemas repetitivos en la mente humana, no importa en que época o lugar, cuya función simbólica lleva a crear la estructura de las instituciones y las costumbres humanas, que sirve para obtener un principio de interpretación de todas ellas.

El análisis estructural pasa del estudio de los fenómenos lingüísticos conscientes al estudio de su infraestructura inconsciente, no trata cada término como entidad independiente, sino tomando como base del análisis las relaciones entre los términos; introduce el concepto de sistema lingüístico y apunta al descubrimiento de leyes generales. De las relaciones entre el lenguaje y la cultura puede decirse que el lenguaje es el resultado de la cultura: el lenguaje que habla una población es el reflejo de la cultura total de sus habitantes. Pero también se puede decir que el lenguaje es parte de la cultura, es uno de los



muchos elementos que forma una cultura. Además el lenguaje, es una condición de la cultura, y lo es de dos maneras: de forma diacrónica, porque es sobre todo a través del lenguaje como aprendemos sobre nuestra cultura— somos enseñados, corregidos y animados mediante lenguaje. Pero también, desde un punto de vista más teórico, el lenguaje es una condición de la cultura, porque el material del que está formado es del mismo tipo que el material que construye el resto de la cultura: relaciones lógicas, correlaciones, oposiciones. El lenguaje desde este punto de vista, puede aparecer, como un tipo de base fundamental de las más complejas estructuras, que corresponden a los diferentes aspectos de la cultura. En la antigüedad, el mito guardaba el saber que permite vivir, el mito conoce el origen de los animales y las plantas y cómo recuperarlos si estos se perdieran, tal como se hizo en el origen que los mitos narran, por tanto volver al mito es volver al conocimiento indispensable para la vida.

En contrapunto con este área "sintáctica" de las culturas mitológicas totémicas, se puede decir que es muy diferente el pensamiento mítico en el área semítica y prehelénica de la que se ha originado la cultura moderna occidental. Un pensamiento mítico más elaborado, por tanto, con un evidente sentido simbólico que va transformando el mito en logos. Cassirer en "Antropología filosófica" en el apartado sobre el lenguaje, cuenta como esta transición se dio ya desde los filósofos presocráticos, concentrados en la observación del mundo fenoménico, que no creen en un orden estable superior al mundo del devenir, pero buscan el origen y piensan sobre el concepto del tiempo, y creen que este no puede hallarse en la materia, sino en el ser humano y su función de la palabra, como conocimiento, como logos. El pensamiento griego pasó de una filosofía de la naturaleza y como ya se dijo "sintáctica", a otra del lenguaje y semántica. El paso de la oralidad a la escritura. En principio los filósofos fisiólogos concentran todo su interés en el mundo de los fenómenos, pero según Heráclito, los principios no hay que buscarlos en una cosa material; no es el mundo material sino el humano la clave para una interpretación correcta del orden cósmico.

En este mundo humano la facultad de la palabra ocupa un lugar central; por lo tanto, tenemos que comprender lo que significa para comprender el sentido del universo. Tanto los filósofos fisiólogos como los dialécticos estaban de acuerdo en que no es posible el conocimiento sin una identidad entre el sujeto cognoscente y la realidad conocida. Parménides idealista dialéctico, decía que no se puede separar el ser y el pensar porque son una misma cosa. Los fisiólogos defendían esto a través de la materia, tanto la naturaleza humana como el resto del mundo físico están compuestos por la misma combinación de elementos, así siendo el microcosmos igual que el macrocosmos es posible conocer este último. El mito se transforma en logos, pero como se verá más adelante, existirá una convivencia bastante armoniosa entre ambos, gracias a la alegoría, la metáfora y el pensamiento simbólico, que se verá a continuación.

EL PODER DE LA METÁFORA Sobre el poder metafórico del lenguaje Quintiliano dijo: "*Paene quidquid loquimur figura est*": todo habla es metafórica y así puede ser en sentido propiamente figurado, pero lo que sí es cierto es que existe una correlación entre metáfora, simbolismo y ficción, relación a la que volveremos a lo largo de este capítulo. Paul Ricoeur en "La Metáfora viva" 1975, hace una compleja taxonomía de la metáfora, figura o tropo como género o especie, dependiendo de autores, pero basándose sobre todo en la primera clasificación de Aristóteles: Hay metonimias y sinecdoques que se utilizan también en el lenguaje real, pero la metáfora es sólo poética. En ella existe una semejanza que va más allá de una similitud física, es una relación que tiene lugar entre idea e idea, bien sea entre objetos, palabras, imágenes o combinaciones de todo esto ...y no es solo nominal, puede ser también adjetiva o adverbial. La principal característica es que hay una trasposición de sentido, se presenta una idea bajo el signo de otra: del sentido literal hay un desplazamiento a un nuevo sentido. El sentido primero es "lo que se dice", y la referencia o denotación es "aquello sobre lo que se dice el sentido". Este concepto de "referencia" corresponde en el pensamiento de Ricoeur a lo que se

llama referencia descriptiva o de primer grado, y él propone la referencia productiva o de segundo grado, que también podría llamarse referencia metafórica o desdoblada y sería propia de los textos ficcionales. La metáfora lleva consigo una nueva información, porque redescubre la realidad, mostrando nuevas cosas cumpliendo así una función heurística de descubrimiento "la metáfora, destruye un orden para producir otro...engendra un nuevo orden produciendo desvíos en el orden anterior"<sup>25</sup>. En el nuevo significado interviene la imaginación, no la reproductora que genera imágenes de cosas ausentes, sino la imaginación productora que crea nuevas síntesis, el lenguaje metafórico no es sólo una forma de decir "de otro modo", es además una forma de "decir más" hay en él una plusvalía de sentido sobre el lenguaje literal o científico que alude a la posibilidades de nuevos modos de ser de la realidad y del sujeto humano. Ricoeur observa que la ganancia de significación, implica al mismo tiempo la ganancia de nuevas referencias en proceso. En "Metáfora viva" se alude a la vinculación entre metáfora y símbolo, dado que la enunciación metafórica actúa sobre dos campos de referencia al mismo tiempo, al igual que hay una articulación de dos niveles de significación en el símbolo: "la segunda articulación tiene que ver con un campo de referencia que no puede ser descrito mediante predicados identificantes preexistentes"<sup>26</sup> El símbolo relata algo que previo a él era inexistente, aunque con posterioridad pueda su significado pueda volverse obvio y familiar, pero siempre habrá en él otros "sentidos" que descubrir.

Gadamer por su parte en "Actualidad de lo bello" 1991 recuerda que Hegel definía el símbolo como «la apariencia sensible de la Idea» y que la palabra "símbolo" en Grecia aludía a una tablilla de recuerdo, partida en dos que se dividía para que sus portadores pudieran encontrarse con el paso del tiempo. La metáfora da paso al símbolo, la palabra a la imagen o el objeto. La experiencia de lo simbólico, quiere decir que este objeto individual y particular, se representa como un fragmento de Ser que promete

---

25RICOEUR, P. *La Metáfora viva*. 1980 p. 37-38.

26 *Ibid*,p. 446

complementar en un todo íntegro y a la vez representa la orientación de un sentido que se puede comprender en la forma del concepto. Lo simbólico, y en particular lo simbólico del arte, descansa sobre un insoluble juego de contrarios, de mostración y ocultación, pero la obra de arte no es un mero portador de sentido, como si ese sentido pudiera haberse cargado igualmente sobre otros portadores:

"... la obra nos habla como obra, y no como portadora de un mensaje. La expectativa de que el contenido de sentido que nos habla desde la obra pueda alcanzarse en el concepto ha sobrepasado siempre al arte de un modo peligroso. ... Hemos interpretado esto como una declaración de principios hegeliana, por cuanto en la figura del concepto y de la filosofía se puede y se tiene que alcanzar todo lo que nos interpela de modo oscuro y no conceptual en el lenguaje sensible y particular del arte"<sup>27</sup>. Lo conceptual y lo sensorial, el sentido de la obra estriba en que está ahí y se distingue por su insustituibilidad, lo que Walter Benjamin llamaba el aura, y también el concepto de lo simbólico, tal y como lo entendieron Goethe y Schiller: afinidad entre la idea y la realidad sensible; en este sentido, lo simbólico no sólo remite al significado, sino que lo hace estar presente ¿Hay siempre en juego una coordinación secreta con la palabra? realmente parece que algo así hay, es tentador encontrar el punto de apoyo o, por decirlo así, los restos de conceptualidad que por costumbre nos remite más eficazmente siempre a una significación. Lo contrario sería el silencio constante de lo inefable.

Existe por tanto un juego entre la idea conceptual, la palabra metafórica y el objeto simbólico que finalmente nos lleva a una representación, que no es la realidad (no puede ser la realidad, sea esta lo que sea como totalidad o cosa en sí Kantiana) sino que es una ficción de arte, aunque por su parte, la ficción es también un tropo, una figura, es una ilusión, pero como tal, es un hecho real de nuestra vida psíquica. La actitud frente a las proposiciones de la ficción nunca sería la creencia, sino la suposición, el ver "como si", "as if" o "als ob" que son las

frases que se utilizan en el juego al que el símbolo metafórico nos puede llevar, en definitiva, imaginar pensar ¿ y si...? La lengua es tanto un sistema de signos, como el escenario donde se entrecruzan múltiples usos lingüísticos que Wittgenstein llamaba "juegos del lenguaje" tal como Gadamer consideraba al arte asimismo un elemento lúdico. Juegos entre los que se encuentra la capacidad del lenguaje de inventar historias, lugares... y también la capacidad poética sensorial, casi pictórica, y junto a ello está la cualidad expresiva de la imagen. La literatura impone una ruptura cognoscitiva con los principios que regulan el funcionamiento habitual del lenguaje por el que se asocia el significado de las palabras a su uso, y su uso- en un juego que es social y convencional la mayor parte de las veces- con unas reglas que permiten jugarlo eficazmente. En el arte, el fenómeno se transforma en idea que se convierte bien en palabra poética, bien en imagen, y en ambas, la idea se asienta y permanece, en muchas ocasiones, escondida. La imagen poética, como la imagen visual, es paradójica en cuanto a que su esencia se define por su ser, que solo alcanza su significado total cuando es, no cuando quiere significar. El significado, que también se suele llamar "sentido", pues no depende únicamente del concepto ni por supuesto del uso, es también el significado de las palabras descriptivas de la obra literaria y el significado de la crítica de arte que «consiste en poner un objeto ante los ojos y darlo a conocer por sus detalles más interesantes ... Que da lugar a la hipótesis cuando la exposición del objeto es tan viva, tan gráfica, que el estilo convierte al objeto casi en un cuadro, en una imagen».<sup>28</sup>

La escuela de Frankfurt hizo todo un género de la crítica de arte: *Denkbild* que en Inglés se traduce como *thinking image*, *Image of reflection* o *thought-image* y en español se podría llamar "Imagen-pensamiento". La teoría crítica que desarrollaron, se centró en los aspectos estéticos, por naturaleza especulativos y a menudo marginales frente a otros temas, filosóficos, sociológicos o económicos. *Denkbilder* "are neither art teatrises, nor manifestations of historical spirit, neither fanciful fiction, nor

*reflections of reality... the philosophical miniatures of the denkbild can be understood as conceptual engagements with the aesthetic*"<sup>29</sup> Estos breves tratados están escritos en una prosa aforística con un lenguaje poético que abunda en el uso de metáforas, incluso metáforas de metáforas que decía Nietzsche "Las verdades son figuras de ilusión de las que se ha olvidado que lo son"<sup>30</sup> y tiende a enfocarse en un objeto o fenómeno cotidiano- no necesariamente artístico- pero cuyo análisis acaba derivando hacia el terreno del arte y emplazando esos objetos en una nueva e inesperada constelación que permite hacer una lectura de ellos como signos de una cultura semiótica más amplia, lo cual recuerda mucho al *object trouvé*, objeto metafórico por excelencia, y a los objetos simbolizados (o tal vez alegóricos) de Beuys. Adorno los definió como "Formas filosóficas... en las que espíritu, imagen y lenguaje están ligadas" Walter Benjamin fue quien primero en usar el término y en mostrar sus semejanzas con las alegorías barrocas o *baroque emblems* que estudió para su tesis *The Origin of German Tragic Drama*, sobre el teatro trágico de la época barroca en Alemania. La alegoría barroca consiste en una estructura tripartita: 1. El *motto* o *inscriptio*, el título 2. el Icono o *pictura*, la imagen del objeto descrito 3. El epigrama o *suscriptio*, el comentario interpretativo. Desde el siglo XVIII, hay una tradición de uso del *Denkbild*, que oscila entre el significado de forma sensible e idea platónica, la paradoja de expresar lo inefable, lo metafísico, por medio de la palabra. Lo usaron Herder y Goethe; Nietzsche y Baudelaire en el S.XIX, y escritores de la república de Weimar como Musil y Brecht, de una manera literaria, hasta llegar a la escuela de Frankfurt, con el paréntesis de los poetas románticos, que rechazan el género como algo anquilosado, pues piensan que la infinita variedad de lo absoluto no se puede fijar en una estructura, aunque sea una figura poética, ya que hay más de un camino de conocimiento mediante las distintas artes que crean un puente entre pensamiento y concepto mediante la intuición. En el capítulo anterior hice dos mapas uno con las relaciones entre

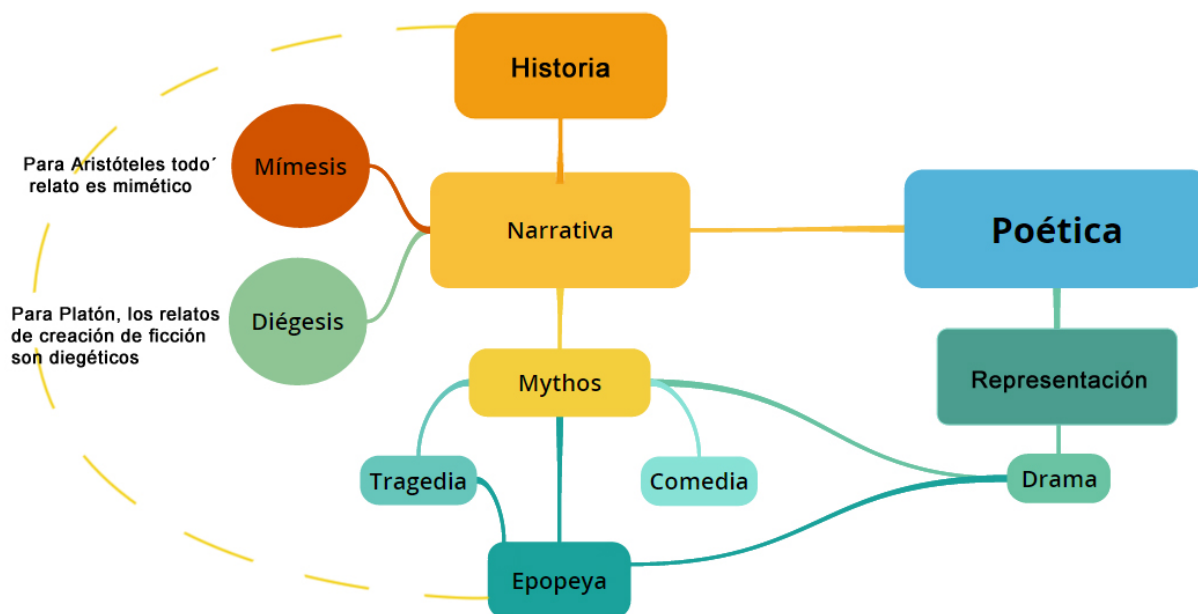
---

29 RICHTER, G. Thought images, Frankfurt School writer's reflections of damaged life

30 VAIHINGER, H. La voluntad de ilusión en Nietzsche en «Teorema», 1980, pág. 2

imaginación y pensamiento, y otro anterior sobre los lenguajes verbal y visual con pensamiento y realidad, que podría resumirse así : “la semántica puede alegar la relación del lenguaje con la realidad, no pensar esta relación como tal”<sup>31</sup> Pues eso sería más bien un asunto de la filosofía del lenguaje.

Volviendo a Ricoeur, en la Metáfora viva habla de la estructura de representación por mimesis de la trama de ficción, que siguiendo a Aristóteles, denomina Mythos. En el mapa que pongo a continuación, se pueden ver las conexiones entre lenguaje<sup>32</sup> (como lexis poética) e imaginación en la creación literaria, según el esquema clásico en el que me basaré a lo largo del capítulo. En el diagrama aparecen todos los tipos de textos conocidos en la época de Aristóteles, incluyendo los textos sagrados, pues se llevaban a cabo mediante representaciones dramáticas. Y en cierta manera puede corresponder a las posibilidades narrativas de la actualidad, la trama, el mythos, lo que hoy llamaríamos los códigos narrativos.



Ricoeur toma de Aristóteles la palabra Mythos, en el sentido de *texto*, como “creación de una trama ” y trama, como “imitación (*mimesis*) de la acción”. Bien sea en una narración de tipo sacro, bien literaria o de representación.

31 RICOEUR P. *Ibid* Obra citada p. 410

32 *Ibid*, págs. 57-65 El mapa está basado en las descripciones de Ricoeur sobre la lexis de la poética en Aristóteles.

Quedaría aún pendiente para más adelante pues, recomponer un mapa más completo de relaciones entre lo real (aquí ya aparece como Historia) con la imaginación como representación y el lenguaje.

Ricoeur divide la mimesis en fases, desde la prefiguración de los elementos por el autor, su configuración en el texto por medio de la trama y la interpretación, que llama transfiguración por el lector. Interpretar supone apropiarse de la intención del texto, que no es exactamente la misma que la intención del autor; no nos es posible llegar a las vivencias mentales del autor para escribir la narración. La semántica del texto es la que introduce en el sentido y conduce en cierta dirección. La interpretación no es un hecho subjetivo, interpretar no es lo que hace un segundo lenguaje (el de la lectura) respecto a un primero, es lo que hace ya el primer lenguaje al mediatizar con signos la relación y crear una estructura, es decir, se interpreta mediante el lenguaje, no sobre el lenguaje, incluso en la exégesis son los significantes de los signos los que interpretan. Boecio dijo "la vox per se ipsam aliquid significam, sive complexa, sive incomplexa"<sup>33</sup>. Tal vez se refiera solo a la palabra como forma de expresar la verdad en el acto del habla. Pero el hecho de que la voz sea compleja puede dar idea de varios niveles de significación, de sentidos metafóricos en un texto dinámico que por medio de algo que no es cierto remita a un cierto sentido. Los textos diegéticos según Platón no se refieren a la realidad, no son verdaderos como no lo eran ya en su tiempo los mitos excepto como alegorías.

Para Barthes el mito tiene una estrecha relación con el lenguaje, el mito es un habla y si esto es así, todo lo que justifique un discurso puede convertirse en mito. El mito es materia de estudio de la antropología que se ayuda de una ciencia que incluye a la lingüística: la semiología. La mitología es un fragmento de esa vasta ciencia de los signos que se ocupa de todo lo que tiene significado. En el mito reencontramos el esquema tridimensional de significante, significado y el signo que engloba a ambos. Pero como la metáfora, el mito es un sistema semiológico

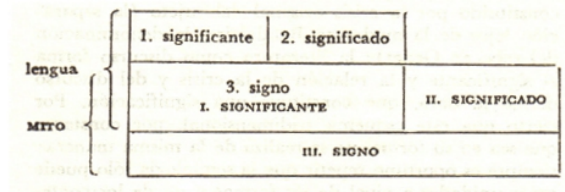
---

33 RICOEUR. Texto y Acción, 2002 p. 145 Traducción "El significado de la voz por sí misma: a veces complejo o a veces simple"



segundo: lo que constituye el signo en el primer sistema, se vuelve significante en el segundo (diagrama de Barthes).

El signo primero forma parte de un lenguaje verbal o visual: una historia, una frase, un dibujo una fotografía, un objeto, un animal...



...por diferentes que éstos sean en un principio, desde el momento en que son captados por el mito se reducen a una pura función significante. Eso convierte al signo en el primer término de un sistema amplificado que se va a crear a partir de él: un metalenguaje que tiene como referencia el lenguaje primero del que es a la vez signo y significante. Como término final del primer sistema de lenguaje, el signo mítológico será un *sentido*, como término primero del metalenguaje del mito será una *forma* y su significado será un *concepto*. El último término, el segundo signo, que engloba al signo primero (a la vez como sentido y forma) y a su significado conceptual, será una *significación* con una triple función: la doble del primer signo como forma + sentido y como concepto de su significado, según los términos empleados por Barthes<sup>34</sup>.

Es decir, como suma de dos signos adquiere una significación, forma parte de una historia que proviene del primer signo como significante ya con sentido y forma que se bastaría por sí mismo para significar si no hubiera pasado a formar parte del metalenguaje del mito en que ya apenas queda nada de la historia primera, sólo una forma que ha perdido su significado primero, el cual ha sido reemplazado por el nuevo sentido que es a la vez la forma misma. Un signo con un sentido que se mantiene a duras penas como una forma vacía que el mito por tanto se encargará de ocupar con un nuevo significado: un concepto que el mito atribuye a la forma, donde convivirá con el débil sentido-significante al que reclamará para que acuda de vez en cuando cuando sea necesario.

A través del concepto se asignará una historia nueva al mito, que bien agiganta o simplemente inflará la realidad. Se pierde el conocimiento original, un saber ya confuso que por el paso del

tiempo ha sido reemplazado por nuevos conceptos (no hay que olvidar que un significante puede tener varios significados). El concepto es por tanto múltiple, variado y vago, y su coherencia depende especialmente y sobre todo, de su función, que suele ser ejemplar o moralizante para poder encauzar una serie de conductas.

Pero además de la posibilidad de existencia de varios conceptos, también existe la posibilidad de que queden fijados en formas distintas. En el caso de los mitos antiguos, los mitólogos conocen las variaciones de una misma historia en que se dan cambios narrativos, de trama, de personajes... pero cuyo finalidad de significación es la misma es decir, el concepto que se quiere transmitir, cuya insistencia y repetición desvela su intención. Al no haber regulación entre la cantidad de conceptos y de variaciones formales en el mito, suele darse una gran desproporción entre significantes y significados. Una forma casi insignificante, puede estar cargada de contenidos significativos con muy larga historia de significados. Y por el contrario una forma muy ampulosa, puede llevar en sí un significado conceptual muy pobre.

Queda por despejar el último término, el signo derivado o segundo, que Barthes ha llamado la *significación*, que engloba a los otros y que es el nuevo sentido, el propio mito. En el mito, a diferencia de la metáfora, tanto significante como significado están ambos presentes, uno no oculta al otro, no lo hace desaparecer pero lo debilita como tal y lo deforma. Son dos manifestaciones muy diferentes, la presencia de la forma es literal, el concepto en cambio es abstracto, nebuloso, cambiante.

El sentido primero de la forma es el punto de partida del mito. Como signo sin referencia y como significante, alterna entre forma vacía o llena de sentido, es por tanto ambiguo, y el concepto se apropia esa ambigüedad. Pero ambas forma y sentido están unidas: la forma aparece vacía pero presente, el sentido aparece ausente y sin embargo lleno, desde el origen de su primer sistema de lenguaje. El signo en el lenguaje suele ser arbitrario, la palabra o el sonido árbol, el pictograma o el dibujo de un árbol, no tiene que ver con aquello que significa más allá de una

referencia aceptada con mayor o menor grado de equivalencia formal. Pero la significación en el mito no es arbitraria, siempre es motivada, requiere una dosis de analogía para apropiarse de su significante. Establece una analogía parcial entre el concepto y el sentido- forma- significante: retiene unas cuantas características, básicas en lo descriptivo pero superficiales, y elimina las funcionales que le son innecesarias para su propia función. Algunos mitos muy gastados, que han cambiado demasiadas veces sus conceptos acaban siendo como una mala imitación.

Barthes se refiere a la mitificación como proceso que puede apropiarse del lenguaje o las imágenes y convertirlas en habla mitológica, para lo cual sus ejemplos se refieren a formas míticas encontradas en los medios de comunicación franceses de finales de los años 50. Tanto él como Lévy Strauss comparan los mitos con las ideologías: *"Nada se asemeja más al pensamiento mítico que la ideología política. Tal vez ésta no ha hecho más que reemplazar a aquél en nuestras sociedades contemporáneas"*.<sup>35</sup> (en el apartado 3.3 se verá como las utopías tienen su origen en los mitos). Ambos oponen además poesía y mitopoiesis (pese a los intentos de "aproximar una a la otra")<sup>36, 37</sup> como dos funciones contrarias del lenguaje: la primera es exclusiva en la selección de sus palabras y admite difícil traducción, el mito acepta todo tipo de variaciones y es transcultural. La primera es esencial y va hacia el sentido, la segunda es factual y lo utiliza según su necesidad. Pero Barthes hace una excepción con la poesía clásica que sí sería una mitología en la que sentido y forma van unidos.

¿Cómo se descifran los mitos?<sup>38</sup> Según Barthes depende de donde se ponga la atención, en el sentido o en la forma o en ambos a la vez, se producirán tres tipos diferentes de lectura:

1. Si se pone atención en el significante vacío, el concepto llena la forma del mito sin ambigüedad y nos hallamos frente a un sistema simple, en el que la significación es literal, es una significación ejemplar. Esta es la manera de enfocar del productor de mitos, se parte de un concepto y se busca una forma.

---

35 LÉVY STRAUSS Antropología Estructural, 1995 p. 232

36 *Ibid*, p. 233

37 BARTHES, obra citada, p. 123

38 *Ibid*, p. 119-20

2. Si se pone atención en un significante lleno, en el que se distingue claramente el sentido conceptual de la forma y, por consiguiente, la deformación que uno produce en la otra, se deshace la significación del mito, aparece como una coartada o como una impostura. Este tipo de enfoque es el del mitólogo.

3. Si se pone atención en el significante del mito como en un todo inextricable de sentido y de forma, se recibe una significación ambigua, se responde al mecanismo constitutivo del mito, a su dinámica propia, me convierto en el lector del mito: es un símbolo, es la presencia misma de la significación.

Las dos primeras maneras de situarse son de orden estático, analítico; destruyen el mito, ya sea pregonando su intención, o desenmascarándola.

La tercera forma es dinámica, consume el mito según los fines propios de su estructura: el lector vive el mito a la manera de una historia a la vez verdadera e irreal.

Barthes propone además otra forma de recuperar el sentido: mitologizar el mito<sup>39</sup> para ello basta con hacer de él mismo el punto de partida de una tercera cadena semiológica, con poner su significación como primer término de un segundo mito. La literatura ofrece algunos grandes ejemplos de estas mitologías artificiales. Puede pensarse en *El Quijote*, donde la significación de la terminología caballeresca, es la nueva forma y sentido a la que Cervantes le añade el concepto de la mirada que lanza sobre esa mitología que Alonso Quijano se ha construido, lo que sería su quijotismo, que descubre el sentido real de esa significación fantástica. También puede ser el caso del *Ulises* de James Joyce, aunque en este caso es el propio autor quien al tiempo crea y desmonta la mitología, mientras los personajes también entran y salen de ella.

Vuelvo con Lévy Strauss, brevemente, para dar un apunte sobre la visión metafísica del mito arcaico, el cual suele operar entre dos proposiciones que apuntan a situaciones límite: el origen y el fin, la muerte " el pensamiento mitico procede de la toma de conciencia de ciertas oposiciones y tiende a su mediacion progresiva"<sup>40</sup> No habria contradiccion, ni tentativa de resolucion de contradiccion, dice Lévy Strauss si no hubiera preguntas significativas, proposiciones de sentido sobre el origen y el fin del hombre. El analisis

---

39 *Ibid*, p.124

40 LÉVY STRAUSS obra citada, p. 246

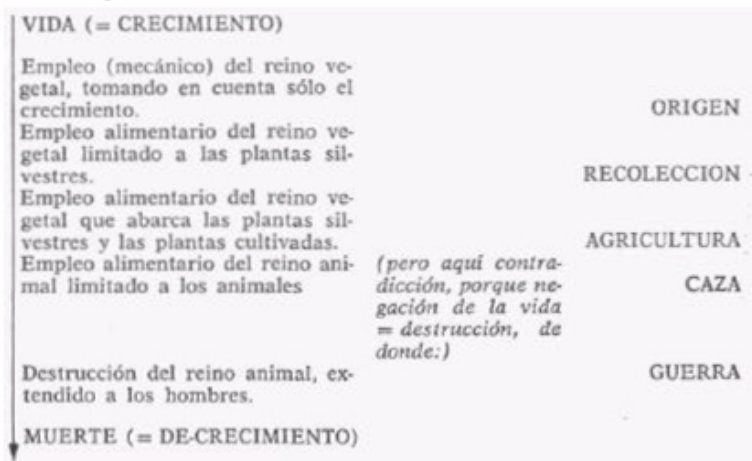
estructural, lejos de abandonar este 'cuestionamiento radical, lo restituye en un nivel de mayor radicalidad. la función del análisis estructural es la de pasar de una semántica de superficie, la del mito relatado, para hacer aparecer una semántica profundidad que es, dice Lévy Strauss, la semántica viva del mito. Si esa no fuera la función del análisis estructural, continúa, ésta se reduciría a un juego estéril, a una combinatoria irrisoria, y el mito sería privado de la función que el propio Levi-Strauss le reconoce cuando declara que el pensamiento mítico procede de la toma de conciencia de ciertas oposiciones y tiende a su mediación progresiva. Esta toma de conciencia es sobre de las dificultades, contradicciones y paradojas de la existencia, que son transculturales y diacrónicas, pero que se van adaptando con sus variaciones a distintos periodos y geografías. Eliminar esta intención significativa, continúa Levy Strauss, sería reducir la teoría del mito a una necrología de los discursos insignificantes de la humanidad. Si por el contrario, se considera el análisis estructural como una etapa necesaria entre una interpretación ingenua o literal y una interpretación crítica, entonces aparece la posibilidad de situar explicación e interpretación en un único acto herméutico e integrar las actitudes opuestas de la explicación y la comprensión en una concepción de la lectura como recuperación del sentido.

Se centra después en un ejemplo de mitología arcaica de oposición en el que se da el paso de una economía de la recolección a otra de la agricultura, tal como se ha conservado con variantes en culturas americanas, en la que reaparecen el ciervo y el coyote:

*"La agricultura es fuente de alimentos, por lo tanto de vida; ahora bien, la caza procura también alimento y se asemeja sin embargo a la guerra, que es muerte. Hay, pues, diferentes modos de tratar el problema. La versión Cushing está centrada en una oposición entre las actividades alimentarias cuyo resultado es inmediato (recolección de plantas silvestres) y aquellas cuyo resultado solamente puede ser aprovechado a plazos. Dicho de otra manera, la muerte debe ser integrada a la vida para que la agricultura sea posible."*<sup>41</sup>

Un esquema simplificado sería:

Aquí aparecen los intermediarios, siempre en pares, que provienen del mundo animal y los mundos divinos.



La aparición de un término contradictorio en pleno centro del proceso dialéctico está relacionada con la emergencia de una doble serie de pares dioscúricos, cuya función consiste en operar una mediación entre ambos polos:

- |                         |                        |                       |
|-------------------------|------------------------|-----------------------|
| 1. 2 mensajeros divinos | 2 bufones ceremoniales | 2 dioses de la guerra |
|-------------------------|------------------------|-----------------------|

Los mitos de otras culturas, en cambio:

"... proponen la identidad fundamental entre caza y agricultura. Esta identificación se desprende, por ejemplo, del mito del origen del maíz, obtenido por el Padre de los Animales al sembrar, a manera de granos, espolones de patas de ciervo. Se intenta, entonces, deducir simultáneamente la vida y la muerte a partir de un término global. En lugar de términos extremos simples y términos intermedios desdoblados son aquí los extremos los que se desdoblan, mientras que un término mediador simple aparece en primer plano, pero dotado a su vez de atributos equívocos. Gracias a este esquema, se puede inclusive deducir cuáles serán los atributos que poseerá este «mesías» en las distintas versiones, según el momento en que hace su aparición en el transcurso del mito: benefactor cuando se manifiesta al comienzo, equívoco en el medio, malévolos al fin."<sup>42</sup>

Si este método de análisis estructural se aplica sistemáticamente, dice Lévy Strauss, se consiguen ordenar todas las variantes conocidas de un mito en una serie:

"que forma una especie de grupo de permutaciones y donde las variantes colocadas en ambas extremidades de la serie ofrecen, una con respecto de la otra, una estructura simétrica pero invertida. Se introduce, entonces, un principio de orden allí donde sólo existía el caos, y se gana la ventaja suplementaria de extraer ciertas operaciones lógicas,

que están en la base del pensamiento mítico.”<sup>43</sup>

Y entonces aparece el trampero (*trickster*) que es el coyote, que es uno de los elementos mediadores, junto con el cuervo. La razón de su elección aparece de nuevo en término de oposiciones:

*“Supongamos, pues, que dos términos, entre los cuales el pasaje parece imposible, son primero reemplazados por dos términos equivalentes que admiten un tercero como intermediario. Después de ello, uno de los términos polares y el término intermediario son, a su vez, reemplazados por una nueva tríada y así en adelante.”*<sup>44</sup>

Life

Agriculture

Herbivores

Raven, coyote

Beasts of prey

Hunting

Death

Esta estructura deriva del razonamiento:

los consumidores de carroña son como los depredadores (consumen alimento animal) pero también como los productores de alimento vegetal (no matan lo

que comen). En una tribu para la cual la vida agrícola es más importante que la caza, formulan el mismo razonamiento de un modo algo distinto: los cuervos son a los campos como los depredadores son a los herbívoros, los herbívoros (liebre, ciervo) son asimismo mediadores; ellos son, en efecto, como los recolectores (vegetarianos) y proporcionan un alimento animal, sin ser por su parte cazadores. Se obtienen, así, mediadores de primero, segundo, tercer grado, etcétera, y de cada término nace el siguiente por oposición y correlación, no sólo en el sistema trófico, si no de forma universal: *“El coyote es intermediario entre herbívoros y carnívoros como la niebla entre Cielo y Tierra; como el escalpo<sup>45</sup> entre la guerra y la agricultura ; como el tizón entre plantas salvajes y plantas cultivadas ; como las ropas entre «naturaleza» y «cultura»; como los desperdicios entre la aldea habitada y la maleza; como las cenizas entre el hogar y la techumbre (la salida de humo)”* Y de estas correspondencias se forman historias, como que los escalpos producen el rocío y que la Madre de los Animales está asociada a

---

43 *Ibid*, p.246

44 *Ibid*

45 el escalpo es una «cosecha» guerrera, es decir, robada.

la niebla, etc, cadenas de relaciones que Lévy Strauss lleva hasta los cuentos folklóricos (Ropas, cenizas, América: Ash Boy, Europa: cenicienta)<sup>46</sup>.

Los mitos son funcionales y por tanto siguen existiendo mientras cumplan una función o esté unidos a un ritual que continúe vigente. En América, en la cultura azteca, ya se mencionó que tanto el ciervo como el coyote están unidos como animales totémicos a la planta del peyote, que ambos consumen. Los cuentos del viejo Coyote, en *náhuatl*, *Huehucóyotl*, han llegado hasta la actualidad y la idea del dios *trickster* que cambia de forma (se puede convertir en animal, mujer...) existe en culturas tan alejadas como pueden ser la azteca y la nórdica

Para terminar de ver esta relación del lenguaje con el mito y pasar de la mitología arcaica a la clásica, propongo la confrontación que Gadamer hace del pensamiento lógico - y mito en dos textos: "Mito y razón" de 1954 y "Mito y logos" de 1981 . En el primero, cuenta como en la Ilustración, la imagen científica del mundo significa la disolución de su imagen mítica. El cristianismo había preparado el terreno a la moderna Ilustración contribuyendo a la destrucción de lo mítico, es decir, de la visión del mundo dominada por los dioses mundanos, pero la religión es a su vez seguidamente considerada mitología por la propia ilustración. El romanticismo con la revalorización del mito posteriormente, abre un amplio campo de investigaciones sobre el tema. Se investigan los mitos y los cuentos por su significado, por el saber del tiempo pasado que guardan en sí. La crítica del mito hecha a través del cristianismo en el pensamiento moderno llevó a considerar la imagen mítica del mundo como concepto contrario a la imagen científica del mundo. La imagen científica del mundo se caracteriza por hacer del mundo algo calculable y dominable mediante el saber, cualquier reconocimiento de poderes indomeñables que limitan y dominan nuestra conciencia es considerado, en esas circunstancias, como mitología. Pero esto significa que cualquier experiencia que no sea verificada por la



ciencia se ve arrinconada en el ámbito no vinculante de la fantasía, de modo que tanto la fantasía creadora de mitos, como cualquier religión basada en la fé, como la facultad del juicio estético no pueden erigir una pretensión de verdad. El concepto de "razón" es un concepto moderno, que se refiere tanto a una facultad del hombre como a una disposición de las cosas, y precisamente esta correspondencia interna de la conciencia pensante con el orden racional es la que había sido pensada en la idea originaria de *logos* que está en la base del pensamiento occidental. Los griegos llamaron *nous* a la sabiduría suprema en que lo verdadero está patente, es decir, en que se hace patente en el pensamiento humano la disposición del ser con arreglo al *logos*. A este concepto de *nous* corresponde en el pensamiento moderno el de razón, la facultad de las ideas para Kant, el noumeno, que no es sin embargo, totalmente cognoscible. Su exigencia principal es la exigencia de unidad en que se coordina lo disparejo de la experiencia, con el uso matemático y lógico o, la agrupación de lo diverso bajo la unidad de un principio .... La imposibilidad de cumplir esta exigencia, la de reconocer todo lo real como racional, significa el fin de la metafísica occidental y conduce a una devaluación de la misma razón. La razón que había relegado al mito al ámbito de la imaginación lúdica se ve expulsada de su posición de mando. La Ilustración del siglo XVIII resulta ser un episodio con la llegada del romanticismo y el idealismo, aunque su idea principal del racionalismo continúe en la ciencia positivista y sus ideales humanísticos en el propio romanticismo durante el siglo XIX.

Por otra parte en el posterior escrito "Mito y Logos", Gadamer habla de la relación entre ambos términos en la época clásica. La palabra *Mythos*, en la época de Homero, significaba "discurso" "narración" y también "notificación" en el sentido de "dar a conocer una noticia". En su uso común, nada indicaba que esa "información" llamada *Mythos*, fuese algo poco fiable, o se tratara de mentiras o pura invención, pero tampoco nada que tuviese que ver con lo divino. La mitología, en el significado tardío de la palabra, como ficción, es posterior a la Teogonía de Hesiodo,

donde las musas dicen: "sabemos contar muchas falsedades que se parecen a lo verdadero...pero también lo verdadero". Solo siglos después, durante la ilustración Griega, el vocabulario épico de *Mythos* y *Mythein* cae en desuso y es suplantado por *Logos* y *Legei*, y se establece el perfil que separa ambos tipos de discurso, siendo *Logos*, el discurso explicativo y demostrativo y *Mitos*, todo aquello que puede ser narrado: las antiguas historias de los dioses y los hijos de los dioses. También el *logos* narra la historia de la filosofía, el significado originario de la palabra "reunir" "contar", remite al ámbito racional de los números y de sus relaciones. El *logos* se encuentra en la matemática y en la teoría de la música. De ahí surge la separación entre ambos términos: El primero se refiere a una noticia de la que sólo sabemos por una narración, mientras que *logos*, es un saber que descansa en la fundamentación y la prueba. Ya en el Siglo V, *Mythos* viene a ser casi exclusivamente, un concepto retórico para designar los modos de exposición narrativa. La narración sólo se propone convencer y ser creíble, no "probar" nada. Los maestros de retórica se comprometían a exponer sus materias en forma de *Mito* o de *Logos*, según los deseos de cada cual, así eran las cosas en tiempos de Platón y Aristóteles. Para este último *Mythos* tiene un uso retórico-poético, en su teoría de la tragedia designa con la palabra *mythos* el contenido narrable de la acción, la trama de la narración, como se vio, y Herodoto sería un narrador de historias (*mythologicos*) como lo fueron en su tiempo Hesiodo y Homero. Para Aristóteles no hay oposición extrema entre *mito* y *logos*: las historias inventadas poseen asimismo verdad. Esto es cierto desde el punto de vista del concepto de saber de la antigüedad, de acuerdo con el cual "ciencia" (*episteme*) se refiere a la pura racionalidad y en absoluto a la experiencia asentada, como ahora; lo que narran o inventan los poetas, comparado con el informe histórico, tiene algo de la verdad de lo universal. El concepto de diégesis se opuso a *mímesis*. La principal diferencia es que la primera, a través de la figura de un narrador, desarrolla un mundo ficticio, verosímil cuyas convenciones pueden diferir de las del mundo real, o incluso contradecirlas; mientras que en la segunda

las convenciones del texto, pretenden apegarse a convenciones sociales e históricas. Por tanto, un texto "mimético" busca reproducir hechos naturales o sociales documentados, mientras que uno "diegético" busca crear y obedecer sus propias reglas. Con ello, en modo alguno se restringe la primacía del pensamiento racional frente a la verdad mítico-poética. Por su parte los mitos de Platón son narraciones que, a pesar de no aspirar a la verdad completa, representan una especie de regateo con la verdad y amplían los pensamientos que buscan la verdad hasta el límite, mezclando la tradición arcaica con la refinada agudeza de la reflexión conceptual y creando una configuración hecha de humor y seriedad. la tradición mítica griega no pretende otra cosa que la interpretación de una estable y permanente tradición cultural, el mito está expuesto constantemente a la crítica y a la transformación. La religión griega no es una religión de la doctrina correcta, no tiene ningún libro sagrado cuya adecuada interpretación estuviese restringida a los sacerdotes, y es justo esto lo que crea la ilustración griega: la crítica del mito no es ninguna oposición real a la tradición religiosa. Así se comprende que en Platón pudiesen mezclarse filosofía y tradición mítica. Los mitos filosóficos de Platón testimonian como la vieja verdad y la nueva comprensión pueden ser una y no dos posturas opuestas. Aún así, a partir del s. VI ac los griegos fueron vaciando de todo sentido religioso y metafísico a los mitos que aún conservaban en Homero y Hesiodo. Cuenta Cassirer como Platón en Fedro narra como este y Sócrates van a un jardín cerca del río Ilissos , donde el mito cuenta que el dios Boreas se llevó a la ninfa Orintias, Fedro pregunta a Sócrates qué opina sobre este mito y este responde que posiblemente el viento era fuerte cerca del acantilado; añade que la creencia en los mitos conlleva a creer en criaturas tales como gorgonas, pegasos, centauros y quimeras y otros muchos monstruos extraños, pero que al mismo tiempo intentar refutarlos sin tener siquiera seguridad de la propia existencia, según el adagio del oráculo de delfos «conocete a tí mismo», es un pasatiempo fatigoso y por tanto es mejor dejarlos estar como tales criaturas fantásticas sin más interpretaciones.

El mito acabó siendo conceptualmente, sobre todo al pasar en Roma a ser traducido como "fábula" todo lo que no puede existir en la realidad, pasando así definitivamente al estado de ficción. En Grecia el mito fue la principal fuente de inspiración tanto la poesía épica, la tragedia y la comedia, como de las artes plásticas, pero a la vez, hay que repetir que la cultura griega es la única que sometió al mito a un penetrante análisis, del cual salió profundamente "desmitificado". La mitología clásica, que tuvo su momento de mayor esplendor en las obras de Homero y Hesiodo sobrevivió así conservando un apreciable valor cultural, en gran parte gracias al uso crítico y simbólico alegórico de la filosofía desde el S. V a.c, y también a un libro, escrito por Evhemero a principio del s. III a.c, en forma de viaje filosófico, que fue la primera obra griega traducida al latín. En ella se cuenta el origen de los dioses como antiguos reyes divinizados, una forma racional de conservar los antiguos dioses de Homero. Estos dioses tenían por tanto una realidad, eran de origen prehistórico, y sus mitos conservaban el recuerdo confuso o transfigurado por la imaginación, de las gestas de los reyes primitivos. Los primeros apologistas cristianos se apoyaron en Evhemero, para subrayar la humanidad, y por tanto la falta de divinidad de los dioses griegos. Pero gracias a la crítica, el simbolismo de la alegoría, al evhemerismo y sobre todo al hecho de que la literatura y el arte plástico se desarrollaron en torno a los mitos, esta mitología no cayó en el olvido tras el largo proceso de desmitificación y el triunfo del cristianismo. Y fue así porque la antigüedad clásica no creía ya en los dioses de Homero ni en el sentido original de sus mitos. Estos mitos fueron redescubiertos en el Renacimiento, en su manera clásica, cuando ya estaba claro que no había manera de conciliar el paganismo grecolatino con el cristianismo. Esta herencia mitológica fue aceptada por el cristianismo, porque estaba ya exenta de su valor religioso, se había convertido en un tesoro cultural, salvado por los artistas y los filósofos, había sobrevivido desde el fin de una antigüedad, que ya no creía en los mitos.

## 3.2 Representación ritual: tiempo, espacio y algo de historia

"La época moderna fue un periodo importante pero toca a su fin y en este término despunta el comienzo de un nuevo concepto de arte antropológico." Joseph Beuys en Bernard Lamarche-Vadel

Cuenta Mircea Eliade<sup>1</sup> que en Grecia había dos formas de memoria a las que se opone *Lethe*, el olvido. Una es la memoria primigenia que se dividía en tres: memoria del origen del universo, o cosmogonía; del origen de la divinidad, teogonía; y la genealogía que sería la memoria del origen de los pueblos y dinastías. La segunda sería la memoria histórica, la de los acontecimientos acaecidos en un periodo de tiempo así como la memoria personal "de anteriores existencias" de la que hablan los pitagóricos y Platón, Pues *Lethe* es impotente para algunos seres que mediante *anamnesis* logran recobrar memoria de momentos primordiales de momentos de la historia y además mediante *mnéme* de su propia historia y sus trasfiguraciones. La unificación por *amnnesis* de los fragmentos de historia sin ninguna relación aparente entre sí, equivalía "a unir el comienzo con el fin" unificados en un todo que confería a estos seres la posibilidad de conocer el pasado, derrotar al olvido y por tanto a la muerte. Esto es muy similar a ciertas técnicas hindúes de la misma época que ayudan a meditar sobre temas como retorno y reminiscencia de otras existencias anteriores, o trasmigración de almas. Platón conoce y utiliza estas dos tradiciones de memoria y olvido (en Menón) y las transforma y reinterpreta para su sistema filosófico. Para Platón, aprender equivale a recordar y cuenta como al hombre tras la muerte, le es dado la contemplación del conocimiento perfecto y las ideas puras, pero las olvida al beber de la fuente del *Letho* antes de trasmigrar a otra vida en otro cuerpo. Pero este conocimiento queda latente, y gracias al trabajo filosófico es capaz de actualizarse. La muerte sería un estado primordial y perfecto, perdido periódicamente por la trasmigración del alma.

---

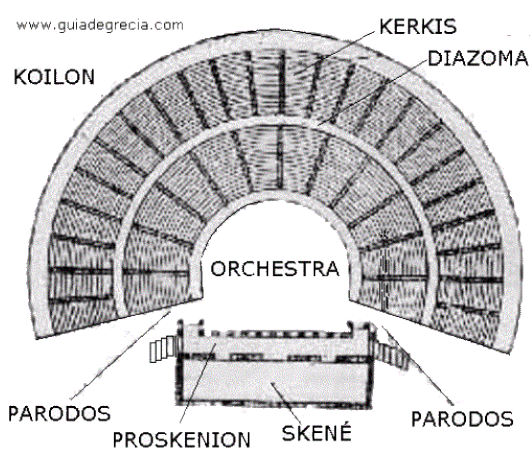
1 ELIADE M. "Mito y Realidad" 2006 p.121

La *anamnesis* se relaciona también con el sentido arcaico del ser del hombre primitivo, para este los mitos son más que historias, son modelos de vida que explican que todo lo que hace o quiere hacer, ha sido ya hecho al principio del tiempo.

Para Herodoto, primer historiador griego, la historia es un proceso del devenir cósmico que se conoce por *anamnesis*, ya no del origen, sino del desarrollo de los pueblos y sociedades. "*Los mitos recuerdan que en la tierra se produjeron constantemente acontecimientos grandiosos y que este pasado glorioso es en parte recuperable...*"<sup>2</sup> mediante la memoria, los ritos y los paradigmas. Mircea Eliade cuenta como la recitación de las tradiciones mitológicas es patrimonio de unos cuantos individuos, los bardos, que vendrían a ser sucesores de los chamanes y se reclutan entre miembros de cofradías secretas. Han de ser puestos a prueba en su vocación y ser instruidos por viejos maestros; se distinguen por su capacidad memorística, imaginación y talento literario. La recitación no es necesariamente estereotipada, hay variantes, incluso algunas pueden apartarse sensiblemente del prototipo; pero todas las versiones parecen ser modificaciones de un texto preexistente. Herodoto dijo que los bardos Homero y Hesíodo "*dieron a los dioses griegos sus nombres y dibujaron sus figuras... que la escultura complementó en mármol*". Los filósofos se quejaban del carácter de estos dioses: "*Homero y Hesíodo -dice Jenófanes-, han atribuido a los dioses todos los hechos que son vergüenza y desdicha entre los hombres: el robo, el adulterio, el fraude*". Los dioses homéricos no eran dioses morales, pero esta deficiencia real de los dioses personales griegos fue capaz de establecer un puente entre la naturaleza humana y la divina. En los poemas homéricos no encontramos una barrera definida entre los mundos divino y humano, los dioses están interesados en el hombre individual y lo protegen. Cada dios y cada diosa tiene sus favoritos, que son estimados, amados y socorridos no en razón de una mera predilección personal sino en virtud de una suerte de parentesco espiritual: "*Cuando Ulises vuelve a Itaca sin saber que ha llegado a su país natal, se le aparece Atenea en forma de un joven pastor y le*

pregunta su nombre. Ulises, que desea guardar su incógnito, rápidamente urde una historia llena de patrañas. La diosa sonríe al escuchar el relato, reconociendo lo que ella misma le ha inspirado: "Sagaz tiene que ser y pícaro el que quiera superarte en cualquier género de engaño, aunque fuera un dios el que tropezara contigo. Hombre osado, de astuto consejo, insaciable en ardidess, ni siquiera en tu propio país, a lo que parece, podrías renunciar a los relatos enrevesados y falaces que amas desde el fondo de tu corazón. Pero no hablemos más de esto, que los dos estamos bien versados en este arte puesto que t  eres, con mucho, el mejor de todos los hombres en consejos y en discursos y yo entre todos los dioses soy famosa por la sabiduría y por la astucia... Así es siempre el pensamiento en tu pecho, y por eso no te puedo abandonar en tu cuidado, pues eres dulce de palabras, agudo de ingenio y prudente".<sup>3</sup>

La mitología se convierte en narraciones de relatos entretenidos, novelas semi-ficticias que narran hechos históricos en forma de historias de viajes y aventuras que posteriormente (desde el S.V a.c) pasan a ser teatralizadas en representaciones. Estas en principio tienen lugar en un espacio circular destinado a



la ritualización de los viejos mitos: el escenario dividido en sus partes principales de *orchestra*, *esken * y *Koilon*. En la representación de estos se unen la memoria y la imaginación, la memoria sirve para recordar un hecho del pasado que fue esencial y la imaginación para reconstruirlo artificialmente en el espacio

especialmente destinado a ello.

En este apartado voy a intentar establecer una relación que resituar  los arc icos elementos mitológicos mediante una homología con los elementos clásicos del inicio de la vida histórica a través del logos. Lo hará a propósito de tres trabajos beuysianos: una representación *Titus/Iphigenia* (1964) y dos instalaciones: el movimiento circular de *Plight* (1984) y el espacio interior de *Voglio vedere le mie montagne* (1950-71)

<sup>3</sup> Odisea, cita en Cassirer, E. "Antropología filosófica p. 87

siguiendo este esquema:

Ritual----- Representación y transformación

Tiempo----- Movimiento e historia

Espacio----- La casa , el paisaje, la geografía

La diferencia básica entre el mundo mitológico de la naturaleza, que hemos llamado sintáctico, y el mundo histórico del logos que podríamos llamar semántico, es que este último es una construcción, una factura artificial en el sentido de artefacto, de algo no creado por la naturaleza ¿Cuál es entonces el elemento que media entre el ser en sí de la naturaleza y el hombre? según Cassirer y otros autores es el símbolo. *"el símbolo no posee existencia real como parte de un mundo físico; posee un sentido"*. La irrupción del logos, dice este autor *"constituye la palabra mágica, el "sésamo ábrete" que da acceso al mundo específicamente humano, al mundo de la cultura"*<sup>4</sup> en que los conocimientos pueden fijarse por medio de los símbolos de la palabra escrita, se pueden documentar los hechos y las representaciones comunican directamente la narración temporal, en lugares determinados.

Cada producción del espíritu o creación simbólica siempre es única e irrepetible. Lo que hace común a una creación simbólica respecto a otra es su origen: los símbolos representan lo primero que aparece en el proceso del conocimiento, porque es propiamente a través de los símbolos, de *las configuraciones de espíritu* que el hombre puede ver su entorno, de manera que las 'formas simbólicas' representan los esquemas a través de los cuales el hombre conoce el mundo.<sup>5</sup> Gadamer por su parte despliega el significado de estos *artificios*, apuntando a una relación esencial entre performance e historia:

*"Essential to dramatic or musical works then is that their performance at different times and on different occasions and places is, and must be, different. The work exceeds the world and the historical moment into which it arrived. That does not imply that the work is "timeless" but rather that it belongs to the movement of time and of history...In this*

---

4 *Ibid*, p. 91., p. 62

5 *Ibid*, p.257-258



*sense, the historicity of the work of art, the way it belongs to time, is exemplary for a perspective –such as hermeneutics– that attempts to think the life of the past in the present and in its futures. In the hermeneutic conception of history and its readings of history, the force of the work of art will always have a privileged position and power.”*<sup>6</sup>

Esto es, las representaciones artísticas varían en diferentes tiempos y diferentes ocasiones y lugares, excediendo el mundo y el momento histórico en que fueron creados- lo que no implica que sean intemporales, sino que pertenecen al movimiento del tiempo y la historia. Su historicidad, la manera en que la obra pertenece a un tiempo es ejemplar desde la perspectiva hermenéutica que piensa la vida del pasado, en el presente y en sus futuros y que, desde ese punto de vista, en la concepción de la historia y sus lecturas sobre la historia, la obra de arte siempre tendrá un papel esencial. La historia es cambio y representación en tiempo y espacio, dimensiones en que se anudaban las mitologías primitivas: el tiempo era el tiempo del origen del mundo, el tiempo en el que actuaron los ancestros, narrado por los mitos y actualizado en los ritos. El espacio poseía las huellas de su actuación, en forma de lugares sagrados, monumentos que marcan algún hecho del origen de los tiempos narrado en los mitos; geografía ritualizada, territorialización del mito: *“los mitos recuerdan que en la tierra se produjeron constantemente acontecimientos grandiosos y que este pasado es en parte recuperable. La imitación de los gestos paradigmáticos, tiene un aspecto positivo.”*<sup>7</sup>

Los rituales prehistóricos tienen su continuación en la Grecia antigua entre los siglos V y II a.c cuando mediante protocolos se transforman y devienen en un teatro<sup>8</sup> surgido a partir de personajes y sagas míticas locales con representaciones de danzas, coros narrativos y actores, en un espacio ritual que en principio consistió en el espacio circular de la *orchestra*, la cual posteriormente se ampliaría hasta el complejo entramado- de pasillos, tribunas proscenio, escena, paraescena, decorados,

---

6 SCHMIDT, D. J. *Between Word and Image: Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*, 2013 p. 118

7 ELIADE, M. *Mito y realidad*, 2006. p. 141

8 Todo lo relativo al teatro griego, lo he obtenido siguiendo diversos enlaces contrastados desde [:https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro\\_de\\_la\\_Antigua\\_Grecia](https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_la_Antigua_Grecia)

máscaras y vestimentas, artilugios y mecanismos- mediante el que se desarrollaban las narraciones de los bardos- llamados primero *aedos* y luego *rapsodas* - siendo contadas por medio de la ayuda de danzas y cantos y después añadiendo narración del coro y actuaciones.

Eran historias con un abierto sentido ritual, de hecho puede decirse que el repertorio mítico entronca con los rituales religiosos a los que desde antiguo estuvo vinculado el teatro como parte de una serie de celebraciones o fiestas religiosas insertas en la tradición de la antigüedad, sobre todo las referidas al culto de Dionisos en cuyo honor se celebraban varios festivales a lo largo del año. La palabra τραγωδία (*tragoidia*) "Tragedia", es un compendio de dos palabras griegas τράγος (*tragos*) or "goat" and ὕδῃ (*ode*) "song"; esta etimología remite a las prácticas de los cultos dionisiacos y a la teatral instalación de Beuys: Rayo



iluminando un venado (1958-85) donde aparece una cabra (carretilla, izqda) y un ciervo (tabla de planchar y piezas de tronco de



árbol, dcha).

La cabra Amaltea alimentó a Zeus quien le rompió accidentalmente el cuerno con uno de sus rayos, el cuerno fue desde entonces llamado cornucopia y se lo devolvió a Amaltea, prometiéndole que le proporcionaría en abundancia todo lo que deseara. A la muerte de la cabra, Zeus habría tomado su piel para vestirse con ella, convirtiéndola en la égida. Aunque también se menciona una piel de Corzo:

*"¡Dulce es él en los montes cuando de la comitiva rápida se arroja hacia el llano, de pellejo de corzo llevando el sagrado vestido a cazar la sangre del macho cabrío muerto, para devorarlo crudo con ansia en los montes de Frigia o de Lidia. "* <sup>9</sup>

A su propio hijo Dionisos, Zeus le transformó en cabra y le puso a salvo con las ninfas en el monte Nysa. Fue en esta montaña donde

---

9 EURIPIDES (Bacantes, 135-139)

Dioniso descubrió el secreto del vino y de la viticultura que luego extendió por todo el mundo. Su séquito estaba formado sátiros, ninfas y ménades bacantes danzando y cantando en éxtasis vestidas con pieles de ciervo...

El proceso en sí por el que estos cultos de fertilidad dieron origen a la tragedia y la comedia, no es del todo conocido más allá de la existencia de celebraciones de concursos dramáticos, a los que se presentaban diversas obras vinculados a estas festividades dionisiacas. En las narraciones dramáticas se representaban rituales diferenciados como el llamado ritual de súplica y los rituales funerarios y de purificación o catarsis que provienen claramente de las últimas etapas prehistóricas y fueron recogidos en los poemas de la Grecia arcaica. El hecho de que los griegos no tuvieran un libro sagrado sobre la palabra de los dioses, como sí los tenían- o tendrían- otras culturas, confería al mito una gran versatilidad y la posibilidad de ser una y otra vez revisado con el paso del tiempo.

Sin querer entrar con mucho más detalle en las características del teatro griego, sí me parece importante establecer los lazos de continuidad del ritual arcaico y el teatro que se desarrolló en los siguientes siglos, así como las historias y ciclos que las narraciones contaban. Respecto a los temas y funciones rituales<sup>10</sup>:

*"En una sociedad primitiva en la que no está institucionalmente asegurada la protección personal, los ritos del suplicante adquieren una extraordinaria importancia. De hecho se interpreta como un abominable acto no proporcionar derecho de acogida a un suplicante o expulsarlo del santuario donde ha buscado asilo. En el teatro abundan las escenas del suplicante que implora el auxilio del poderoso, y es posible que los propios autores de tragedia aprovecharan la existencia de este ritual de súplica porque encontraron en él un mecanismo de enorme impacto escénico y dramático. De otro lado, las costumbres y ritos funerarios de los griegos entraron igualmente de lleno en la arquitectura dramática. La persona que muere no encontrará definitivo reposo hasta que le haya cumplido una serie de ritos religiosos relacionados con su enterramiento. *Antígona* entiende que debe dar sepultura a su hermano *Polinices*, a pesar de la expresa prohibición del rey *Creonte*; en *Las coéforas* de Esquilo se encuentra a un grupo de*

---

10 *Ibid*

personas enviadas por Clitemestra para que viertan unas libaciones sobre la tumba de Agamenón...La muerte se presenta al griego como fuente de contaminación de la que tanto el individuo como la colectividad debe limpiarse mediante un ritual de purificación. Así, cuando Orestes hijo de Agamenón llega a Atenas después de haber asesinado a su madre, los atenienses le dan acogida pero no le dirigen la palabra directamente, porque todavía está contaminado por el asesinato”.

Y nuevamente en *Edipo Rey* encontramos “a toda una ciudad contaminada porque en ella habita un asesino que aún no se ha sometido al ritual de la purificación...”

Las historias que han llegado hasta nuestros días se desarrollan principalmente en dos ciclos con obras teatrales escritas entre el siglo V y el II a.c, basadas en poemas de la época arcaica escritas entre los siglos VIII y VII a.c : El ciclo troyano, en torno al cual se agrupan los principales héroes y familias que participaron en la expedición de la Guerra de Troya, los bien conocidos que han llegado hasta nuestros días, *la Ilíada* y *la Odisea* atribuidos Homero, y otros, hoy perdidos, que solo se conocen por fragmentos o resúmenes, los más importantes debido a su referencia al contenido total, están reunidos en la *Crestomatía de Proclo*<sup>11</sup>. En cuanto a las obras de teatro basadas en el ciclo Troyano -a pesar de que el protagonista más conocido, debido a la fama de los cantos de Homero, es Odiseo (o Ulises)- se centran en la figura de Agamenón y sus descendientes, Electra, Orestes e Iphigenia.

El ciclo tebano, en el que aparecen las figuras de Edipo, sus antepasados y descendientes ( sobre todo Antígona ) y la lucha de sus hijos por el trono de Tebas. Basado en los tres cantos sobre el sitio de Tebas<sup>12</sup> ninguno de estos poemas se ha conservado, y de ellos sólo se conocen unos pocos fragmentos, a partir de los que puede hacerse una aproximación al esquema básico con la ayuda de otros poemas posteriores y de las tragedias de la época clásica,

---

<sup>11</sup> Para un mejor conocimiento de las narraciones, los cantos totales eran: [Ciprias- Ilíada Etiópida -Pequeña Ilíada -Iliupersis -Regresos \(Nostoi\)- Odisea- Telegonía](#). En cuanto al compilador Proclo (aparte de haber muchos otros, como el propio yerno de Homero , Estasino de Chipre) se discute si debe ser identificarse con el gramático Eutiquio Proclo del siglo II o con el filósofo neoplatónico Proclo, del siglo V .

<sup>12</sup> [Edipodia-Tebaida-Epígonos](#)

de las que se han conservado solo siete. Por último otros mitos fueron también llevados al teatro clásico, historias basadas en el mito de Jasón y los Argonautas, del que solo se conserva la obra Medea de Eurípides. Sófocles trató también los mitos de Heracles y Micenas.

Progresivamente en las obras- sin romper con los elementos del ritual tradicional- habrá una mayor proyección de las tramas y las ficciones. Entre los escritores, Esquilo se muestra respetuoso ante el mito y la religiosidad tradicional, pero no muchos años más tarde Eurípides asumirá una crítica hacia las antiguas creencias y personajes míticos, para él personajes de ficción sin duda, mientras para los antiguos griegos Agamenón fue un antiguo rey que, con toda certeza, había acudido a una antiquísima Guerra de Troya.

Una teoría sobre la ficción de los personajes de la mitología, la desarrolla el filósofo Giambattista Vico entre los S. XVII y XVIII, un profesor de retórica napolitano que reaparecerá más adelante en la tesis con su teoría de la historia cíclica, de la que trata en su obra "La ciencia nueva. En torno a la naturaleza común de las naciones" de 1744. Vico estaba interesado en las épocas griega y romana más antiguas, todavía inmersas en la etapa mítica en que la visión metafórica e imaginativa daba sentido a una realidad, compartida ya con el cambio conceptual que suponía el gradual comienzo de la filosofía. Vico habla sobre los "universales fantásticos" o caracteres poéticos y la naturaleza metafórica de los orígenes, que no es capricho estético sino necesidad. El mundo original que el hombre crea a partir de la imaginación es un mundo ingeniado como un universo de su propio orden interno en lo externo:

*"Principios de tales orígenes ...es que los primeros pueblos de la gentilidad, por una demostrada necesidad de naturaleza, fueron poetas, los cuales hablaron mediante caracteres poéticos ... En tales caracteres se hallan ciertos géneros fantásticos con las que reducían todas las especies o todos los particulares al correspondiente género al que pertenecían... es el principio de las verdaderas alegorías poéticas a*

*partir de diversos particulares comprendidos bajo sus generos poeticos: por lo que se llamaron «diversiloquia», o sea, expresiones que comprenden en un concepto general diversas clases de hombres, hechos o cosas.”<sup>13</sup> Así Aquiles y Ulises «fueron caracteres formados por toda una nación, que al ser fingidos por poderosísimas imaginaciones resultaban tan sublimes”<sup>14</sup>.*

Para Vico las fabulas en principio fueron históricas y fueron narraciones “verdaderas”. Interpreta que estas historias debieron conservarse en la “memoria” de los pueblos( llevadas y contadas de un sitio a otro por los rapsodas) y que los poetas fueron los primeros historiadores de las naciones y quienes legaron el primer derecho natural a sus pueblos.

Como colofón y ejemplificación de su teoría de los caracteres poéticos está su “descubrimiento del verdadero Homero” para lo que aporta pruebas filosóficas y filológicas <sup>15</sup>, entre estas, la variedad de dialectos que se dan en la iliada y la Odisea: *“Aristarco enmendo los poemas de Homero, pero todavia conservan tanta variedad de dialectos, tantas inconveniencias en el modo de expresion, que deben haber sido distintos idiotismos de los pueblos de Grecia y sus correspondientes licencias de medida”<sup>16</sup>.*

Para Vico, Homero fue un poeta ideal y no un hombre concreto. El propio inventor de la historia como invención: el representante universal en que se unen todos los rapsodas griegos. A pesar de todo, Vico reconoce la Vida de Homero escrita por Plutarco, aunque no así la de Heródoto, más antigua<sup>17</sup>. Pero todas las objeciones hechas no impiden que considere que Homero « sea el padre y el principe de todos los poetas sublimes»<sup>18</sup> aunque todo en Homero -lenguaje, fabulas, costumbres...- son cosas que:

*«fueron propias de pueblos enteros, y, en consecuencia, comunes a todos los hombres particulares de tales pueblos ...Homero ha sido un ideal o carácter heróico de los hombres griegos, en cuanto que estos narraban, cantando, sus historias... Todos los pueblos se disputaron su patria, porque todos estos pueblos griegos fueron Homero»<sup>19</sup>*

13 VICO, G. Ciencia Nueva, 1995, ed. Tecnos p. 133 (210)

14 *Ibid*, p.412 (809)

15 *Ibid*, p.412-32

16 *Ibid*, p.424 (860)

17 *Ibid*, p.424-5 (867) n.73

18 *Ibid*, p.416 (823)

19 VICO *Ibid*, p.427(873) (875)

## Intermedio Ritual

Textos de Acción: tiempo-espacio y algo de historia



### 3.2.1 Metafísica hermenéutica: Grauballe man

*"Los sucesos de los mitos parecen ocurrir fuera del tiempo o, lo que es igual, en la extensión total del tiempo"* Mircea Eliade, *Mito y realidad*

Empiezo aquí el análisis de cuatro obras de Beuys con una cierta visión mitológica y antropológica- con un símbolo que probablemente dio origen en principio a todo mito: la muerte que enfrenta al ser humano con la idea del límite.

El límite, pero no el final, la antropología ha encontrado que la idea de la muerte como fin total era inadmisible para las culturas arcaicas mitológicas<sup>1</sup>:

*"Las generaciones de hombres formaban una cadena única y no interrumpida; las etapas anteriores de la vida están preservadas por la reencarnación; el alma de un antepasado aparece en el recién nacido en un estado rejuvenecido. El presente, el pasado y el porvenir se funden uno en otro sin que haya una línea neta de separación; los límites entre las generaciones se hacen inciertos. El sentimiento de la unidad indestructible de la vida es tan fuerte e incommovible que repugna y niega el hecho de la muerte (...)La muerte no ha existido siempre; se introdujo por un suceso particular, por la falla de un hombre o por algún accidente. Muchos relatos míticos se refieren al origen de la muerte."*

Tales como el de la luna y la liebre, que ya se vieron.

En cierto sentido, todo el pensamiento mítico puede ser interpretado por una negación del fenómeno de la muerte. Debido a la convicción sobre la unidad compacta continua de la vida, el mito tiende a eliminar el fenómeno de la muerte como fin. Cassirer cuenta que el pensamiento primitivo jamás se considera la muerte como un fenómeno natural que obedezca a leyes generales; su acontecer no es necesario sino accidental y depende, siempre, de causas singulares y fortuitas o es obra de hechicería o de magia. No hay cultura que en una forma u otra no practique algún género de culto a la muerte, se considera el culto a los antepasados como la fuente primera y el origen de la religión o en todo caso representa uno de los motivos religiosos más universales. El temor a la muerte representa un fuerte instinto humano; la primera reacción del hombre ante in cadáver ha debido de ser el abandonarlo a su suerte y huir de él con terror, pero pronto es superada por la actitud contraria, por el deseo de detener o evocar el espíritu del muerto:

---

1 CASSIRER, E. "Antropología filosófica" p. 72



*"Uno de los deberes religiosos más altos de los superstites (deudos del muerto) consiste en proveer al antepasado muerto de alimento y de otras cosas útiles para mantenerlo en el nuevo estado en que ha ingresado. En muchos casos el culto a los antepasados viene a ser el rasgo general que caracteriza y determina toda la vida religiosa y social. Los espíritus de los difuntos se convierten en los dioses domésticos y la vida y la prosperidad de la familia dependen de su socorro y favor<sup>2</sup>."*

Y a su vez la vida del muerto depende en parte de sacrificios y ofrendas. Según Lévy-Bruhl se sacrifican animales y se hacen ofrendas a los muertos para evitar los enfados de estos y las enfermedades que pueden provocar si se disgustan. No todos los muertos son iguales, los más antiguos son más poderosos pero ya no entran casi al reino de los vivos, los muertos más recientes requieren más atenciones<sup>3</sup>. Esta costumbre de las ofrendas sobrevivió hasta la época griega, cuenta Cassirer: *"Esquilo y Sófocles describen las ofrendas -libación de leche, guirnaldas de flores, bucles- ofrecidas en la tumba de Agamenón por sus hijos"*. Ya no hay sacrificios animales- aunque en la tragedia de Ifigenia aparezca el tema del sacrificio humano.

A este respecto existe una diferencia notable entre la creencia mítica en la inmortalidad y sus necesidades y las formas posteriores de una creencia puramente filosófica. En el Fedón de Platón se ve el esfuerzo que hace el pensamiento filosófico para proporcionar una prueba clara e irrefutable de la inmortalidad, pero de la inmortalidad del alma, mientras en la época arcaica:

*"El primitivo... cree en la supervivencia de los muertos. El muerto cesa de formar parte del mundo de los vivos, pero no deja de existir. Pasa a otro mundo donde continúa viviendo más o menos tiempo en nuevas condiciones. Los muertos se hayan abocados a llevar una vida bastante semejante a la de aquí abajo ... La otra vida es una continuación de ésta, sólo que se haya uno despojado de su cuerpo... El muerto permanece en los alrededores durante los primeros días, invisible o tomando la forma de un animal. Matar un muerto no es algo por completo absurdo, pues creen que la vida del otro mundo continúa la de éste: en ella se come, se bebe, se duerme, y también se muere"* <sup>4</sup>

Existían los sacrificios humanos, existía un sistema de tabúes muy fuerte. Había trasgresiones, de leyes matrimoniales p.e. que prohibían uniones en las que la pertenencia a un grupo u otro, aunque no hubiera lazos familiares, eran tabú y podía acabar con la muerte de quienes

---

2 *Ibid* p. 69

3 LÉVY-BRUHL, L. Primitives and the supernatural p.134-136

4 LÉVY-BRUHL, L. El alma primitiva 1985 p. 172

incurrieran en ello a manos del propio clan, pues el acto impuro los había tocado a todos. La muerte de los trasgresores, era una especie de autosuicidio del clan que lo purificaba<sup>5</sup>. La esencia del tabú declara que ciertas cosas son peligrosas. El hombre que comete un crimen resulta tabú, pero lo mismo ocurre con una mujer que da a luz. El mana puede llegar a ser tabú. " *El contacto con lo divino es tan peligroso como el contacto con cosas físicamente impuras. No existe responsabilidad individual en este sistema, si un hombre comete un crimen no sólo él queda marcado sino toda su familia, sus amigos, la tribu entera, están estigmatizados... el sistema de tabú amenazaba con hacer de la vida una carga que finalmente resultaba insoportable*".<sup>6</sup> Cassirer cuenta como la religión Mazdeísta de Zoroastro o *Zarathustra*, una de las primeras religiones monoteístas oficiales<sup>7</sup> terminó con el sistema tabú al separar los dos espíritus primigenios, que se revelaron en la visión como gemelos, el bien y el mal respectivamente, de *Ahura Mazda: Spenta Mainyu* y *Angra Mainyu*. Según Cassirer la filosofía Griega estaba convencida de que las creaciones de la función mitopoyética debían de tener un "sentido" filosófico, inteligible. Desde la época de los estoicos en el S.II a.c se desarrolló una técnica especial de interpretación alegórica que durante varios siglos fue considerada como el único acceso posible al mundo mítico, teniendo en cuenta que las creaciones literarias hacia las que volvían su mirada tenían unos centenares de años en el caso de los relatos de Homero y Hesiodo, o las obras teatrales de Esquilo, Sófocles y Eurípides, que eran algo más recientes. Esta técnica prevaleció durante la Edad Media y se mantenía en vigor a comienzos de la Edad Moderna; Bacon escribió un tratado especial "*La sabiduría de los antiguos*" sobre la interpretación de la mitología clásica<sup>8</sup>. Pero para entender la mitología prehistórica, hay que considerar que mientras la explicación de los griegos de los fenómenos míticos resulta, finalmente, una negación pues el mundo mítico aparece como un mundo artificial, como un pretexto para otra cosa, que en lugar de ser una creencia es un mero "hacer que se cree" , sin embargo los antropológicos métodos modernos de interpretación alegórica, ya no consideran el mito como una mera invención con propósitos especiales; aunque el mito es ficticio, se trata de una ficción inconsciente, el hombre primitivo no era consciente de sus invenciones, creía firmemente

---

5 *Ibid*

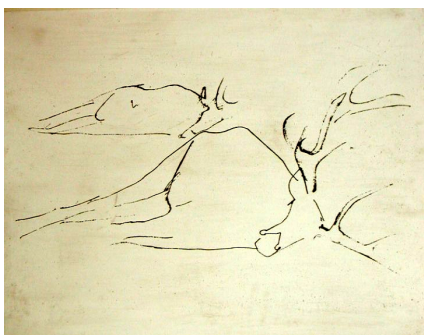
6 CASSIRER, E. Obra citada p.92

7 Religión monoteísta( aunque en un marco dualista) del imperio Aqueo en Mesopotamia, con apogeo alrededor del S. V a. C, aunque su existencia se remonta a unos 1000 años a.c. Sus ritos litúrgicos quedaron escritos en los Avestas, en la época sasánida S. V d.c aunque durante muchos siglos existieron como tradición oral.

8 CASSIRER, E. Obra citada p. 65-66

en ellas, pues todos los pensamientos que iban más allá del horizonte de la vida diaria, debían ser expresados por medio de metáforas, metáforas que no se habían convertido aún en expresiones convencionales, sino que eran comprendidas, en parte en su sentido original, en parte en su carácter figurado, y se referían a relaciones que se daban en un momento determinado, que estaban presentes<sup>9</sup>. Se podría decir así que todo, comenzando por el lenguaje, era metafórico, y la muerte era la mayor metáfora, pues sus términos referenciales debían suplir un vacío que se transformaba en analogías sobre otros mundos, paraísos, tierras de los muertos... y desarrollar toda una literatura sobre ritos de pasaje, metáforas de la transición de lo conocido a lo imaginado. Todas las culturas antiguas tienen uno de estos ritos, Mircea Eliade hace un recuento de todos ellos<sup>10</sup>. Entre los más conocidos están los *Upanishads*, los *Sutras* budistas, *Vedas* hindúes, el libro tibetano de los muertos, el *Po pol vuh* maya, los textos de las pirámides sobre Osiris, los mitos órficos ... y en literatura: *Gilgamesh*, la pradera de Asfódelos en la *Odisea* (XXIV)... o en filosofía: la trasmigración de las almas según Platón en *La República* .

En todos estos textos se encuentra el proceso que siguen las almas de los muertos, en muchos de ellos hay un obstáculo que hay que pasar: son comunes un puente o una puerta (o como en el caso de Isis o Istar 7 puertas)... la puerta estrecha del evangelio de S. Mateo ... y más literatura: la puerta por la que han de pasar los héroes de los relatos de caballería o la puerta estrecha de la gracia del "Preludio del teatro" en *Fausto* de Goethe, introito metafórico de la entrada al cielo.



En la obra de Beuys hay muchos dibujos relacionados con la muerte: animales muertos (sobre todo ciervos) y figuras de calaveras y esqueletos,



entre los que destacan "la Muerte y la doncella" dibujado en un sobre que lleva como remite el sello de una organización internacional de supervivientes de Auschwitz.

<sup>9</sup> CASSIRER, E. "Language and Myth" p. 86

<sup>10</sup> ELIADE, M. *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Vol. IV "Las religiones en sus textos" p. 333-353



El tema de la muerte y la doncella es un motivo tópico pictórico en que aparece un esqueleto (en alemán la muerte es masculina *der Tod*) y una mujer joven - transformación iconológica de las danzas de la muerte medievales- tema muy tratado por los

artistas alemanes del Renacimiento (en contraste con el de Venus y Eros, motivo más italiano, ambos de clara referencia mitológica) y reaparecería posteriormente también en las pinturas del Romanticismo del siglo XIX. Además es un tema tratado excelentemente en poesía y música, destacando el poema "*Der Tod und das Mädchen*" creado por Matthias Claudius (1740-1815) en el que se inspira el lied de Schubert del mismo título.

A propósito de la muerte y la guerra, Beuys en la década posterior a la finalización de esta, hasta aproximadamente la mitad de los años sesenta realmente trabajó en muchos proyectos referidos directamente a estos asuntos. Por ejemplo, tiene una vitrina, ahora integrada en el Block Beuys del *Landesmuseum Darmstadt*, llamada *Auschwitz demonstration*, con la que se abría el itinerario de las 24 estaciones de su retrospectiva de 1979 en el Museo Guggenheim- junto a *Bathtub*, objeto este con claras reminiscencias de *renacimiento*, conceptuales y biográficas, una bañera de bebé de comienzos de Siglo XX en la que, según Beuys mismo dijo, fue sumergido tras el parto<sup>11</sup>. En la vitrina había varios objetos fechados entre 1956-64, incluyendo algunos realizados en 1957 para un concurso internacional de arte en la primavera de 1958 a propósito de la creación de un monumento memorial en Auschwitz, en el que participó. Aunque su proyecto no fue elegido, fue el primer artista alemán que se presentó a la convocatoria para un memorial sobre campos de concentración<sup>12</sup> "Estaba compuesto por tres esculturas cuadrangulares que conducían desde las verjas por tres caminos desde los que se veía un enorme cuenco de plata que capturaba y reflejaba la luz solar. Una réplica de las esculturas compuesta por una serie de objetos de arte, cultura y ciencia: metrónomos, tubos de ensayo, estructuras geométricas, cuadros como memorabilia, junto a paquetes de periódicos formó "Escena de la caza del ciervo" (*Scene of a Stag Hunt*) en 1961"<sup>13</sup>.



En 1959 le fue encargada una monumental cruz de roble y una puerta para

11 LERM-HAYES, C.M. *et al* *Beuysian Legacies in Ireland and Beyond: Art, Culture and Politics*, 2011, p.53

12 ADRIANI, G. *et al*, *Joseph Beuys*, p.40

13 ANTLIFF, Allan *Joseph beuys*, p 56 ed phaidon 2014

el *Büdericher memorial* en la torre de la iglesia vieja de Meerbusch-Büderich, en cuyo interior colocó la enorme cruz a la izquierda, mientras en la puerta había unas figuras a modo de lanza y guadaña, representando el *motto from sword to plough* (de la espada al arado) y un recuerdo a los muertos de la zona en las dos guerras mundiales, cuyos 222 nombres fueron grabados por Beuys- a marco por letra- en los paneles externos e internos de la puerta<sup>14</sup> También trabajó con Mataré en diversos encargos que realizaba en su estudio de Klevé, como un mosaico realizado en la puerta sur, la llamada "Puerta de Pentecostés" de la catedral de Colonia o una ventana de la catedral de Aachen, así como tumbas en diversos cementerios de la región, como la de la familia de los hermanos Van der Grinten, amigos de la infancia de Beuys y coleccionistas de sus dibujos desde los inicios, gracias a los cuales pudo superar un periodo de depresión a comienzos de los años 50 reposando, leyendo y trabajando en los campos de una finca de su propiedad. Precisamente en la colección de los hermanos Van der Grinten está un dibujo llamado *Sobresalto en la noche (Hombre en la tumba)* de 1962, que puede resumir el aspecto trágico- si alguna vez deja de serlo- y más angustioso, incluso terrorífico de la muerte. Dibujo que sirve muy bien de introducción a la obra de Beuys "Grauballe man" que intentaré analizar a continuación. A propósito de la muerte, Beuys dijo: " [Man]...accepts death as a methodology of creation because he needs it. Because he has a fundamental understanding that without it, he wouldn't be able to live consciously. If he was only concern with life, he might as well be a piece of seaweed. He is however concerned with death, therefore, with spirit, with form. If I hit my head against a hard edge, I wake up. In other words, death keeps me awake".<sup>15</sup>



La conciencia de la muerte que como temática ha sido delegada a la religión o menos comunmente, a la filosofía a través de la metafísica: la búsqueda de conocimiento de la totalidad (*Ganzen*) heredada por la filosofía antigua de la visión mitológica, que trata de aquello que está más allá del mundo natural y trasciende los límites de la realidad sensible, lo no conocible. La metafísica divide todo lo que "es",

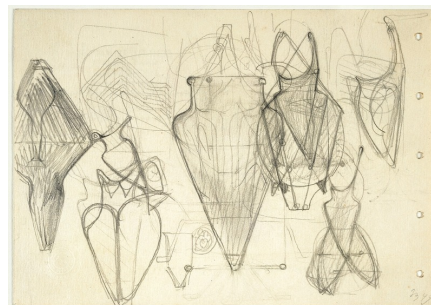
en dos ámbitos *aistheton* y *noeton*, el ámbito de los sentidos y el de lo supersensible inteligible. El proceso de interpretación hermenéutico sobre este ámbito, por naturaleza reticente a

14 CHAMETZKY, P. *Objects as History in Twentieth-century German Art: Beckmann to Beuys*, 2010, p.176

15 ZUMDICK, W. *Death Keeps me awake. Joseph Beuys and Rudolph Steiner. The foundations of their thought*. 2013 Intro

cualquier probable racionalismo, no carece de inteligibilidad, pero ha de turnar el discurso especulativo y el discurso metafórico: no hay un concepto unívoco al que poder referirse, ha de ser un juego entre la imaginación y el entendimiento ante la falta evidente de un conocimiento contrastable. La imaginación representa mediante las significaciones simbólicas la "Idea" que el pensamiento conceptual ha de intentar llevar más allá de la razón, que en este caso aparece como el vacío de sentido, la nada. Un punto esencial acerca de la magia y del rito religioso es que avanza únicamente donde falla el conocimiento: *"En sus ritos mágicos o religiosos el hombre trata de obtener milagros, no porque ignore los límites de sus fuerzas mentales, sino, por lo contrario, porque los conoce plenamente"* <sup>16</sup> Pero esta intencionalidad, podemos decir trascendental, puede abrir una apertura en el vacío gracias a la imaginación capaz de vislumbrar otros mundos, otras posibilidades que no quedan agotadas en lo ya versado y pueden extenderse en diversos sentidos metafóricos.

Vuelvo ahora a la historia de Kleve, lugar también trascendental en el arte y vida de Beuys. En el S.XVII, al morir el último duque de Cleve sin herederos, el castillo pasa a ser propiedad del territorio de Brandeburgo, cuyo gobernador en ese momento, Moritz Von Nassau, tuvo la idea de convertir Kleve en una ciudad ideal y espiritual. Con esto en mente inició numerosas mejoras, como la extensión de unos bellos jardines de carácter y estética casi operística, *Tiergarten*, los llamados jardines históricos. Caroline Tisdall cuenta una visita a Kleve posterior a la muerte de Beuys, y comenta sobre la tumba de motivos clásicos de Von Nassau que posiblemente Beuys vería muchas veces de niño y cuya imaginería de ánforas y mujeres danzantes aparecerán posteriormente en su obra. Y también el recuerdo de las tres vasijas griegas de la instalación *Bomba de miel*, en una de las cuales fueron depositadas sus cenizas :



dibujo de vasijas de Beuys

*"When I returned to Cleves in 1987 one year after Beuys death to film his life for the BBC, these vases had added poignancy. They bear a close resemblance to the three pots in Beuys instalation Honey pump, one of which contained Beuys's ashes before they were scathered into the North Sea"* <sup>17</sup>

En 1930 la familia de Beuys se trasladó al barrio de Rindern. Cerca de

16CASSIRER; E: Antropología filosófica .p70

17 TISDALL, C. We go this way, p.12



su casa había una escultura junto a la parada de tranvía en la que Beuys esperaba para ir al colegio, sentado sobre unas figuras cilíndricas y cuya alta columna central estaba rematada por una figura del dios niño Eros, con su arco y flechas. Posteriormente este monumento serviría de base para su escultura "Tram-stop". También en Rindern se hallaba la casa natal de un defensor de la Revolución francesa, el barón Jean-Baptiste Cloots, conocido como Anacharsis Cloots al tomar

el nombre de un filósofo de S.VI a.c. Anacarsis, originario de Escitia<sup>18</sup> conocida también como la estepa del Ponto y que, amigo de Solón, es considerado uno entre los siete sabios de Grecia donde vivió la mayor parte de su vida.

Anacharsis Cloots fue colaborador en varios periódicos durante la revolución, y a partir de 1792 editor del panfleto *L'orateur universel*, cuya idea principal era que la revolución debía extenderse más allá del territorio francés, lo que le costó la cabeza en la guillotina. Algunos jacobinos, sector al que pertenecía, le acusaron de estar al servicio de las monarquías, principalmente por encabezar la delegación extranjera, donde se habían descubierto espías de diversos reinados europeos.

Otro aspecto tratado por Beuys fue el de los cuerpos de los pantanos. En los años 50 del S.XX, aparecieron en la prensa internacional diversos hallazgos de lo que se llamaría "*The Bog people*", nombre tomado del libro escrito en 1965 por el arqueólogo Peter V. Glob. Cadáveres perfectamente preservados por los ácidos de zonas pantanosas. El primer cuerpo apareció en Dinamarca en 1950 y fue llamado "*The Tollund man*" y en 1952, apareció asimismo en Dinamarca "*The Grauballe man*". Los hallazgos tuvieron relevancia en el campo no sólo arqueológico y mediático, sino que se convirtieron en fuente de inspiración en poesía, literatura y otras artes, en un repertorio de tópicos y tratamientos literarios sobre el inmenso lapso temporal que representaban estos restos y su mitológico tratamiento:

*"A reading of the genre's founding text, P.V. Glob's "The Bog People" reveals a repertoire of tropes and topoi that will inform subsequent fictional treatments of bog body finds. Arguing that the poetic specificity of the bog body lies in its extraordinary capacity to abolish temporal distance and mediate between past*

---

<sup>18</sup> Pueblo que ocupaba la zona llamada Escitia entre Rusia y Ucrania, parte de la actual Crimea conocido principalmente por referencias griegas: el libro IV de la *Historia* de Heródoto (440a.C.), la *Geografía* de Estrabón y el poema de Ovidio *Epístola desde el Ponto*. Fuente: Wikipedia.

and present"<sup>19</sup>.

Entre los textos hay varios relatos ficticios que recrean la historia del hallazgo de los cuerpos desde el presente, como un relato de Margaret Atkins en *"The Wilderness Tips"* (1991) que cuestiona la ética de la excavación y la objetivización y cosificación de los cuerpos; o *"Fugitive Pieces"* (1996) de Anne Michaels, donde los cuerpos son un memento para los protagonistas de los acumulados en los campos de concentración. También hay poemas: *"A smiling Dane"* de William Carlos Williams y una colección de Seamus Heaney *"Bog Poems"* que dedica a cada uno de los restos conservados y en los que también rememora los tiempos de su niñez excavando en los pantanos en busca de turba, recordando como el pantano devolvía todo tipo de elementos preservados en un marrón oscuro casi negro- el color de la propia turba- incluyendo restos humanos: *"Who will say 'corpse' / to his vivid cast? / Who will say 'body' / to his opaque repose?"*<sup>20</sup>.

Sobre la aparición de estas figuras, dice Heaney: *"P.V Glob argues convincingly that a number of these, and in particular, the Tollund Man, whose head is now preserved near Aarhus in the museum at Silkeborg, were ritual sacrifices to the Mother Goddess, the goddess of the ground who needed new bridegrooms each winter to bed with her in her sacred place, in the bog, to ensure the renewal and fertility of the territory in the spring"*.<sup>21</sup> ¿Sacrificios rituales de nuevos desposorios anuales a la diosa madre en un ritual de fertilidad? También aparecieron restos femeninos como *"Winderby girl"* o *"Queen Gunhild"* figuras también poetizadas por Heaney, por lo que la teoría de los sacrificios humanos se puede complementar con la del castigo por trasgresiones diversas. Comúnmente citado en referencia a este tema, Tácito en el S. I a. C escribió a propósito de los bárbaros del norte <sup>22</sup>: *"They hang traitors and renegades in trees, combat evaders and unnaturally immoral people they lower into filthy swamps and cover them with branches"*. Sacrificios de renegados colgados de los árboles y enterrados en los pantanos. En la propia web del museo donde se guarda Tollund man se dice: *"the people who hanged the Tollund Man were not on bad terms with him - despite the fact that they actually hanged him! It is impossible to imagine that they would have carried him to the bog and carefully placed him in the sleeping position in which he was found, if they*

---

19 PURDY, A. "Unearthing the Past: The Archaeology of Bog Bodies in Glob, Atwood, Hébert and Drabble", 2002: p. 443-458.

20 Seamus Heaney "Bog Poems" 1990

21 HEANEY, S. *Feeling Into Words. Preoccupations: Selected Prose 1968-1978* p. 57-8

22 [http://www.museumsilkeborg.dk/Why\\_did\\_Tollund\\_Man\\_have\\_to\\_die](http://www.museumsilkeborg.dk/Why_did_Tollund_Man_have_to_die)



*had regarded him as a criminal.*" Si recordamos, en tiempos primitivos, la muerte del trasgresor significaba la muerte simbólica de todo el clan, de alguna manera purificada por aquella. En los pantanos aparecen también figuras de madera votivas *junto a-* o tal vez a veces, *en lugar de-* restos humanos. Los cuerpos preservados son muy pocos, la mayoría son "paper bodies"<sup>23</sup> de los que sólo queda una descripción documentada en periódicos, cartas o documentos.

Si Tollund man es *the smiling dane*, Grauballe man "...did have 'sculpture' qualities in his own right , *resembling a prehistoric Michelangelo trying to scape its marble prison. His upper torso struggled to emerge for the tight embrace of the peat grave*"<sup>24</sup> El rostro tiene un halo trágico, muestra un instante de esfuerzo perpetuado más allá de la consunción; una condensación de energía dilapidada en el esfuerzo inútil de liberarse con su cuerpo del peso de la turba. Pero en la escultura *Grauballe man* de Beuys de 1962 no queda ninguna semejanza a la figura humana de la que toma el nombre. El trabajo está formado por una serie de círculos concéntricos de fino tubo de cobre, elemento que representa la primera edad de los metales de la vida humana en la prehistoria y forma parte de la composición del bronce (edad prehistórica en la que está datado el personaje del pantano) junto con el hierro, elemento de los círculos que

actúan como soporte. Estos círculos se hallan asentados formando una especie de cuna- o tal vez tumba- cuya base es de asfalto y que está encajada en un armazón de madera (que falta en la imagen de la izquierda del proceso de construcción). La pequeña instalación escultórica, parece ser una imagen abstracta de la energía que se transforma en el tiempo: " *An eternal thing called Field Character, the magnetic energy field which mobilizes human powers in a physical and trascendental sense*"<sup>25</sup> El cobre es un elemento conductor, que simbolizando el cuerpo humano, lo presenta así como trasmisor de la energía derrochada que pasa a la misma materia con que el cuerpo de Grauballe man se mezclará a lo largo de milenios; con lo que esa energía liberada y transmitida, puede conducir a un proceso futuro en que se vuelva dinámica: " *It is important that we not have too abstract an idea of human evolution or an understanding that is restricted to positivistic and materialistic science...evolution is a*



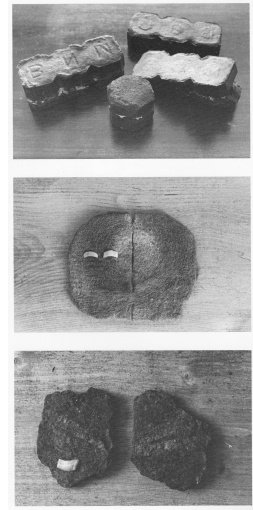
23 SANDERS, K. Bodies in the Bog and the Archaeological Imagination, 2009, p. 4

24 *Ibid* p.128

25 TISDALL, C. Joseph Beuys, 1979, p.34

*dynamic antropological and morphological biography-biology , that needs dynamic images to express it*"<sup>26</sup>

En "Irish energies" pieza de 1974, perteneciente a la colección "Bits and pieces" formada por un par de *peat briquettes*, ladrillos de turba untados con mantequilla "kerry Gold" a modo de sandwich. Estos ladrillos de turba son normalmente utilizados cada invierno en las chimeneas irlandesas. Y en la misma colección, "Fossil" 1975, sección de turba, que revela una hoja fosilizada, junto a una uña, estudio del paso de la materia a través del tiempo, un fósil de la naturaleza, y un fósil del cuerpo humano.



Hasta aquí la *historia* del hombre de Grauballe y la gente de los pantanos que cierro con una segunda cita de Beuys sobre la muerte, uno de esos pensamientos crípticos suyos:

*"Yes, and death\_ death is quite a complicated thing. The purpose of western thinking and the science that grew from it was to reach material, but one only reach that through death. If you take the brain as being the material basis of thought, as hard and glossy as a mirror, then it became clear than thought can only be fulfilled through death, and that a higher level exist for it through the liberarion of death: a new life for thinking"*<sup>27</sup>

Muerte: materia = cerebro -> pensamiento, que resulta en: liberación de la muerte = transformación del trinomio resultante de la ecuación en una nueva forma de pensar.

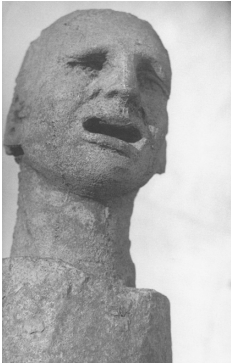
Siguiendo la idea "la metáfora induce a pensar" de Ricoeur, y dado que en este tema no contamos con un concepto que sintetice la experiencia fenomenológica y estamos abocados al uso de metáforas para esta hermenéutica, cuyos sentidos principales sean totalmente simbólicos, me gustaría llevar el tema de la obra "Grauballe man" algo más allá, recordando la figura de una cabeza de bronce de Beuys que aparece en varios de sus trabajos e instalaciones, *Kopf*<sup>28</sup>. Beuys dijo sobre esa cabeza en una ocasión, que había sido realizada para un trabajo en el que finalmente no fue utilizada, aunque sí lo fue posteriormente en "Tramstop", en la instalación "Iphigenia", en "Palazzo regale" y también aparece en el vídeo Transformer sobre la retrospectiva del Guggengein. La escultura definitiva de Beuys "Grauballe man" es de 1962, momento de transición en la obra de Beuys en que el cuerpo humano en sus figuras de

---

<sup>26</sup> *Ibid*

<sup>27</sup> *Ibid*

<sup>28</sup> Aunque hay , al menos, otro trabajo de una cabeza más abstracta, también denominada Kopf.



Kopf

estilo á *la préhistoire*, es sustituido por combinaciones de elementos que representan procesos energéticos mediante metales, placas, reproductores de sonido, huesos... La cabeza de bronce es de 1961 y se puede entender que ante la tarea de hacer una escultura sobre un *cuerpo encontrado* una década antes en un pantano, que en sí mismo ha adquirido con el proceso del tiempo un aspecto, digamos, escultórico, una cabeza cuya piel se ha curtido mediante

procesos químicos de la naturaleza y en el que existe una semejanza entre ambas, Beuys haya llegado a la consideración de no utilizar la cabeza en su trasmutación de *cuerpo en energía* y sustituir la figura del hombre por los siete círculos metálicos, que en la tradición hinduista de los *chakras* representan los niveles de energía del cuerpo humano (en antroposofía, Steiner también presenta el cuerpo dividido en siete niveles). O también puede ser una representación de los huesos de las costillas humanas.



Grauballe man

"... the discovery of a bog body it's not the culmination of its journey through time, but rather a point of departure from which a new Journey begins" <sup>29</sup>

Con esta cita de la autora del citado libro sobre "The Bog People" que resume bien la idea que lleva a este ir más allá, vuelvo a la escultura de la parada del tranvía de la infancia de Beuys, de la que años más tarde iba a hacer un molde completo para la realización de su escultura "Tramstop", pieza que representaría a Alemania en la Bienal de Venecia de 1976. Caroline Tisdall, dice a propósito:

" It was only late in life that he realised that he had been sitting on a bomb, literally. The bomb was a seventeenth century shell-case, one of four at this tramstop, arranged as a monument under a cannon in the shape of a dragon's mouth" <sup>30</sup>



La base de bombas de mortero y la columna formada por el cañón, son una

29 SANDERS, K. Bodies in the Bog and the Archaeological Imagination, 2009 preface xiv

30 TISDALL, C. We go this way, p.267

réplica exacta, pero el dios eros ha sido sustituido por *Kopf* , fundida en hierro, que desde la altura muestra la expresión exhausta de horror: la idea de Eros y Tánatos (o Venus y Marte) parece clara.



En el pabellón alemán Beuys propone la excavación de un agujero en el suelo de 25 m de profundidad que atraviese todo el substrato de capas hasta llegar a la laguna que rodea los edificios de la bienal. En el proceso de excavación, van apareciendo restos procedentes de las capas y la laguna. Se excavan así mismo los surcos sobre los que montar los raíles de tranvía, que se instalan como si salieran y penetraran desde la laguna, formando una curvatura. El interior del edificio permanece con el aspecto deteriorado que estos pabellones adquieren entre una edición y otra.<sup>31</sup>

El monumento de Eros en Kleve, es otra de las esculturas erigidas por Von Nassau, los monumentos conmemoran eventos y personalidades que han adquirido sobrada fama en la comunidad, *Tramstop*, posteriormente fue llamada también *Eiserner Mann* (iron man, como un superhéroe o como un hombre prehistórico). La idea de que Grauballe man sea el prócer de este monumento resulta atractiva, la aparición de los restos preservados de la laguna, tienen un sentido añadido. Pero se puede especular más: "The head is assumed to be a posthumous portrait of the Lower Rhenish baron Anacharsis Cloots (1755-1794) who, having played an important part in the French Revolution asorateur du genre humain, served Beuys as a role model."<sup>32</sup> Retrato de Anacharsis Cloots que, recordemos, perdió la cabeza en la guillotina tal vez debido a un exceso de idealismo que no fue bien interpretado. Más aún, en el monumento funerario de Von Nassau ya referido, aparece la inscripción sobre la estrella de una rosa de los vientos "*Qua patet orbis*" que se convertirá en el *motto* de "Tramstop y puede traducirse como "*As far as the globe extends*" : el lugar en el que uno se halla, lugar de inicio, de irradiación de la propia persona hacia el mundo que podría considerarse también una especie de centro del universo".<sup>33</sup>



Haciendo el molde

31 Traducción libre de un extracto del texto del catálogo escrito por Caroline Tisdall para el pabellón alemán "A monument to the future", frase que es subtítulo de la escultura.

32 Press release <http://ropac.net/exhibition/iphigenie>

33 En TISDALL, C. Obra citada, p. 16

Que estas tres personalidades puedan haber sintetizado en ese monumento la idea de *Ironman*, no es una cuestión trivial.

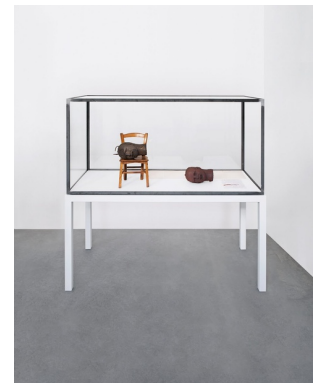


*Kopf* aparece posteriormente en el documental "Transformer" de John Halpern junto a Wooden Virgin, figura de madera de Teca, semejante a una gran figura votiva (izquierda)

En la instalación *Iphigenia* (Oct2012-Feb2013) de la galería [Thaddaeus ropac](#) comisionada por Jörg Schellmann, colaborador de Beuys en las ediciones y producción de múltiples y autor del *catalogue raisonné* de la exposición, aparecen muchos objetos relacionados con la representación de la obra "Titus/Iphigenia" (1969) como los cimbales, un manuscrito del guión y dos reproducciones de *Kopf* que la nota de prensa de la galería destaca:

*"Two important items in the first part of the exhibition come directly from the Beuys Estate: the vitrine with the original concert cymbals used in the Frankfurt performance, together with an original manuscript (both dating from 1969); and the vitrine with two casts of the legendary sculpture Kopf [head] (1961-76)."* <sup>34</sup>

*Kopf*, como otros objetos de la exposición no fue utilizada en "Titus/Iphigenia", pero el alegato de la obra contra el sinsentido de los sacrificios humanos queda bien representado por las dos cabezas de la vitrina (tal vez las de Orestes y Píladés) colocadas en una silla una y en el suelo la otra, como esperando la resolución antes del sacrificio.



En la nota de prensa, extraída del *catalogue raisonné* de Schellmann se informa de la existencia de un total de cinco fundiciones, en 2013, de *Kopf* y otras disposiciones de la cabeza realizadas por Beuys, destacando especialmente la última, que tuvo lugar cuatro semanas antes de su muerte en la exposición Palazzo Regale :

*"There is also a cast of the head in Beuys' last major installation, Palazzo regale, which opened in Naples on 23 December 1985, four weeks before his death. Together with Beuys' fur coat and a bag he carried around for years, the Kopf forms a kind of royal tomb. Generally speaking, this important sculpture is interpreted as Beuys' symbol of human self-determination, and as such nothing less than the representation of the artist himself."* <sup>35</sup>.

Por tanto *Kopf*, vuelve a reaparecer, como una representación del

---

34 Press release, *Ibid*

35 *Ibid*



artista, esta vez junto al abrigo y los cimbales que Beuys llevaba en Titus/Ifigenia junto a una caracola de viento y un fósil de caballo de mar, *Triton* como el héroe mitológico que vivía en un palacio dorado y ayudó a los argonautas a volver con su barco al mar cuando encallaron tras un huracán. Además hay restos de pelo y uñas humanas.

Todos estos elementos juntos en la vitrina resultan una especie de cámara funeraria sellada con su regalía. En la segunda vitrina por su parte, hay una mochila verde grisácea que Beuys solía acarrear a menudo, por lo que la autorepresentación, parecería clara, como apunta la



anterior cita. También hay tres tornillos de sujeción eléctricos con cables de cobre, dos grandes agujas magnéticas dos bastones de



cobre y tres lonchas de jamón y un pedazo de bacon desecados. La instalación, en el Museo de Capodimonte se

hallaba en un gran salón del palacio; las vitrinas de cristal y latón ferruginoso dorado en la parte central y en las paredes de mármol, siete grandes paneles rectangulares de latón distribuidos asimétricamente y revestidos de resina *dammar* con polvo de oro, que parecen así oscuros y dorados espejos.<sup>36</sup> En una entrevista con el periodista Michael Bonuomo de diciembre de 1985<sup>37</sup> Beuys dijo: *"it's not about the power in the institutional sense, or worse, a monarchical concept...the Palazzo Regale has to do with the idea of state sovereignty. The palace, we have first to conquer and then to live in worthy, is the head of man, our head."* No es por tanto el platónico o hobbesiano "Cuerpo del Estado", para Beuys los palacios en los que vivir y que hay que cuidar están en la cabeza de cada cual, idea budista que quiero acompañar de estas dos otras, que aparecen en *"Felt"*<sup>38</sup>:

*"The conch shell plays an important role in Tibetan ritual practice. Outfitted with a mouth piece as it's tip, and with a metal casing for it's mouth, the shell becomes a musical instrument with tremendous sonorous force. The conch shell is one of the eight Buddhism auspicious symbols."*

La concha marina, clave en los rituales tibetanos, pertenecía a Beuys, y

36 Cfr Descripción en: Art collection Nordrhein-Westfalen, Joseph Beuys, Palazzo Regale, Berlin / Dusseldorf 1992 (Patrimonia 42), p.66

37 En STACHELHAUS: *Joseph Beuys* 1987, p. 203 .

38 . THOMPSON, C . *Felt*, 1975 p.136

al parecer la utilizó como bocina el día de la ocupación de la academia de Düsseldorf para celebrar el éxito en la lucha contra los *numerus clausus*<sup>39</sup>.

Para terminar esta otra cita que parece tener un gran sentido simbólico budista también:

*"When the enlightened being dies, the consciousness exits the body instantly to the crown of the head, often with such force as to leave a tiny hole... Now as the body dissolves and is reabsorbed back into the light essences of the elements ... a rainbow is produced simultaneously in the sky above. The only remains of the realized being, apart from the brilliant and ephemeral rainbow body, are the hair, fingernails and toenails."*<sup>40</sup>



El cuerpo resplandeciente, que desaparece en "las esencias luminosas de los elementos" dejando tras de sí un arco iris en el exterior y como rastros propios, tan solo el pelo y las uñas, es cuando menos una interesante historia y en un tema tal, tiene cierto sentido del humor.

Hasta aquí la interpretación hermenéutica que he seguido, trazando una espiral que pasa por distintos puntos temporales referidos a la pieza *Kopf*. La auténtica verdad de la representación de una obra está en el impulso de la idea que la inició, dice Gadamer. Y añade:

*"Takes on the weblike, open-ended, and living character of a text ... in the presentation of the work of art there is an increase in being ... understanding that the work of art is an event of being, understanding it as a movement or always- even in the case of painting- as a performance. Rather than regarding it as something finished and static, means granting that this movement has an effective life and that the work "lives"; it does not stay still or untouched by history."*<sup>41</sup>

La vida posterior de la obra de arte, una red abierta que toma el carácter de un texto que se sigue escribiendo, una performance que no se detiene y que en el de caso de esta cabeza beuysiana tiene un largo recorrido, como un evento del ser que no permanece estático, sino que es: en el transcurso del tiempo, la historia y en diversos espacios.

39 SCHNEEDE, Uwe M.: *The history of art in the 20th century.*, 2001, p. 245

40 THOMPSON, C. *Ibid*, p. 134

41 SCHMIDT D. J. *Between Word and Image: Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*, 2013, p.113

### 3.2.2 Semiótica de la fenomenología ritual: Titus/Iphigenia

"La verdad tiene estructura de ficción... estará representada siempre por un vacío, en tanto que sólo puede ser representada por otra cosa. Todo Arte se caracteriza por un cierto modo de organización alrededor de ese vacío." Jacques Lacan, L'Éthique de la Psychanalyse. Séminaire VII.1959-60

Nos hemos adentrado gradualmente en el terreno de la ficción, tema empírico, por así decir, en la teoría literaria y teórico en la filosofía donde es vista desde la relación entre verdad, *Wahrheit*, como elemento proveniente del ámbito de las ideas y realidad, *Wirklichkeit*, como resultado del mundo de la experiencia, lo sensorial, la materia. El título de este apartado, no resultará extraño al introducir la conciliación que lleva a cabo Paul Ricoeur entre el análisis semiótico más objetivo del estructuralismo con la intuición más subjetiva de la comprensión fenomenológica, y será desde estas dos metodologías que se tratará la representación conjunta que Beuys hace de estas dos obras de Shakespeare y Goethe, atendiendo tanto a la estructura como a lo sensorial del ritual de la acción.

En *Die Philosophie des Als Ob* (La filosofía del "como si") Vaihinger, en pos de Kant, presenta una teoría general de la ficción, donde trata el tema de las ficciones artísticas o estéticas, cercanas a- y provenientes en casos- de las mitológicas, y que entroncan mejor, por su artificio y mimesis, con la realidad, aparte de ser el paradigma mismo de lo ficticio:

"Closely related to the mythological and religious fictions are the aesthetic, which, in part simply represent poetic adaptation of the former, but in part are newly created. The aesthetic fictions, not only include all simils, metaphors and comparisons, but also those ideational forms that deal more freely with reality"<sup>42</sup>

Vaihinger prosigue diciendo que la ficción poética, en el caso del teatro, es doble, ya que los actores representan individuos imaginarios y diálogos imaginarios, por lo que hay una paradoja: si el objeto del que trata la representación es una ficción, sólo existiría su imagen, su representación, que sin embargo es un objeto doble pues se da en su función como figura de otro objeto Y se da ella misma como objeto. Pero en la ficción, el objeto ilusorio (el individuo ficticio, lo representado) es el tema y la imagen. En el libro "La ficción narrativa:

---

42 VAINHINGER H. The philosophy of as if , English Edition p. 82



su lógica y ontología”<sup>43</sup> se muestran las objeciones a la tesis más “realista” de que la ficción es imagen o representación sin objeto representado, el vacío del que habla Lacán o el discurso sin referente, lo cual es verdadero en un sentido fenomenológico y ontológico, pero no tiene en cuenta que la dualidad de la representación y lo representado es una dualidad interna inherente a la representación. Cuando una representación funciona como tal, está lo representado que es un aspecto o cara de la representación, así como inversamente la representación es un aspecto de lo representado”. En el caso de la ficción la representación es la imagen de una idea “... que no es un modo irreal, sino real pero imaginario e ilusorio de existencia: es el existir en y mediante la existencia real y propia de otro ente (la imagen como realidad psíquica en el texto) pero que no puede tratarse de la existencia real y propia de otro ente (la representación como realidad psíquica) pues no habría ficción y sólo habría un ser real fingiendo una realidad muy distinta, es la existencia enajenada, oculta de otro ente, lo que presta existencia a la ficción”<sup>44</sup> en un momentáneo cambio de identidad, podría decirse, si se trata de una representación actoral. El teatro griego utilizaba la máscara, que ocultaba y al mismo tiempo revelaba la identidad.

Personalmente acabo concluyendo que solo puede expresarse mediante una doble tautología: el relato, que es representación, forma la identidad, que también lo es: “El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje”<sup>45</sup>. Lo ontológico es lo fenomenológico; en el caso de Titus/Iphigenia, Beuys lo resolvió a la manera de Flaubert: “Ifigenia soy yo” ( “I myself, Iphigenia”) <sup>46</sup>

La problemática de la ficción y sus paradojas ha sido abordada seriamente desde distintos campos como el psicoanálisis o la filosofía del lenguaje, pero principalmente es una temática básica de la teoría literaria. Por una parte la ficción puede considerarse una meta-figura literaria, la mayor metáfora posible. En el libro “How to do things with words” de 1962, John L. Austin propone que la ficción se defina como un “Acto de habla ritual”, un acto ilocutivo o performativo, que tiene una intención y una finalidad de realización frente al acto de habla locutivo, que es informativo y generalmente se apoya en alguna realidad

---

43 MARTÍNEZ BONATTI, F. La ficción narrativa: su lógica y ontología, 2001 p . 114-17

44 *Ibid*, p. 116

45 RICOEUR P. Sí mismo como otro , 1996, p.147

46 Parfraseando a la protagonista de la obra “I myself, am she, Iphigenia”. Hay un artículo de Rhea Thönges-Stringaris, Joseph Beuys, “I Iphigenia Aftos Ego”, ARTI magazine, vol. 18, 1994.

concreta. Esta idea fue adoptada por John Searle para su libro "Actos de habla" 1969, y la pragmática, que estudia los factores extralingüísticos que condicionan el uso del lenguaje- esto es, todos aquellos factores de los que no se puede hacer un estudio lingüístico puramente formal - adoptó los actos de habla como parte de su teoría. El lenguaje literario no es sino un uso especial del lenguaje, un juego de lenguaje que dijo Wittgenstein, y tiene sus reglas y convenciones y sobre todo un tipo de situación comunicativa en que es posible jugarlo. Sin una situación comunicativa especial, en que no se da la existencia simultánea de hablante y del oyente , y en que los interlocutores ceden su turno de palabra a un solo hablante, que es el autor, no sería posible el juego y por tanto, el despliegue literario.

El objetivo de esta clase de actos de habla no es sólo producir creencia (como las aserciones) sino también implicar imaginativa y afectivamente al lector en el estado de cosas representado, incitarlo a tomar partido, a evaluarlo.

Hay textos de ficción verosímiles o realistas, e inverosímiles o fantásticos. Hay actos de habla de los personajes de ficción, cuyas características son similares a las del acto de habla de personas reales; Los personajes hablan con carácter locutivos, acompañan esto con actos ilocutivos y sus dichos influyen en los otros personajes con efecto perlocutivo. Y son aserciones fingidas porque son actos de habla simulados en la ficción, que pueden a la vez considerarse figuras y actos de habla (rituales) indirectos<sup>47</sup> pues la práctica ficcional acaba mezclando siempre ambos tipos y el criterio que permite distinguir si un texto es o no una ficción, es el descubrimiento de esa figura retórica y de la intención ilocutoria, ya que no hay ninguna propiedad sintáctica que identifique a un texto como ficción.

Considerando el juego del "como si" de Vainhinger, como un artificio de la lógica al servicio de intereses vitales y prácticos, según los cuales todo el pensamiento ficcional que se da bajo el modo de ficciones conscientes de su ficcionalidad -conscientes no sólo de su irrealdad, sino también de su no verdad, e incluso de su falsedad- son aún así útiles, incluso indispensables, validándose por su eficacia práctica, esto es, por lo que permiten comprender o realizar. Esto al menos en un

---

47 Para Gerard Genette, que en su trilogía Figures (1966, 1969, 1972) , trata sobre las analogías de la retórica en literatura con numerosos ejemplos, la ficción, aparte de una figura es un acto de habla indirecta , con una intencionalidad diferente a la del sentido literal: una invitación a entrar en el universo ficcional de la obra aunque no se diga de forma expresa ya que se da por supuesto, a la vez que se mantiene el discurso coherente de verosimilitud lógica del texto.

primer estadio intencional, Ricoeur trata sobre toda una semántica de la acción, de la que trataremos en el próximo capítulo.

Quiero introducir una paradoja más, la de la relación entre ficción con verdad objetiva, a través del libro de Lukács "Art and Objective Truth"<sup>48</sup>:

*"can works of fiction, of pretence, beautiful lies, as Sidney<sup>49</sup> would put it, claim to represent the truth? There is a long history of reflection within aesthetics / critical theory on 'mimesis' in art, that is, the relationship between art and the real, external world which it purports to represent, reflect, mirror, describe..."* La mimesis que Aristóteles defendía como proceso de enseñanza y que Platón despreciaba como fuente de engaños. Lukács creía que la ficción puede representar verbalmente de manera bastante exacta lo que Hegel llamaba the 'world-historical forces' que están en juego en un periodo socio-histórico determinado, o la manera como un trabajo literario puede reflejar la totalidad social de un determinado tiempo y lugar que está en proceso de cambio, y esto puede ser así, pues la realidad, sea de la sociedad o la naturaleza, tiene una objetividad que es independiente de la consciencia humana. Lukács piensa que las impresiones de los sentidos son el punto de partida del conocimiento, pero no el punto final de la investigación científica. Siguiendo a Marx, la ciencia *"would be superfluous if there was an immediate coincidence of the appearance and reality of things"*<sup>50</sup> la naturaleza dialéctica inherente a todo, no es algo inmediatamente aparente a los sentidos. Según Lenin, a la observación, debe seguir *"the generalisation, the formulation of concepts (judgements, conclusions)"*<sup>51</sup> Y este hecho de las relaciones dialécticas inherentes a toda cosa y evento es el punto principal: *"the artistic reflection of reality... is to provide a picture of reality in which the contradiction between appearance and reality, the particular and the general, the immediate and the conceptual..the particular and the universal, the individual and the typical...is so resolved that the two converge into a spontaneous integrity... Historical change is the product of the dialectic of these antithetical forces and this is what truly realist literature mirrors. It is in this way that realist literature may be said to reflect the process of life in motion and in concrete dynamic*

---

48 LUKÁCS,G. "Art and Objective Truth." *Writer and Critic, and Other Essays*. Ed.Arthur D. Kahn., 1970. p. 25-60.

49 El poeta Philip Sidney, autor de *Arcadia* 1590 , de la que se tratará en la última parte de este capítulo

50 LUKÁCS,G. *Ibid* p.26

51 *Ibid* p.27

context”<sup>52</sup> El arte como espejo de la dialéctica de la historia entre fuerzas antitéticas, que refleja el proceso de la vida en movimiento en un contexto dinámico. El término *typical*<sup>53</sup> tiene el sentido de la dialéctica entre lo individual y lo social, la persona y el arquetipo.

Esta dialéctica histórica tiene un paralelismo con la idea que presenta Lévi-Strauss sobre las antinomias de la mitología, que progresa mediante oposiciones hacia su resolución por medio de elementos que arbitran o resuelven las oposiciones:

*"mythical thought always progresses from the awareness of oppositions toward their resolution...In other words, myths consist of: 1. elements that oppose or contradict each other and 2. other elements that "mediate", or resolve, those oppositions."*<sup>54</sup>

la oposición y la resolución ,mediante los elementos de la trama, tema este clave en la acción<sup>55</sup> Titus-Iphigenia, que tuvo lugar el 29 y el 30 de Mayo de 1969 en la Experimenta III de Frankfurt.



A la vez que transcurría la acción, sonaban extractos de lecturas de textos pregrabados pertenecientes a ambas obras. A diferencia de otras Acciones de Beuys la obra se llevaba a cabo en un escenario teatral al uso, cuyo fondo destacaba un caballo blanco y en el que Beuys hace su

<sup>52</sup> *Ibid* p.34, p.37

<sup>53</sup> *Ibid*. Típico, no tiene el sentido usual, deriva de un comentario hecho por Engels en una carta sobre literatura y caracterización "each is simultaneously a type and a particular individual" p, 35.

<sup>54</sup> Lévi-Strauss, Claude, *Structural Anthropology* , p.224

<sup>55</sup> Aunque, diferente a las demás *Aktionen* de Beuys (aunque solo sea por estar representada en un escenario) utilizo el término, en vez de *happening* , del que se diferencia en que no admite improvisación y no requiere la participación del público; o *performance* (aunque a veces usaré éste, y su término no siempre equivalente en español, representación). La *performance* se basa sobre todo en gesto, las acciones, añaden una serie de objetos que son esenciales para su realización.

entrada en escena: <sup>56</sup>

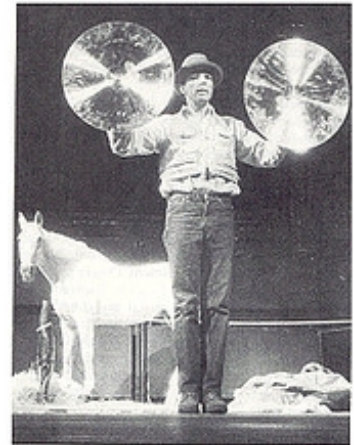
" dressed in a fur coat, which he quickly takes off: he then imitates the flight of birds, sounding two bronze cymbals, emitting guttural sounds amplified by a microphone, regurgitating fat, feeding sugar to the horse... Understanding the action involves knowledge of the plays the title is taken from"



Vestido con un abrigo de pieles, que rápidamente se quita para iniciar las acciones (vuelo de pájaros, sonidos guturales, cimbales, alimentar al caballo...)

El sentido de la performance, tal como se explica en el texto del vídeo de la Colección Pompidou requieren un conocimiento previo de las obras que dan el título. Creo pues, que es el momento de hacer un pequeño recorrido por las obras de Shakespeare: *Titus Andrónico* (1593) y de Goethe: *Iphigenia auf Tauris* (1779 1ª versión) en las que libremente se basa la performance de Beuys. Intentaré hacer una sinopsis conjunta; ambas obras tienen varias similitudes y aparecen también mezcladas en la performance beuysiana; he aquí mi resumen:

Titus Andronicus es un personaje imaginado por Shakespeare, un legado (general) del ejército Romano durante los últimos años del imperio, que vuelve a Roma tras una exitosa campaña contra los godos del norte, en la cual ha perdido a varios de sus hijos y de la que trae como prisionera a la reina de los godos Tamora, quien llegará a ser posteriormente emperatriz de Roma. Ifigenia es un personaje de la mitología griega sobre cuya familia, los Átridas- que protagonizan varias obras clásicas del ciclo Troyano- pesan varias maldiciones. Ifigenia en Tauris de Goethe se basa en la obra de Eurípides del mismo nombre.



El tema de ambas obras son los sacrificios humanos, bien rituales, bien por venganza, y sobre todo por amor al poder, *Kratos*. Poder conseguido por medio de la violencia, especialmente en Tito Andrónico cuya escalada de actos vengativos curiosamente recuerdan la historia mitológica de la

---

56 Fragmento Philippe Bettinelli, Titus/Iphigenia Video, Translated by Anna Knight, Collection Centre Georges Pompidou, Paris (France) 17', Betamax, noir et blanc. Pasage de la obra a partir del min 2.22

familia Átrida, pero expresado de una manera mucho más cruel: Tántalo, primer ancestro Átrida roba los alimentos de la inmortalidad de los dioses y ofrece a su hijo en su lugar en un banquete a los dioses, estos al darse cuenta se enfadan y comienza la primera maldición, aunque el hijo, Pélope, según el mito es resucitado. No ocurre lo mismo en Tito Andrónico, donde se suceden una serie de venganzas a cual más terrorífica entre la reina de los Godos y Tito (como la violación y mutilación de Lavinia, hija de Tito). Tito en una ocasión apresa a dos hijos de Tanora, los cocina y se los sirve a esta en una cena. Ifigenia también ha de ser sacrificada de forma ritual por una falta cometida por su padre Agamenón, para que los vientos sean favorables en el viaje que emprenderá hacia la guerra de Troya "*His crime was human, and their doom severe; For poets sing, that treachery and pride*"<sup>57</sup> pero la Diosa Artemisa rescata sin que nadie lo sepa a Ifigenia, sustituyéndola por una cierva, y la lleva al país de los Tauros<sup>58</sup>. Esto no evita que la maldición de la familia se ponga en marcha y Climenestra, madre de Iphigenia mate a su marido, por la muerte de su hija y a su vez sea muerta por sus otros hijos, Orestes y Electra. En Tito Andrónico todos pierden al final tras las continuas venganzas- solo el hermano de Tito, Lucio, el personaje más equilibrado, que llega a ser al final emperador de Roma- convertido ya en un territorio empobrecido y decadente- cierra el ciclo de venganzas. En Ifigenia, mientras, se da una *peripeteia* de la trama por la que Orestes, acompañado de su primo Pílates viaja a Tauris siguiendo las órdenes de Apolo que le pide "*to bring "the sister" to Athens: this would be the only way to lift the curse*". Como cree a su hermana muerta, piensa que debe traer la estatua de la hermana de Apolo, Artemisa, a la que en Tauris se ofrecen sacrificios y así acabar con la maldición...

Dejo la conclusión de la trama para más adelante y me centro en un interesante estudio<sup>59</sup> sobre la tesis de Walter Benjamin "Los orígenes del drama trágico Alemán" (1925) que analiza las *Trauerspiel* o *mourning-plays* un tipo de drama característico del barroco alemán, que a diferencia de los grandes dramas famosos del siglo de oro inglés y

---

57 Goethe W.. Iphigenia in Tauris. Iphigenia Second Act, Scene III.

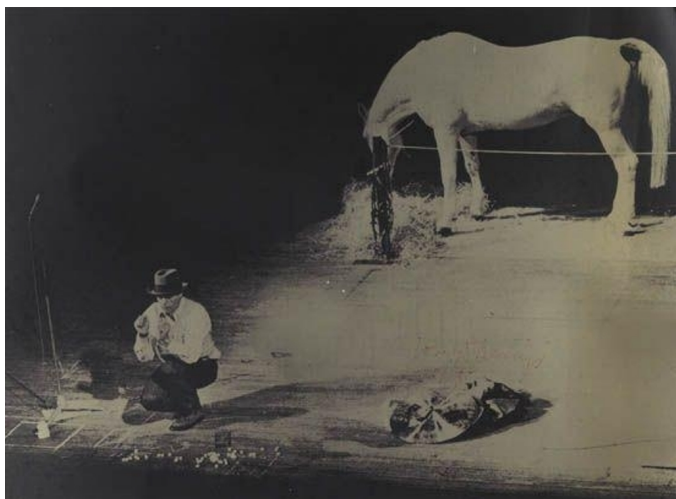
58 Los tauros o escitas, (Plinio el Viejo, *Naturalis Historia* 4, 85) eran un pueblo establecido en la costa meridional de la península de Crimea. En el Libro IV de las *Historias* de Heródoto, los tauros son descritos viviendo "completamente de la guerra y el saqueo". Se hicieron conocidos por su culto a una diosa virgen, a quien sacrificaban naufragos. Los griegos identificaron a esa diosa táurica con *Artemisa Tauropolo*. La costumbre táurica del sacrificio humano inspiró las leyendas griegas de *Ifigenia* y *Orestes*, relatada e *Ifigenia en Táuride* por el dramaturgo Eurípides. Según Heródoto, el sacrificio consistía en golpear la cabeza de cada naufrago con un garrote y quitarla, luego enterraban el cuerpo o lo lanzaban por un acantilado, y por último clavaban la cabeza en una cruz

59 Osborne, Peter and Charles, Matthew, "Walter Benjamin", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.) <<http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/benjamin>

español, son pequeñas obras en las que se une una ausencia de profundidad psicológica, con un exagerado uso del lenguaje, junto a una gran dependencia en la maquinaria y utillería teatral y un crudo énfasis en la violencia, el sufrimiento y la muerte. Para su estudio, Benjamin se basa en parte en el "Nacimiento de la tragedia" de Nietzsche y en una relación que va de la ruptura de la época arcaica mítica de los héroes y los dioses a una nueva etapa política e histórica<sup>60</sup> :

*"Benjamin presents tragedy as expressing a perceived break between the prehistorical age of mythical gods and heroes and the emergence of a new ethical and political community ...The "content [Gehalt] and true object" of the baroque mourning-play is not, as it is in tragedy, myth but rather historical life"*

Benjamin concluye que en esas obras, la historia *"loses the eschatological certainty of its redemptive conclusion, and becomes secularized into a mere natural setting for the profane struggle over political power"*. La historia por tanto, como meras sucesiones de lucha por el poder.



Peter Handke testigo durante la representación de la performance de Beuys, escribió una reseña para el periódico *Die Zeit*<sup>61</sup> en la cual compara la acción con un paradigma del deseo de lo ideal, que como una post-imagen, se transforma de forma nostálgica tal vez reminiscente, en utopía, en política:

*"The horse, the man walking around on the stage, and the voices from the loudspeakers become a vivid picture that might be called a desired ideal. In the memory, it seems branded into one's own life, an image that makes one feel nostalgic and want to work on such images for oneself - for it is only as an after-image that it begins to take effect within oneself. An excited calm comes over one, only thinking about it; it stimulates one, it is such a painfully wonderful feeling that it becomes utopian - that is, political."*

Hay que tener en cuenta la época en la que la acción se representó, un año después de las revueltas de los estudiantes, a las que Beuys aportó ideas tanto de forma teórica como pragmática, con la fundación del

---

60 *ibid*

61 Peter Handke *Die Zeit* (issue dated 13 June 1969)

partido de estudiantes en 1967. Adorno<sup>62</sup>, quien tuvo sus más y sus menos con el movimiento de estudiantes, describe en una carta a Herbert Marcuse la situación como *drama of madness* y habla de la diferencia concerniente a un ideal con un potencial de teatro político en Iphigenia en Tauris- entre la dialéctica de razón y sacrificio (o entre ley y poder)- que tradicionalmente parece reconciliar las antinomias que constituyen el drama entre lo humano y la barbarie; una tradición que hace de la obra como decía Handke, la ejemplificación de una resolución ideal, aunque Adorno apunta "*The one to whom is entrusted the work of utopia, is also the one is denigrated as insane*"<sup>63</sup> Orestes es quien debe llevar a cabo la tarea de acabar con la maldición, pero al tiempo que los dioses le vuelven loco tras dar muerte a su madre: a *drama of madness*, en que la ley o la razón desaparece y solo queda enfrentarse con las diversas barbaries y los poderes que se tornan y se presumen totalitarios.

Dejo de momento la pragmática, y antes de pasar a la fenomenología, narraré la conclusión de la obra:

Ifigenia se ha convertido entretanto en sacerdotisa del culto Artemisa en Tauris con la ayuda de la propia diosa, y poco a poco ha logrado terminar con la tradición ritual de dar muerte a los extranjeros, en parte gracias a la diosa, en parte a la alta estima en que la tiene el rey de Tauris, Thoas, quien le pide matrimonio. Pero ella echa de menos su tierra y su familia y rechaza atarse de esa manera a Tauris permanentemente. Orestes llega con Pílates, y ese mismo día Thoas da un ultimatum y amenaza a Ifigenia con reinstaurar la costumbre de los sacrificios humanos. Esta vuelve a negarse y le cuenta la maldición que padece su familia. Orestes y Pílates son apresados y condenados a muerte, pero Ifigenia hace lo posible por no cumplir la orden. Orestes está loco, tiene sueños y visiones del Hades en que cree percibir el fin de la maldición, pero no tiene esperanzas, Pílates le anima hablando de la sacerdotisa compasiva que no mata a los prisioneros. En un encuentro con Ifigenia, se reconocen y deciden huir juntos llevando la estatua. Orestes recupera la razón y se da cuenta que la *hermana* que ha de retornar no es la estatua sino Ifigenia. Esta, llamada ante la presencia del rey por el robo de la estatua, desvela la identidad de su hermano y los preparativos de su marcha, y como habiéndolo sido salvada del sacrificio está obligada a hacer todo lo posible por salvar a otros de ese destino injusto. El rey, aunque

---

62 Adorno and Performance, editado por Will Daddario, Karoline Gritzner

63 ADORNO, T. Goethe's Iphigenia, 1967, p. 167



reluctante, finalmente acepta su marcha.

El sangriento fin de Tito Andrónico, contrasta con el final feliz de *Ifigenia en Tauris*, lo que permite ver la asociación del "*passage from chaos to order, from the notion of sacrifice to that of renaissance*"<sup>64</sup>. Del caos al orden, del sacrificio a la noción de renacimiento, que encuentra eco en la ya mencionada (y mítica) salvación de Beuys por los Tártaros... Y está el detalle de Crimea, que corresponde hoy geográficamente al Tauris de *Ifigenia*.

Al asociarse Beuys (e *Ifigenia* con la cierva) al mundo animal- a través de los sonidos y los gestos- evoca los ritos chamánicos de los que ya hablamos en el primer apartado de este capítulo. Esta obra es un icono en muchos aspectos por el tema y el momento en que se creó. Respecto al momento político, está claro que la obra contiene una alegoría nada oculta contraria a cualquier tipo de muerte que pueda arrogarse el poder. En cuanto al momento artístico, fue creada en los años en que el género de la performance se estaba emancipando del teatro tratado al modo clásico. Joseph Beuys en el festival *Experimenta* fue uno de los pioneros de este cambio.

Otro asistente a la representación de *Experimenta* fue el cineasta Fassbinder, que el año anterior había presentado su propio montaje de la obra de Goethe con el claro sentido político de aquella época (aparecía Mao y los procedimientos jurídicos que se estaban llevando a cabo en Alemania occidental)<sup>65</sup> en la que se trata de la imposibilidad de acuerdo entre ilustración y barbarie, que Adorno<sup>66</sup> apuntaba en la obra de Goethe, que articula la esperanza de, y para, una alternativa a "la necesidad" de cumplimiento de la tragedia, mediando las paradojas de la llamada a la razón de *Ifigenia* y la humanidad de un bárbaro ilustrado, resolución que difiere de la de Eurípides, en la que es la diosa quien soluciona la huida.

En el Theater Am Turm de Frankfurt que en el futuro dirigiría Fassbinder, Beuys elige hacer la interpretación de "su obra favorita" él mismo en dos únicas representaciones el 29 y el 30 de mayo, con la segunda performance cortada antes de tiempo debido a intervenciones agresivas de la audiencia, de las que Handke en el artículo periodístico

<sup>64</sup>Florence Malet, "Titus-Iphigenia", in the Joseph Beuys, exhibition catalogue at the Centre Pompidou, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1994, p. 310.

<sup>65</sup> El comienzo de los casos Baader-Meinhof, que se complicarían a partir de mediados de los 70. Beuys hizo una obra ese mismo año de 1968, con el lema "Durero conduce personalmente a Baader +Meinhof a través de la Documenta V"

<sup>66</sup> Adorno and Performance, obra citada 4.1

ya mencionado, escrito dos semanas después, restó importancia: *"the further this event recedes in time, the less important do this digressions became"*. El tema del ideal utópico y la post-imagen que Handke relataba allí, tiene un paralelismo con la sugerencia hecha por Adorno <sup>67</sup> que conviene muy bien a la performance de Beuys :

*"When stimuli are transposed into works of art...they remain within the aesthetic continuum, tokens of an extra linguistic nature - although, as their after images they are not longer phisically present. This ambivalence is registered in every genuine aesthetic experience, and is incomparably expressed in Kant's description of the sense of the sublime as being something that trembles within itself between nature and freedom"*.

Todo el trabajo de Beuys busca *"procesos transformacionales de la conciencia humana"*<sup>68</sup> mediante métodos que pueden mostrar la realidad *"in a different light"*. Las estrategias que usa Beuys, tienen algo en común con los rituales arcaicos

*"ways of saying and doing aimed at trascend the given and conjuring up through some excepcional perception a form of presence that common percepción lacks"*<sup>69</sup>



Ritual = (tiempo + espacio). (materia + gesto + sonido)

---

67 ADORNO, T. "Aesthetic theory", 1970, p.172

68Le dernier espace avec introspecteur. Interview Goldcymer Reithman, 1982, p.22

69 Antropology and Aesthetics N. 28, 1995. Annie Suquet. Archaic Thought and Ritual in the Work of Joseph Beuys, ( cita de Gudieri, R 1980) p, 151

Estos métodos y estas formas de hacer y decir están relacionadas con lo que va más allá de lo lingüístico racional, del sentido semiótico y de la percepción común para reencontrar un sentido más amplio mediante el uso de la intuición que prefiere la fenomenología, a través de la materia, el gesto y el sonido. Una percepción, donde alcanzar un nivel

*"Where thought is not distinct from things"<sup>70</sup> " Where the limits of inside and outside, here and there, subject and object vanish.. but the experience could prove sterile if no intuition is there to illuminate a cohesion, a secret epiphany of the hidden dimensions of reality... The experience cannot be reduce to some linear course, but by some shortcircuit of thought may provide an intimation of mystery"<sup>71</sup>*

Intuición por tanto, que a través del ritual expone relaciones invisibles y analogías entre las cosas, en que la diferencia entre sujeto y objeto se desvanece para crear una cohesión, una epifanía de otras dimensiones de la realidad. La experiencia que Beuys presenta al público a través de la materia, *"From the densest to the most immaterial"* del metal al sonido es: movilidad, mutabilidad, transformación. A esto quiere llegar a través de la aparente inercia de la materia que oculta su principio dinámico. Una energía que permite la infinidad de metamorfosis de la materia y que se perpetúa en el tiempo, eliminando gradualmente el aspecto físico de las cosas<sup>72</sup>. Para Beuys se dan una serie de fallos en nuestra relación con el mundo -el mundo concreto de la materia en el espacio- debido a que hemos separado la esencia de la apariencia y las causas de los efectos, lo que nos ha llevado a bloquear, qué y qué no, puede ser percibido por los sentidos. Hay además una hipertrofia de lo visual, una relación con las imágenes que es a la vez *superficial and overwhelming* . Beuys quiere utilizar otros medios para estimular una percepción que debe ser algo más que meramente visual- y como tal percepción visual- más completa.<sup>73</sup>

La materia utilizada en Tito/Iphigenia se encuentra alrededor del caballo y el intérprete Beuys y es muy simple. El espacio sobre el que el caballo pisa está cubierto de planchas metálicas de acero, que amplifican el sonido de los cascos, a la vez que hay otras zonas de heno

---

70 *Ibid* p.159 (Klein 1970)

71 *Ibid* (Turner 1977)

72 MURKEN, A.H. "Beuys und die medizin" 1979, p. 152

73 BURCKHARDT J. Ein Gespräch/una Discussione 1986. (french ed.) *Bâtissons une cathédrale, entretien*. Paris, France: L'Arche, 1988. p. 162

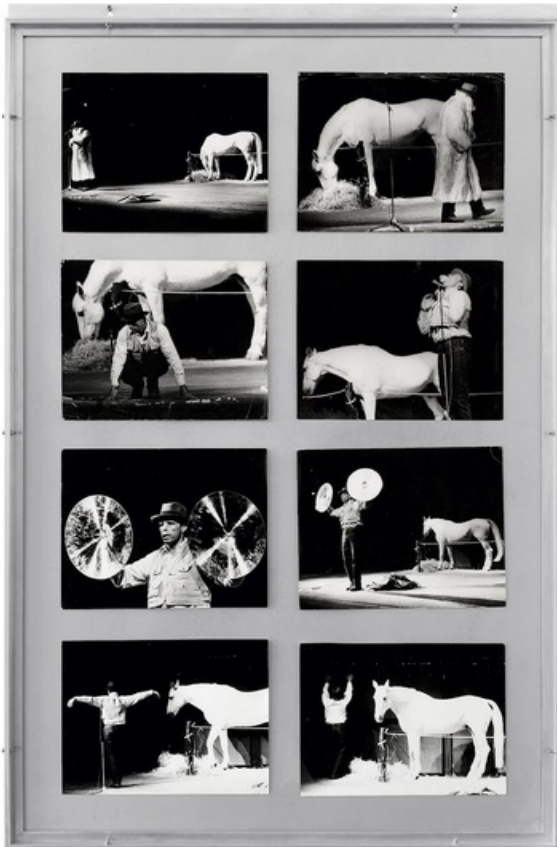
que lo amortiguan. Beuys tiene unos grandes cimbales, que hace sonar para resaltar las partes más dramáticas y una barra de hierro que utiliza como baqueta de vez en cuando y de vez en cuando se cubre con su abrigo de piel. El sonido sería un aspecto inmaterial del rito "weightless substance" que tiene el sentido de que el sonido no se refiere sólo a los sonidos vocales de humanos y animales, sino al sonido de las cosas, cada cual con su particular vibración acústica, perceptible o no. La cualidad y el ritmo de esas vibraciones proveen al mundo de una música sutil, que tiene intervalos de distancia y de silencio, como la armonía de las esferas pitagóricas; pero los humanos nos hemos acostumbrado a escuchar sólo los sonidos significativos del lenguaje, ni siquiera prestamos demasiada atención generalmente a las voces de los animales, ni los abstractos de la música, ni a los ruidos de las cosas y la naturaleza.

Beuys recita textos de ambas obras en el micrófono, a diversas distancias mientras actúa, por lo que a veces son inaudibles. También hay unos montajes de textos de las obras grabados por los ayudantes de Beuys, Peymann y Wiens que suenan por los altavoces a intervalos de forma monótona. Por lo demás están los sonidos del caballo cuando come y relincha y todo tipo de voces animales que hace Beuys. A veces va junto al caballo, le da azúcar, apoya las palmas en sus caderas como brazos en jarras y comienza a realizar gestos pausados que el caballo parece

imitar. Otras mueve los brazos simulando el vuelo de las aves situado en una perspectiva junto al caballo, que parece dar alas a este...

El gesto sería el otro componente del ritual que va más allá del lenguaje (o que conduce a él):

"El gesto posibilita la comprensión casi universal, el mundo visible no se experimenta sólo como poblado por objetos e imágenes sino como espacio de interpretación. La mirada al gesto, recibe una "mirada" como respuesta, un significado que me mira a su vez. Los gestos alcanzan a quien los mira, cada gesto solicita una respuesta, aunque solo sea ser co



comprendido"<sup>74</sup>.

En Titus/Ifigenia los gestos se repiten en secuencias. Peter Handke lo contó así:

*"...he made movements with his arms, gave sugar to the horse (which stamped with steel sheets on a corner of the stage, stroked it, moved away... made some guttural noises, spat out margarine ...Beuys again walked around the stage...and repeated what he had already done, making the gestures a second and a third time"<sup>75</sup> .*

La repetición que parece parar el flujo del tiempo al crear la idea de que lo retiene; la reiteración de los gestos termina con el continuum temporal, reiniciando cada vez un nuevo principio que no tiene continuidad, en una oscilación que marca la performance en la que se repiten y se confunden presente y pasado.

Siempre hay un tiempo y un espacio determinados que van unidos a cada ritual, estos conceptos se tratarán aparte a continuación como entidades singulares en otros contextos Beuysianos, pero queda decir que el espacio escénico de esta Acción, se identifica alternativamente con Ifigenia o con Tito. El espacio de Ifigenia irradia un tiempo pausado y con tintes rituales; es la región luminosa del escenario. El área oscura de la escena es gobernada por Titus, el hombre que se suma a las intrigas sombrías del poder y que representa la perpetración del sacrificio.

En cuanto al caballo, animal que dejé fuera del recuento mitológico, tiene varios sentidos pues ambivalente es también su significado: En el ritual chamánico, el equino es el supremo animal auxiliar del chamán. El chamán debe viajar hacia el centro del mundo para, luego, explorar el infierno o remontarse alado hasta las alturas. Antes de iniciar su travesía mística, el chamán sacrifica un caballo. El espíritu del animal muerto guía entonces al chamán. Según el diccionario de símbolos de Chevalier<sup>76</sup>, era cuando el chamán moría, que su caballo era sacrificado y entregado como alimento a las aves para que guiase a su jinete al más allá. En las novelas de caballerías medievales, corcel y jinete están íntimamente unidos. La iniciación caballeresca del Occidente medieval no deja de tener alguna analogía con la simbólica del caballo, montura de la



74SCHMIDT, D. J. *Between Word and Image: Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*, 2013 p. 118 Traducción personal.

75 En TISDALL, C. *Joseph Beuys 1980*, p. 182

76 Obra citada, p. 210

búsqueda espiritual. En las aventuras caballerescas es siempre quien decide ante caminos alternativos cuál de ellos tomar, y así decidía el curso que tomaría la historia. Se presenta dotado de clarividencia. El caballo instruye al hombre, el sabio maestro de Aquiles, era un centauro, Quirón. Pero el caballo se presenta también como animal peligroso, que puede matar a su jinete si no está debidamente domado. Y también era una de las víctimas favoritas de los sacrificios. Mircea Eliade lo cuenta y se apoya en una cita de la Iliada<sup>77</sup>:

*"El sacrificio del caballo por inmersión en las aguas de un río parece haberse practicado entre otros pueblos indoeuropeos, y particularmente entre los griegos, tal como se deduce de esta imprecación de Aquiles a los asesinos de Patroclo (Iliada, 21, 130s): "El hermoso río de los remolinos de plata no os defenderá. Ya podéis inmolarle muchos toros y lanzar vivos en sus remolinos caballos de cascos macizos; no por ello os libraréis de una muerte cruel"*

El caballo es por tanto una pieza indispensable en Titus/Iphigenia y con todos estos diversos sentidos hermenéuticos que queramos otorgarle.

Concluyo este apartado en que he intentado conjugar lo estructural con lo fenomenológico, con Cassirer y Ricoeur, a propósito de la materia, el sentido y su uso performático. El primero decía<sup>78</sup> que el conocimiento no comenzaría en la materialidad de las cosas: las cosas no poseen sentido; no vemos cosas, entendemos sólo su significado ¿En qué punto o en qué momento la materia, también la materia invisible o ligera o los signos materiales que dejan su rastro, pueden tornarse en portavoces de sentido o de algún significado?.. las cosas vendrían a constituirse en objeto de conocimiento, justo en el momento en que lo presente se torna significativo, es decir, en el momento precisamente en que aquello frente a mí adquiere un sentido "El escenario semiotiza a los objetos que están en él"<sup>79</sup> añadiendo a su existencia una capacidad de significar y convirtiéndolos en signos. Además les confiere un valor connotativo con relación al conjunto escenográfico.

Semiótica= Sintaxis + semántica

Ricoeur explica:

*"Hermenéutica y semiótica textual no son dos disciplinas rivales que se enfrenten en el mismo nivel metodológico... Los sistemas semióticos son mediaciones de la experiencia, pero se oponen a todas las filosofías de lo inmediato, de lo no-mediatizado de la intuición husserliana, con el objeto de afirmar el carácter originariamente lingüístico de la experiencia humana*

---

77 ELIADE, M. Historia de las creencias y las ideas religiosas, obra citada, p. 227

78 CASSIRER, E. Antropología filosófica, Fenomenología del conocimiento Vol. 3, 1985. p.299-300

79T Artículo: Teatro y Semiología María del Carmen Bobes Naves 497 Arbor CLXXVII

y, en consecuencia, el hecho de que toda experiencia humana está *mediatizada* por signos... *pero hay que decir no a hipóstasis del texto que elimina todo el resto de sentidos que acompañan a la experiencia...La tarea de la hermenéutica es recuperar ese juego complejo, ese «juego formidable» que el artista «hace con el tiempo», según la frase de Proust»* <sup>80</sup>

### 3.2.3 El eterno presente y lo circular: Plight

"El pasado debe ser inventado, el futuro debe ser revisado. Realizar ambas cosas hace al presente ser. El descubrir jamás cesa". John Cage "Composition in Retrospect" 1982



"Plight" es una obra de la última etapa de Beuys, la de las grandes instalaciones, una de las últimas, montada en 1985 en la galería Anthony D'Offay (Londres) donde, ante la ruidosa construcción de un edificio vecino, Beuys prometió al galerista un trabajo que opusiera el silencio al ruido. Para esto recubre totalmente las paredes de

dos salas de la galería mediante dos filas de columnas de fieltro en que cada columna de la parte inferior sostiene otra columna de la parte superior sobre ella.

Las salas están unidas en forma de L, cada columna tiene aproximadamente medio metro de altura y cada cilindro es aproximadamente el volumen de una persona; la repetición en hilera de las formas enrolladas crea un espacio a la vez aislado e insulado por las capas de fieltro: el sonido exterior se ha desvanecido, la temperatura del interior se mantiene constante y la luz parece ser absorbida por la materialidad del fieltro gris. Hacia el fondo de este primer espacio, hay una abertura que comunica ambas salas entre sí mediante un hueco creado a modo de puerta en la fila inferior de cilindros que permite el tránsito y que conduce al segundo espacio, también alineado con hileras de rollos de fieltro. Para poder traspasar la abertura, la mayor parte del público se tiene que agachar para pasar bajo la fila superior de columnas entre el espacio de



unos cuatro cilindros. En este espacio interior, que en el montaje original de Londres no tenía ninguna otra puerta,<sup>81</sup> hay un piano de cola y sobre él una pizarra y un termómetro.

Ambos espacios, pese a ser rectangulares, crean una impresión curvilínea. Beuys solía transformar las salas en que exponía por medio de las esquinas de grasa o fieltro, que rompían aunque fuera en parte la rectitud de los ángulos; algo similar ocurre en este espacio en que la curvatura de cada cilindro repetido elimina en parte la forma ortoédrica de cada sala .



El nombre original en inglés, *Plight*, denota idea de peligro y situaciones de dificultad. Como forma verbal también tiene un significado arcaico secundario de compromiso o promesa. Ambos términos pueden aplicarse a los varios sentidos de la obra (la promesa tal vez, fue la de insonorizar el espacio de la galería que hace a Anthony D'Offay). Varios críticos de arte han relacionado este trabajo con una rememoración simbólica de Auschwitz, que no parece desacertado. Yo por mi parte intentaré relacionarla con el concepto de tiempo de forma genérica, también en su sentido historiográfico. En la historia, tendré particularmente en cuenta las épocas por las que Beuys pasó en su vida , lo cual incluye el tema de la II guerra mundial.

En su discurso de agradecimiento por el premio Wilhem Lehbruck en la ciudad de Duisburg en 1985, Beuys hizo una serie de reflexiones sobre la relación entre tiempo y arte plástico: *"Pienso en el desarrollo del principio plástico como principio de tiempo. La plástica es un concepto de futuro"*<sup>82</sup> El tiempo sería la apertura del pasado que se vivencia como futuro abierto... En ese sentido se puede decir que la esencia más íntima de tiempo es el futuro<sup>83</sup>:

*"El dejarse venir-hacia-sí-mismo soportando la posibilidad eminente, es el fenómeno originario del porvenir. El hecho de que al ser del dasein le*

---

81 En el montaje posterior del mismo año en París, el pasaje de entrada tiene una estructura de plexiglás, y en el segundo espacio, tras el piano, hay una puerta más amplia que conduce a un tercer espacio.

82 STUTTGEN, J. zeit substanz und social sculpture p.119 Citado en "Pensar la vida: La muerte me mantiene despierto. De la analítica Heideggeriana a la plástica beuysiana". 2003, García Baró, M. *et al* p.59

83 *Ibid*, p.59-60 cita de Heidegger Sein und zeit p. 325 (373) en nota 58.



*pertenezca estar vuelto hacia la muerte solo es posible en cuanto ese ser es venidero...Futuro no quiere decir un ahora que todavía no se ha hecho efectivo y más tarde ocurrirá...sino que en cuanto ente, el dasein ya viene siempre hacia sí, viene en su ser mismo".*

Es decir, el devenir, las decisiones y caminos que tomamos y no otros.

Junto al futuro, existe el tema de los orígenes sobre el que se indaga en y desde distintos campos: orígenes del arte, de la vida, del universo... Giedion en "El presente eterno. Los comienzos del arte" trata el arte de la etapa prehistórica, donde no existía un tiempo que desde el pasado fuera hacia el futuro, pasando por el presente, si no un presente continuo, la palabra alemana que se refiere a presente, *Gegenwart*, traducido como "el presente día de hoy" ya incluye la idea de pasado y futuro. Gadamer, respecto al origen de las obras de arte, señalaba la distancia que hay entre la obra del pasado y quien la mira desde otro momento determinado, algo que solo es remontable por la actualidad del arte que hace que una obra tenga una cierta simultaneidad e intemporalidad<sup>84</sup>.

Hay diversas teorías del tiempo en distintas culturas o en la filosofía y en las ciencias físicas. Según el Kant el espacio es la forma de nuestra experiencia exterior y el tiempo de la interior. Ricoeur, intentará explicar esta intemporalidad en "Tiempo y narración" mediante una explicación detallada de las aporías del tiempo de San Agustín. Cassirer ve la paradoja de un tiempo eterno siempre igual a sí mismo, una especie de eternidad del instante; el tiempo es una condición general de la vida orgánica a través de la que se va desarrollando, es un proceso, una corriente continua en la que nada vuelve en la misma forma: "Nadie puede bañarse dos veces en el mismo río" dijo Heráclito y Parménides habló ya de «el eterno retorno». veremos si ambas ideas presocráticas en su desarrollo filosófico a lo largo del tiempo son excluyentes entre sí.

La historia es por otro lado, según Nietzsche, en su ensayo "On the Advantage and Disadvantage of History for Life"<sup>85</sup> el único escenario en que se puede especular sobre la vida humana -la única ciencia verdaderamente humana, la ciencia nueva según Giambatista Vico. Pero su estudio no lleva a ninguna teoría sobre las necesidades vitales del ser humano, y pone los límites de la acción personal para cambiar su curso, y del fin de la propia vida para conocer su ulterior desarrollo: "the

---

84 GADAMER, G. Verdad y Método, obra citada p. 285

85 NIETZSCHE, F. "On the Advantage and Disadvantage of History for Life" Introduction by Peter Preuss (Hackett, 1980)

*belief that one is a late arrival of the ages is paralyzing and upsetting*"<sup>86</sup>. Nietzsche propone la historia crítica, incluso eventualmente la *ahistoria* "I demand that above all men must learn to live and use history only in the service of the life they have learned to live"<sup>87</sup> La historia vivida al servicio de la propia vida, por decirlo así. Esto no era evidentemente así, y creaba cierto descontento existencial anterior a la propuesta de teoría del eterno retorno en "Así habló Zaratrustra". La historia por tanto como lugar de incertidumbre y falta de fiabilidad, frente a la historia como razón (pero mediante la dialéctica) de Hegel y Marx. Pero ¿puede la historiografía ser una ciencia nomológico-deductiva? Tal vez no, ni siquiera estadístico-deductiva<sup>88</sup>. El pacto tácito que se establece entre el lector de un texto histórico y el autor, el primero espera que se le proponga un "relato verdadero" y no una ficción. De aquí el tema de la memoria y su desdoblamiento entre la memoria como tal (mnéme) y la reminiscencia (anámnesis) , entre la simple presencia de un recuerdo en la mente al evocarlo espontáneamente, y su búsqueda laboriosa. "La memoria es tiempo...parte de un todo que ocurrió". Al igual que la imagen, consiste en dos cosas a la vez: "Es ella misma y además la representación de otra cosa - phantasma"<sup>89</sup> *döppelganger* entre lo que fue- los hechos a investigar en un futuro presente- y lo que se recuerda como memoria individual y colectiva, en una dialéctica interminable en la transición de la memoria a la historia. De nuevo Aristóteles "¿Crees que se te concederá que alguien que tiene el recuerdo presente de lo que ha percibido, para él, que ya no lo percibe, sea una impresión semejante a la que una vez percibió?"<sup>90</sup>

El problema del desdoblamiento de la memoria entre la estática del recuerdo, como imagen presente de algo ausente ocurrido, y su dinámica consistente en el recordar. Sin dejar de lado una pragmática de la memoria que nos ubica ante otros peligros: memoria impedida, memoria manipulada, memoria forzada. La pragmática lega estas dificultades del recordar a la epistemología de la historia, que ella hace converger en la problemática de la representación de los hechos por los historiadores. Pero "la memoria goza de un privilegio que la historia no



DoppelAgregat, Beuys, 1968

86 *Ibid* obra citada (47)

87 *Ibid* obra citada (58)

88 La diferencia entre ambas es que partan de leyes universales, o de leyes estadísticas. El el primer caso la probabilidad sería 1, en el segundo entre 0 y 1.

89 ARISTÓTELES. Acerca de la generación y la corrupción. Breves tratados de historia natural, pp. 233-47

90 *Ibid*

posee...el reconocimiento".<sup>91</sup>

Otro elemento a tener en cuenta, y que tiene tanta importancia en esta obra al tratar de la memoria y su representación, es el silencio, del que Beuys, habló en muchas ocasiones, y en relación con diversos temas y que representó magníficamente en su obra silencio, de las películas galvanizadas del mismo título de Bergman.



Antes de confrontar las ideas de tiempo como algo lineal, eterno o circular, vuelvo a *Plight*. La instalación remite mentalmente por sus analogías a una acción de 1966: *Infiltración Homogénea para Piano de cola*. Aquí a diferencia de *Plight* el piano es envuelto en fieltro, no el espacio: es una muestra un dolor individual, o grupal en casos aislados mientras *Plight* es un



trauma de toda la sociedad. En la instalación hay un instrumento medicinal, el termómetro, en infiltración homogénea un signo medicinal, la cruz roja símbolo de urgencia médica en periodos de guerras y catástrofes.

Sufrimiento

calor

Sonido

Plasticidad

Cumplimiento del tiempo

Entro en la habitación del niño de la talidomida<sup>92</sup>

¿Le ayuda la música del pasado?

Joseph Beuys en un texto que acompaña el dibujo de un pentagrama de 1966<sup>93</sup>

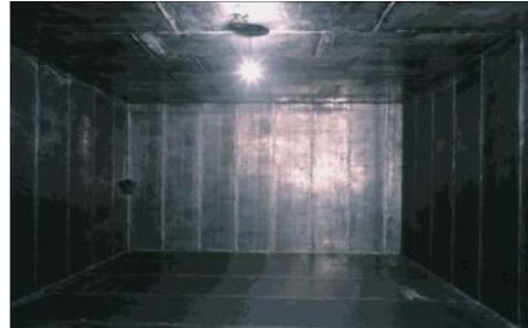
*Plight* también remite a otra instalación, *Schmerzraum* de 1983, Espacio de dolor, que consiste en una habitación cubierta de planchas de plomo, hierro y en el techo, dos anillos de plata y una sola bombilla de tungsteno de luz halógena. El plomo absorbe gran parte de la luz y aísla del ruido y cualquier tipo de radiación. El hierro que suelda las placas

91 RICOEUR, P. Historia y memoria: La escritura de la historia y la representación del pasado París 22ª Conferencia Marc Bloch, el 13 de junio de 2000 L'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

92 La Talidomida, fármaco introducido por primera vez en Alemania en 1956 que se continuó usando hasta 1963. Recetado como antiemético y sedante, su efecto secundario era que los niños tanto de padres como madres que tomaran el fármaco nacían con brazos atrofiados (o directamente sin brazos) y, circunstancialmente, sin orejas. A pesar de que estos efectos fueron pronto dados a conocer, el fármaco se utilizó a lo largo de 9 años, durante los cuales siguieron naciendo niños deformes.

93 En KUSPIT D. Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno. Joseph Beuys, el cuerpo del artista, 2003, p.245

de plomo deja unas costuras muy evidentes y recrea un carácter de bunker, de cámara hermética y opresiva, de incomunicación mediante este material blando y maleable que es el plomo y que es también el metal más pesado. Fue instalada en Caixa-forum en Barcelona, y



algunos asistentes del público, declararon la angustia de encontrarse a solas en tal espacio incluso con la puerta abierta<sup>94</sup>. La diferencia entre *Plight* y *Schmerzraum* es que el primero es un espacio que debido al fieltro se transforma en cálido mientras el segundo, a pesar de que el metal es conductor del calor, es frío si no tiene ninguna aplicación de energía, pero podría calentarse por medio de muy altas temperaturas.

... dolor, opresión, angustia

Calor, sonido y música del pasado...

Cumplimiento del tiempo.

El eterno retorno que Nietzsche retoma de la antigüedad clásica y las culturas orientales- en su sentido de eterna recurrencia en un tiempo y espacio infinitos- y al que conecta con algunos de sus otros conceptos como el *amor fati*, supuso para el filósofo, la conciliación positiva con el pesimismo de la recurrencia de Schopenhauer del mundo como voluntad y representación: "es triste imaginar cómo un sinnúmero de individuos se ven obligados a representar nuevamente esta funesta pantomima en la noche de los tiempos"<sup>95</sup>. La representación sería el mundo fenomenológico visto desde ambos puntos de la ciencia y el arte; y la voluntad, una especie de metafísica del mundo y las personas, que se ha de aprender a controlar y que Schopenhauer relaciona con las enseñanzas budistas de supresión del sufrimiento mediante suspensión de los deseos. En el Libro Tercero aboga por el arte como espacio propicio para la comprensión del eterno retorno, y la práctica, en sentido oriental, de la religión como elementos para una mayor competencia en el manejo de la voluntad, cosa que también defenderá Nietzsche. Para este la idea de que en un tiempo infinito, una serie finita de eventos recurrirán infinitamente, es postulada como hipótesis y desarrollada en sus cuadernos de notas<sup>96</sup>

"...Fellow man! Your whole life, like a sandglass, will always be

94 <https://coleccion.caixaforum.com/obra/-/obra/ACF0308/SecuentadetrasdeltuboESPACIODEDOLOR>

95 Schopenhauer, del primer Manuscrito de Dresde de 1817, *Vorarbeiten Die Welt als Wille und Vorstellung* Traducción: <https://apuntesdelechuza.wordpress.com/tag/instituto-de-humanidades-francesco-petrarca/>

96 En el aforismo 351 de *La Gaya ciencia* y en *Notes on the Eternal Recurrence*- Vol. 16 Oscar Levy Edition

*reversed and will ever run out again, - a long minute of time will elapse until all those conditions out of which you were evolved return in the wheel of the cosmic process. And then you will find every pain and every pleasure, every friend and every enemy, every hope and every error, every blade of grass and every ray of sunshine once more, and the whole fabric of things which make up your life..."*

En Así habló Zaratustra, esta idea de que todo vuelve a ocurrir, cada segundo de vida, es desarrollada como concepto fundamental. Rudolph Steiner, que revisó el primer catálogo de la biblioteca de Nietzsche, y otros autores, han sumado otras posibles lecturas sobre la recurrencia, que van desde los pitagóricos y los estoicos, a tratados budistas, a otros contemporáneos como el político Blanqui, el filósofo Dühring o el poeta Heine:

*"Time is infinite, but the things in time, the concrete bodies, are finite. They may indeed disperse into the smallest particles; but these particles, the atoms, have their determinate numbers, and the numbers of the configurations which, all of themselves, are formed out of them is also determinate"*<sup>97</sup>

las configuraciones que se pueden formar de un número limitado de partículas en un tiempo ilimitado, idea que conduce a una repetición de lo finito en lo infinito, a revivir las mismas series de acontecimientos innumerables veces, lo que a Nietzsche le parece terrible aunque considera que en determinados momentos de especial esplendor, pudiera parecer plausible<sup>98</sup>:

*"What, if some day or night a demon were to steal after you into your loneliest loneliness and say to you: 'This life as you now live it and have lived it, you will have to live once more and innumerable times more' ... Would you not throw yourself down and gnash your teeth and curse the demon who spoke thus? Or have you once experienced a tremendous moment when you would have answered him: 'You are a god and never have I heard anything more divine.'*

Pero realmente, en una mala hora, la idea del eterno retorno puede parecer nefasta. La fórmula para sobreponerse a esto es el *amor fati*, el amor al destino y a los caminos que uno ha elegido. Esto junto a lo ilimitado del tiempo y lo limitado de la materia y los hechos hace que los infortunios puedan serlo menos, si al repetirse una secuencia cabe un

---

97 Kaufmann, W. Nietzsche; Philosopher, Psychologist, Antichrist. 1959, page 376.

98 Friedrich Nietzsche - The Gay Science Book IV - Aphorism # 341 [http://nietzsche.holtof.com/reader/friedrich-nietzsche/the-gay-science/aphorism-341-quote\\_a8c03b5b5.html](http://nietzsche.holtof.com/reader/friedrich-nietzsche/the-gay-science/aphorism-341-quote_a8c03b5b5.html)

determinado número de todas las combinaciones posibles, por lo que las repeticiones tendrían diferencias y variaciones. La idea no deja de tener cierto atractivo si se confronta con otras hipótesis religiosas o metafísicas. Nietzsche descartó buscar una explicación científica<sup>99</sup> pero declara "The law of conservation of energy demands eternal recurrence"<sup>100</sup>

Walter Benjamin, al tiempo que pasea por un París a punto de ser tomado por las tropas nazis, escribe sobre el París del S.XIX en su gran obra inacabada "The Arcades Project"<sup>101</sup> y juxtapone el concepto de eterno retorno de Nietzsche, con el que cuenta Blanqui en La Eternidad por los astros: "No hay progreso... solo revisiones y reediciones de ejemplares originales tales de los mundos pasados tales de los mundos por futuros...Sólo en el capítulo de las bifurcaciones, hay aún esperanza de cambio"<sup>102</sup>

El libro de Benjamin, intenta unir al tiempo la teoría estética y las condiciones históricas. En general, la filosofía del arte atiende al problema de las esencias pero deja de lado consideraciones que atañen a la historia. Esta en cambio, suele confundir los conceptos de las esencias tanto simbólicas como alegóricas. La teoría de las ideas de Benjamin, traspone "el problema filosófico del realismo metafísico" en el contexto de la filosofía estética. Esta conjunción de historia y estética se intentó en el primer romanticismo, pero el problema, según Benjamin, fue disolver las estructuras estéticas en una unidad indiferenciada que negaba la multiplicidad y diversidad de la totalidad del arte. Benjamin, hace también una crítica de la razón histórica y sus axiomas: las ideas de causalidad, de continuidad y de progreso, respecto a las dos últimas, parece que solo pueden darse si se produce cierto grado de olvido para poder continuar, cosa que Benjamin rechazaba. Veía la idea convencional de progreso, proyectando hacia el futuro un concepto del tiempo homogéneo y vacío, conformista. Este tiempo se transformaba en una antesala en la que esperar a que emergiera una situación revolucionaria, con mayor o menor ecuanimidad: "Benjamin saw the conventional idea of progress as projecting into the future a conception of time as 'homogenous' and 'empty...as conformist:'the empty homogeneous time was transformed into an anteroom, so to speak, in which one could wait for the emergence of the revolutionary situation with more or less equanimity."<sup>103</sup>

---

99 Algunas teorías de la física de partículas, la teoría de cuerdas y de membranas, se asemejan a las ideas del modelo de Nietzsche.

100 Sección 1063 de sus cuadernos de notas "The Will To Power"

101 *The Arcades Project*. Cambridge: Belknap-Harvard, 2002. véase chapter D, "Boredom Eternal Return," pp. 101-119.

102 BLANQUI, L. A. "A la eternidad a través de los Astros" p. 59 S. XXI Editores, México, 2001

103 OSBORNE, Peter and CHARLES, Matthew, "Walter Benjamin", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter

Esto es lo que dice Benjamín sobre ese espacio de espera detenido, algo que parece recordar el concepto de Plight

*"La historia tiene que ver con interrelaciones y también con encadenamientos causales tejidos fortuitamente. Al dar ella una idea de lo constitutivamente citable de su objeto, éste, en su versión más elevada, debe ofrecerse como un instante de la humanidad. El tiempo debe estar en él en estado de detenimiento... cuando el transcurso histórico se desliza fácilmente para el historiador, como un hilo, se puede hablar de progreso. Si es en cambio una cuerda de muchos hilos deshilvanados, que cuelga en cabos destejidos, ninguno de éstos tendrá un lugar determinado mientras no sean todos recogidos y entretejidos <sup>104</sup>*

La causalidad, por otro lado, fue ya criticada por Hume y posteriormente por otros, como tendente a la creación de errores en el plano histórico: dos hechos pueden tener correlación en el tiempo, pero eso no implica que uno sea causa o efecto del otro, por lo que el método deductivo en la historia, está sujeto a una no despreciable cantidad de equivocaciones. Pero Hume también señaló la complejidad de la inducción como método histórico, algo que intentaremos comprobar en el último capítulo si el tiempo lo permite.

Con Benjamin se abre además el tema del compromiso del futuro:

*"¿Acaso en las voces a las que prestamos oído no resuena el eco de otras voces que dejaron de sonar?...un secreto compromiso de encuentro está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra. Es decir: éramos esperados sobre la tierra. También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una débil fuerza mesiánica, el botín de guerra es conducido también en el cortejo triunfal. El nombre que recibe habla de bienes culturales, los mismos que van a encontrar en el materialista histórico un observador que toma distancia. Porque todos los bienes culturales que abarca su mirada, sin excepción, tienen para él una procedencia en la cual no puede pensar sin horror. Todos deben su existencia no sólo a la fatiga de los grandes genios que los crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea a la vez un documento de barbarie. Y así como éste no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de la transmisión a través del cual los unos lo heredan de los otros" Y cita a Flaubert: "Pocos adivinarán cuán triste se ha necesitado ser para resucitar a Cartago" Y a Brecht y su poema "A los que vendrán":*

---

2013 Edition), Edward N. Zalta(ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/win2013/entries/benjamin/>>. (SW 4, 402)  
104 BENJAMIN W. Tesis sobre la historia y otros fragmentos. borrador compuesto entre fines de 1939 y comienzos de 1940, a partir de notas escritas en un cuaderno, en papeles de muy distintos formatos, inclusive en bordes de periódicos. [Tesis IX](#) Nuevas Tesis C Ms-BA 489

*"De los que vendrán no pretendemos gratitud por nuestros triunfos, sino rememoración de nuestras derrotas. Eso es consuelo: el consuelo que sólo puede haber para quienes ya no tienen esperanza de consuelo".<sup>105</sup>*

En el análisis de la figura del *Angelus Novus* de Klee, Benjamin <sup>106</sup> escribe este hermoso texto:

*"Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente, tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso..."*

El cuadro referido, tiza, acuarela y tinta, fue pintado por Klee en 1920 y Benjamin, que lo denominaba "Espectro de angel de la historia" lo adquirió en 1921<sup>107</sup>. Según la tradición hebrea, un «ángel nuevo» es una criatura celestial creada para renovar un cántico eterno ante Dios. Walter Benjamin lo explicaba, en el primer número de la revista "*Angelus novus*", publicación que fundó para unir lazos entre pintura de vanguardia y tradiciones espirituales, temas muy en consonancia entonces, si tenemos en cuenta los escritos de pintores de aquel momento, como el mismo Klee o Kandinsky. *"Una leyenda talmúdica nos dice que una legión de ángeles nuevos son creados a cada instante para, tras entonar su himno ante Dios, terminar y disolverse ya en la nada"*<sup>108</sup>

Al igual que el ángel:

*"El historiador es un profeta que mira hacia atrás, de espaldas al futuro... (esto) puede ser entendido de dos maneras. La manera tradicional dice que el historiador, transportándose a un pasado remoto, profetiza lo que para éste tenía que ser todavía un futuro, pero que entre tanto se ha convertido también en pasado... Si queréis revivir una época, olvidad que sabéis lo que sucedió después de ella."*<sup>109</sup>

El cuadro estuvo con Benjamin hasta casi el momento de su muerte, al

105 BENJAMIN *Ibid* Ms-BA 441

106 *Ibid* P. IX

107 Ficha técnica Museo de Israel en Jerusalem <http://www.english.imjnet.org.il/popup?c0=13336&bsp=13263>

108 Avner Shapira (12 de julio de 2012). «Walter Benjamin's Berlin, 120 years on» Diario Haaretz.

109 BENJAMIN W. Tesis sobre la historia y otros fragmentos Ms-BA 485





salir de París se lo entregó al escritor Georges Bataille que lo ocultó en la Biblioteca Nacional. Le fue después enviado a Benjamin por un amigo e intentó venderlo para conseguir el visado a Francia y desde allí volar a Estados Unidos, para lo que ya contaba con un pasaje conseguido por Adorno, lo que hubiera salvado la vida de Benjamin, antes de su suicidio en Port Bou. Después de la guerra el cuadro viajó a América y posteriormente a Frankfurt con Adorno. Benjamin había legado el cuadro a su amigo y maestro de la Kábalah Gershom Scholem, que escribió un poema cuya quinta estrofa Benjamin usa como cita del párrafo IX en Tesis sobre la historia y otros fragmentos *"My wing is ready to beat,/I am all for turning back./For, even staying in timeless time / Would not grant me much fortune"* . Tras la muerte en 1989 de Scholem su familia donó el cuadro al Museo de Israel de Jerusalén.

Hay una obra de Anselm Kiefer "the Angel of History, Poppy and memory" en que relaciona entre otras cosas, este hecho del intento de Benjamin de escapar y el accidente de Beuys en Crimea.<sup>110</sup> Adorno, en su libro *Negative Dialectics*<sup>111</sup> , *makes a plight* - palabra que utiliza repetitivamente a lo largo del texto<sup>112</sup>- por la naturaleza y por el arte, todo lo cual ve peligrar. *Plight*, que además rima con *Flight*: los dos vuelos que cambiaron el curso de las vidas de Benjamin y de Beuys; que se unen a la participación en la I Guerra de Klee, como fotógrafo de aviones derribados<sup>113</sup> y la repetición de motivos de ángeles y pájaros tanto en su pintura como en la de Kiefer.

La segunda parte del título "Poppy and memory" es el título de un poema de Celan de 1952, del que Adorno dice: "His [Celan's] poetry is permeated by a sense of shame stemming from the fact that art is unable either to experience or to sublimate suffering"<sup>114</sup>. Esta claro que la alusión de las semillas de adormidera tanto del poema, como las que aparecen en la obra de Kiefer son una referencia a aplacar el dolor. El avión de Kiefer está recubierto de planchas de plomo, metal pesado, es un aparato que se mantiene en tierra. También sobre las alas hay unos libros donde no hay nada escrito cuyas cubiertas son también de plomo y guardan entre sus hojas varillas

---

110 Kobi Ben-Meir. *Dialectics of Redemption :Anselm Kiefer's The Angel of History: Poppy and Memory*

<http://www.cgs.huji.ac.il/dialectics%20of%20redemptionNEW.pdf> p. 47

111 ADORNO, T. *Negative Dialektiks* 1966

112 *Ibid*, p.e : p. 178-82

113 Mark ROSENTHAL, "The Myth of Flight in the Art of Paul Klee", *Arts Magazine* 55/1 (1980): 92- 94. Cit. en Kobi Ben-Meir., p.13

114 ADORNO, *Aesthetic Theory*, 444. Cit. en Kobi Ben-Meir., p.32

de hierro y semillas de amapola.

De vuelta a *Plight* y su relación con la idea de eterno retorno, la estructura- aunque ortogonal, redondeada - de sus espacios y la forma en la que evoca un pasaje y un recorrido, en que la primera cámara lleva a través de una apertura a la segunda perpendicular, que es en todo similar a la otra, excepto por la presencia del piano y demás objetos, donde podría decirse que *suen*a la música del Angel nuevo de la historia, inaudible. El angel que se había situado en el umbral de la puerta contemplando el destrozo incendiado de cenizas del pasado y que ha sido llevado por el viento hacia la cámara del futuro, en que se ha restablecido lo perdido en el incendio del pasado, pero cerrado y silenciado.



“En el relato, el ángel sobrevuela horrorizado las cenizas que arroja el pasado, al tiempo que no puede escapar del futuro, arrastrado por la vorágine del progreso; desde su atalaya, la noción de historia se entrelaza con las de memoria e identidad, en un instante en el que pasado, presente y futuro convergen”<sup>115</sup>

La estructura de *Plight* en Londres tenía dos puertas, la de entrada y la que comunicaba ambas cámaras. En la instalación de París, hay tres puertas; la segunda cámara, conduce a una tercera por medio de otra apertura, simbolizando así un tiempo-espacio nuevo. Una nueva antesala.

La cita anterior, que habla del “*instante en que pasado, presente y futuro convergen*”, se relaciona con la triple idea del tiempo que tenían los griegos: *Cronos*, *Aión* y *kairos*. El primero es el tiempo que se puede medir, el segundo el tiempo de vida, o *durée*, relacionado con el *élan vital* o impulso, y el tercero es el instante. Basándose en las ideas de los escritores, editores y linotipistas Georg Friedrich Creuzer and Johann Joseph von Görres, Benjamín apunta que la alegoría es temporal y dinámica, ocurre en el tiempo histórico, entre lo religioso medieval y el renacimiento secular, pero que la medida de la experiencia del tiempo es el instante, que llama



místico:

*"the measure of time of symbolic experience is the mystical instant ... We must understand the temporality of the allegorical, in contrast, as something dynamic, mobile, and fluid. This authentic concept of allegory arises in the 17th century baroque as a response to the antithesis between mediaeval religiosity and Renaissance secularization"*<sup>116</sup>

La relación entre los tiempos pasados, presentes y futuros, es tratada también en "Tiempo y narración" por Ricoeur, uno de cuyos apartados, se basa en un minucioso análisis de las aporías del tiempo de San Agustín sobre la existencia y la medida del tiempo, para lo que el filósofo escolástico se apoya en las ideas de tiempo y memoria de Aristóteles tomando de este el concepto de huellas y signos del tiempo y en el filósofo Plotino en el debate sobre el contraste entre tiempo y eternidad.

Quiero hacer un breve resumen de como san Agustín intenta resolver la complejidad lógica de las aporías, pues la posible solución, nos llevará a otro aspecto importante en la instalación *Plight*. El libro XI de las Confesiones de San Agustín comienza: "¿Qué es, entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Y si trato de explicárselo a quien me pregunta no lo sé". Y continúa a propósito del no ser del tiempo: "pues el futuro no es todavía, el pasado ya no es y el presente no permanece. Pero aún así hablamos del tiempo como lo que es, ha sido y será. Por tanto en el lenguaje se considera que el tiempo existe".

"¿Qué es, entonces, el tiempo?" Se pregunta de nuevo. Se habla de tiempos largos y tiempo breves, el presente siempre está dividido, "desde el año en curso...a la hora presente"<sup>117</sup> si se concibiera algún tiempo que no pudiera dividirse en momentos, por mínimos que sean, eso es lo único que podría llamarse presente, un tiempo sin extensión.

Pero el tiempo transita " el tiempo puede sentirse y medirse mientras pasa". Medimos el pasado y el futuro: recordamos y narramos y discernimos sobre el pasado, tenemos memoria; y preveemos y estamos en expectativa respecto al futuro, tenemos dilación " si existen pasado y futuro quiero saber donde están...donde quiera que estén son allí presente, ni pasado ni futuro"<sup>118</sup>. Recordar es tener una imagen del pasado que ha quedado marcada en el espíritu, un vestigio: imágenes huella. El futuro, es antelación previsión, proyecto, anuncio: imágenes signo.

---

116 OSBORNE, Peter and CHARLES, Matthew, obra citada.

117En RICOEUR, P. "Tiempo y narración" p. 46, notas 9,10: En tiempo de San Agustín no había palabras que designaran intervalos de tiempo menores que las horas.

118*Ibid*, Cita de San Agustín (SA)p.49

Existe un presente de las cosas pasadas, la memoria; un presente de las cosas presentes, la atención (intentio); y el presente de las futuras, expectación. Agustín se responde: "*las tres existen de alguna manera en el espíritu y fuera de él, no creo que existan*"<sup>119</sup>

Pero se habla de espacios de tiempo y solo se puede medir lo que tiene extensión, el tiempo transita "*de donde viene, a donde va y por donde pasa mientras lo medimos*" se pregunta Agustín. Tenemos la distensión del triple presente ¿*el espacio está en el espíritu?* el movimiento de los astros puede medir el tiempo, también puede medirlo la rueda de un alfarero , pero este movimiento supone un tiempo que no se mide por los astros y puede acelerarse y ralentizarse, se puede sustituir por mecanismos autónomos. Para que el tiempo se mida, bastaría con que el movimiento sea potencialmente mensurable ¿Es el movimiento tiempo? para Aristóteles el tiempo es la medida del movimiento sin ser el movimiento, además si el movimiento se parara, no se pararía el tiempo, pues se miden al igual las paradas que los movimientos, al igual que en música se miden los silencios. Agustín toma de Plotino la idea de que el tiempo es una distensión del espíritu, para el neo-platónico, lo es del espíritu del mundo, para el escolástico, del humano. Distensión y triple presente, intentio y distentio a la vez. La multiplicidad del presente está en el tránsito, pero también su ruptura. Ejemplos, la voz que está sonando, la que acaba de sonar y las dos que suenan consecutivamente, cita Ricoeur:

"1. una voz comienza, sigue sonando y cesa, no se puede medir mientras suena, al pasar se extendía por cierto espacio de tiempo que permitía medirla. Paso de presente a pasado.

2. la voz empieza a sonar otra vez y sigue sonando, "*midámosla mientras suena*". El presente cuando pasa se extiende, en cuanto cese de sonar ya no existirá, pero no podemos medir lo que aún sigue sonando, debemos esperar a que termine para que haya un intervalo mensurable."<sup>120</sup>

¿Existe algún tiempo para medir a la vez los tiempos que pasan a la vez cuando han cesado y cuando continúan? Una hipótesis de Agustín que acerca una solución:

Recitación memorizada de un poema en que se alternan cuatro sílabas largas y cuatro breves, aquí se realiza la unión entre la cuestión de la medida y el triple presente. La alternancia entre las sílabas largas y las breves introduce un elemento de comparación, y aquí Agustín introduce

---

119*ibid*, (SA) p.52

120*ibid*,(SA) p.59

los sentidos. Como las comparamos...es necesario retener la sílaba breve y aplicarla a la larga, pero como se puede retener lo que ha cesado? Y responde, mediante las huellas en la memoria y los signos en la espera. Con la huella se cierra el enigma número uno, el presente del pasado, el vestigio... y se confirma que la medida no depende solo del movimiento" En el espíritu hay un elemento que nos permite comparar los tiempos largos y los breves. Permanece la impresión, affectio, que las cosas dejan en el espíritu al pasar. El espíritu atiende en direcciones opuestas, se extiende para distenderse. Recitar es un acto que proviene de la espera dirigida hacia el poema entero, luego hacia lo que queda del poema. El presente cambia de sentido, ya no es un punto, es una intención, la atención se hace intención activa, ya no solo atraviesa el presente, sino que traslada el futuro al pasado, mermando el futuro y aumentando el pasado, hasta que consumido el futuro todo se convierte en pasado:

*"cuando deseo cantar una canción conocida, antes de comenzar, mi expectación abarca su totalidad, pero apenas comienzo, todo lo que voy recordandode ella relacionado con el pasado se amplía en mi memoria. Y la vitalidad de esta acción mía se dilata en ella por lo que ya he recitado y en expectación por lo que aún recitaré. Pero mi atención sigue estando presente, y por ella pasará lo que era futuro para convertirse en pasado. Y a medida que esto se va realizando, disminuye la expectación y se prolonga la memoria. Al fin disminuye toda expectación, al acabarse toda acción y pasar enteramente a la memoria"<sup>121</sup>*

Toda la tensión de la atención se concentra en el tránsito, mediante la triple acción coordinada entre la expectación, la memoria y la atención. La distentio sería el desfase de las tres, que avanzan a intervalos graduales. La dialéctica de la espera, de la memoria y de la atención, consideradas no aisladamente, sino en interacción. Ricoeur termina esta parte: *"Aquí se despliega virtualmente todo el campo de lo narrativo: desde el poema, pasando por la historia de una vida entera, hasta la historia universal"<sup>122</sup>*

Los diversos campos de la narración, se verán a partir del próximo apartado, de momento, sigo con la medida del tiempo a través de los intervalos del sonido y del silencio. En el segundo espacio de "Plight" estaría representado un intervalo de tiempo de silencio, a través del piano cerrado y un pentagrama vacío dibujado en la pizarra. Aquí quiero

---

<sup>121</sup>Ibid,(SA) p.62

<sup>122</sup>Ibid p.65



hacer una referencia a los pianos transformados de Beuys, propios de las acciones de Fluxus en general, idea recibida de John Cage, maestro de muchos miembros americanos de Fluxus; de sus *Sonatas and Interludes for Prepared Piano* (1946-48). Pero los alumnos fueron más allá de la modificación de los elementos del

instrumento para cambiar los tonos y sonidos de las notas, con clavos, tornillos o piezas de madera como hacía Cage. Los miembros de fluxus llegaron a modificar el instrumento completo, hasta el punto de la destrucción a veces, en un tipo de acción de lo que Adorno llamaría dialecticas negativas<sup>123</sup> como el caso de Arman (abajo) un *nuveau réaliste*, más extremo, destruyendo o quemando pianos, en sus series *Combustión* de 1964 (que recuerda la fase alquímica de la calcinación) y ensamblando los restos en paneles en imágenes de dos dimensiones. En la convulsa época de la postguerra, se desarrolló un proceso social, que había sido antes irreparablemente alterado por la guerra. Adorno habla de desplazamientos especulares, tomando el concepto de presentación negativa de Kant, ante la inecuación de ciertos fenómenos, como la destrucción material y de las ideas ocurrida en la guerra, siendo la presentación negativa una ausencia que sin embargo sigue presente de alguna manera de forma esencial, en su



sublimidad. La dialéctica siempre busca una síntesis, una superación de los opuestos, es una suma positiva. Pero en la dialéctica negativa, alguna de las partes está ausente y es difícil de reemplazar: "Lo que podría ser de otro modo, aún no ha comenzado... la ausencia en un mismo plano dimensional... impide la reconciliación y la conceptualización positiva"<sup>124</sup> "Lo que aún no ha comenzado..." y que según la errónea idea de progreso, de la que hablaba Benjamin, no llegará, pues es una utopía siempre ausente, hacia la que se va, pero a la no se llega pues como el horizonte siempre se alejaría la misma distancia que se avanza.

En "Plight" de Beuys, se puede ver el paso que va, según la lógica de los tres presentes de San Agustín, desde el futuro: el espacio de entrada con una estructura de plexiglas en París, al pasado: la segunda cámara donde está el piano, que a su vez es el intervalo de silencio en que los

---

123 ADORNO, T. *Negative Dialektik* 1966

124 ADORNO, T, *Negative Dialectics* , 1974 p.148

tres presentes están a la vez y desde el que se pueden apreciar fragmentos de tiempo pasado y porvenir. Y siguiendo el recorrido, al presente: el tercer espacio, donde si hubiera una cuarta puerta de salida (p.e. de la propia sala del museo) se podría reiniciar el ciclo o volver sobre los propios pasos.

Hay una serie de dibujos de Beuys muy anteriores a *Plight*, de 1964 llamados "*Action Felt Room, Tunnel (Cathode Rays)*" ¿tal vez un lejano esbozo de *Plight* para ser convertido en acción? La idea del tunel, es la de transición, de paso, está también la "Habitación de fieltro" y los rayos catódicos, que permiten ver imágenes del pasado en diferido, imágenes del presente grabadas en directo, así como representar imaginarias imágenes futuras. Por otra parte, algunos de los dibujos son muy reminiscentes de un piano de cola.



El intento de Agustín de Hipona de resolver las aporías del tiempo mediante la *distentio*, el desfase de los tiempos en su extensión, no elimina las paradojas; la lógica que se ha seguido en occidente sobre el tiempo lineal y la idea de la eternidad, tienen también sus propias paradojas relacionadas con el espacio y el movimiento: existen desfases así mismo en el espacio-tiempo continuo. En cuanto al concepto de eternidad, Cassirer, que recordemos, trabajó en su tesis sobre física de partículas, cuenta como no es posible la localización simple, pues el organismo jamás está localizado en un instante singular. En la vida orgánica los tres modos del tiempo, el pasado, el presente y el futuro, forman un todo que no puede ser disgregado en elementos individuales. No es posible describir el estado momentáneo de un organismo sin tomar en consideración su historia y sin referirla a un estado futuro con respecto al cual el presente es meramente un punto de pasada. La memoria no es una simple reproducción de sucesos pasados, representa un fenómeno más profundo y complejo. Significa "interiorización" e intensificación; significa la interpenetración de todos los elementos de nuestra vida

pasada<sup>125</sup> . La tercera dimensión del tiempo, que a su vez es la cuarta dimensión del espacio: la dimensión del futuro, es algo más que la mera expectación; resulta un imperativo de la vida humana que alcanza mucho más allá de las necesidades prácticas y la vida empírica. *Es el futuro simbólico* del hombre que corresponde a su pasado simbólico y guarda estricta analogía con él <sup>126</sup> lo que que en la Biblia se llama el "fin de los tiempos"; pero contiene, al mismo tiempo, un nuevo ciclo, o, según la religión cristiana: la eternidad, que nos sume en una nueva serie de paradojas, como la desaparición del mundo fenomenológico y el fin de la mutabilidad de la materia orgánica, con lo que no habría cambios, por lo que sería un presente infinito sin tiempo, totalmente inmóvil. Podríamos imaginar en *Plight* la cámara del piano, como un lugar sin tiempo: es un espacio donde no hay movimiento, el sonido no se percibe y la temperatura es constante, por lo que no hay disipación de energía, a menos que haya una perturbación externa (p.e. las visitas a la exposición). Al principio lo denominamos espacio del pasado, pero ese pasado habría sido futuro en otro tiempo-espacio si debemos seguir el continuum, si no temporal, al menos espacial. Donde sí se puede hablar de fragmentos de tiempo es en la historia, intervalos de tiempo dentro del continuum, donde en cierto momento suena inaudible la música del pasado:

*"El pasado humano, que es a la vez un no-ser-ya y un haber-sido... Diré dos palabras sobre la historiografía. Se distingue de otras narraciones por su modo de hacer referencia indirectamente al pasado, como si estuviera al margen de la historia contada... cerrada. Problema epistemológico difícil: nunca estaremos en presencia del pasado y, sin embargo, lo damos por bueno como si hubiese tenido lugar; ésta es la función de la historia"*<sup>127</sup>

Y continúa citando a Gadamer :

*"El problema es insoluble epistemológicamente si no nos remontamos a la situación hermenéutica que Gadamer describe como el hecho de pertenecer a la eficacia de la historia, a la tarea de la historia. En la medida en que pertenezco a los efectos del pasado, puedo ponerlo a distancia, objetivarlo, tratarlo como un ámbito teórico, como un campo epistemológico"*

<sup>128</sup> .

De nuevo en *Plight*, una última mirada al espacio y a los objetos. Merleau Ponty en "Percepción Fenomenológica" siguiendo a Husserl

---

125CASSIRER, Antropología filosófica, obra citada, p. 51

126Pasado, tal como es interpretado por Goethe en Poesía y verdad (1811-1830)

127. Artículo: RICOEUR, P. Hermenéutica y semiótica Ed. Gabriel Aranzueque (1997) *Horizontes del relato. Conversaciones con Paul Ricoeur*

128/*ibid*



escribió:

"Time is born out of our relations to things" es decir de la intención de nuestra actividad en relación con los fenómenos del mundo. En *Plight* el campo de la acción- que podría estar en el movimiento instrumental del piano- está cerrado, ninguna acción puede llevarse a cabo, ningún gesto puede producir un sonido en su interior. Es un espacio de percepción donde se ha eliminado en gran medida la posibilidad del sentido auditivo - aunque ningún espacio está completamente libre de sonido, Cage pudo comprobarlo en una cámara anecoica- incluyendo el ruido de las obras del derrumbamiento del edificio contiguo. El aislamiento del fieltro, además de la insonorización, permite una temperatura constante, "*unusually hot*"<sup>129</sup> para el otoño de Londres. El termómetro sobre el piano, es además un termómetro sanitario de mercurio de la época, no de ambiente, por lo que parecería medir de manera simbólica la temperatura del propio piano (muy alejada de la calcinación alquímica) más bien estaría en la fase de conjunctio, estado final de la tradición en la transformación de la materia en la que interviene el mercurio y que en relación con la tintura de la piedra filosofal, adquiere un sentido de sanación y pequeña transmutación de estados matéricos. Finalmente está la pizarra con un pentagrama vacío, sin clave, dispuesto para un inicio abierto de composición.

Insonorización- aislamiento- proceso isotérmico:

"A space from where all disturbances were removed... an insulated space... a moving insulator"<sup>130</sup>

Teniendo en cuenta la dinámica espacial, creada por un material flexible, no rígido, caótico, sin trama, pero en estado de equilibrio. En el espacio formado por la alineación de los dos estratos que forman las columnas de fieltro, se da una estabilidad constante, sólo interrumpida por las aberturas de paso.

Para terminar, vuelvo al tema del eterno retorno tratado en la cultura occidental por Giambattista Vico antes de que lo fuera por Nietzsche. Vico, que vivió entre los siglos, XVII y XVIII, entre la



129SUQUET, A. Arcaic thought and ritual in the work of Joseph Beuys. In *Anthropology and Aesthetics Res.* 28, 1995 p. 151

130BEUYS J. "Secret Block for a secret person un Ireland" 1974 , p. 58

época del racionalismo y la Ilustración<sup>131</sup>, proponía tres ciclos en la historia que se van sucediendo a través de los siglos, así como en el espacio arquitectónico se conjugan varios estratos de distintos tiempos históricos. Los ciclos serían el mitológico, que estaría en gran medida presente aún en ruinas y restos de la antigüedad y simbolizado por el paso del mito al logo; el segundo, el de los héroes, que se encuentra en las catedrales y se simboliza en las sagas y leyendas caballerescas y los manuscritos monásticos y el tercero, representado por la consecución de derechos, el contrato social y la expansión de la ciencia y la tecnología en las ciudades contemporáneas; siendo el tiempo el *material* que circularía entre los diferentes sistemas y que abarcaría al mito, los dioses y las religiones; al mundo y su presencia espacio-temporal (historia); al ser en el tiempo y sus relaciones (arte, lenguaje y técnica); y a lo real y sus leyes (ciencia).

En *Plight*, los dos niveles formados por los cilindros podrían representar la conjunción de dos épocas (siempre conviven varias épocas, una que aún no ha terminado, junto a la actual y la que empieza, de forma constante y continua) como en un cuadro sincrónico en que la simultaneidad permite tramas de tiempo complementarias a las dimensiones diacrónicas sobre la que se construye la «ciencia de la historia» que llamaba Vico.

La complejidad deviene en que el tiempo es uno mientras sus sistemas semánticos y sus coordenadas tempoespaciales de referencia son innumerables. La representación histórica del tiempo resulta de la yuxtaposición y la integración a veces anárquicas de experiencias y conceptos diversos, procedentes de coordenadas heterogéneas y a veces incompatibles entre sí. Siendo el tiempo el «material» que circula entre los diferentes sistemas semánticos, lingüísticos y matéricos: "*Time is not a measurement reminding us of our entropy...it is something that wells out of a creative point*<sup>132</sup>". El tiempo no es la entropía que nos desgasta, sino que de él surge la posibilidad de creación.

Los objetos de *Plight*: Piano, termómetro, pizarra, símbolos de principios indispensables para la vida y la creatividad de la sociedad.

---

131 Ferrater Mora dice de él que es un último renacentista -aunque ya en tiempo barroco- por sus posiciones cercanas a Bacon y Galileo. También se le ha llamado un primer ilustrado atípico, o incluso un antiilustrado. En ROLDAN, C. "Entre Cassandra y Clío" Una historia de la filosofía de la historia, 1997, p.60  
132TISDALL, C. Joseph Beuys, Guggenheim Museum catalog. 1981 .p. 97

### 3.2.4 *Denkbild* intertextual: *Voglio vedere*

*"La metáfora poetiza lo cotidiano transportando sobre la trivialidad de las cosas la imagen que asombra". Edgar Morin, El método 3. El conocimiento del conocimiento.*

En "Antropología filosófica"<sup>133</sup> Cassirer habla de como el espacio y el tiempo son la urdidumbre en que se halla circunscrita la realidad, de la que, como dijo Heráclito, nada puede exceder a sus medidas y a las limitaciones que supone. Aunque la física moderna actual hable de las posibilidades de existencia espacial de hasta 11 dimensiones, estas seguirían formando una cierta clase desconocida de espacialidad-temporal, con lo que la metafísica quedaría relegada al mundo de los sueños, el arte y las religiones, como ya anticipó Kant, mientras la materia, como la energía, seguiría un proceso de transformaciones a través de una serie de estados físicos, tal como proponía la antigua alquimia.

La existencia de un espacio cosmológico que trasciende la experiencia de la acción, ha estado presente desde el comienzo de la humanidad a través de la importancia experiencial de las salidas y puestas solares, los ciclos de la luna, la regularidad posicional de las estrellas y los ciclos climáticos: en el pensamiento mítico, el espacio y el tiempo son las grandes fuerzas misteriosas que gobiernan y determinan todas las cosas. Los movimientos de los astros, que miden el tiempo en su transcurrir por el espacio, tienen gran influencia en la vida terrenal, y acabaron estableciendo funciones prácticas como los ciclos de las cosechas. Pero fue la cultura babilonia- en la cual se desarrolló una visión cosmológica que trascendía la experiencia de la vida práctica para tener una visión del cosmos que trata de abarcar el universo de una manera comprensiva- donde se asentaron los fundamentos de la cosmología astronómica y científica lejos de la vida práctica, para buscar en los cielos un reflejo del orden del universo humano que sentían unido por numerosos lazos visibles e invisibles al orden superior. Cassirer explica<sup>134</sup> como la existencia de los lenguajes sumerio y acadio- dos lenguas diferentes conviviendo en un mismo territorio- contribuyó a la creación del algebra simbólica utilizada en las mediciones astronómicas. Seguía coexistiendo esta visión abstracta con una visión aún mitológica, esta astrología celeste no era un espacio geométrico puro, sino que se

---

133 CASSIRER, E. Obra citada, p.40

134/ibid, p.44-5

hallaba compuesto por poderes mágicos divinos y demoníacos, visión que siguió estando presente hasta el Renacimiento con Kepler fundador de la astronomía moderna, en la que el espacio geométrico se puede fijar en relaciones matemáticas universales, puramente espaciales y se deja de lado el aspecto teleológico y pseudomítico.

La apariencia y experiencia del espacio no es igual para todos los organismos, hay varios niveles en el espacio. Está por ejemplo el espacio orgánico, adaptación al ambiente, espacio de acción de orientación corporal espacial. También hay un espacio perceptivo que conocemos gracias a la cooperación de los sentidos incluyendo el kinéstesico.

En general los humanos vienen peor equipados que los animales para habitar el espacio orgánico y el espacio de acción, pero compensan estas carencias a través del espacio simbólico que sirve de frontera entre el espacio animal y humano y en un nivel superior, relacionado con ello, un espacio abstracto. Uno de los mejores descubrimientos del pensamiento griego fue el descubrimiento de una cosa tal como el espacio abstracto, y su importancia fue determinante para idealistas y materialistas que se vieron en dificultad para explicar su carácter lógico y se refugiaron en paradojas. Para Demócrito este espacio es un no ser, pero posee realidad. Platón dice de este espacio en el Timeo que es un concepto híbrido y Newton señalaba no confundir el espacio abstracto, el espacio matemático con el espacio sensible; la mayoría de las veces, dice en su Principia, se piensa el espacio, el tiempo y el movimiento en relación con los objetos sensibles, pero hay que abandonar este principio si se quiere alcanzar una verdad científica o filosófica. Esta afirmación fue el caballo de batalla para los empiristas sensoriales con Berkeley afirmando que el verdadero espacio matemático de Newton no era más que imaginario, una ficción de la mente humana que no tiene contrapartida o fundación en nada físico o psicológico, sino en relaciones simbólicas establecidas. En la física y la filosofía modernas siguen sin aclarar estas dificultades primeras, decantándose la física por modelos espaciales teóricos a falta de una fácil accesibilidad a la inmensidad espacial y por tanto a sobrepasar los límites sensoriales establecidos. Hay pues un largo camino conceptual entre el espacio de acción y el espacio geométrico que hace abstracción de toda la variedad y heterogeneidad impuesta por los datos que proporcionan nuestros sentidos. Sería como el paso del territorio, donde debemos coordinar nuestras acciones, al mapa, donde debemos hacer un recorrido mental; el paso del estar presente al de la representación.

Para representar un objeto debemos mirarlo desde ángulos diferentes, aunque tengamos un punto de vista, y encontrar sus relaciones con lo que le rodea para así poder localizarlo dentro de un sistema general. Para manejarlo se necesita situar los marcos de referencia y relacionar los diferentes intervalos espacio-temporales. Un intervalo es la separación entre dos puntos en el espacio y se mide a través de la distancia y la longitud teniendo en cuenta la posición y el volumen de los objetos. También hay intervalos del devenir, cambios cuya medida son la duración de un fenómeno y el tiempo en que se inscribe (también hay que tener en cuenta los cambios atmosféricos y de luz). El continuum espacio-temporal, por tanto tiene fragmentos, representados por estos intervalos de espacio y tiempo.

En los mitos había un tiempo profano, que podría asimilarse a la duración de las tareas cotidianas y el tiempo sacro específico en que los mitos se recrean, que sigue un orden anual y se repite. También el espacio sacro está dividido: al atravesar el umbral de un templo el espacio interno se considera distinto al del exterior. Específicamente sacros eran la casa y el territorio<sup>135</sup>, fundar una casa o crear una población o urbis, era recrear simbólicamente el cosmos. Ambas representaban el centro del universo y eran la réplica e imagen terrena de la casa y las ciudades celestiales. Las poblaciones se erigían en los cruces de caminos, dividiendo el espacio en cuatro cuadrantes con sus respectivos horizontes y en el centro solía levantarse el templo. Existía el eje del mundo, el totem sacrado, el árbol, la montaña, el templo, que ponían en conexión los tres niveles inferior, terrenal y superior. La casa-cosmos, también poseía su propio eje del mundo, poste de

sustentación sobre la piedra angular, o también, el altar de fuego, la chimenea por la que salía el humo y a través de la que se movían los espíritus de los muertos y los chamanes en sus vuelos al mundo superior. Esta diversidad de emplazamientos del *axis mundi* significaba que el centro del mundo en realidad podía estar en todas partes, la persona misma como eje a partir de la que se expande el cosmos.

Las ventanas y las puertas eran los lugares de tránsito entre el exterior profano y el interior sacro. Todas estas aberturas al exterior tenían un sentido iniciático, funerario y metafísico. La existencia



Beuys burned door

cotidiana y el «pequeño mundo» que implica –la casa con sus enseres, la rutina diaria y sus gestos, etc.– pueden alcanzar el plano mítico y metafísico. Sentido iniciático tenían también en la mayoría de las culturas arcaicas y religiosas, el puente y la puerta estrecha, entradas a la ciudad y la casa respectivamente. El umbral concretiza tanto la delimitación entre el «fuera» y el «dentro» como la posibilidad de paso de una zona a la otra, de lo profano a lo sagrado, pero sobre todo las imágenes del puente y de la puerta estrecha sugieren la idea de pasaje peligroso en ritos de iniciaciones, como el paso a la pubertad– en que el iniciado se aleja de la casa en soledad por vez primera– como el éxtasis místico, como el conocimiento absoluto, como la muerte... que equivalen a un tránsito de un modo de ser a otro y operan una mutación ontológica, un tránsito paradójico que implica siempre una ruptura y una trascendencia.

La casa que es a la vez *imagomundi* y aposento del cuerpo-cosmos, desempeña un papel considerable en los rituales y las mitologías. En ella se hacen los rituales de los sacrificios y las honras funebres, momentos en que *"La vida cotidiana se transfigura en experiencia mítica: por todas partes descubre un «mensaje cifrado». Incluso el gesto más habitual puede significar un acto espiritual"*<sup>136</sup>.

Estructural y simbólicamente, en la casa-cosmos el piso es la tierra; sus cuatro paredes aluden a los cuatro puntos cardinales; la techumbre es la bóveda celeste; la tierra que está debajo del piso es el mundo inferior, mientras que por encima del techado se escalonan los doce niveles que hay hasta la morada del Gran Espíritu. la puerta que mira al este es el punto que marca la salida del sol, donde comienza el día, pero al mismo tiempo es símbolo de la terminación.

Más allá de las paredes de la casa-cosmos y el poblado cultivado comienza el territorio geográfico deshabitado, el paisaje en que se incursiona y aún más allá, la naturaleza nouminosa, donde es necesario emprender viaje para poder llegar, la ascensión, en caso de la montaña.

Los indígenas australianos tienen su mitología casi por completo transferida al territorio, una territorialización del mito o mitificación del territorio:

*"Acabada la época ancestral, la geografía quedó profundamente impregnada del relato mítico... y los indígenas, mediante los ritos reactualizan la historia sagrada. Los aborígenes consideran que el territorio está completamente marcado por unos caminos invisibles... Todo el territorio es, a los ojos de los aborígenes la huella de un*

*drama sagrado desarrollado en la época mítica. El paisaje, en cuanto remite a los antepasados totémicos, forma parte de la historia de los hombres, es su árbol genealógico. Todo lo existente, se trate de un curso de agua, de una montaña, un animal, una institución o una práctica está cargado de significado, existe, porque ha sido formado por los ancestros del tiempo del sueño, the Dream Time en que los dioses recorrieron todo el territorio australiano proporcionándole su aspecto actual, mientras daban origen a los seres nombrándolos. Cuando desaparecieron se transformaron en una roca, un árbol o se ocultaron debajo de la tierra...Un lazo significativo se estableció entre los hombres, su geografía mística, es decir su territorio, y la responsabilidad humana de mantener el territorio vivo, es decir fértil" <sup>137</sup> .*

Existe también el paisaje idílico donde destacan las diversas fuentes de agua, el árbol y la montaña sagrados. En el taoísmo las grutas son cámaras secretas, morada de los Inmortales, lugar de las iniciaciones. Representan un mundo paradisiaco, y por esta razón su entrada es difícil, de nuevo el simbolismo de la puerta estrecha. Pero todo este complejo: agua, árbol, montaña, gruta, que desempeña tan importante papel en el taoísmo no es sino el desarrollo de una idea todavía más antigua: el lugar santo inmemorial taoista es a la vez un universo en miniatura y el Paraíso, fuente de juventud y lugar de Inmortalidad, Arcadia y Parnaso.

En la instalación de Beuys "Voglio Vedere i miei montagne" (1950-71) se representa a un mismo tiempo el interior de una casa que, con los mismos elementos, simboliza a su vez el paisaje exterior.

La frase del título se refiere a las palabras que expresó el pintor simbolista Segantini antes de morir "Quiero ver mis montañas" para que acercaran su cama a una ventana y poder ver el paisaje alpino en que había estado trabajando.



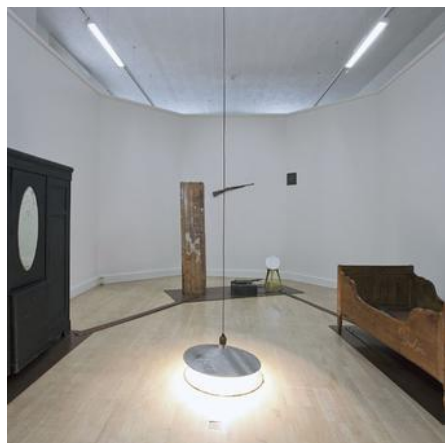
"La natura, la vita, la morte" en castellano "Crecer, ser, morir". Es una obra de gran tamaño inacabada, pensada como proyecto para la Exposición Mundial de París de 1900 como un tríptico representando un gran paisaje panorámico, una especie de obra de arte total que

137 A la manera de los primitivos, trascender lo real. Real/Virtual en la estética y la teoría de las Artes, Barcelona, Paidós, 2006, p.127-151, S.MARCHÁN FIZ, compilador

muestra la existencia simbolizada en el paisaje de los Alpes suizos, como diversas etapas y diversos momentos del día y del año.

Segantini se había trasladado a vivir a una zona de los Alpes huyendo de la industrialización del Milán de su juventud, primero en el valle de Savognin, luego en Maloja a unos 2.300 m de altitud, en busca de un lugar idílico, como muchos otros artistas harían poco más de una década después, incluyendo James Joyce.

Hacia finales del S.XIX y comienzos del XX esos panoramas de los paseos alpinos, se convierten en un tópico para algunos intelectuales, una especie de espacio universal, panteísta que simboliza la trascendencia y la búsqueda del lugar ideal, casi metafísico y fuera del mundo. La cabaña de montaña en la que pintaba el tríptico y donde encontró la muerte tras una enfermedad rápida, antes de poder ser trasladado, estaba aún más arriba, a 2.700 m. De altura. Segantini, como otros simbolistas: los prerrafaelitas ingleses y los Nazarenos alemanes- aunque estos quizá de manera más grupal y social- fue pionero en el sentido de la búsqueda de una Arcadia personal.



La instalación de Beuys corresponde al periodo de transición entre las acciones de los 60 y las instalaciones de los 70, y es la primera suya hecha a tamaño de sala expositiva.

Es además bastante autobiográfica: está formada por una serie de muebles antiguos pertenecientes a la familia de Beuys, provenientes de su casa de niñez de Kleve unos, otros de su primer estudio en Düsseldorf. Estamos por tanto ante una intertextualidad entre la obra de Segantini y la propia obra de Beuys, y yo añadiré aquí ciertos aspectos de la obra de Joyce, que expondré más adelante en base a una serie de analogías. La primera de las cuales, que considero bastante significativa, es la forma en como los tres artistas nos hablan con sus obras de un pasado anterior al del transcurso de sus propias vidas; un pasado que forma una especie de contra-imagen con los presentes en que fueron creados: Segantini, nos muestra un ejemplo de



una naturaleza ideal y grandiosa en la época de la revolución industrial; Joyce, el recuerdo de la Irlanda de principios de siglo rememorada desde las décadas de los años 20 y 30; Beuys la época anterior a la guerra una vez pasada la posguerra, ya en los años 70.



La descripción de la instalación que hace Harold Szeemann<sup>138</sup> cuenta como el espacio puede dividirse en tres partes principales: en la pared izquierda hay un gran armario de madera oscura con un espejo oval en el centro. A continuación en la pared de fondo están seguidos un taquillero, un baúl y un espejo. El taquillero es de madera clara y rústica, podría asemejarse a la estrecha puerta de una cabaña. Dentro del baúl se guardan una tela amarilla y un hueso, que no se ven, y sobre la tapa cerrada hay una pieza de roble proveniente de un pantano (posiblemente recogido por Beuys en la "acción pantano" de ese mismo año). Seguidamente hay un espejo redondo montado sobre un taburete trípode cubierto de azufre, que le confiere un vívido tono amarillo. Formando un nuevo ángulo hay una gran cama de madera barnizada (en realidad una gran cuna). Las tres zonas están unidas entre sí por un recorrido formado por planchas de cobre, a las que los objetos están anclados de forma estable. Esta disposición da la medida exacta del espacio de la instalación y la posición fija de cada elemento. Hay un elemento central, una lámpara encendida, con forma de amplio cono, cuyo cable está extendido hasta unos 20 cm del suelo donde hay una placa de metal en la que se refleja la luz,

138 SZEEMANN H. catálogo de la exposición en el MNCARS 1994, p.143.4

superpuesta a otra de fieltro, ambos diámetros de las placas coinciden con el de la lámpara que podría muy bien ser un *axis mundi*



que hubiera descendido desde las alturas, o un altar de fuego, pues emite calor. Otros elementos menores son cuatro jarras llenas de gelatina, un bastón de caminar, una fotografía -de Beuys durmiendo- sobre la cama y una escopeta montada sobre la pared que apunta a la fotografía de un pájaro enjaulado moviendo las alas. La

instalación a primera vista crea la impresión de un habitáculo personal que ha sido abandonado.

En un segundo nivel de lectura Beuys propone unas claras pistas de referencia, escritas en tiza aparecen siete palabras repartidas entre varios elementos de la instalación: En el gran armario del espejo oval: *Vadrec(t)*; sobre el taquillero-caja de madera: *Rock*; en el baúl: *Sciora* ; en la parte posterior del espejo sobre el trípode; *Cime* y *Peninnus*; en un panel de la cama: *Vallum*; y en la culata de la escopeta: *Denken*, pensar, tanto en sentido de razonar como imaginar.

*Vadrec(t)* sin t al final significa glaciario en lengua eslava y puede traducirse etimológicamente como "*glass-like surface*", lo que remite al espejo oval. Con t *vädret* significa estado del tiempo (climático) en lengua Sueca. *Rock* en inglés, puede definir una colina o un precipicio muy pendientes y la propia materia de la montaña. *Sciora* es una cadena montañosa de la cordillera Bregaglia en la Suiza de habla italiana donde vivía Segantini; pero en gaélico antiguo significa pulido o brillante algo que Szeemann traduce como "ampliación de conciencia" en relación a una cita de Beuys sobre el cerebro como "*the material basis of thought, reflection organ as hard and smooth as a mirror*"<sup>139</sup>. Otra cita importante de Beuys, es la que identifica a Irlanda como el cerebro de Europa, cuestión que de momento dejamos a un lado. En gaélico actual *Sciorr* significa deslizarse y en Italiano *Sciare* es esquiar, ambas palabras nos remiten a los trineos de Beuys- tan propios de los paisajes alpinos. *Cime* y *Penninus*, palabras tras el espejo en el trípode, refieren, *cime* al punto más alto de una montaña, donde se suele experimentar un estado exhilarante y trascendental y "*Penninus*" a la cordillera Apenina que va del norte al sur de Italia, y que no es sino una

continuación de la cordillera alpina. También puede referirse al dios de la montaña celta *Penin*. *Vallum* palabra escrita en tiza sobre el lateral de la cama, es empalizada, fortificación, en Latín. Pistas suficientes para hacernos pensar en el elevado paisaje exterior de los Alpes donde Segantini había ascendido para completar su trabajo. El paisaje interior como reflejo de lo que hay fuera. Los muebles en semicírculo como los propios Alpes, unidos por las placas de cobre, sin dejar de representar el sobrio dormitorio vacío de una casa y recordando además el esquema de las villas totémicas con su eje del mundo en el centro.

Beuys dijo sobre esta instalación: *"implies the mineral power of the*



*mountains ... potential renewal of the material. Under deep psychological aspect means mountain high consciousness ... and the Environment Voglio ... I mean the archetypal idea of the mountain: the mountains of self "*<sup>140</sup>*.*

Es decir, el aspecto material y mineral y el de la conciencia sublimada, el yo en su estado más elevado que requiere una mirada más que superficial en los espejos, que sin estar enfrentados, forman un triángulo con la ventana en esta imagen de la izquierda. El trípode cubierto de azufre que representa el alma en alquimia y la superficie del espejo cubierta de gelatina

substancia blanda y dúctil que se adapta a las formas y que sobre el espejo produciría una visión velada y nebulosa. Asomarse a la ventana para ver lo que hay afuera, asomarse al espejo para ver el propio interior del ser.

El armario *Vadrec(t)* y la cama-cuna *Vallum* forman dos imágenes-pensamiento, *Denkbild*, el mundo como un texto, una estructura significativa llena de figuras y tropos que deben ser descifrados y confrontados con su falta de transparencia directa, cuyo sentido no puede darse por supuesto, y admite mejor dos lecturas que una: abrir la puerta de un armario, sobre todo si tiene un gran espejo es una

fuelle inagotable para la imaginación infantil, una especie de caja mágica. En él se puede percibir el propio reflejo desde el exterior y al abrirlo y mirar dentro, encontrar lo externo de una persona, su vestimenta; pero también otros muchos objetos misteriosos, hay un escrito de Benjamin respecto a lo que se puede buscar en un armario<sup>141</sup>. A continuación cito una narración del propio Beuys, sobre el armario de la instalación, como una imagen-recuerdo que remite a un pasaje de su infancia:

*"Es un mueble muy antiguo, durante mucho tiempo estuvo en la familia. Es una historia fantásticamente grotesca y siniestra. Yo nací en la habitación donde estaba el armario en un lado de la pared... de vez en cuando me acercaba a esa forma siniestra. Tenía un sueño a propósito de ello. Soñaba que un hombre venía todas las noches y se acercaba a la puerta del armario. Vestía como un preso con traje de rayas blancas y negras ... aparecía repentinamente de la nada, simplemente iba al armario, lo abría y miraba dentro. Yo estaba muy asustado, pero no ocurría nada más, se iba. Tuve ese sueño cientos de veces...y yo sabía que sólo abría el armario y miraba, nada más. Un día me levanté de la cama despacio y el miedo desapareció, aunque volvió alguna vez más finalmente dejó de hacerlo. Un día cerró con llave la puerta del armario y desapareció"*<sup>142</sup>.

La cama-cuna, el valle del paisaje, puede aludir al lecho de muerte de Segantini en la cabaña de montaña donde pintaba *La Vita- La Natura- La Morte* (1896-99). Aún así el mueble es una gran cuna que recoge por tanto los tres estados "crecer-vivir-morir". La imagen de nuevo nos remite a Beuys y su biografía, dentro de la cuna hay una fotografía de Beuys descansando con los ojos cerrados y un bastón para caminar. El valle es pues un lugar de reposo antes de emprender la escalada a las montañas, es el lugar del que se parte y al que se debe volver.

El bastón es otro elemento básico en la imaginería de Beuys, desde los juegos de infancia junto a las montañas del Rin, en que evocaba realidades imaginarias, como ser pastor y nómada de las estepas. También el bastón de Eurasia, que sirve de apoyo en las largas distancias, para ayudarse a caminar por zonas montañosas y resbaladizas; y por otro lado es el bastón como trasmisor, antena que

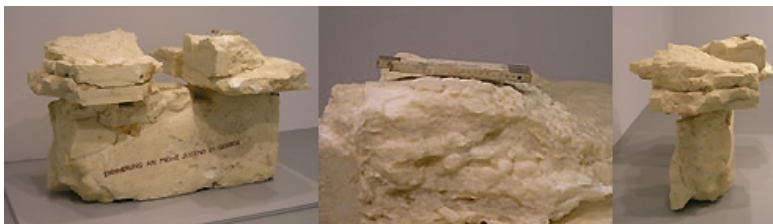
---

141 BENJAMIN, W. Berlin childhood around 1900, the sock 2006, pp 96, 97

142VISCHER, T. Beuys und die romantiks, 1992, p.211

enlaza tierra y cielo; materia y espíritu; y la montaña como lugar elevado desde donde transmitir ondas de sonido.

Caminar por la naturaleza ofrece una profunda conexión con el entorno. La pequeña escultura de Beuys,



*Memory of My Youth in the Mountains* (1977) aproxima a la idea de esa cercanía de las experiencias tempranas en el medio natural. Desde el s. XVIII, pintores y escritores han caminado por montañas, bosques y caminos rurales acompañados de lápices y blocks de apuntes, para expresar con rápidas líneas, enérgicas o sutiles, dibujadas o escritas, las sensaciones producidas por la inmersión en el paisaje. La naturaleza -rechazada en otros tiempos frente a la civilizada *Polis*- se convirtió en el espacio de lo sublime, lo místico; lo más terrible, lo más bello, y todos los diversos estados del ánimo, la puerta hacia el espíritu. Tanto Beuys, como Joyce, como Segantini, tienen un contacto muy afín con la naturaleza en sus obras. De Beuys ya se ha hablado y se hablará al respecto. James Joyce llamaba epifanías a los momentos de profunda observación, en los que de pronto, una situación, un objeto, un animal, parecen irradiar un intenso significado que deja una impresión profunda y vívida en la memoria. Joyce utiliza esas epifanías en su literatura, como descripciones visuales detalladas, en las que presta una especial atención al flujo del pensamiento y al ritmo del lenguaje, que acompañan para formar un pasaje poético, sinestésico, visual y sonoro. En *Ulises*, el personaje Simon Dedalus, padre del protagonista, murmura en su ebriedad su deseo de ir a caminar a las montañas Mourne, *Mourning Mountains*, montañas de duelo<sup>143</sup>. Mientras Molly Bloom, muestra el aspecto exhuberante, fértil y vital de la naturaleza: "God of heavens there's nothing like nature the wild mountains then the sea and the waves rushing then the beautiful country with fields of oats and wheat and all kinds of things and all the fine cattle going about that would do your heart good to see rivers and lakes and flowers all sorts of shapes and smells and colours springing up even out of the ditches primroses and violets nature it is" <sup>144</sup>

143JOYCE, J. *Ulysses*, 1987 cap. 11 p. 219

144*Ibid* Cap. 18, p. 1558-9

Segantini, cuyo tríptico de la naturaleza, quería ir mucho más allá de la bella representación del paisaje que había elegido para vivir, tenía una reverencia casi panteísta por sus montañas: "*Some mornings while I gaze for minutes on end on these mountains, before taking up my brush, I feel the urge to prostrate myself before them as though they were altars setup beneath the sky*"<sup>145</sup>

De hecho llamaba al tríptico el altar, ante el que estaba viviendo y que estaba pintando. Las montañas también eran el instrumento mediante el que expresar "todo lo que su corazón quería decir", desde la más profunda tristeza a la más perfecta armonía "*Nature had become for me an instrument which gave musical expression to all that my heart had to say. It sung the quiet harmonies of sunset and the innermost being of nature. Thus was my spirit imbued on a deep sadness that reverberated in my soul with infinite sweetness*"<sup>146</sup> Y los estados más exultantes y eufóricos: "I am a passionate lover of nature. On a beautiful sunny spring day in this mountains which have become my home...I am filled with infinite elation; the blood courses in my veins as it did in my youth when I was with my beloved"<sup>147</sup>

Para Segantini, además, el paisaje, la casa y la madre formaban un todo indivisible que representaba lo que había perdido de muy niño tras la muerte de su madre y su traslado a la ciudad de Milán lejos de sus primeros paisajes alpinos. Algo que había logrado en buena medida recuperar y transmitir, a través de su pintura, su vuelta a vivir a las montañas y su matrimonio estable y feliz. La imagen de la madre idealizada de Segantini fue recreada por este en gran cantidad de sus pinturas, como una terapia para la obsesión que le causó siempre su pérdida. En el libro citado de Karl Abraham discípulo de Freud, se hace un extensivo análisis psicoanalítico, pero aquí quiero quedarme con la idea Flor alpina, *Alpine flower*, que es el título de una temprana pintura de Segantini en que aparece la figura materna como una madonna con el niño, y al fondo de un paisaje de los Alpes como inmensa catedral (no representada aquí). Joyce a través de Leopold Bloom y recordado por *Penélope - Molly* llamará a esta "flor de la montaña" en lo que puede ser una evocación intertextual, pues Joyce vivió los años de la I Guerra, exiliado en Zurich, no lejos de Schweningen (Savognino) donde se instaló Segantini y es posible que

---

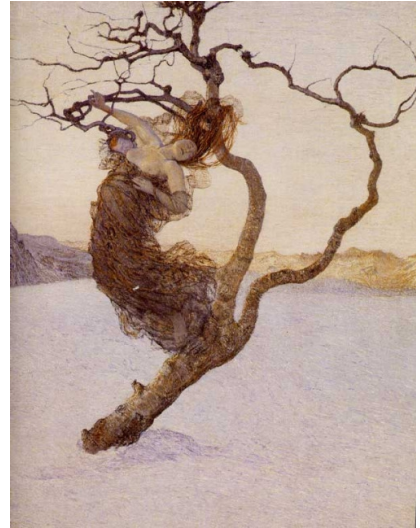
145 ABRAHAM, K. *Clinical Papers and Essays on Psycho-analysis, Giovanni Segantini, a psychoanalytical study* 1979, p.248

146 *Ibid*, p. 231

147 *Ibid*, p.233



conociera la pintura de Segantini y la historia de su vida. La madre es un tema importante a lo largo de Ulises, y la madre muerta en particular. Stephen Dedalus lleva luto un año después de la muerte materna y encuentra doloroso



cualquier mención o pensamiento sobre el tema: *"Home always breaks up when the mother goes"* piensa Leopold Bloom en la odisea de acompañamiento de un Stephen extrañado de su casa, su país, su padre, que ni siquiera lo reconoce en un par de encuentros durante el día. *"Legal fiction"* llama Stephen a la paternidad, la cual tampoco tuvo ninguna influencia positiva en la historia de Segantini. La vuelta a casa, a Ítaca, la vuelta de Bloom y Stephen tras la larga noche a la casa del primero, de la que el segundo marchará antes del amanecer.



La morte. Fragmento

La pintura inacabada del Tríptico de Segantini, *La morte*. En el libro de Abraham, se cuenta un relato de Beatriz, mujer de Segantini, que narra como- el día antes de que este subiera a la cabaña, donde iba a terminar su obra y de la que ya no volvería con vida- entró en su estudio y Segantini le cuenta como había visto que la escena que estaba pintando, en la que un ataúd era llevado desde una cabaña de montaña, era una representación de su propia muerte:

*"It was my body they were carrying on the bier from that hut. One of the women standing nearby was you, and I could see that you were crying"\_ I assured him that he had been asleep and it had been a dream\_ well what come to pass twelve days later, his picture The death, was the picture of his own end...the scene was just as he had painted it."* <sup>148</sup>

Según Beatriz, la escena del cuadro, realmente se materializó en lo alto de la montaña doce días después. Curiosamente,



hay un cuadro anterior de Segantini pintado en el mismo paisaje nevado, llamado "Regreso a casa", no transportando un ataúd, sino un tronco para quemar durante el invierno.



Y de regreso a la instalación, se encuentra un último elemento, la escopeta, algo nada extraño en una cabaña de montaña en el siglo XIX pero cuyo simbolismo se escapa, como si fuera una imagen-paradoja: la palabra *Denken* pensar, sobre la culata y la fotografía del pájaro enjaulado que intenta escapar moviendo las alas.

Recurro de nuevo a Joyce, para quien los pájaros simbolizan el concepto de libertad, de ir de un lado para otro sin demasiadas ataduras. Cuando Stephen decide marchar de su país, lo hace tras contemplar a una mujer-pájaro, elemento del folclore, un hada: *bird girl/Fairy woman* y siente: "an outburst of profane joy... *To live, to err, to fall, to triumph, to create life out of life*"<sup>149</sup>..

Por otro lado, el apellido Dedalus del protagonista de Ulises, es el del creador del laberinto mitológico de Creta - en el que es encerrado con su hijo Ícaro y de donde escapan uniendo plumas de alas con cera que se derrite por el sol al subir a Ícaro demasiado arriba provocando su caída. También en la saga de los héroes de la mitología celta la imagen del pájaro mágico es común, es un mensajero del mundo más allá de la muerte donde se encuentra la tierra de los pájaros, donde el tiempo es distinto y donde durante la contemplación del canto de un pájaro pueden trascurrir 300 años. El pájaro como creador de eternidad en esta otra cita de "portrait of the artist as a young man" una montaña hecha y rehecha por un pájaro que llevando un grano en el pico infinitas veces representa la eternidad:

"... imagine that at the end of every million years a little bird came to that mountain and carried away in its beak a tiny grain of that sand. How many millions upon millions of centuries would pass before that bird had carried away even a square foot of that mountain, how many eons upon eons of ages before it had carried away all. Yet at the end of that immense stretch time not even one instant of eternity could be said to have ended...*And if that mountain rose again after it had been carried all away again grain by grain, and if it so rose and sank as many times as there are stars in the*



*sky, atoms in the air, drops of water in the sea, leaves on the trees, feathers upon birds, scales upon fish, hairs upon animals - at the end of all those innumerable risings and sinkings of that immeasurably vast mountain not even one single instant of eternity could be said to have ended"*

Hay otra posible interpretación: "Will - Being - Death" es la traducción al inglés del título del tríptico "La Natura- La vita- la Morte" y para Beuys "Willing- Feeling- Thinking" son las fuerzas básicas de la creatividad humana: *"From the activation of inspiration and intuition as basic ways will to become dynamic principle of a consciousness process, which, qualitatively enriched, opens in thinking"*<sup>150</sup>. La inspiración y la intuición forman ideas en la consciencia donde nos damos cuenta de los propios pensamientos, que de manera plástica, mediante sus formas de imaginación, inspiración e intuición, van desarrollando la propia conciencia: *"The plastic is only valuable if it is working on the development of consciousness. I want to say that the development of human consciousness ever a plastic process"*<sup>151</sup>. Pero Beuys en una frase muy críptica relaciona el pensamiento con la muerte, traducida:

*"El pensamiento sólo puede consumarse a través de la muerte... sin embargo, existe algo más allá para el pensamiento, su resurrección en la libertad conquistada mediante la muerte, una nueva vida para el pensamiento"*<sup>152</sup>

Idea que repite en varias entrevistas, aunque Beuys parece referirse a una muerte simbólica<sup>153</sup>:

*" Death keeps me awake...Death is a means of developing consciousness, of achieving a higher life"*

Escapar de la muerte, la jaula y el laberinto: el pájaro, Dédalo y el convicto de la pesadilla de la infancia de Beuys que *"Lleva la llave consigo, él mismo abre la puerta"*<sup>154</sup>

---

150 HARLAN/RAPPMANN/SCHATA: Social plastics. Materials to Joseph Beuys , 1984, p.17

151 Joseph Beuys. Zeichnungen, kleine Objekte Cat. Basel 1969

152 ADRIANI *et al.* Joseph Beuys, 1990, p.21

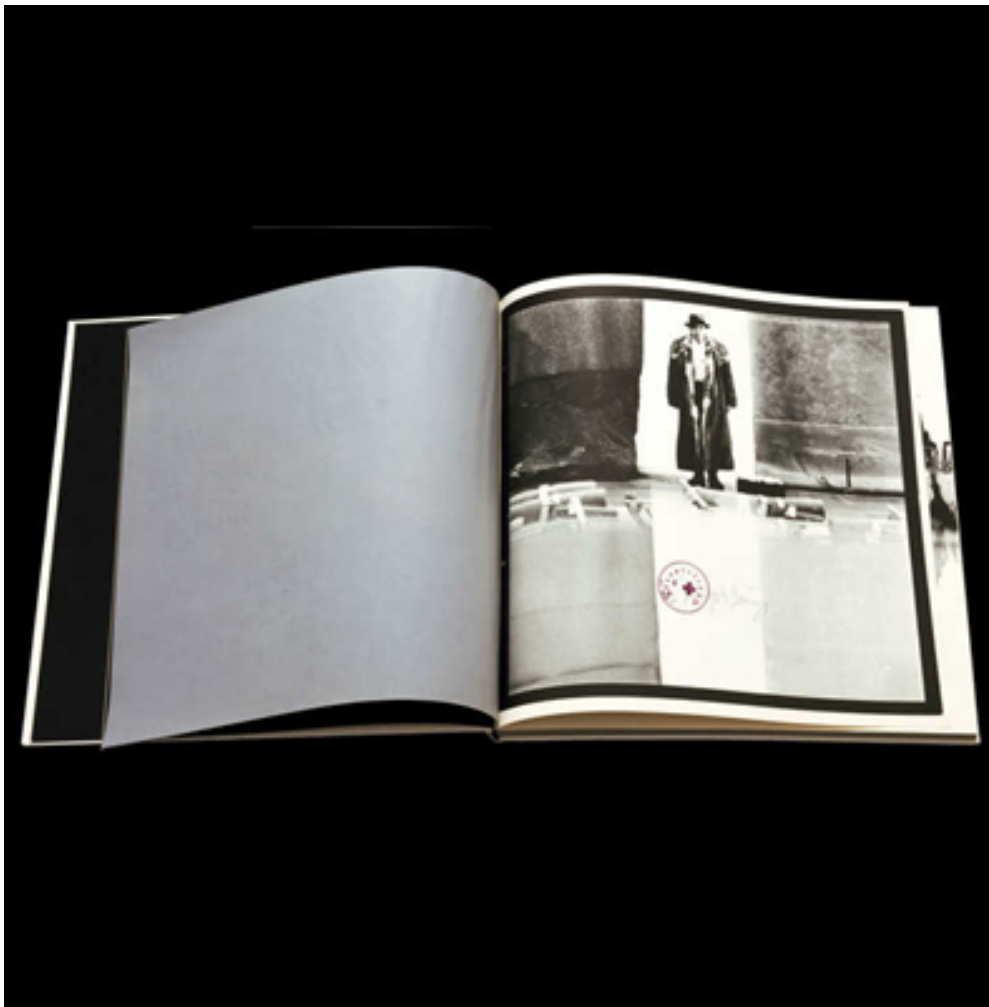
153 "Death keeps me awake" interview with Achille Bonito Oliva, 1986; as quoted in KUONI, C. "Energy Plan for the Western man" -1993, pp. 179-180

154 Catálogo MNCARS, p. 148



## **Pausa Narrativa**

**Textos narrativos: Mitos, crónicas, ficción, ensayos**



### 3.3.1 Enlaces celtas

"The better an artwork is understood ... the more it is unpuzzled on one level, and the more obscure its constitutive enigmaticalness [konstitutiv Rätselhaftes] became ... then the work vanishes into the distance, only to return to those who thought they understood it, overwhelming them for a second time with the question, 'What is it?'" Theodor Adorno. *Aesthetic Theory* 1970

La conexión de Beuys con el mundo celta de lengua inglesa y por extensión, su contacto con el mundo artístico en las islas británicas (e hibernia)<sup>1</sup> proviene principalmente (no en ese orden necesariamente) de sus viajes y exposiciones con Caroline Tisdall por esas tierras en los años 70 y también de sus lecturas de la obra de Joyce. A esto, debería añadirse su interés por la mitología y el hecho de poder explorarla *in situ* en una cultura que la cultiva con afición. Sobre el primer tema hay dos libros muy completos: el de la propia Tisdall, "We Go This Way" y un libro de Sean Rainbird: "Joseph Beuys and the Celtic World: Scotland, Ireland and England 1970-85"<sup>2</sup>. Como sobre este tema de los viajes nada nuevo puedo añadir, sólo expongo algunos datos relevantes del año 1974, en el que presentó la colección de Dibujos "The Secret Block for a Secret Person in Ireland" y el proyecto F.I.U.<sup>3</sup>. Para ello se organizan conferencias en diversas ciudades de Irlanda, partiendo de Oxford y cerrando en Londres ese año, con una primera exposición de "Directional Forces" en el ICA<sup>4</sup>. Los viajes sirven También para aportan objetos a la colección "Bits and Pieces" que reunía para Caroline Tisdall<sup>5</sup>. He aquí unas píldoras en palabras e imágenes de cada estancia:

**Oxford** Tisdall en el catálogo de la exposición en Oxford: "... for beyond the level of tidy reason, secrets, like fables and symbols, belong to us all. The process is as mysterious as word for perfection: ceir bheach (beeswax)."

El secreto se repite en esa serie de dibujos: un libro secreto y una persona secreta (¿Joyce?)<sup>6</sup>...los secretos se acaban descubriendo pues

1 Hibernia era el nombre que los romanos daban a Irlanda que aún se usa en algunas instituciones.

2 Sobre el celtismo en general, Irlanda y Beuys hay otros dos libros: "Joseph Beuys and the Celtic Wor(l)d" de Victoria Walters y "Beuysian Legacies in Ireland and Beyond: Art, Culture and Politics" de Christa-Maria Lerm-Hayes y Victoria Walters.

3 Free Internacional University. Sec. 4.1.2

4 Instituto de Arte Contemporáneo de Londres

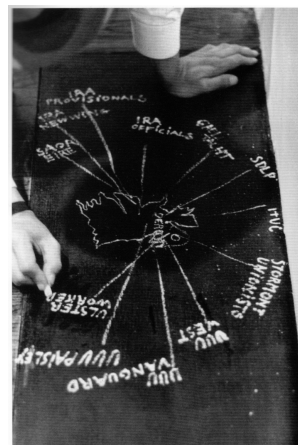
5 Colección que actualmente se encuentra en el Royal Museum of Kilmainhan

6 Por aquel entonces aún no se conocía el "Block Extensión de Ulises"



"pertenecen a todos" pero el proceso es tan misterioso como la expresión en gaélico que describe la perfección: "Cera de abeja".// **Irlanda del Norte** Beuys citado en "We go this way": "We have reached a crisis of materialism in the Western world. We have to break through the wall of analysis. It's like Beckett's poetry, we are still isolated, we are still sitting in the

garbage can...And now they are knocking on the wall. " Hay que derribar el muro, como en las obras de Beckett, aún estamos sentados junto a los cubos de la basura... pero ya alguien desde el otro lado golpea el muro.// Beuys dibuja un mapa de Irlanda donde en forma de diagrama expresa con ayuda de Tisdall y el público la situación política de la isla, con sus problemas de divisiones y los legados sin resolver de la historia.// En "Bits and Pieces": *the other part of Ireland is waiting for me.*// **Newgrange** una parada en el monumento megalítico conocido como la Tumba de los Reyes, en el que el primer rayo de sol ilumina la cámara



mortuoria cada solsticio de invierno.// **Dublín**, además de la exposición de "The secret Block", Beuys y Tisdall contactan con los apoyos que tienen para la creación de la FIU y visitan junto a Dorothy Walker el Royal Hospital of Kilmainhan como posible sede para la Universidad.//

En el museo se guardaban algunos restos del imperio, como un monumento escultórico de la reina Victoria retirado de las calles de Dublín en el Easter Rising de 1916 y utensilios antiguos por todo el patio central para la posible formación de un museo etnográfico en el lugar. Actualmente es el Museo de Arte Contemporáneo de Irlanda.// Dorothy Walker me dijo en una entrevista en 1994<sup>8</sup> que Beuys parecía un vagabundo moviéndose entre todos esos utensilios del patio a los que parecía analizar en un sentido de posibles transformaciones escultóricas.// Visita la torre Martello descrita en el Ulises de Joyce.// En 1977 se intentaría una exposición conjunta con Richard Hamilton, de las colecciones de dibujos que ambos tenían, basados en la obra de Joyce, pero finalmente no se llegó a un acuerdo con el dueño de la torre.// Actualmente Torre Martello es un museo de la obra Joyceana.// **Cork y Limerik** Beuys a Tisdall: "Why have you dragged me off to the ends of the world? Fame in the art world only extends so far"// En Limerik solo acudieron a



7 WIJERS L. Writing as Sculpture: 1978 – 1987 p. 203 Lama Sogyal Rinpoché and Joseph Beuys, 1982.

8 Por desgracia he perdido la transcripción y la cinta de la entrevista.

la conferencia en una biblioteca dos monjas y una persona que se encontraba ya por allí.// En Cork la conferencia fue en el Crawford Museum of Art// Al finalizar un cura allí presente borró la pizarra en la que Beuys había pasado más de tres horas dibujando signos celtas mientras hablaba.// Más de 30 años después en 2005, se organizó en Cork un "Beuys Caucus" de varios meses de duración y dos años de preparación. Trataré de ello con varios de sus protagonistas en el próximo capítulo. **Edimburgo**// Conoce a James Boyle, actual escritor y entonces convicto que se hallaba inmerso en un novedoso programa de rehabilitación a través del arte, Boyle le dijo a Beuys: "yo soy el coyote"// Cuando en 1980 Boyle fue retirado de ese programa y vuelto a la cárcel



convencional de Saughton sin la posibilidad que había cambiado su vida, de practicar arte, Beuys se puso en huelga de hambre.// Presenta en el Festival Internacional de Teatro "Three Pots in the Poorhouse"<sup>9</sup>//**London** Directional Forces (Richtkrafte )//Mostrado por primera vez en el Institute of Contemporary Arts London, 30 October 10-24 November 1974.//

**A shifting**

mother barely  
threadbar stirring  
peas & porridge nine days old in the pot  
  shadows  
  a' shifting  
golden vibrations overflow  
  cauldrons  
  circling  
  three places  
  the oak the stag  
  a' shifting

Testimonio Poético tras la acción  
three pots in the poor house por  
Steven Mc Cabe

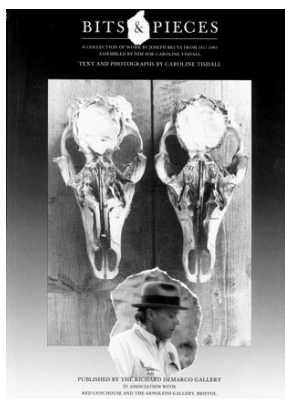


Hubo muchos otros viajes posteriores a estas tierras, en el documental (arriba) en inglés de algo más de dos horas de duración "Almost Shadow" (1999-2007) de Nortber Attard aparecen muchas de las primeras personas que estuvieron en contacto con Beuys en esos viajes, en

<sup>9</sup> Poor House, Forrest Hill, Edinburgh, 5 June 1974, <http://www.walkerart.org/collections/artworks/im-kopf-und-im-topf-in-head-and-in-pot>

relación a temas de la FIU, el Festival de teatro de Edimburgo, o la Universidad Brookes de Oxford, de la que trataremos en el siguiente capítulo. En cuanto a las tres colecciones relacionadas con Irlanda: "Bits and Pieces", "The Secret Book..." y "Ulysses Extension".

Me centraré ahora en la primera, **Bits and Pieces**, una especie de archivo en miniatura donde se encuentran todos los temas y materiales de Beuys a pequeña escala *"What is unique is that it was deliberately given to me piece by piece to build up a miniature archive of Beuys concerns and working processes"*<sup>10</sup>. A diferencia de las otras dos colecciones que son únicamente



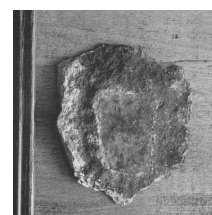
dibujos, en Bits and Pieces hay una mezcla de objetos y dibujos. Algunos de aquellos ya han aparecido, como "Irish Energies" (Dcha) dos ladrillos de turba para chimenea untados con mantequilla Kerry Gold a modo de *sandwich*. Otros objetos fueron asimismo recogidos en Irlanda, como un trozo de mampostería de una explosión en Derry (Dcha abajo). También el poster "The Other Part of Ireland is Running to



you" (abajo) sobre una fotografía de "Bog Action" y otros más como una pila del periódico The Guardian para el que trabajaba entonces Caroline, que habían sido repartidos en su casa los días que duró el viaje y fueron



encontraron acumulados a la vuelta. Beuys los reunió como una de sus baterías fonds.



Tisdall señala que la afinidad de Beuys con lo celta viene de su preferencia por *"the idealists of the past and the outsiders of today"* junto al hecho de que el lugar donde creció, Cleve, fuera de origen celta, todo lo cual le llevó primero a Escocia y después a Irlanda. El encuentro con el galerista de Edimburgo, Richard Demarco- y la facilidad de este para crear relaciones sociales entre la gente- fue lo que llevó a Tisdall a entrar en contacto con Beuys y tener una amistad con él a lo largo de muchos años:

*"... 'Bits and Pieces' was Beuys' acknowledgement of this working friendship, a very generous gesture full of fun and what Beuys called 'the laughter of the gods'. Hopefully the reader of these notes will be left with an intimate and often humorous view of the enormous sense of enjoyment with which Beuys approached life"*<sup>11</sup>.

En la colección destacan estudios, casi con cualidades de dibujo botánico de

<sup>10</sup> Caroline Tisdall en la presentación de la colección en su actual emplazamiento en el Irish Museum of Modern Art

<sup>11</sup> *Ibid*

diversas plantas, y también animales, dibujados o como objeto, como los dos cráneos que aparecen en la portada del catálogo ( página anterior, arriba izq.)

Tisdall comentó con Sean Rainbird<sup>12</sup> sobre este tema del mundo natural de la colección y otros muchos, como el tema celta, el político o el mitológico:

*"The botanical drawings Rosemary, Calendula (Marigold), Nasturtium, Pomegranate [all 1975]... he was obviously building up to something. Rosemary is obviously for remembrance. And he was very fond of my mother, who was a Shakespearean actress in her younger days. And I was born in Stratford-upon-Avon. So rosemary features in the botanical things. Then calendula, which is an incredibly important homeopathic plant. When he sent it it was an amazing orange like the sun. The collection reflects pretty accurately what was going on while it was being formed... it had its main themes: its Celtic and botanic themes, its mystical theme, alchemy and politics. The other thing there from the beginning was his interest in language: plays on words and the examinations of puns, differences between languages and curious things about English. Like the riddle in Three Hares 1975: "Drei Hasen und die Ohren drei und doch hat jeder seiner zwei"(if there are three hares and three ears, how can each hare have two ears?)"*

Una adivinanza sobre las 3 liebres: Si hay 3 liebres y 3 orejas ¿cómo cada una puede tener 2 orejas? Y Sean Rainbird concluye :*"He seemed to have a special gift of allowing a small object to speak volumes about complex issues and projects"*. Realmente en un sentido fenomenológico, los objetos de Beuys, si se miran atentamente, son capaces de crear reminiscencias sobre los más diversos, arcanos o complejos temas que tenemos olvidados en algún lugar de nuestra mente.

Los otros dos temas importantes que ponen en relación a Beuys con el mundo Celta e Irlanda, son la mitología gaélica y Joyce, que serán los temas a tratar a continuación.

Comenzaré haciendo una narración sobre mitología celta y seguidamente -a partir de textos teosóficos publicados por Steiner- sobre el mito de Hibernia y sus misteriosos orígenes.

En el apartado 3.3.3. me centro en las dos acciones "Celtic" y terminaré esta Parte primera con las extensiones de Beuys de la obra Joyceana en el apartado 3.3.4.

---

12 RAINBIRD, S. Joseph Beuys and the Celtic World | Scotland, Ireland and England 1970-85 Tate Publishing, 2005



### 3.3.2 El mito de Hibernia

"IN THE HEART OF THE HIBERNIAN METROPOLIS" Freeman's Journal Headlines.  
James Joyce in Ulysses, Chapter 7 "Aeolus"

" The origin of the flow of information comes not from matter, but from an idea... Here is the borderline between physics and metaphysics" Joseph Beuys.  
Interview with Willoughby Sharp, 1969

Comienzo este apartado con una vuelta a la mitología, en este caso una mitología relacionada con Irlanda tal como la cuenta Steiner en relación con unas misteriosas crónicas Akásicas de la tradición esotérica, y por otro lado tal como ha sido legada en el tiempo a través de los manuscritos de la mitología celta. Comienzo con el "Lebor Gabála Érenn" (*the book of the taking of Ireland*) o libro de las invasiones de Irlanda, historias recogidas en más de una docena de manuscritos medievales- la mayoría de los S.XI y XII- que provienen de la tradición oral y copiadas (y en buena parte modificadas) por monjes cristianos. Es una colección de poemas y prosa narrativa que pretende ser una historia de Irlanda desde la creación del mundo hasta la Edad Media. Hay varias versiones y aunque se basan en recuentos medievales cristianizados de los mitos, también hay una mezcla de elementos paganos, como en el resto de manuscritos que han sobrevivido, sobre la historia de las invasiones y los ciclos mitológicos. Aquí mi propio resumen, tomado de distintas fuentes<sup>1, 2, 3</sup> :

El libro comienza con un capítulo de introducción, "Génesis", que a la manera bíblica nuestra la genealogía de los irlandeses como descendientes de Noé a través de sus hijos Jafet (Japhet) como origen de todos los europeos y Sem (Shem) de los escitas y los galos, lo que crea un lazo de unión de los celtas con con el pensamiento judeo cristiano. Los galos aparecerán según esta historia a través de un descendiente de Shem- un príncipe escita llamado Fenius Farsaid<sup>4</sup>, que aparece en más leyendas irlandesas- descrito como uno de los 72 jefes tribales que erigieron la torre de Babel y creador del alfabeto *ogham* o rúnico. Su nieto Gaedel crea la lengua gaélica que surgirá de la confusión de lenguas; sus descendientes abandonaron Egipto al mismo tiempo que los Israelitas

---

1 MACALISTER R.A.S Lebor Gábala: the book of taking of Ireland, 1938  
<https://archive.org/stream/leborgablare01macauoft#page/n5/mode/2up>

2 CAREY, J. "Lebor Gabála and the Legendary History of Ireland." *Medieval Celtic Literature and Society*, 2005. pp. 32-48.

3 CAREY, J. *A new introduction to Lebor Gabála Érenn. The Book of the taking of Ireland, edited and translated by R.A. Stewart Macalister*. Dublin: Irish Texts Society, 1993.

4 Carey, John. "The Ancestry of Fénius Farsaid". 1990.p.104-12  
[http://www.ucc.ie/academic/smg/CDI/PDFs\\_articles/Carey\\_AncestryofFeniusFarsaid.pdf](http://www.ucc.ie/academic/smg/CDI/PDFs_articles/Carey_AncestryofFeniusFarsaid.pdf)

en su éxodo, ocupando Escitia por un tiempo, hasta que la abandonan y vagan durante 40 años por bosques y mares, conquistando y asentándose en la península ibérica, a donde llegan desde Córcega y Sicilia<sup>5</sup>. Allí un descendiente de Gaedel, llamado Breog funda una ciudad llamada Brigantia (actual Coruña llamada por los romanos Brigantium) donde construirá una torre desde la que su hijo divisa Irlanda: la torre de Breogán como a veces es referida la torre de Hércules reconstruida por los romanos. Los capítulos restantes describen las sucesivas oleadas de invasiones de Irlanda, hasta la llegada de los milesians, o galos desde Breogán. Las tres primeras invasiones siguen un mismo patrón y las dos siguientes muestran las invasiones que desde norte y sur de Europa hacen otros migrantes retornados poco antes de la llegada de los celtas con quienes se enfrentarán en singular batalla. El patrón de las tres primeras invasiones, las más antiguas en el tiempo, consiste en la llegada de varios barcos huyendo de zonas inundadas. En la primera, una descendiente de Noé, Cessair, está al frente. Sólo un barco de su flota llega a salvo a tierra en él hay 47 mujeres (que por sus nombres parecen representar las madres ancestrales de diferentes pueblos, con lo que su llegada puede verse como la creación de "un microcosmos del mundo, en Irlanda"<sup>6</sup>) y tres hombres, de estos sólo sobrevivirá uno en una nueva inundación, Fintan, que huye del lugar y se transforma en salmón y otros animales durante 5.500 años, tras los cuales regresa como humano para dar recuento de la historia de Irlanda, narración que es una de las más importantes del folclore celta. Irlanda permanece inhabitada entonces durante 300 años hasta la siguiente invasión, que encabeza otro descendiente de Noé através de Japhet: Parthalon con su mujer, sus cuatro hijos y mujeres que llegan a Irlanda, cruzando Anatolia, Grecia, Sicilia e Iberia en siete años. Sus hijos se repartirán Irlanda en las cuatro divisiones actuales e introducen la agricultura, la ganadería y la cocina- lo que parece situar esta invasión en la época neolítica- y viven prósperos durante un tiempo indeterminado hasta que aparecen unos misteriosos personajes, los Fomorian, contra los que luchan y a los que vencen pero sólo para morir víctima de otra plaga en la que desaparecen en una semana las 4000 mujeres y los 5000 hombres, excepto Tuan mac Cairill, que sobrevive y que ,como Fintan, vive durante varios siglos encarnado en formas de diversos animales, para poder contar la historia de Irlanda, que permanecerá inhabitada durante 30 años hasta la llegada de un tercer grupo con Nemed, de la línea de Shem (Sem) quien llega a las costas del sur navegando desde el mar Caspio con su mujer y cuatro hijos en 44 barcos, de los que sólo sobrevive uno. Aquí ya parece ser la edad de los metales, los hijos se convierten en los cuatro reyes tribales y construyen cuatro fuertes, edificación típica de esas épocas. Luchan cuatro batallas contra los Fomorian que ganan, hasta que hay una nueva plaga y los que se salvan son esclavizados por los Fomorian, contra los que se

---

5 Carey, J. The Irish National Origin-Legend: Synthetic pseudohistory, 1994, p. 16  
p16[http://www.ucc.ie/academic/smg/CDI/PDFs\\_articles/JCarey\\_QuigginPamphletsI.pdf](http://www.ucc.ie/academic/smg/CDI/PDFs_articles/JCarey_QuigginPamphletsI.pdf)

6 LIVINGSTONE P. The Monaghan story 1984 p.85

levantarán, y aunque muchos mueren en el mar, otros muchos logran escapar en barcos. Algunos van "al norte del mundo" otros llegan a britannia, y se convierten en ancestros de los británicos, y otros van al sur, a Grecia. Los tres últimos capítulos muestran la llegada que desde norte y sur de Europa hacen estos migrantes retornados, antes de la llegada de los milesians desde Breogán, última invasión que narra el libro.

Después trataré la mitología celta tal como aparece en otros manuscritos que han conservado mejor la tradición pagana. De momento paso a otra narración, recogida por Steiner:

### **Las Crónicas Akáshicas(1904): prehistoria de la tierra y del**

**hombre** en las que se refiere la historia de unos hipotéticos continentes perdidos, cientos de miles de años antes de la prehistoria conocida. Akasha es un término sánscrito que significa "el espacio que todo lo penetra", se manifiesta en la materia, y para el hinduismo y el budismo es el Principio vital que impregna todo lo que existe. En la teosofía<sup>7</sup> los Registros Akásicos eran los archivos matrices de todo lo ocurrido desde el principio del universo, aunque Blavatsky nunca usa el término en sus escritos. El teósofo hindú Swami Bhakta Vishita<sup>8</sup> en 1919 intentó explicarlo: "*Simply, the Akhasic plane contains traces and impressions of all the happenings of the past of this earth*" y habla de un principio vital, etérico. En su libro, Steiner hace un recorrido desde las épocas de formación del planeta tierra y habla de una evolución de los seres y la materia, para lo que declara basar su conocimiento en las crónicas akáshicas. Comienza así:

*"It is but a small part of prehistoric human experience which can be learnt by the methods of ordinary history. Historic evidence throws light on only a few thousand years; and even what archaeology, palæontology, and geology can teach us is limited... Everything belonging to the outer world of sense is subject to time, and time destroys what in time arises"*<sup>9</sup>. El tiempo destruye, lo que se crea en el tiempo, pero ¿qué son esas crónicas akásicas que guardan memoria de tiempos remotos? Steiner habla de las dificultades primeras para su comprensión en una época de civilización objetivista:

*"for him who is right in the centre of the objective civilisation of our time, it is very difficult to advance to the knowledge of the higher worlds..."* Sólo se puede conseguir si se trabaja de forma enérgica en el interior. En

---

7 Steiner estuvo muy en contacto con la teosofía de Helena Blavatsky, antes de que sus disensiones lo llevaran a abandonar en 1912 para fundar la antroposofía .

8 SWAMI BHAKTA VISHITA, *Genuine Mediumship or the Invisible Powers*, 1919, p.4, 118-9

9 Rudolph Steiner Archive [http://wn.rsarchive.org/Books/GA011/English/TPS1911/GA011\\_index.html](http://wn.rsarchive.org/Books/GA011/English/TPS1911/GA011_index.html). Todas las citas, excepto las que otras notas indiquen, tomadas de aquí.

otros tiempos las condiciones de la vida exterior eran más simples por lo que *"spiritual exaltation was easier of attainment..."* Continúa diciendo que el primer paso es aprender a controlar los propios sentimientos pensamientos e ideas *"...The disciple is told to set apart certain moments of his daily life during which to withdraw into himself, quietly and alone"* Pero que en esos momentos no debe ocuparse de sus propios asuntos, sino *"rather to listen in complete silence to the echoes of what he has experienced, of what the outward world has told him"...* En esos periodos de tranquilidad y solitud, cada flor, cada animal, cada acción le revelará sus secretos y así se preparará para recibir nuevas impresiones del mundo exterior como si las viera con ojos nuevos... sin caer en el mero disfrute de las impresiones *"...for he who merely desires to enjoy impression after impression, only stultifies the perceptive faculty, while he who lets the enjoyment afterwards reveal something to him, thus enlarges and educates it"*<sup>10</sup> En principio no parece demasiado complicado ni esotérico: observación y reflexión.

Steiner no contraría la teoría de la evolución, que había sido publicada cuando era niño, y era controvertida aún entonces, sobre todo para algunas religiones. Tampoco se desvía de la idea sobre como se entienden los procesos de formación geológica terrestres. Así p.e en el primer caso, habría seres antropomorfos parecidos a los primates, aunque también seres etéreos e incorpóreos en otras épocas más remotas. Los cambios se explicarían a partir de la inmensa medida del tiempo a que las crónicas refieren, millones de años, y de los tremendos cambios geológicos y atmosféricos ocurridos de forma muy lenta. La evolución de los seres tendría avances y retrocesos, la ganancia de unas nuevas cualidades suponía a veces la pérdida de otras que eran igualmente buenas y que podían reaparecer después, siendo por tanto un proceso genético. Steiner explica como La tierra en principio era una masa gaseosa y como tras sucesivos calentamientos y glaciaciones, aparecieron las materias líquida y sólida. En esas remotísimas épocas de formación, la ciencia actual considera la tierra como un lugar despoblado de ningún rastro animal o vegetal, pero en el recuento de Steiner, existen unos seres (etéricos o gaseosos) que generaron en sí y por sí, de forma también muy lenta, toda la vida en la tierra, que evolucionaron al tiempo que el resto de la materia y fueron desarrollando a un tiempo, cuerpos, órganos y sentidos. La primera vida no sería la de los organismos unicelulares, sino que estos serían un desarrollo evolutivo producido dentro de estos

seres etéricos antecesores humanos, en su proceso de corporeización.

Steiner en la descripción cronológica sigue la nomenclatura de la "Doctrina secreta" de Blavatsky: *"Lemurians, Atlanteans, and Âryans are Root-Races of humanity. If we think of two such Root-Races preceding the Lemurian, and two following the Âryan in the future, we have altogether seven. The one always arises out of the other"* Siete oleadas de humanidad, dos precediendo a las razas Lemuria y Atlantea, y dos posteriores futuras aún desconocidas tras la Ârya. Esta última sería la época del tiempo histórico que vivimos. Cada nueva raza-base añadiría cualidades mentales y físicas nuevas, mientras algunas antiguas, que se perderían para la generalidad de la humanidad aún podrían conservarse en ciertas personas o zonas geográficas. A su vez cada raza-base, tendría un periodo de evolución, que estaría dividido en periodos de otras siete fases evolutivas que surgirían en larguísimos periodos de tiempo y añadirían nuevas cualidades evolutivas. Steiner se centra en la raza atlantea, precedente de la Ârya- para lo que cita al teósofo Scott-Elliot<sup>11</sup>, que tiene un libro muy profuso en el que incluso aparecen dos mapas de la extensión de Atlántis- en su periodo de inicio y de decadencia- donde cuenta como... la atmósfera era más densa entonces, pero la materia lo era menos, o como los atlantes pensaban en imágenes que rememoraban fácilmente para servirse de ellas en la resolución de cualquier problema y se veían compelidos a la experimentación, cuando se daban circunstancias totalmente desconocidas para ellos. También el lenguaje se desarrolló entonces: *"it was in the Atlantean period that speech found its development. And with speech a tie was formed between the human soul and things exterior to man"*. Con el lenguaje se crearon lazos entre el hombre y las cosas. ,

En cuanto a su localización y cronología:

*"At the outset those facts will be described which occurred during the existence of the so-called continent of Atlantis, which lay between America and Europe, this part of the surface of our earth was at one time land. Today it is this land which forms the bottom of the Atlantic Ocean. Plato still told of the last remnant of this land Poseidonia ...that for about 1,000,000 years it was the scene of a civilisation certainly very different from ours of to-day; and that the last remnant of this continent was submerged nearly 10,000 years B.C. What is here related, however, took place not only on the continent submerged by the waters of the Atlantic Ocean, but also in the neighbouring regions that now form Asia, Africa, Europe, and America"*.

Es decir, parte de su territorio, hoy sería suelo del oceano Atlántico

y su existencia se extendería entre 1.000.000 de años y 10.000 AC, y parte de lo que hoy es territorio de Asia, Europa y América perteneció a ella. Platón habló de los últimos restos: Poseidonia, de la que habrían formado parte las islas más occidentales de Europa y Africa, cuenta Steiner. "La isla de Atlas" aparece en los diálogos "Timeo" y "Critias" representando de manera alegórica un poder naval antagonista de la "República" ideal de Platón que en la ficción de Platón se asentaba en la antigua Atenas. Platón da indicaciones sobre el tiempo en que ocurrieron los hechos, más de 9.000 años antes su tiempo, y la localización, en el mar que está más allá de las columnas de Hércules (Gibraltar). La República tiene carácter ficcional- en el sentido de que es una invención sobre un modelo de estado ideal, una utopía- pero ha habido una gran especulación sobre cuales fueron las fuentes de inspiración de Platón, que la menciona por primera vez en Timeo:

*"For it is related in our records how once upon a time your State stayed the course of a mighty host, which, starting from a distant point in the Atlantic ocean, was insolently advancing to attack the whole of Europe, and Asia to boot. For the ocean there was at that time navigable; for in front of the mouth which you Greeks call, as you say, 'the pillars of Heracles,' there lay an island which was larger than Libya and Asia together; and it was possible for the travelers of that time to cross from it to the other islands, and from the islands to the whole of the continent over against them which encompasses that veritable ocean. For all that we have here, lying within the mouth of which we speak, is evidently a haven having a narrow entrance; but that yonder is a real ocean, and the land surrounding it may most rightly be called, in the fullest and truest sense, a continent. Now in this island of Atlantis there existed a confederation of kings, of great and marvelous power, which held sway over all the island, and over many other islands also and parts of the continent"<sup>12</sup>.*

El Timeo- diálogo en que están presentes los filósofos Sócrates y Timeo de Locri y los políticos Critias y Hermócrates- comienza con un Sócrates que, asombrado por la perfecta sociedad mostrada en "La República" de Platón, se pregunta qué tipo de sociedad existente podría ejemplificar esa idea. Critias menciona una historia que le había sido descubierta a Solón (638-558 AC) en la ciudad de Sais, en Egipto y había sido transmitida por tres generaciones antes de llegar a Critias- descendiente de Solón y familiar de Platón- sobre una gran isla en medio del océano, con fácil acceso al continente así como a otras grandes islas

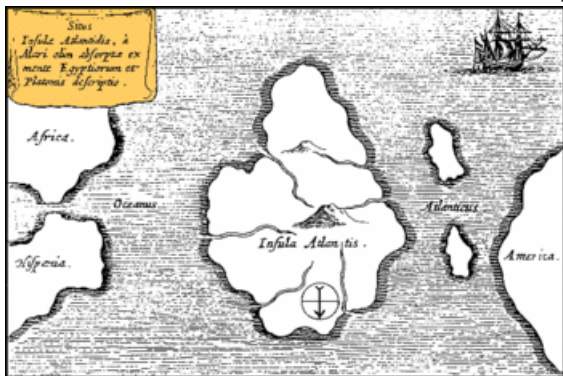
---

12 Plato, Timaeus, Critias, Cleitophon; Menexenus, Epistles (Loeb Classical Library Nº 234) 1929. Reprint 1999 Trd. BURY, R.G.

sobre las que regía. Después el Timeo hace un recuento de las creaciones y la estructura del universo y las antiguas civilizaciones. La historia de Atlantis continúa en Critias- diálogo que Platón no terminó- donde Critias narra la historia de Solón sobre la manera en que la confederación de reyes de Atlantis había decidido extender su dominio por el continente y tuvo a consecuencia de ello una lucha con Atenas (unos 9.000 años antes del relato) de la que salió derrotada antes de hundirse en el océano y hacerlo intransitable, convertido en un enorme bancal embarrado. Critias cuenta también que los dioses helénicos de tiempos pasados se repartieron la tierra y como Poseidón tomó el legado de Atlantis y tuvo con Cleito dos pares de gemelos que dividieron el enorme territorio entre ellos según los puntos cardinales.

Ha habido mucha controversia desde entonces sobre si la historia que cuenta Platón está verdaderamente basada en alguna tradición antigua -como en la historia de la guerra de Troya, de la que asimismo se desconoce si tiene alguna verosimilitud - o era una fábula fruto totalmente de su invención <sup>13</sup>.

Estas discusiones comenzaron ya en vida de Platón, el filósofo Crantor, su primer comentarista fue el primero en defender la veracidad de los hechos. Sus escritos están desaparecidos, pero es mencionado por Proclo,



filósofo neoplátonico del S.V DC en su comentario sobre el Timeo, un texto largo, de oscuro y alambicado lenguaje que no ha contribuido mucho a clarificar el tema, como en la parte que el sacerdote Egipcio de Sais relata la historia a Solón<sup>14</sup>.

Hay muchas dudas también sobre las posibilidades de su localización. Se ha pensado en todas las islas del Mediterráneo y el Atlántico Hay un mapa muy rudimentario visto desde el norte (arriba) de Athanasius Kirchner (1602-1680). También Abraham Ortelius, cartógrafo y geógrafo flamenco, creador del primer atlas moderno "The theatrum Orbis Terrarum" (1570) así como el primer geógrafo que imaginó la pangea o unión de los continentes antes de desplazarse y

13 - Artículo. Zanger, E. . "Plato's Atlantis Account – A Distorted Recollection of the Trojan War". *Oxford Journal of Archaeology*, 12: 1993 p. 77–87. - Artículo. Gill, C. "Plato's Atlantis Story and the Birth of Fiction". *Philosophy and Literature* 3, 1979 p.: 64–78

14PROCLO Comentay on Plato's Timeus trd. Thomas Taylor, 2010 p. 117-126  
<https://archive.org/details/ProcluscommentaryOnTheTimaeusOfPlato>

separarse, cuenta que Atlantis (que Platón describe como mayor que Asia y Libia juntas) fue separada de Europa por terremotos y fuertes inundaciones y que esto es apreciable en las líneas de las costas de ambos continentes. Menciona además al geógrafo Estrabón, que consideraba cierta la historia, aunque el continente no se hundió como dijo Platón, sino que se separó de Europa y África:

*"The island of Atlantis which was not sunk (as Plato reports in the Timaeus) so much as torn away from Europe and Africa by earthquakes and flood... The traces of the ruptures are shown by the projections of Europe and Africa and the indentations of America in the parts of the coasts of these three said lands that face each other to anyone who, using a map of the world, carefully considered them. So that anyone may say with Strabo in Book 2, that what Plato says of the island of Atlantis on the authority of Solon is not a figment"*<sup>15</sup>.

El tema sobre la verdad o no de la historia es irrelevante aquí - no en vano hablamos de mitos- solo interesa lo que atañe a la relación con el mito de Hibernia de Steiner. Hay un libro de 2004 "Atlantis from a Geographer's Perspective: Mapping the Fairy Land", escrito por un geógrafo especializado en mapas submarinos que retoma el mito de la Atlántida a partir de las descripciones de Platón y de su conocimiento de los lechos marítimos que rodean las islas existentes en la actualidad, que como hipótesis propone Irlanda- la antigua Hibernia- como la capital de la Atlántida descrita en Critias:

*"Poseidon carved the mountain where his love dwelt into a palace and enclosed it with three circular moats of increasing width, varying from one to three stadia and separated by rings of land proportional in size... The walls were constructed of red, white and black rock quarried from the moats, and were covered with brass, tin, and the precious metal orichalcum, respectively."*<sup>16</sup>

Irlanda sería una de las islas del hipotético continente que habrían sobrevivido a la subida del nivel del agua, unos 60m tras el último periodo glacial hace bastante aproximadamente 10.000 años. El continente en origen podría situarse a lo largo de "los pilares de Hércules", desde Gibraltar hasta el límite de las costas con el mar del norte, cuyos bosques los pueblos Germanos llamaban las columnas de la tierra en época

---

<sup>15</sup> Abraham ORTELIUS. Thesaurus geographicus (1596)

[https://books.google.ie/books?id=AWhXAAAACAAJ&pg=PARA1-PR24&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ie/books?id=AWhXAAAACAAJ&pg=PARA1-PR24&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

<sup>16</sup> PLATO, Timaeus, Critias, Cleitophon; Menexenus, Epistles (Loeb Classical Library N° 234) 1929. Reprint 1999 Trd. BURY, R.G.p. 116



del imperio romano<sup>17</sup>. El libro hace un estudio de la geografía de la isla, con montañas y acantilados rodeando una planicie central; del tamaño de la isla; y de como las islas británicas estaban en la glaciación cuaternaria unidas al continente a través de una planicie llamada *Doggerland*<sup>18</sup> (Dcha)



Mounds in Boney Valley

En cuanto a los monumentos megalíticos que se conservan y los metales que se nombran, la curiosa descripción de Platón, con los tres anillos circulares y la montaña cubierta de "bronce, latón y oricalco" podría referirse a Tara, *Temhair* o capital de Hibernia desde la época de los Tuatha Dé Danann, de los que hablaré a continuación, y que está situada en Boyne Valley donde se encuentran asimismo los otros monumentos megalíticos: New Grange, Knowth and Dowth.

La cubierta de bronce y latón mencionada, se ha asociado a una aleación de cobre, zinc y plomo- conocido como latón dorado- muy valorado a finales de la edad de bronce (XII-X AC). En cuanto al metal oricalco<sup>19</sup> puede referirse al cuarzo ambar, que se extraía en la península de Jutlandia del granito (o roca dura, frente a la roca blanda, pues el idioma danés diferencia entre piedras duras y blandas) y se comercializaba en barcos llegados de Tartessos.

Continúo ahora con los mitos irlandeses donde lo había dejado. Tras las primeras invasiones a la isla quedan las tres últimas: los Fir Bolg, los Tuatha Dé Danann- que gobernaron largo tiempo la isla- y los Milesians que llegaron desde Breogán. Sus historias son narradas en los **Ciclos de la mitología irlandesa**, cuyas fuentes principales aparte del mencionado *Lebor Gabála Éirenn* or *Book of Invasions*, se hallan en los manuscritos de finales del S. XI y comienzos del S. XII "Lebor na Huidre" o "Book of Dun Cow" que se halla en la Biblioteca de la Royal Irish Academy, The book of Leinster, dentro del cual está "The Dindsenchas o Lore of Places" que está en la Librería del Trinity College. y "The Rawlinson\_manuscript B502", en The Bodleian Library de la Universidad de Oxford, Mucho de cuyo material es anterior a esa época, hay algún poema del S. VI y prosa del S. VIII.

17 ERLIGSSON U. "Atlantis from a Geographer's Perspective: Mapping the Fairy Land" 2004, p.8

18 *Ibid*, p. 21-2

19 *Ibid*, p. 67

El *Dindsenchas* (en irlandés moderno *Dinnseanchas*, palabra que actualmente significa topología), da cuenta de los orígenes de la toponimia de lugares y tradiciones y sobre sucesos y personajes asociados con esos lugares, lugares que en la actualidad conservan los mismos nombres. La mayoría de las leyendas están relacionadas con las principales figuras míticas y literarias, sus hechos y batallas. Muchos de estos personajes reaparecerán posteriormente en el ciclo de los héroes, pues estaban asociados a la idea de la inmortalidad. Los libros narran los ciclos relacionados con las invasiones:

1.Ciclo mitológico

2.Ciclo de los héroes, que comprende el Ciclo del Ulster y el Ciclo feniano.

3.Ciclo histórico

Aunque el ciclo de los héroes y el ciclo histórico no pierden en absoluto el carácter mitopoiético, el que más nos interesa es el ciclo mitológico que narra la historia de los dioses antiguos y de los orígenes del pueblo irlandés. Para su narración me he basado en transcripciones de esta web<sup>20</sup>. En las tres últimas invasiones, los pueblos ya tendrán un nombre característico- sin relación bíblica- y muchos personajes reaparecerán en los siguientes ciclos.

Habíamos quedado que tras la inundación que termina con la tercera invasión, los supervivientes se dispersaron y unos fueron a Grecia, otros a Escitia y otros a las tierras del norte. La siguiente invasión, la tercera será la de los Fir Bolg, descendientes de aquellos que fueron a Grecia donde trabajaron como agricultores en tierras poco fértiles hasta que sus cinco chieftains, o jefes tribales, deciden regresar a Irlanda a través de la península ibérica y se asientan en las cuatro provincias, nombrando un alto rey que gobernará todo el territorio y viviendo prósperos durante el reinado de nueve altos reyes hasta la cuarta invasión, la de los Tuatha Dé Danann "*Peoples of the Goddess Danu*" los que habían ido a las tierras del norte. A su llegada su rey Nuada ofrece a los Fir Bolg, dividir el país entre los dos pueblos, pero estos lo rechazan y pierden la batalla que entablan, aunque cortan un brazo de Nuada y se quedan con una de las provincias de Irlanda. Hay que destacar que los Tuatha tendrán descendientes comunes con los Fomorian, la hija de Nuada, se enamora de Bres el hermoso hijo del rey Fomorio Elatha, que ocupará el lugar de Nuada, quien sin brazo no puede gobernar. Pero el reinado de Bres es tan caótico que Nuada, con un brazo de plata, volverá a regir el territorio. Bren pide ayuda a su padre para recuperarlo, pero al negarse éste, acude a Balor of the devil eye, otro fomorio al que han vaticinado la muerte a manos de su nieto. Balor mata a Nuada y Lug, que es hijo de la hija de Balor que esta encerrada por su padre debido la

---

20 [http://www.vanhamel.nl/codecs/Category:Mythological\\_Cycle](http://www.vanhamel.nl/codecs/Category:Mythological_Cycle)

profecía es encontrada por Cian, de los Tuatha con quien tiene a Lug, que a su vez será padre del fanoso héroe *Cú Chulainn*, del ciclo de los héroes del Ulster. En realidad sólo se narran cuatro invasiones, los fomorians serían una primera invasión, unos 200 años antes de la llegada de Partholon, aunque parte del tiempo vivían navegando lejos de las costas y su origen podría estar en Cartago o en Gadis<sup>21</sup>. Como a los Tuatha después, se les identifica con seres sobrenaturales, en "The Book of the Dun Cow" se les describe como humanos con cabeza de cabra o de un solo ojo.

Tras la última invasión de los Galos o Milesians llegados desde Breogán, con los que el círculo de la narración se cierra, los Tuatha Dé Danann, se retirarán al mundo del más allá o al mundo subterráneo de "The mounds" también llamado *the sidhe* para convertirse en las deidades sobrenaturales de mitos y leyendas posteriores.

Hay mitos repetidos en los ciclos, y también algunos aspectos sobrenaturales interesantes en esta narración genealógica. Por un lado están los supervivientes de las dos primeras invasiones que se transforman en salmón y otros animales y viven así durante milenios. Y también está *The Sidhe*, el más allá al que se retiran los Tuatha Dé Danann, considerados posteriormente como un pueblo mitológico de magos de la temprana edad de oro, quienes eran *shape-shifters*, capaces de metamorfosearse y usar la metempsicosis. Tiempo después se convertirían en *The fairy people*, el pueblo de las hadas del folklore tradicional posterior. El mito de la leyenda del salmón del conocimiento (*bradán feasa*), se relaciona con el personaje superviviente de la primera invasión, Fintan mac Bóchra que se salvó de la inundación convirtiéndose en pez y fue en consejero de todos los reyes de Irlanda a lo largo de 5.500 años. La leyenda cuenta que el salmón Fintan, comió nueve nueces mágicas que habían caído a un pozo de conocimiento (*Tobar Segais*) ganando toda la sabiduría del mundo, la cual pasaría en su totalidad a la primera persona que comiera de él. El poeta Finn Ecces (Finnegans) pasó 7 años tratando de pescar el salmón, y cuando lo capturó se lo dió a su ayudante Fionn, entonces un niño, para que lo cocinara; una gota de grasa cayó en el dedo pulgar de éste y al chuparlo recibió todo el conocimiento del salmón. Al descubrir el poeta Finn lo que había ocurrido, decidió que Fionn comiera el resto del salmón y se convirtiera en el rey de Irlanda Fionn mac Cumhail, siendo el primero de los Fianna del ciclo feniano de los héroes. Lo más curioso es que Fintan mac Bóchra vivió hasta el reinado de Fionn y al final de sus vidas se encuentran, se cuentan uno a otro su historia y deciden abandonar juntos el reino mortal en el siglo V

---

21 SCHLEGEL, D M. *Reweaving the tapestry of ancient Ulster*, 2002, p. 27

mientras Irlanda se convertía al cristianismo.

*The sídhe*, las tierras donde se fueron a vivir The Thuata en unos montículos subterráneos que en The Book of Leinster se describen como entradas a un universo paralelo en que los *aos sí* "*the people of the mounds*" coexisten con los vivos. Estos montículos, no serían sino los templos de Boyne valley, que Beuys visitó en sus viajes a Irlanda y que mencionaré más adelante en relación con el mito y la obra "Hibernia".

Existe otra leyenda posterior, la del caldero mágico, que se ha relacionado con el Grial, en la que se unen el mito del salmón de la sabiduría, la leyenda de los hijos de Lir que se convirtieron en cisnes durante 900 años y los mitos artúricos. Es parte de la mitología de Gales, aparece en el "Mabinogion"<sup>22</sup> una colección de doce historias en prosa de la tradición oral, cada una de las cuales puede ser leída de forma independiente. Posiblemente eran una compilación para el recitado de los bardos procedente de manuscritos medievales galeses de entre los siglos XI al XIV <sup>23</sup>. La historia a la que me referiré aquí es la última, donde, junto a los hijos de Lir, aparece Taliasin, un poeta que pudo vivir en el S. VI DC <sup>24</sup> y que como el bardo Finnegans, pasa su vida intentando pescar el salmón del conocimiento -y tal a su vez, como el rey pescador de las leyendas artúricas. Los tres parecen haberse asimilado en un mismo personaje con la característica común de reaparecer a través del tiempo. Taliesin el bardo es compañero de aventuras de dos personajes mitológicos: Bran the blessed, uno de los gemelos hijos de Lir- el que llegó a rey- y Arturo, el rey de la tabla redonda<sup>25</sup>. La leyenda cuenta como Branwen, hija de Lir va a casarse con el rey de Irlanda Matholwch. Pero en la ceremonia, Efnysien, un hermanastro de los hijos de Lir, personaje asociado a lo caótico, mata los caballos del rey, y Bran para congraciarse ofrece a Matholwch un caldero mágico (¿el posible grial?) que tiene el poder de resucitar a los muertos. Este acepta y vuelve a Irlanda con Branwell para reinar con ella. Pero Branwell se siente relegada en Irlanda, por lo que pide ayuda a sus hermanos que acuden con un grupo de guerreros entre los que están Taliesin y Arturo. En principio se va a hacer la paz, pero el hijo de Branwell y Matholwch es muerto por Efnysien, y se entabla un combate mortal. Los irlandeses van reviviendo a sus muertos en el caldero, hasta que Efnysien, se introduce en él y lo destruye. El final cuenta como Bran, Taliesin y Arturo sobreviven, aunque Bran malherido pide que le corten la cabeza tras lo que

---

22 <http://www.gutenberg.org/files/5160/5160-h/5160-h.htm>. Compilación Lady Charlotte Guest 1848. Transcripción de la edición de 1849 e por David Price Consultado octubre 2015

23 El fechado de las historias de basa en toponimios geográficos. No hay unanimidad sobre las fechas más antiguas, dato de importancia, pues significaría que las historias son anteriores a Perceval o el cuento del Grial de Chrétien de Troyes. Lady Charlotte guest Introduction, p. 1 ; *Ibid*

24 Aparece mencionado junto a otros cuatro bardos de la época en Historia Brittonum del S. IX, de Nennius. Citado en John Edward Lloyd, Dictionary of National Biography, 1885-1900, Volume 55

25 Uniendo así tradiciones mitológicas irlandesa, galesa y bretona.

continúa hablando y entreteniendo a sus compañeros durante los siete años que pasan en la estancia. Después de esto, aburridos, se retiran a una isla frente a Cornualles donde viven 80 años sin percibir el paso del tiempo( esta historia de la cabeza parlante, puede referirse a un antiguo "cult of the head" de los celtas, quienes consideraban la cabeza como morada del alma). Una cabeza sobre una bandeja, como trasunto del Grial aparece también en "Tair Rhamant" (tres Romances) del "Mabinogion" donde surge el personaje de los ciclos artúricos Perceval, que en la versión galesa se llama Peredur.

Por otro lado, los ciclos artúricos bretones, son leyendas en que los mitos están muy cristianizados, con el Grial apareciendo ya como la copa que recogió la sangre de cristo e iniciando el género de las novelas caballerescas con Chrétien de Troyes (hacia 1150-hacia 1183). Se cree con mucha seguridad que no existió un rey Arturo. Aparece mencionado en el S. VIII DC por Nennius<sup>26</sup> que evoca las victorias de un antiguo "señor de la guerra" bretón llamado Arturo, pero no aparece ninguna mención en manuscritos más antiguos. Es en el siglo XII cuando los cronistas anglo-normandos William de Malmesbury y Geoffrey de Monmouth presentan a Arturo como una figura histórica. Me referiré a estos ciclos mitológicos en el siguiente apartado 3.3.3.

Paso ahora a citar mediante traducción personal resumida el mito de Hibernia, más concretamente un ritual (culto o misterio) tal como Steiner lo describió en un ciclo de conferencias sobre los Misterios de la antigüedad<sup>27</sup>. De este modo, el mito de Atlántis puede ayudar a ver con más claridad el mito de Hibernia, este a su vez, los mitos celtas, y todos juntos la obra "Hibernia" de Beuys.

**Conferencia VII: Los Misterios de Hibernia.** Steiner comienza su disertación recordando como en la anterior conferencia ha tratado sobre los Misterios Efesios de Artemisa (que ya vimos como un culto en que las abejas tienen un papel principal). Y prosigue:

"Me gustaría tratar hoy sobre otro culto místico que se halla también presente en los inicios de la vida espiritual moderna. Quiero hablar de esos cultos de Misterio, que en otros tiempos tenían lugar en la isla de Irlanda, tal como aparecen indicados en mis "Mystery Plays"<sup>28</sup>. Cuando uno se aproxima a estos cultos de misterio de Hibernia, recibe la impresión de que las imágenes que esos misterios evocan transmiten unas extraordinarias fuerzas de oposición que

---

26 Nennius .Historia Brittonum <https://legacy.fordham.edu/halsall/basis/nennius-full.asp> Internet Medieval Source Book. Consultado en 3 octubre 2015

27 Lecture vii. "The Mysteries of Hibernia" Dornach, December 7, 1923 [http://wn.rsarchive.org/Books/GA011/English/TPS1911/GA011\\_index.html](http://wn.rsarchive.org/Books/GA011/English/TPS1911/GA011_index.html) consultado en Septiembre de 2015

28 Performances entre la danza (*eurhythmia*) el teatro y las artes plásticas ideadas por Steiner, a la manera, libremente basadas en los antiguos cultos teatrales griegos.

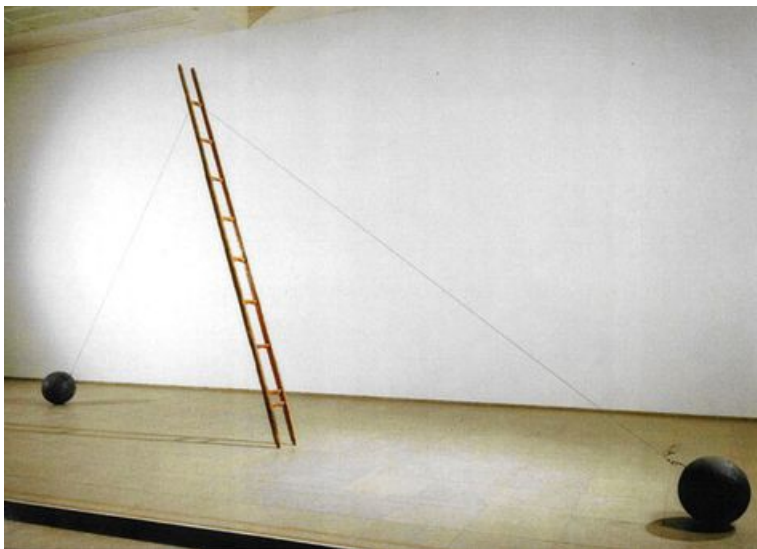
producen un sentimiento de perplejidad, debo decir, y sólo mediante una fuerte resistencia a estas fuerzas de oposición, puede superarse esta obstrucción. En los misterios de Hibernia había iniciados que poseían el conocimiento que allí se impartía a los alumnos, quienes eran instruídos de dos maneras: Primero los iniciados, son preparados para la comprensión de los temas que suponen mayores dificultades en el campo del conocimiento. No un conocimiento que conduce a las profundidades existenciales sino el camino del conocimiento que se puede expresar en palabras, no sin antes pasar por todos los obstáculos que este conocimiento plantea, para lo que se cuenta con la única ayuda de la lógica y la dialéctica, que conducen a estos alumnos a menudo a la desilusión, ante las dificultades y problemas que experimentan. La segunda cosa que experimentan, es como todo este conocimiento que adquieren, la lógica, la dialéctica, la retórica... contribuyen poco a la felicidad humana, y que todos los seres, si quieren mantener un equilibrio en sus vidas, necesitan en cierta medida, la búsqueda de cosas que les proporcionen alegría y felicidad. De este modo los alumnos son conducidos ante dos abismos y obligados por su situación a dudar de que ningún puente pueda ser establecido entre ellos, al estar su mente tan entrenada en las dudas y las dificultades del conocimiento hasta el punto en que, llegado el tiempo en su preparación para el inicio en los misterios, han resuelto prácticamente la renuncia a la búsqueda de cualquier conocimiento que no conduzca a la felicidad.

Cuando los alumnos habían alcanzado el grado de conocimientos requerido, eran conducidos ante dos colosales estatuas, una de mayores dimensiones, la otra de menor tamaño, pero que impresionaba por su peculiar aspecto. Una era una figura masculina, la otra femenina. La primera hecha de material elástico, comprensible en toda su superficie. Los alumnos debían presionar esta estatua que se revelaba como hueca, y al estar hecha de material elástico, recuperaba su forma tras cada presión. Sobre la cabeza de esta estatua había una forma que era una representación solar que simbolizaba de manera nictrocósmica el contenido de todo el macrocosmos. La otra estatua era tal, que lo primero que percibían los alumnos eran unos rayos luminosos que parecían provenir del interior de la estatua. Esta estatua estaba hecha de un material no elástico, sino plástico y muy suave, que al ser presionada dejaba una huella en la superficie. Cada vez que los alumnos eran llevados ante esa estatua, las marcas dejadas con anterioridad habían desaparecido y la estatua volvía a estar intacta. La impresión recibida era que esa estatua mostraba un aspecto lunar, tal como atestiguaba el suave resplandor luminoso. Cada vez que los alumnos eran llevados ante estas figuras escultóricas, a veces en solitario, experimentaban la elasticidad y plasticidad de cada una de las estatuas. Esto les iba provocando cierta remembranza de todas las dificultades que habían experimentado acerca del conocimiento y la felicidad, experiencia que les suponía pasar por una escala completa de sensaciones. Las estatuas así, aparecían ante su alma como un gran

enigma que impelía a averiguar su significado. Llegado este punto, los alumnos pasaban un periodo de prueba en que las dos experiencias debían fundirse: la experiencia pasada en la preparación de la búsqueda del conocimiento y el camino ordinario de la felicidad, que debían unirse mediante la interrogación que las estatuas habían producido en ellos, con lo que el enigma en sus mentes se intensificó en este tiempo de prueba en el que- como ya se mencionó en los misterios de Efeso- debería darse una fusión entre el conocimiento macrocósmico y microcósmico en el umbral del mundo espiritual. Cuando este proceso se había interiorizado en ellos, eran llevados de nuevo ante las estatuas donde recibían una notable impresión que sacudía todo su ser. Cada alumno, solo frente a las grandes figuras, con el maestro iniciático al que veían elevarse por encima de la cabeza de la primera estatua frente a la forma solar. Entonces se iniciaba una armonía musical, sobre la que el maestro elevaba unas palabras que parecían provenir de los labios de la propia estatua: "*I am the Image of the World Behold, I lack Being. I live in thy knowledge. I become now in thee Consecration*" (Soy la imagen del mundo perceptivo, carezco de ser. Vivo en tu conocimiento. Me transformo gracias a tu dedicación). El alumno era dejado de nuevo en silencio unos momentos, hasta que entraba un segundo maestro que de nuevo sobre una música armónica y subido sobre la cabeza de la segunda estatua, decía: "*I am the Image of the World Behold, I lack Truth. If thou wilt dare to live with me, I will be thy Consolation*". (soy la imagen del mundo perceptivo, carezco de verdad. Si te atreves a vivir conmigo seré tu consuelo). De nuevo el alumno era dejado en soledad, y ahora, tras toda su larga preparación en que tantas cosas había experimentado, reconocía como esta segunda estatua, era la que le daría una felicidad que le ayudaría a sobreponerse a las dificultades que le suponía la primera. Entonces recordaba como había debido creer en la renuncia al camino interior de la felicidad y seguir el camino del ascetismo para entrar en el mundo espiritual, pero como eso en realidad era ilusión, era decepción y como su alma oscilaba entre ambos sentimientos, todas las experiencias que había alcanzado más allá de muchas decepciones e ilusiones en el mundo físico y como había sido testado en el equilibrio entre el conocimiento y la felicidad. Pero era como si verdaderamente las estatuas hubieran hablado. Una dijo, soy conocimiento, pero lo que soy no tiene ser. Y la otra: soy fantasía y lo que soy carece de verdad. Ante esta confrontación que el alumno experimentaba en completa soledad, sus sentidos se volvieron tan hacia su interior que dejó de percibir la presencia física de las estatuas y allí donde antes veía sus cabezas, pudo percibir, como si escritas en el aire sobre el lugar de la estatua del conocimiento la palabra "Ciencia" y donde antes había visto la cabeza de la otra estatua, leyó la palabra "Arte".

Personalmente me parece una parábola muy interesante para ilustrar las oposiciones entre diversos conocimientos, entre estos y la vida y entre lo que se puede entender por mundo físico y espiritual (o metafísico).

Ahora el siguiente paso es ver como Beuys conceptualiza este texto y sus ideas en forma de imagen en su obra "Hibernia" (1957-1968) con la dificultad añadida de que la obra lleva varios años sin mostrarse en público y ni siquiera puede aparecer de modo fotográfico con tal título en internet<sup>29</sup>. De manera que he tenido que hacer uso principalmente de la memoria, de la brevísima descripción de la obra que aparece en el glosario del catálogo del MNCARS sobre Beuys del año 1994, donde se define en parte como compuesta por dos esferas con dos cruces marcadas, y de un texto suelto en alemán en que se menciona la obra "Hibernia" en relación a Newgrange. Conozco tres esculturas de Beuys compuestas por dos esferas, una es "Tisch mit aggregat", cuyo título y obra sé con toda seguridad que se corresponden. La segunda es "Sybille(Justice)" que aporta esta idea de equilibrio entre opuestos que se buscaba en el rito de Hibernia, pero que nos remite a Grecia, no a Irlanda: *"Delphi is the place to meet! (In Delphi muss man sich treffen) commented Joseph Beuys in 1982 when he unexpectedly encountered his friend and colleague, Rhea Thönges-Stringaris, at the site of the ancient oracle"*<sup>30</sup>... la idea del oráculo de Delfos y su encargada la Sibila, también puede recordarnos a las estatuas parlantes de "Hibernia". La otra escultura se puede encontrar en Internet como "Scala Napoletana" lo cual nos remite a Italia. Tanto Grecia como Italia



(sobre todo esta) fueron así mismo muy importantes para Beuys (y para Joyce). He decidido elegir esta última pieza como Hibernia (aún a riesgo de equivocarme) por diversas razones, como que en las dos bolas de plomo y hierro de *Scala*, aparecen dos signos de cruz (o positivos); que Steiner

menciona como los alumnos de Hibernia pasan por "una escala de sentimientos y emociones" ante sus disyuntivas; y porque el título "Scala napoletana" es una referencia musical bastante obvia y simple y

<sup>29</sup> Forma parte de la colección Lauff, que se encuentra en el Kaiser Wilhelm Museum de Krefeld, el cual lleva varios años en remodelación (desde 2007). <http://www.kunstmuseenkrefeld.de/e/> El museo al parecer está ya en la última fase de renovación, pero aún no se sabe si la colección de obras Beuys permanecerá allí ( junto con otras cinco obras suyas entre las que se encuentran *Brunnen*, 1952 y *Barraque D'Dull Odde*, 1961-1967 de las que trataremos en el siguiente capítulo, aunque estas sí están especificadas fotográficamente)



Beuys solía complicar más las cosas (aunque la escalera, es verdaderamente un tipo de escala que se utiliza en Nápoles- Beuys compró el primer ejemplar en Capri- para la recogida de fruta en ramas muy altas. la escalera es muy estrecha y muy alta). Otra razón es que un proyecto muy querido por Beuys que pensaba desarrollar en Irlanda, al final se llevó en cierto modo a cabo en Italia.

Puedo estar equivocada y tal vez mi memoria falle. Otras razones que me llevaron a pensar que esta era la obra, aparecen en un texto en alemán que encontré entre mis documentos, sin haber escrito ninguna referencia, por lo que no pude localizar de nuevo el libro. Dice:

Solo tengo esa página, termina hablando de polaridades, pero tras traducirla con alguna dificultad vi que habla de "las tumbas de pasaje" de Knowth en Newgrange y de "Hibernia" de la cual, se explica que hay un boceto en el Block Ulises, en la que hay un paso de una cruz a otra (fijas en ambos extremos) por medio de un elemento largo que denomina *Brett*

que es una tabla de madera, que al buscar en el diccionario alemán-inglés se define como *board* que como sinónimo remite a *plank*, esto a *shaft* (*vertical air passage*) que en alemán remite a la vez a *Schacht* (*manhole*, pozo) y a *holm* que lleva a *leiter*, *ladder*.

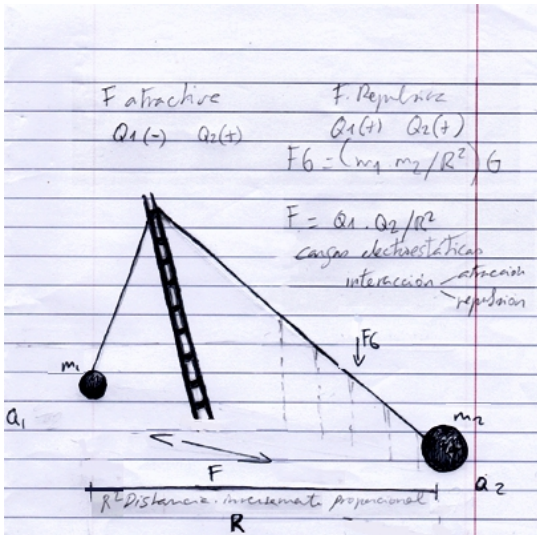
También se dice en el texto como en el boceto Beuys dibuja siete espirales y escribe "Materia" "Tierra" y "Tunel" y como las tumbas de pasaje recuerdan la idea de una mina (*Schacht*, *manhole*, pozo) o un metro subterráneo (esto lo mencionaré en el apartado 3.3.4.)

Cuenta también el proceso de la salida del sol en el equinoccio y las entradas de la tumba dirigidas hacia los 3 puntos cardinales.

Buscando información sobre la obra en internet descubrí que curiosamente en el pueblo donde nació la madre de Beuys había una mina de carbón llamada "Hibernia" que en la actualidad está cerrada (la placa, arriba).

Bereits die Arbeit *Hibernia*, 1957-1965,<sup>700</sup> scheint die ausgeführten Zusammenhänge zu reflektieren: Das lange Brett markiert eine Passage von einem Kreuz zum anderen (Beuys' *Wurfkreuze* sind an beiden Enden befestigt). Schon in der *Ulysses-Verlängerung* gibt es eine Zeichnung, die diese Arbeit vorbereitet.<sup>701</sup> Die *Erläuterungsskizze zu Hibernia* von 1971 (Abb. 51) führt aus, warum diese "Achse" aufgerichtet wurde (und an der Wand hängt): Beuys zeichnet zur Verdeutlichung ein irisches Hochkreuz, das einen Kreismittelpunkt dort hat, wo sich beide Arme treffen. Diese Kreuze werden auch als Sonnenkreuze bezeichnet. Sie tragen, wie bereits bemerkt, in vielen Fällen sogar das Sonnenzeichen Spirale, meist sieben. Beuys zeichnete auf der Erklärungsskizze einen Kreis mit eingeschriebenem Kreuz über das Hochkreuz und fügte dem hinzu: "3 Kardinalpunkte der Sonne". Das Sonnenkreuz ähnelt auch einer Aufsicht von Passagengräbern, die (wie Knowth ganz in der Nähe von Newgrange) von vier Seiten Eingänge haben. Diese sind nach der Sonne orientiert. Auch schrieb Beuys an das untere Ende des Hochkreuzes nicht nur "Erde" und "Materie", sondern auch "Stollen".<sup>702</sup> Das kann als Hinweis darauf interpretiert werden, daß bei dem Künstler tatsächlich von frühester Zeit an die Zeche *Hibernia* mit Irland und seinen Hochkreuzen, sowie megalitischen, nach der Sonne ausgerichteten Passagengräbern, verbunden ist. Diese etablieren wiederum einen Zusammenhang mit dem Unterirdischen, mit Zechen und dem Denken in Polaritäten, das





En cuanto al tema de la polaridad, recordando que en la ley física de campos electroestáticos, las cargas iguales se repelen (en Hibernia hay dos + cargas positivas) y las distintas se atraen, pero que con un cierto grado de cercanía, la polaridad cambia con el traspaso de electrones y entonces las cargas se atraen. Y *Leiter* (*ladder* en inglés) significa también conductor electroquímico en alemán.

Así que rebusqué las fórmulas (hay una para las cargas y otra para las masas) y realmente "Hibernia" parece un modelo visual de polaridad electroestática demostrando una ecuación de la fuerza necesaria para que la atracción y repulsión, incluyendo la fuerza de gravedad de las masas, que mediante dos cables de acero soportan el equilibrio de inclinación de la escalera y la tensión de polaridad, que a la vez que la atraen a la tierra parecen evitar que salga disparada hacia arriba. En ambas fuerzas la distancia al cuadrado es siempre inversamente proporcional.



Del catálogo  
Beuys, Klein,  
Rothko:  
*Transformation and  
Prophecy*

La escalera tiene un sentido religioso y otro filosófico y esotérico. El primero sería el la escalera de Jacob que lleva a Bethel, o ciudad de la luz por la que suben y bajan ángeles, tema del que ya se habló a propósito de El angel de la Historia de Klee que perteneció a Benjamin. También se la llama *scala philosophorum*, en relación con la opus magna alquímica y aparece a menudo



Grabado del S. XIX.  
*Scala philosophorum*

en grabados desde el s. XVII con una imagen del sol y la luna.

Paso ahora a hacer una lectura de las acciones Celtic Kinloch Rannoch y Celtic + ~~~ en las que por cierto también hay una escalera (aunque en este caso tal vez sea solo funcional.)

### 3.3.3 Celtic (Kinloch Rannoch). Celtic + ~ ~ ~

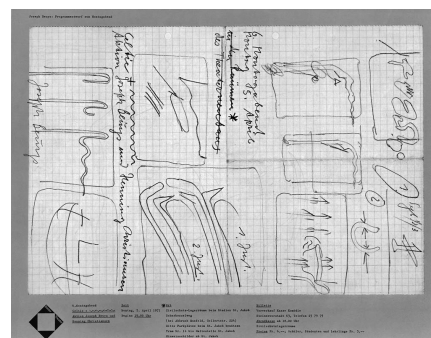
"If one goes back to tradition ... the idea of place comes into the picture"

Beuys Interview with Mario Kramer, 1984.

Siguiendo el tema sobre lo celta en Beuys, paso a examinar dos acciones tuyas: Celtic (Kinloch Rannoch) y Celtic + ~ ~ ~<sup>1</sup> que tuvieron lugar respectivamente en Edimburgo en 1970 y Basilea en 1971 con básicamente, el mismo guión, aunque con algunos añadidos posteriores en la acción de Basilea. Celtic (kr) se presentó en el marco del Festival Internacional de Teatro de Edimburgo, duraba 4 horas y fue realizada dos veces al día entre el 26 y el 30 de Agosto en una sala de dibujo del colegio de Arte de Edimburgo. Al mismo tiempo se celebraba la exposición Strategy: Get Arts comisionada por el galerista Richard Demarco, y supuso para Beuys el primero de una serie de viajes por las islas británicas e Irlanda a lo largo de los años 70 y primeros 80, una relación fructífera y larga, especialmente con Demarco, con quien volvió a trabajar en el Festival de teatro y en un proyecto educativo de una escuela de verano<sup>2</sup>.



Dibujos de preparación de Celtic



esquema del espacio de la acción

Para Celtic (kR) Beuys utilizó: "...A grand piano, six tape recorders, two portable tape recorders, two film projectors, a blackboard, electric cables, a ladder, a metal tray, two milkbottles with clay, a spear, a walking stick..."<sup>3</sup>

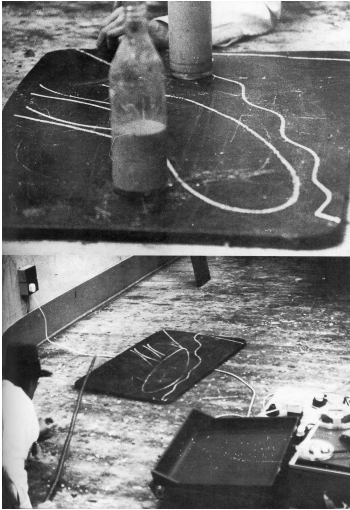
Hay varios recuentos de la Acción <sup>4</sup> : Comienza con Beuys sentado en una silla mirando a la audiencia en silencio, hasta que esta comienza a mostrarse incómoda. Beuys se levanta, toca una única nota en el piano y

1 A partir de ahora Celtic (kr) y celtic+

2 Edinburgh Arts, creada por Demarco en 1972, en parte siguiendo la idea de la FIU y de la histórica Blackmountain. Thompson, SC., The artist as critic: Writing in Scotland Phd Thesis. p.89-90

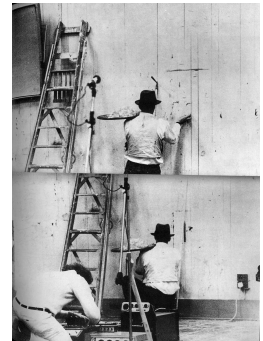
3 Joseph Beuys, "Interview with Richard Demarco", 1982, p. 538

4 SMITH, Lauren Elizabeth, "Postwar Landscapes: Joseph Beuys and the Reincarnation of German Romanticism" (2003). University of Tennessee Honors Thesis Projects. [http://trace.tennessee.edu/utk\\_chanhonoproj/601](http://trace.tennessee.edu/utk_chanhonoproj/601)



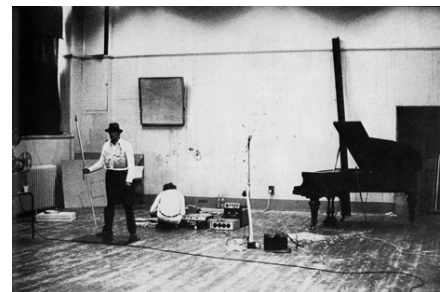
recoge una pizarra apoyada en él en cuya superficie vierte una solución de arcilla y agua antes de comenzar a dibujar en ella una serie de siete diagramas que muestran propiedades vocales del habla<sup>5</sup>. Cuando termina los dibujos, la pizarra es empujada a lo largo de la habitación con la lanza por un Beuys que reptaba por el suelo. La acción se acompaña de la música "organ symphony fluxorum organum" de Henning Christiansen, quien la hace sonar desde uno de los Cassetes y sirve a Beuys de tempo. También se proyecta en la pared el film

Eurasian Staff, y posteriormente una película rodada unas semanas antes en Rannoch Moor, un paisaje pantanoso local, que se va desplegando en pantalla en imágenes a lenta velocidad, mientras Beuys con dos grabadoras sobre los hombros hace sonar unas cintas que repiten series de síes y noes rítmicamente. Después Beuys coge una escalera con la que irá quitando de la pared trozos de gelatina que previamente ha arrojado con caóticos y salvajes movimientos imitando sonidos animales, tras unos quince minutos de quietud en que se había balanceado sobre una pierna- y deposita cada pieza en una bandeja plateada durante una hora.



Tras terminar de recoger la gelatina Beuys vuelca el contenido de la bandeja sobre su cabeza, va hacia el micrófono, donde está atada un hacha y - elevando la pizarra con un dibujo del grial sobre su cabeza- aulla, tras lo que deposita la pizarra en el suelo entre sus piernas

abiertas y permanece durante 45 minutos en posición de guardia sujetando la lanza. Transcurrido este tiempo, Christiansen hace sonar una grabación en la que Beuys da las gracias, e invita al público a salir de la sala.



"Thus told, it sounds like nothing; in fact it was electrifying"<sup>6</sup> Alistair Mackintosh, que hace también una narración de la acción, cuenta como Beuys en los momentos de quietud en que solo se oía el piano, siendo

<sup>5</sup> SCHENEDEDE, U. Die Aktionen, 1994, p.268

<sup>6</sup> Mackintosh. A. 1970 Beuys in Edinburgh. Art and Artists. Vol 5 num.8. November p. 10.

afinado por Christiansen lograba "to turn a spotlight so to speak on himself" manteniendo la atención básicamente mediante un enorme sentido de concentración "of possessing himself, of being 100 per cent Joseph Beuys"<sup>7</sup>.

Respecto al sonido del piano, su afinación en directo, más la composición grabada en que Christiansen mezcla notas, a veces solitarias o en pares, con frases musicales más largas, guitarras y otra composición, la sinfonía escocesa de Mendelssohn, todo mezclado con los sonidos de Beuys moviéndose por la sala:

"...he begins to play... once again accompanied by the sound of Beuys pacing the room. At one point a guitar appears to play alongside the piano and then, briefly, we hear another musical phrase, which appears to be appropriated from another piece, fragments, perhaps, from Mendelssohn's Hebridean Overture. As Beuys' steps can still clearly be heard, Christiansen moves back to the monotone of single notes for a long stretch, to return briefly again to a more romantic refrain, finally moving back again to repeated notes moving up the scale to end"<sup>8</sup>



La sinfonía para órgano "Fluxus Organorum. Requiem for Art" 1967 de Christiansen, tiene un sentido solemne, realmente como si se tratara de un requiem. Este sentido religioso tradicional, se ampliará en celtic+ pero en Celtic(kr) las connotaciones alegóricas paganas y mitológicas son más evidentes. Guy

Brett cuenta con posterioridad como el alto volumen en que se escuchaba la pieza, reberveraba hasta en los tablones del suelo y llenaba densamente el espacio, que en conjunción con las lentas imágenes de Rannoch Moor "recalled forgotten Celtic rituals... The work was a kind of requiem, suggestive of the ritual of the Catholic Mass"<sup>9</sup> Como Joyce- en el primer capítulo de Ulises en el que Buck Mulligan antes de afeitarse con un cuenco de agua jabonosa, brocha y espejo roto, invoca la entrada de la misa "Introitus ad altare dei" - Beuys hace también uso del ritual católico. Caroline Tisdall, señala como los elementos rituales católicos más pronunciados de Basilea son "an ambiguous mixture of pagan and Christian symbolism."<sup>10</sup>. Lo que parece claro son las referencias al Grial, mezcla de mito y leyenda de motivos celtas y cristianos, algo que según el mismo Beuys "had been carrying around for a long time: Scotland, King Arthur's Round

---

7 *Ibid*

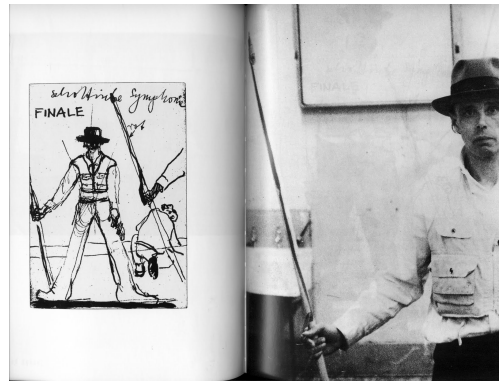
8 WALTER, V. Joseph Beuys and the Celtic Wor(l)d: A Language of Healing, 2012 p.98

9 Guy Brett 'Live action pieces at the Tate' 29 Feb. 1972

10 TISDALL, C. Joseph Beuys, 1979, p. 199

*Table, the Holy Grail*"<sup>11</sup>.

La lanza también tiene sentido mitológico y cristiano en la leyenda del Grial, el trasunto de la lanza de Longinos que usan los caballeros guardianes de el Grial, en referencia a Parsifal y su búsqueda. En cuando al hacha, elemento de reminiscencias prehistóricas Beuys dijo que la vio en un escaparate a su llegada a Edimburgo y le gustó "Upon my arrival, I saw an ax in a store, which I bought ... and even



though I didn't use it, it was good that it stood there"<sup>12</sup>. Es el elemento del caballero Gawain, que según se verá en la parte 4.4. fue representado por el cantante de ópera, Christopher Maltman personificando a Beuys.

La cita con la que he comenzado este apartado, se refiere al lugar: como naturaleza, como cultura donde aún quedan rastros de otros tiempos:

"The place was important. I say, we only live once on this planet as a living organism, so the place in which we live plays an important role. Initially as a simple question: What is Scotland? What is it? Then I began to smell, I put out my antennae and immediately received impressions"<sup>13</sup>



Escocia aún conserva paisajes salvajes y deshabitados y su elección no fue para Beuys una decisión puramente arbitraria, sentía que esa naturaleza representaba una alegoría del paisaje como elemento espiritual, en el sentido de la *naturphilosophie* romántica "in the sense of

*the pictorialization of the idea*"<sup>14</sup>... Rannoch moor simbolizaba "the last European wildemess"<sup>15</sup>

"A few months prior to the Edinburgh performance, Beuys had traveled to Rannoch Moor, an isolated, harsh terrain northwest of Edinburgh, to survey the landscape and ingest its spiritual dimension. As accompanying cameraman Mark Littlewood noted, the objective of the artist's journey was to capture on film " the energy inherent in the rain-soaked moorland," so that the spirit of nature would be present during the action" <sup>16</sup>

<sup>11</sup>Beuys in the 1970 Edinburgh press conference for the opening of Celtic ( Kinloch Rannoch), cited in Schneede,267.

<sup>12</sup>ADRIANI et al, Joseph Beuys, Life and works, 1979, p. 203

<sup>13</sup> *Ibid*

<sup>14</sup>Beuys in 1984 interview with Mario Kramer, citado en Schneede, p. 266

<sup>15</sup> *Ibid*, 268

<sup>16</sup>Del folleto de la galería de Richard Demarco, Joseph Beuys. A Tribute on Rannoch Moor- 21h September 1986, Edinburgh 1986, citado en Schneede 267.

La película, rodada por el cámara Mark Littewood desde un coche que viajaba a 3 millas por hora, intenta capturar el espíritu de esa naturaleza ofreciendo un panorama a cámara lenta, con algunos cambios de ritmo, que principalmente muestra, los paisajes pantanosos, las hierbas altas, las plantas autóctonas como el brezo morado y el viento moviendo las aguas. La mano de Beuys asoma intermitentemente en la pantalla, como queriendo atrapar el paisaje, como si agarrara una idea de la naturaleza que pudiera enlazar una espiritualidad latente hacia los espectadores. Las escenas no son nada naturalistas, en algunos momentos la acción para, en otros, la pantalla se ilumina antes de un corte, en otros hay largas pausas antes de fundido a blanco. La extrañeza de las acciones llevadas a cabo por Beuys, sobre todo en lo que se refiere al lanzamiento y recogida de la gelatina, hace que las imágenes del paisaje se perciban de forma no analítica, sino que se aúnan con la acción para llevar a cabo un pensamiento intuitivo y receptivo lo que hace percibir el paisaje de manera desacostumbrada, como un territorio aparte de la realidad perceptiva.



La materia de la gelatina, formada en una solución coloidal mezcla de elementos sólidos y líquidos, era muy apreciada en la alquimia desde tiempos de Paracelso, en que servía como elemento medicinal extraído de plantas y elementos cartilagosos de varios animales: huesos, cornamenta, pezuñas. Tiene similitudes con la grasa en su paso de flido a sólido, junto a otras virtudes como adherencia y coagulación. Su simbolismo en Celtic, puede tener este sentido de transformación alquímico, que se reitera con el bautismo llevado a cabo por Beuys, al vaciar los pedazos de gelatina de la bandeja sobre sí.

El bautismo, es otro elemento religioso, que junto al lavatorio de pies



Preparación para Celtic+

apostólico, cobrará protagonismo como novedad en la acción de Basilea. La escena había sido ensayada en clase de Beuys, mediante un barreño grande y una regadera con la que Johannes Stuttgen bautiza a Beuys, y fue rodada para un documental de la televisión Suiza sobre Beuys y sus métodos de

enseñanza. Esta escena crea una permutación en el guión de Celtic(kr) y da lugar a Celtic + ~ ~ ~ ~ representada en Basilea, connotando el signo + el ritual cristiano y el símbolo sanitario y farmacéutico y ~ ~ ~ las nuevas alusiones al agua. También añade el uso de dos linternas como props, que se ata



Joseph Beuys, *Celtic +~~~* (Basl, 1971). Beuys acting in the crowd.  
Photo by Kurt Wyss, Basl

a la parte superior de los muslos. La acción se llevó a cabo en un refugio antiaéreo en construcción el 5 de Abril de 1971, duró 7 horas y en el edificio y alrededores se reunieron unos 700 espectadores. De nuevo el requiem Fluxorum-organorum y la proyección de Rannoch Moor. La acción Comenzó con el lavatorio de pies de siete personas del público tras lo



que se volvieron a repetir todos los pasos de Celtic (kr): los dibujos en la pizarra, los sonidos animales, el lanzamiento y recogida de gelatina subiendo y bajando la escalera mientras mantenía en equilibrio la bandeja plateada sobre un hombro y tras acabar el volcado del contenido de la bandeja sobre sí y la emisión del bramido de un ciervo. Para entonces ya habían pasado seis horas y aún quedaban un centenar de espectadores que parecían meditar con él: *"the audience seemed to meditate together with the performer. Suddenly tears ran out of Beuys'*

*eyes—not accounted for by any action of the performer."*<sup>17</sup> Y en un momento dado, a Beuys comenzaron a resbalarle lágrimas por las mejillas. Terminó la Acción dentro de un gran barreño de latón donde posa con actitud orante mientras con la regadera es bautizado por Christiansen.



17 Artículo. Ritual and the avant-garde Editado por Thomas Crombez and Barbara Gronau. Documenta jaargang xxviii (2010) , p.53



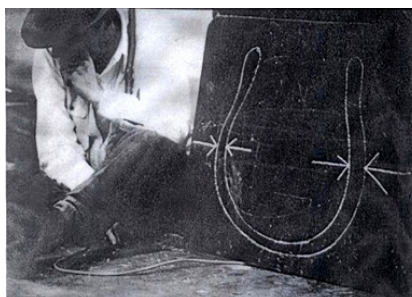
Después se levantó, se rió y dijo "Se acabó".

En el artículo mencionado Bárbara Gronau se pregunta si la acción tiene sentido ritual, en realidad Beuys nunca llama rituales a sus acciones, sino que las considera : (*'eine tiefgreifende (...) eine Umwandlung des Begriffes [der Kunst] selbst'*).<sup>18</sup> algo así como un acto de *transformación del concepto de arte, una metamorfosis interna del ser*. Gronau acaba afirmando que las acciones de Beuys no son un ritual- de los que se diferencian en muchas cosas, aunque utilicen otras)- ni tampoco una toma de identificación con la figura de Cristo. Afirma que incluso se puede denominar un acto sacrílego en un sentido de reinterpretar o modificar un acto que está al margen de la vida en una esfera superior, la religión sería un ejemplo de tal separación. Una profanación sería un uso lúdico de algo que se coloca aparte, en otro plano, como el canon de las formas sagradas. Este uso lúdico liberaría el objeto sacro de los tabúes que lo rodean como puede ser realizar un gesto sagrado en un contexto impropio. Con la nueva forma de uso *"se reintegra el objeto o el gesto en la esfera de la coherencia vital"*<sup>19</sup>.

Beuys creó unos pequeños objetos para Celtic + que llamó "Jura" que consistían en una serie de trozos de tierra moldeados con formas montañosas y con varios depósitos petrificados de perro. Beuys dijo que se refería a las montañas Jura entre Francia y Suiza, pero en Alemán Jura significa también ley.



Está también el asunto de los diagramas vocálicos dibujados en las



pizarras representando sonidos fonológicos. Beuys daba importancia al lenguaje *"recent and primal"*<sup>20</sup>.

Un hipotético lenguaje interjectivo y emocional primario tendría capacidad de comunicar. También los animales, si bien de forma no articulada, comparten la capacidad vocal y estas indescifrables emisiones son formas de comunicación vital: *"both formal language and primal, indecipherable"*

<sup>18</sup> *Ibid*, p.56

<sup>19</sup> *Ibid*, p.57. En el sentido que le da AGAMBEN, G. En *Profanierungen*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, pp. 70-91. Citado

<sup>20</sup> Joseph Beuys "Talking about one's own country" 1985, p.37

*utterances were legitimate forms of communication; the latter was unaffected by the rules of semantics, thus making it a more "vital transmitter of energy" and spirituality*"<sup>21</sup>.

La lingüística se ocupa de la correcta forma del lenguaje; la filosofía del lenguaje, de su uso; la pragmática de la comunicación de una forma más general. Cuando el lenguaje no puede ser empleado en su forma normal, cuando hay un silencio sobre algo, o cuando algo es importante pero no se sabe como sucedió realmente, es legítimo buscar otros medios de comunicar. La mitología, las artes plásticas y la literatura son algunos de estos medios en los que la comunicación se enfoca a un nivel mucho más profundo que la mera enunciación.

En el apartado anterior 3.3.2 quedó pendiente la continuación de los mitos celtas en los ciclos artúricos durante los siglos en que ocurría la mezcla de lenguas vernáculas y el latín para dar lugar a las diversas lenguas romances de las que proceden la mayoría de las lenguas europeas actuales. Algunas lenguas celtas se conservaron en Escocia, Irlanda, Gales y las islas pequeñas como la Isla de Man (en Cornualles desapareció en el S. XVIII) en las dos ramas actuales: el goidélico y el britónico, que a grandes rasgos se pueden considerar como provenientes de la clasificación en las lenguas Q y P, según el sonido antiguo original /K<sup>w</sup>/ (K+U) se transformara en P o en C-K-Q <sup>22</sup>. Así por ejemplo: *Pennos*, *Pen*, *Penn* es cabeza en galo, galés y bretón respectivamente, mientras es *Ceann*, *Ceann*, *kione* en gaélico irlandés, escocés y manés. Las lenguas de la península ibérica, p.e. tendrían un substrato de lengua Q -con raíz goidélica en este caso- pero muy mezclado con el latín, por lo que habría también una clasificación entre lenguas continentales e insulares, teniendo las primeras a veces rasgos de la lengua Q o de la P. También hay una hipótesis que defiende la existencia de un substrato anterior Hamito-Semita en la lengua celta:

*"The Insular Celtic languages (Brythonic and Goidelic). from their oldest full attestation in the earlier Middle Ages, differ strikingly from the rest of the earlier attested Indo-European languages in syntactic and morphosyntactic structure, with over 20 major differences, going far beyond the languages' verb-subject-object word order profile. In most of these respects, Insular Celtic agrees structurally with an unrelated and geographically remote language group in north Africa and the Middle East: the subcluster of Afro-Asiatic, comprising Semitic (including Arabic and Hebrew),*

---

21 SMITH, Lauren Elizabeth, "Postwar Landscapes: Joseph Beuys and the Reincarnation of German Romanticism" (2003) Nota 81, p.34

22 MACAULAY, D. The Celtic Languages , p.3-6 Cambridge University Press, 1992, Transferido a versión digital 2004

*ancient Egyptian, and Berber. Celticists have been aware of these similarities since 1900, and several of them –John Morris-Jones, Julius Pokorny, and Heinrich Wagner– have advocated some form of Celtic/Hamito-Semitic prehistoric contact by way of explanation..."*<sup>23</sup>

Esta hipótesis es muy interesante pues ayudaría a explicar las narraciones mitológicas del libro de las Invasiones, y la historia de Atlantis, según la cual, la semítica fue la última de las variaciones evolucionadas de Atlantis, anterior a la actual línea Arya o Indo europea... con lo cual una de las mayores catástrofes políticas del siglo anterior pudo estar basada en una mala interpretación- o interpretación literal- de un texto teosófico del S. XIX.

La idea del lenguaje Hamito-Semita tiene varios estudios que descubren una serie amplia de rasgos que apoyarían la idea de un substrato semita en las lenguas celtas<sup>24</sup> aunque estos rasgos estarían basados en coincidencias raras de las que no se derivaría una explicación completa de un substrato pero sí una explicación basada en un contacto histórico en largos periodos de tiempo:

*"... half of these features turn out to be shared quirks; globally rare features which run counter to a clearly present global norm. These results make coincidence maximally unlikely as an explanation, and hence lend support to an explanation based on historical contact, though without any concrete proposal as to the form of such contact. However, given the great time depth of human occupation in Ireland (Eriu ). Britain, and the rest of western Europe, a substratum language preceding Celtic and related to attested languages of north Africa and the Middle East would be one obvious possibility."*<sup>25</sup>

Pero la idea del contacto ya es en sí muy interesante para este estudio sobre la mitología que nos ocupa.

Por tanto, en unas lenguas transformadas desde el latín, comienzan a proliferar historias de caballería- que tal vez ya podrían denominarse literatura novelística- a partir de historias escritas en el alto medievo, que provienen de relatos orales de mitos prehistóricos. El más importante y extendido relato es la leyenda del Grial en que se mezclan antiguas creencias prehistóricas e ideas del cristianismo. Surgen así figuras en versiones cambiantes, p.e. Merlín el mago druida , es un carácter no sabio y paradigma de la sabiduría, como después se le conocerá, sino un salvaje cómico que vive en los bosques que aparece por

---

23 Aberdeen Breviary Vol 1. Editado por John T. KOCH, p. 890 ABC/CLIO Oxford 2006

24 En D.B. GREGOR "Celtic: A Comparative Study" The Oleander Press, Cambridge, 1980., sería un estudio que favorece la hipótesis del substrato: Mientras el artículo de HEWITT, S. The Question of a Hamito-Semitic Substratum in Insular Celtic. 972–995 Language and Linguistics Compass, Vol 3: 2009 la pone en duda.

25 Aberdeen Breviary, *Ibid.*

primera vez en la historia de Geoffrey de Monmouth<sup>26</sup> "Historia Regum Britanniae" donde se crea todo un trasfondo mítico y mágico acerca del origen de Inglaterra, cuyos primeros reyes según esto, descenderían de Brutus un nieto de Eneas, el héroe Troyano protagonista de la obra de Virgilio Eneida (19 a.C) quien escapó tras la batalla de Troya al Lacio en Italia donde erigió un reinado. De esta rama descenderán Uter Pendragón y Arturo<sup>27</sup> y también el Rey Lear<sup>28</sup>, en lo que tal vez podría ser la primera saga de "novela histórica-mitológica"<sup>29</sup>. Hacia 1155 un canónigo de Bayeux, Robert Wace, traduce la historia de Monmouth al román francés y es el primero en tratar sobre el tema de la mesa redonda<sup>30</sup>. Ambas versiones tienen una buena dosis de comicidad- sobre todo en el personaje de Merlín -que aparece como contrapunto irónico de la aparente seriedad épica- los textos se han descrito incluso como parodias<sup>31</sup>.

Pero la historia más conocida es la de Chrétien de Troyes, donde se une la historia de Percival (Parsifal) y la búsqueda del Grial, que Beuys refleja en las acciones "Celtic" y que tiene que ver con lugar de su infancia, Cleves y el castillo de Schwanenburg, del caballero del cisne como se vio en el capítulo 2. Este personaje está basado en el personaje celta galés Peredur de "El Mabinogion" "a poor fool" que mata un cisne y es llevado por los caballeros del Grial ante el rey pescador, quien sufre una herida que nunca se cura. Percival debe responder una pregunta que ayudaría a encontrar la lanza que salvaría al rey, pero responde como un idiota y es expulsado del castillo y condenado a vagar y pasar una serie de pruebas hasta poder recuperar la lanza. En esta versión se basarán todas las demás posteriores de la Baja edad media y el Romanticismo, como la de Wolfram Von Eschenbach de comienzos del S.XIII "Parsifal" en la que se basó Wagner para el libreto de la ópera "Lohengrin" de 1850 y "Parsifal" no estrenada hasta 1882.

Anje Von Graevenitz habló de Parsifal con Beuys en 1982<sup>32</sup> quien al parecer había jugado con la idea de crear una producción de la ópera de

---

26 Geoffrey de Monmouth Historia Regum Britanniae (1136) Traducción resumida:

[http://www.yorku.ca/inpar/geoffrey\\_thompson.pdf](http://www.yorku.ca/inpar/geoffrey_thompson.pdf)

27 <http://d.lib.rochester.edu/camelot/text/geoffrey-of-monmouth-arthurian-passages-from-the-history-of-the-kings-of-britain>

28 The Romance of Arthur: An Anthology of Medieval Texts in Translation. Editado por Norris J. Lacy, James J. Wilhelm Cap. 4, p. 60. Routledge London NewYork 2013

29 Véase también A History of Arthurian Scholarship Lacy N J. págs 3-18

30 An Anthology of Medieval Texts *ibid* p. 89

31 Valerie Flint. "The Historia Regum Britannie of Geoffrey of Monmouth: Parody and Its Purpose. A Suggestion." Speculum 54 (1979): 447-69 y también Nancy Partner. Serious Entertainments: The Writing of History in Twelfth-Century England (University of Chicago 1977).

32 Lo cuenta en "Beuysian Legacies in Ireland and Beyond" (2011) una serie de conferencias en el Instituto Goethe de Dublín conmemorando el 20 aniversario de la muerte de Beuys y está publicado en su libro " Beuys Joseph Ein gespräch mit Von Graevenitz Anje" 2002, 199-208

Wagner algún día utilizando *the eurasian staff* como trasunto de la lanza a manera de guía en el camino este-oeste y la estepa, como el prado helado del castillo del Grial donde se da la renovación de las flores de primavera. Una producción con música y voz en un auditorio que no pudo llevarse a cabo- con lo que la idea del caballero del cisne que vaga por la tierra guiado por la lanza para recobrar la salud del rey Amfortas (el original rey pescador) y recobrar el poder del Grial- quedó solamente en representado en estas dos obras "Celtic" y en "Eurasian Staff".

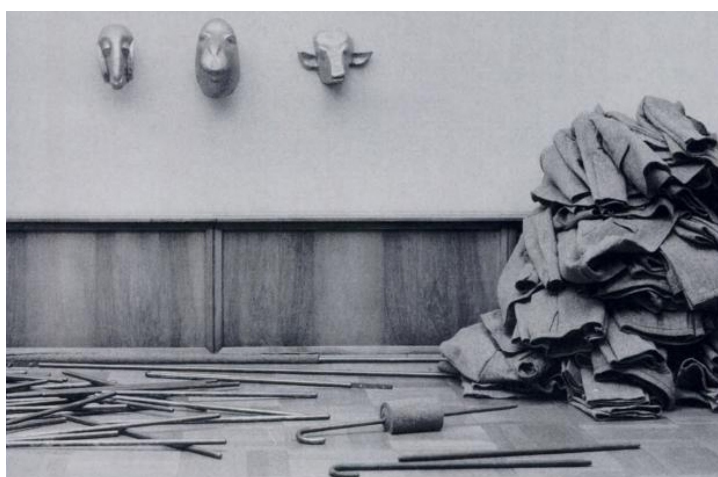
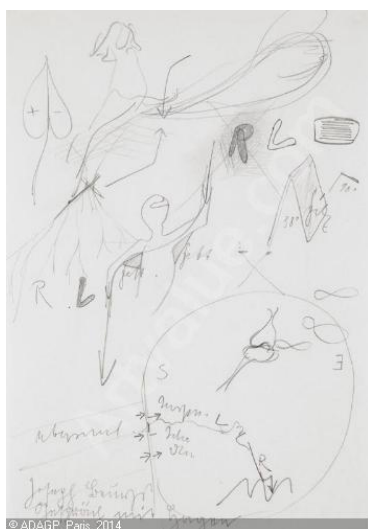
Parsifal sería, el hombre nuevo: "... So in the wanderer there is also a new man who always goes against himself, and who will never reach the end of his development. That is in fact the real Grail" (Ibid p. 208).

En esa misma conferencia: "Parsifal Schienlingensief's Figure of Redemption as Prefigured by Richard Wagner and Joseph Beuys" (2011) hace un recuento de las veces que aparece el Grial en dibujos de Beuys p.e en "Drake's country still alive", en las instalaciones "Feuerstätte" I



1968-74 (izqda) y "Feuerstätte" II 1978-79 (abajo) donde aparecen una serie de tubos de cobre que representan la elección de la lanza y el bastón de cobre de Beuys. y en la conversación ficcionalizada con Hagen Lieberknecht de 1972<sup>33</sup> Beuys hizo varios dibujos del grial que no fueron publicados.

Y claro, en las acciones Celtic.



<sup>33</sup><http://www.hartung-hartung.de/News.aspx> [http://www.hartung-hartung.de/DB\\_Objekte\\_ThumbNail.aspx?mode=pdf&src=D:/Domains/hartung-hartung.de/db/PDF/Beuys%20136\\_0868.pdf](http://www.hartung-hartung.de/DB_Objekte_ThumbNail.aspx?mode=pdf&src=D:/Domains/hartung-hartung.de/db/PDF/Beuys%20136_0868.pdf) Noviembre 2015

<sup>34</sup> <http://www.artvalue.com/auctionresult-beuys-joseph-1921-1986-germany-ohne-titel-konversation-mit-ha-1973407.htm>

### 3.3.4. La rima de Joyce y Beuys

"El artista ya no pronuncia el lenguaje de la comunidad, sino que se construye su propia comunidad al pronunciarse en lo más íntimo de sí mismo. A pesar de ello, se construye justamente su comunidad, y su intención es que esa comunidad se extienda a la oikumene, a todo el mundo habitado, que sea de verdad universal." George Gadamer Actualidad de lo bello 1991

Para hablar de Joyce es necesario hablar del voluntario camino del exilio de su país que tomó a comienzos de siglo pasado, al que no regresó a pesar de escribir y describir, en la mayor parte de su obra a propósito de la vida y la cultura irlandesa, en particular de su ciudad natal Dublín, de la que traza un exacto mapa mental en sus libros.

Hay que mencionar también cómo era el ambiente literario de Dublín cuando se marchó de allí como un frustrado estudiante de medicina (al igual que Beuys) que había iniciado una corta carrera en literatura con un libro inicial aún no publicado (por entonces llamado Stephen the Hero) de la trilogía que le haría famoso a nivel mundial: *The Portrait of the Artist as a Young Man* -Ulysses- *Finnegans Wake*.

Para hablar de este ambiente literario del Dublín de finales de Siglo XIX hay que remontarse al Siglo XVIII cuando ocurrió un hecho que desde el romanticismo en adelante, tuvo una importancia básica en el mundo literario: la aparición de Los poemas de Ossian, publicitados en 1761 como : "*Fingal, an Ancient Epic Poem in Six Books, together with Several Other Poems composed by Ossian, the Son of Fingal, translated from the Gaelic Language*". Una serie de poemas mitológicos que el escritor escocés James Macpherson dijo haber conocido por tradición oral directa en su forma original, no influenciada por la escritura monacal medieval y que transcribió al inglés en el mencionado libro, el cual se convirtió en un gran éxito "*the most successful Literary falsehood in modern history*" cuya demostración de falsedad fue posteriormente instigada sobre todo por Samuel Johnson"<sup>1</sup> creando un gran escándalo, aunque también se ha dicho que el éxito no habría sido tal si los poemas no estuvieran escritos con gran talento<sup>2</sup>. Se ha demostrado que Macpherson basó sus poemas en auténticas baladas gaélicas de la tradición oral<sup>3</sup> pero que las adaptó a la

---

1 CURLEY, T. Samuel Johnson, the Ossian Fraud and the Celtic Revival in Great Britain and Ireland. Cambridge U.P.2009

2 In *The Cambridge History of English Literature*, vol. 10 "The Age of Johnson": "The Literary Influence of the Middle Ages" p. 228.

3 THOMSON, Derick: *The Gaelic Sources of Macpherson's "Ossian"*, Folcroft Library Editions 1952.

sensibilidad de la época, alteró en parte los personajes originales y las tramas y añadió muchas cosas de su propia invención.

En los mitos Irlandeses, Oisín (también llamado Ossian) nombre que literalmente significa pequeño ciervo, es considerado el mayor poeta irlandés, un guerrero del ciclo feniano de los héroes<sup>4</sup> hijo de Fionn Mac Cumhail y principal narrador de gran parte del ciclo. Fionn, el padre, llamado cuando era pequeño *Deimne*, que significa gran ciervo, es el niño de la historia del salmón del conocimiento- ayudante del bardo Finnegan, pescador del salmón- que al cocinarlo por encargo de éste, chupó un trozo de grasa caída en su dedo y obtuvo todo el conocimiento del mundo.

El '*descubrimiento*' de Macpherson- que se mueve entre la tradición mitológica de crear variaciones en una historia y la poesía de temática mítica- junto a un sentido nacionalista en ascenso, reaviva el interés por el patrimonio cultural de la lengua gaélica y los cuentos tradicionales del folclore que se habían derivado de la tradición monástica así como de la más popular y viva tradición oral en que los mitos se narraban gracias a los contadores de historias, o story-tellers. Las historias se reescriben y son publicadas, ahora sí, como reactualizaciones literarias por escritores como Yeats, Lady Gregory o James Stephens- quien precisamente actualizó en forma de cuentos infantiles el mito de Fionn Mac Cumhail<sup>5</sup>. Stephens, era un amigo de Joyce al que años después éste pedirá que le ayude a terminar *Finnegans wake*, si llegara el caso que Joyce no pudiera continuar debido a su ceguera en aumento<sup>6</sup> para firmar ambos la obra como JJ&S (conocida marca de whisky irlandés, John Jameson and son') algo que finalmente no ocurrió.

El citado libro de Ellman (que he elegido por ser la principal lectura de Beuys en lo referente a la obra y biografía de Joyce y la más citada en general) está lleno además de anécdotas como la que narra el primer y cómico<sup>7</sup> encuentro en un pub de Dublín entre estos dos escritores- ambos llamados James y nacidos en la misma ciudad el mismo día y siendo el apellido de uno, el nombre del principal personaje del otro - lo cual da

---

4 El Ciclo Feniano (*Fánaigeacht*) aparece en diversos manuscritos de entre los siglos VII y XI en las compilaciones de Rawlinson B 502, *The Book of Leinster* y *Dindsenchas*. Fuentes Primarias: MEYER, Kuno *Academic Journal Zeitschrift für celtische Philologie* <http://www.ucc.ie/celt/ZCP2.pdf> Y MAC NEILL, Eoin and Gerard MURPHY *Duanaire Finn: The Book of the Lays of Fionn*. 3 vols. Irish Texts Society 7, 28 and 43. Fuentes secundarias: CAREY, John (ed.) *Duanaire Finn: Reassessments*. Irish Texts Society Supplementary Series 13. London, 2003.

5 STEPHENS, J. *Irish Fairy Tales*, 1920

6 ELLMANN, R. *James Joyce*, p.591-592 Oxford University Press 1982

7 Después de intentar dar conversación a un silencioso e inmutable Joyce, Stephens le dijo: "It takes," said I brightly, "seven tailors to make a man, but two of these tailors make twins. Seven of them," I went on, "make a clan." p. 333 (nota. No he encontrado ninguna otra referencia a esta frase, así que debe ser algo que se le ocurrió a Stephens en el momento, pero en *Finnegans Wake*, hay un capitán noruego al que es muy difícil hacer un traje)

un idea de la relación de quasi *alter ego* entre ellos: "*my rival, the latest Irish genius*" le comentó Joyce a su hermano Stanislaus<sup>8</sup>. Ambos tuvieron varios encuentros posteriormente en París, donde Joyce era un buen anfitrión desde su exilio de Dublín, invitando a amigos irlandeses.

Para llegar al lugar de la rima entre Joyce y Beuys- no sólo en sus nombres, también en sus trabajos- trataré a continuación sobre la influencia del "Ulysses" de Joyce en los dibujos<sup>9</sup> de "Block Ulysses" y su relación con las historias akásicas de Steiner y la cultura celta megalítica. Por otra parte veré la que me parece una posible relación de "Finnegans Wake" con "The secret Block", la mitología irlandesa y la ya conocida influencia de Vico en el libro de Joyce. Será un intento modesto, la intertextualidad de Joyce es tan extensa y hay tantos estudios sobre ello, incluyendo los que relacionan a Beuys, que me centraré sólo en estos aspectos que se refieren a lo ya tratado en la tesis. Comenzaré pues con Ulises, añadiendo además que Joyce se refirió a esta segunda parte de su trilogía como Libro del día ( y, se podría añadir, como un libro de viajes de un para nada épico recorrido por el mapa de Dublín). Finnegans wake fue en cambio considerado por su autor el Libro de la noche, y también un libro de los muertos.

### **Ulises/Block Ulysses**

El periplo épico del regreso a casa que es el poema "Ulises" de Homero, se convierte en el simple olvido de la llave de la puerta de casa de los dos personajes principales de la novela, que deambularán por Dublín en un recorrido que los lleva por los lugares en que transcurre el día: la casa (torre Martello, casa de estudiante de Stephen y actual museo de Joyce), la escuela, la playa, el cementerio, la biblioteca, la editorial periodística, las calles, el pub, el hospital, la playa de nuevo, el prostíbulo, la parada de taxis, la casa en Eccles street (casa de Bloom), la cama. Los personajes: el pseudo-científico hombre de negocios Leopold Bloom (es publicista que medita sobre ciencia y procesos corporales) y el artista-filósofo Stephen Dedalus, dan vueltas por estos escenarios donde tienen encuentros y desencuentros entre ellos. En la acción narrativa van surgiendo analogías con los episodios del Ulises griego que va de isla en isla y por todas las costas en que su barco fondea llevado por los distintos vientos.

---

8 *Ibid*

9 LERM-HAYES C.M. "James Joyce Als Inspirationsquelle für Joseph Beuys" Un estudio muy completo sin traducción al inglés, que he podido consultar por medio artículos y de correos electrónicos con la autora del libro. Lerm- hayes tuvo la oportunidad de observar las copias anotadas por Beuys de Ulysses y Finnegans Wake, así como la copia del libro de Ellmann



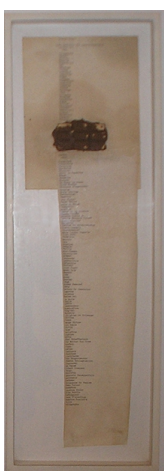
El estilo usa convenciones de la novela realista y naturalista del siglo XIX, pero gradualmente y ya desde el principio va introduciendo cambios estilísticos de uso casi sensorial por parte de los protagonistas, las asociaciones mentales, el monólogo interno, van articulando la complejidad de la realidad sin abandonar del todo el aspecto de mimesis realista pero muy particular, ya utilizado en retrato del artista adolescente, que finalmente abandonará prácticamente en *Finnegans wake*. Joyce también presenta una espiritualidad metafísica a través de los pensamientos internos de los personajes, pero siempre mezclada con la realidad cotidiana, en la que de pronto surge por medio del lenguaje, la intertextualidad o la parodia, la presencia de lo extraño, de lo mítico. Pero la unión de mitología y realidad es aquí -contrariamente a la *mitologización* de la realidad que criticaba Barthes en los medios de comunicación de los años 50 y 60 o de los mitos políticos analizados desde la Teoría crítica y la hermenéutica - un paso del mito por la realidad: en cierto sentido una *realización* del mito, si bien una realización literaria.

Cada capítulo está representado por determinados tiempos, lugares, artes y ciencias: música, medicina, magia, mecánica, teología, economía...todas representan en el libro la imposibilidad de concebir la naturaleza humana si no es a partir de este, o similar paradigma cultural y urbano. Pero Stephen es consciente de que tiene acceso a tan solo una parte del conocimiento humano a pesar del extraordinario cuerpo de información enciclopédica que tiene el libro, y aunque la tarea es imposible, el texto parece cobrar la verdadera vida propia de un tiempo y una cultura. Los órganos del cuerpo humano con que cada episodio se identifica, añadidos todos juntos formarían un desmembrado y disperso cuerpo de Osiris, incluyendo carne, músculos y piel que aparecen en tres de los capítulos. Cada episodio está unido a otro de la Odisea de Homero así también como simbolizado por diferentes colores, formando todo esto una especie de categorización aristotélica. Beuys empezó a leer el libro de Joyce en los años 50 mientras superaba una depresión traumática, física y mental, que le llevó a refugiarse en la casa de campo de sus amigos los hermanos Van der Grinten, donde principalmente leía, trabajaba en las tierras agrícolas que rodeaban la casa, y hacía una serie de dibujos que eran a la vez una especie de anotación de los asuntos en que estaba inmerso- vitales y profesionales- entre los que se incluía la lectura de la novela. En su autobiografía (*Lebenslauf/Werklauf*) Beuys describe este hecho en dos entradas, cada una referida a un libro de Joyce. La de

Ulises es: "1961 Beuys extiende el *Ulises* de James Joyce en dos capítulos a requerimiento del autor". Los dibujos comienzan en 1959 y son seis cuadernos cuya serie termina en 1962.

Cuando Richard Hamilton le pregunta la razón de la extensión de *Ulises*, Beuys replica: "especialmente en este trabajo, intento cambiar el carácter de la literatura por otro que muestre como la idea del lenguaje y la información puede cambiar en sus medios, sus expresiones"<sup>10</sup> De manera similar, Stephen Dédalus comenta en *Ulises* a su amigo Lynch como quisiera trascender la intermediación de los textos y ser capaz de reflejar un lenguaje universal que sería "*the gift of tongues rendering visible not the lay sense but the first entelechy, the structural rhythm of the things*"<sup>11</sup>

Para comenzar a tratar sobre lo que he llamado la rima de Joyce y Beuys, pero que propiamente se puede llamar su intertextualidad ( que no es una simple ilustración, aunque sí un trabajo sobre la obra literaria con referencias ) lo haré de una manera tal que nos remita de nuevo a la obra de Hibernia de Beuys y que muestre como el flujo de ideas desde Joyce a Beuys, fue más allá de "El Block Ulysses". Empezamos por tanto de nuevo desde la mitología, algo que aparece indiscutiblemente en ambos.



Hay un pequeño diagrama de Beuys en forma de lista de 1966 "Dos señoritas con pan luminoso". En la lista hay un recorrido por las estaciones del metro de París, así como una serie de nombres propios, sin más referencias. Pegado sobre la lista en la parte de arriba hay una pieza de chocolate preservado con una capa de pintura. En una entrevista con Jörg Schellmann y Bernd Klüser<sup>12</sup> comenta a propósito de esta extraña obra, que es una "apelación directa a la naturaleza espiritual de la materia" Se refiere al pan "la esencia de la alimentación humana". En esta obra, cuenta Beuys:

*"se produce un viaje a través del pan. En la primera sección, antes de que aparezca el puente donde está el chocolate pintado, en la parte de arriba del objeto se encuentran las estaciones del metro de París. Y más adelante estaciones que sólo consisten en nombres propios de seres humanos. Al principio el viaje es como un viaje exterior, incluso se trata de un viaje*

10 En RATHJEN, F. Artículo. Review "James Joyce Als Inspirationsquelle für Joseph Beuys" Christa Maria Lem-Hayes JSTOR James Joyce Quarterly. Vol. 40 Num. 3, 2003, p. 621-625. la cita textual verbal de Beuys en inglés: "Especially in this work I try to change the character of literature to another character to show how the idea of language and information can change in its means, expressions" (223 Lem-Hayes)

11 CORDELL D. K. Yee The Word According to James Joyce: Reconstructing Representation p. 55 (U.15, 106-7) "el don de las lenguas haciendo visible, no el sentido literal, sino la primera entelequia, el ritmo estructural de las cosas"

12 Cat. Schellmann J. The Multiples, "Questions to Joseph Beuys," interview by Jörg Schellmann and Bernd Klüser, 1977, p. 49

subterráneo, el concepto de materia aparece en el viaje de nuevo en la medida en que se penetra en la materia, es decir, bajo la tierra, de ahí los nombres de estaciones de metro"<sup>13</sup>

Si recordamos, al hablar de Hibernia en el apartado 3.3.2, se hace una referencia a los pasajes subterráneos de las tumbas megalíticas del valle del Boyne, que en la mitología irlandesa, recordemos, eran *the Mounds, the sidhe*, las estancias subterráneas del otro mundo, un mundo paralelo a donde fueron a vivir los Tuatha tras la llegada de los milesians de Mil espáine, con los que llegaron a un acuerdo respecto a las cosechas de trigo que estos cultivarían<sup>14</sup>. A cambio un jefe milesio Mac Óc le pidió a Dagda, jefe de los Tuata, poder estar un día entero en the Sid in Broga, donde se encuentra la tumba megalítica llamada actualmente Newgrange (*Brug na Bòinne*) en la que hay el mayor observatorio astronómico de solsticios y equinoccios de Irlanda, en que tan sólo se ve la luz del sol el día más corto del año, el equinoccio de invierno, día elegido por Mac Óc, por lo que la estancia de un día, se convirtió en un año hasta la siguiente entrada de la luz del sol en Newgrange. Por tanto, tenemos los subterráneos del metro, New Grange, el pan y el trigo, las sociedades duales de la mitología arcáica, los astros.... Y además, una alusión al pan y Notre-Dame en el libro de Ellman citando un texto de Joyce:

"In 'Nightpiece' (1915) cuenta la imagen de un sueño en que se encuentra con su hija Lucia una mañana temprano en la que el olor del serrín y el anís de la noche, se junta al del pan recién horneado de la mañana, en uno de los pórticos de Notre-Dame, que parece ser el del Juicio de la puerta oeste:

"In the raw veiled spring morning faint odours float of morning Paris: aniseed, damp sawdust, hot dough of bread: and as I cross the Pont Saint Michel the steelblue waking waters chill my heart. They creep and lap about the island whereon men have lived since the stone age. . . . Tawny gloom in the vast gargoyled church. It is cold as on that morning: *quia frigus erat*.

Upon the steps of the far high altar, naked as the body of the Lord, the ministers lie prostrate in weak prayer. The voice of an unseen reader rises, informing the lesson from Hosea. *Haec dicit Dominus: in tribulatione sua mane consurgent ad me.*"<sup>15</sup>



En este pórtico de Notre-Dame, se encuentra una imagen de la Scala philosophorum, o de la subida a la ciudad de la luz, Bethel, con dos libros, abierto uno, el otro cerrado, que nos remite de nuevo a Hibernia.

13 *Ibidem*

14 Koch J. T. *Celtic Culture: Aberdeen breviary-celticism*, 2006 p. 573

15 ELLMANN, obra citada, p.346

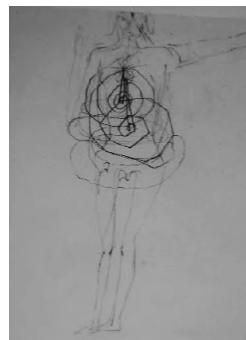
Y para cerrar este círculo, en la página anterior del libro Ellman se habla de una Signorina Popper que regaló a Lucía una flor blanca, la llamada flor del pan que se transforma en Diente de león, a la que los niños suelen soplar para que las semillas vuelen en el aire y que Joyce reflejó en un poema. Con lo que el círculo de "Dos señoritas con pan luminoso" se cierra y a la vez se demuestra que realmente Beuys leyó el libro de Ellman atentamente.

Pasando de nuevo a Steiner, hay una serie de dibujos en el "Block Ulysses" que tratan sobre metamorfosis, recordando las



Metamorfosis

crónicas akásicas y los extraños casos evolutivos de unas fases a otras, sobre todo en las épocas muy remotas. También las metamorfosis de las abejas.



Hermafrodita

El hermafroditismo, los seres en el pasado eran dobles contaba Steiner y se reproducían por partenogénesis (como también las abejas) y como sucedía asimismo en el mito de los seres andróginos que narra Aristófanes en El Banquete de Platón, sobre como los hombres eran originalmente seres esféricos; pero habiéndose comportado mal, fueron divididos en dos por los dioses y desde entonces, fragmentados, buscan la unidad <sup>16</sup>.

En el largo y onírico capítulo teatralizado de Circe<sup>17</sup> que tiene lugar en un prostíbulo muy de madrugada. Leopold Bloom y otros personajes ausentes físicamente de la escena, pero que se aparecen de forma alucinatoria y sufren como él diversas transformaciones, Bloom se transformará en el tiempo: bebé y anciano; en cerdo, como los compañeros de Ulises que Circe transforma en La Odisea, teniendo en cuenta además que la escena es en un prostíbulo, al que Bloom ha acudido tan sólo para ayudar al ya muy borracho Stephen que sigue a su amigo Lynch. También en la escena onírica hay híbridos de animal-humano (como las mujeres-abeja, o cisne, o liebre de Beuys). Pero sobre todo en su mayor parte, Bloom se transforma en mujer que de pronto resulta además embarazada (idea que anteriormente en el libro él mismo se había planteado como curiosidad.) Todo esto nos remite inevitablemente a Beuys. También aparece como tema repetido en el

<sup>16</sup> Narrado en Gadamer "Actualidad de los bello" Obra citada en Simbolismo en el arte, p. 39

<sup>17</sup> Utilizo la versión de 1992 en Inglés de Penguin que no está dividida en capítulos ni tiene índice. El episodio mencionado se encuentra entre las págs. 571-703. En otras ediciones es el Capítulo 15.

libro la metempsicosis, sobre cuyo significado Molly Bloom pregunta a su marido por haber leído la palabra en algún libro<sup>18</sup> y con cuya idea se obsesionará a lo largo de la narración. Esto nos lleva de nuevo a los mitos arcáicos sobre los animales totémicos prehistóricos y los denominados *shapeshifters* en la mitología irlandesa (con los ejemplos del mito del salmón del cononimiento) que podían transformarse en todo tipo de animales. En otros aspectos, la metempsicosis remite al tema de los muertos, en este caso la madre de Stephen y Rudi el hijo de Bloom que también aparecen en una escena que recuerda la escena del Ulises de Homero en el Hades y La Divina Comedia de Dante.

Siguiendo con el tema de los animales, de nuevo aparece el ciervo, que para Joyce como para Beuys, tiene especial importancia y remite al dios celta cernunnos. Hay varias referencias al ciervo en la obra de Joyce, desde "The Portrait of the Artist..." Ellman además cuenta que Joyce se identificaba con la figura del ese animal: "Once he said to ... another friend, 'Human beings sometimes appear to me to take the shape of animals. Budgen, for example, is a beaver. And do you have an animal in mind for yourself?' 'Yes,' Joyce replied, 'a deer'" Y como tal aparece cómicamente al final del episodio de los cíclopes<sup>19</sup>.

Este episodio está escrito de forma paródica siguiendo diversos estilos entre los que destaca el de la mitología irlandesa, el bíblico, el de las leyendas del folclor decimonónico o del romance medieval junto a otros como el periodístico o el legal, escritos de una manera extremadamente exagerada que produce un efecto cómico. El episodio se sitúa en un Pub, donde Bloom ha ido a esperar a un amigo para ir juntos a un funeral. Hay un personaje "the citizen", cuyo extremo nacionalismo de mente estrecha (es el cíclope, un punto de vista cerrado) le lleva a burlarse de Bloom como persona de origen judío mediante indirectas celebradas por algunos otros contertulios del Pub (los otros cíclopes) hasta que se crea un climax y Bloom se queja de la persecución histórica de los judíos que está ocurriendo también "en este mismo momento" y añade, ante la insistencia de uno de los presentes para que se defienda: "But it's no use. Force, hatred, history, all that. That's not life for men and women, insult and hatred. And everybody knows that it's the very opposite of that that is really life" cuando le preguntan qué quiere decir, responde: "Love. I mean the opposite of hatred"<sup>20</sup>. Martin Cunningham, el amigo de Bloom que ha llegado y se ha unido a la conversación, defiende las similitudes entre

---

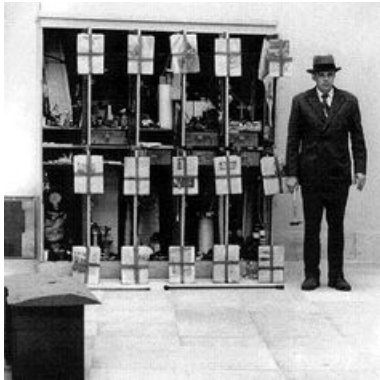
18 *Ibidem*, p-77-79

19 *Ibid*, p. 438

20 JOYCE; J. Ulysses, p. 432

Irlandeses y judíos "They're still waiting for their redeemer... for that matter so are we"<sup>21</sup> El héroe Fionn Mac Cumhail que en sus muchas vidas cambiantes, ha de despertar de nuevo "en la hora de mayor necesidad" de Irlanda.

Aquí debo hacer un inciso. Lerm -Hayes ha identificado que en algunos dibujos de Ulysses, aparecen bocetos del memorial ya mencionado para el concurso de Auschwitz, al que concurre Beuys. Ella lo relaciona con la analogía entre los campos de exterminio y los monumentos megalíticos como



lugares de sacrificios. Yo creo que lugares como Newgrange no eran tales sitios de sacrificios y trataré de ello en el apartado 4.1.3. pero lo que sí es sorprendente es que parte del diseño del monumento para el memorial de Auschwitz, se transformó en la obra "Szene aus der Hirschjagd" 1961 (Escena para la caza del ciervo, izqda.) que Beuys presentó en la Documenta IV y que es una

estantería con diversa memorabilia, como periódicos y otros muchos objetos que recuerdan a las acumulaciones de Arman sobre el mismo tema del holocausto, de los objetos personales que eran requisados al bajar del tren a los que llegaban al campo de exterminio.

En el tema político, Joyce convierte a Bloom en el episodio 8 de los Lestrigones en un político, si no revolucionario, sí reformador, que mezcla temas importantes y banales al tiempo. Bloom comienza a imaginar conexiones como en un sistema de tuberías de conducción, con un origen común que se va bifurcando y hace una comparación del flujo económico con la novedosa red de conducción del agua en las ciudades. El flujo económico y su estabilidad: "How can you own water really? Its always flowing in a stream, never the same, which in the stream of life we trace, because life is a stream." A partir de esta reflexión sobre la economía, y la vida, comienzan a llegar al caudal principal de la narración, temas religiosos, filosóficos, literarios y culturales que ponen el tema en un contexto más amplio, como un río se alimenta de diversos arroyos, mostrando así una realidad multifacética.

Termino este comentario sobre la extensión de Ulises con una idea que quizá desarrolle más adelante en forma de viaje ficticio que aúne en sí los viajes de Ulises de la Odisea con las llegadas por barco a la isla de "El libro de las invasiones de Irlanda", así como lo narrado sobre el mito de Atlantis en Platón y la idea de las estepas de Eurasia. Se ha

---

21 *Ibidem*, p. 438

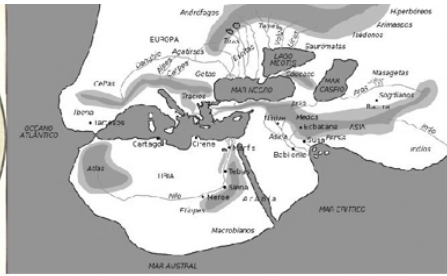
especulado mucho sobre los lugares en que ocurre la Odisea, casi todos se refieren muy juiciosamente a las costas del mediterráneo, desde la actual Turquía a Gibraltar, con Grecia como centro del mundo. Si se observan diversos mapas griegos de sucesivas épocas (no se sabe cuando podría fecharse la guerra de Troya) puede observarse que la definición- fácilmente atribuible a mejoras técnicas en la cartografía, pero también a la existencia de una ecumene- sigue una progresión en que el mundo parte de ser representado como una masa más uniforme de terreno:



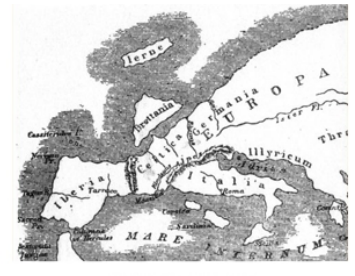
Anaximandro 550AC  
(mapa según su descripción)



Hecateo 500AC



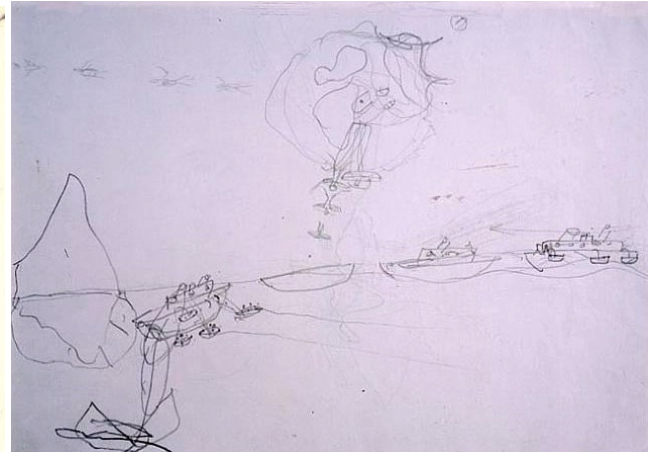
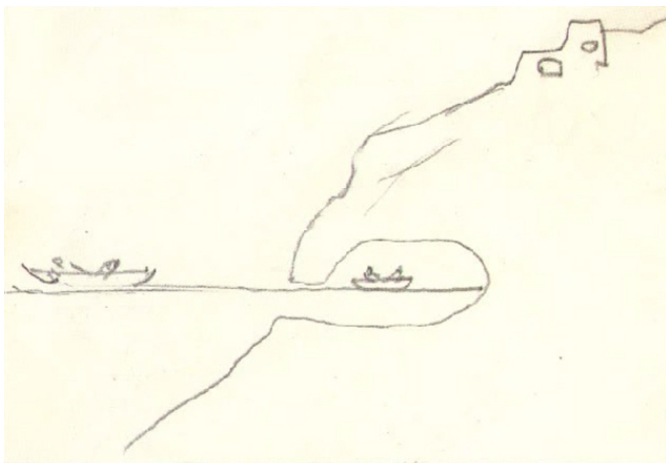
Herodoto de Halicarnaso 460AC



Estrabón 60AC

En el mapa de Herodoto se puede observar Eurasia, desde las tierras de los escitas junto al mar negro, como un continuo va hacia las tierras de los celtas. El camino hacia el Oeste, que desde el resto de los puntos cardinales (Norte, Grecia, Escitia en los libros de las invasiones) y excepto en el caso de "los que fueron al norte" desde las estepas y desde Grecia, siempre con entrada desde la Península Ibérica.

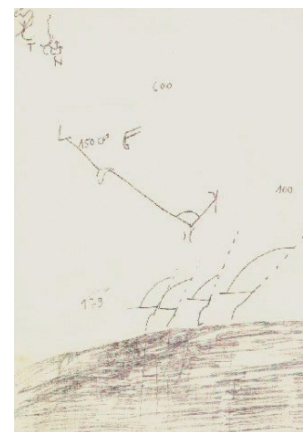
Podría pensarse en una Odisea-ficción donde se fundieran varios tiempos, que tratara de un Ulises que fuera más allá del Mediterráneo y desde Gibraltar cruzara la península y se encontrara con los cíclopes (sobre los fomorianos, extrañas gentes, se decía que sólo tenían un ojo y piernas de cabra) y pasara con su barco junto a las islas Skellig en las peligrosas costas del Atlántico norte...



Block Ulysses. Beuys

En el libro X de La Odisea de Homero, en su encuentro en el Hades- donde lo ha enviado Circe- con el profeta ciego Tiresias, éste le dice a Ulises que el oráculo ha predicho una segunda odisea. Tras la restauración del poder político en su vuelta a casa, Ulises debe viajar para calmar al ofendido Poseidón a los países del Norte " where men are familiar with salted food and confuse the oar with the hayfork"

¿Podría ser esta quizá la extensión de Ulises?



### **Finnegans wake/ The Secret Block**

Precisamente el mar y el flujo del agua es esencial en Finnegans wake, el río Liffey representado por uno de sus personajes (ALP) en una novela río que vuelve en su final a su punto de origen: " A way a lone a last a loved a long the / riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay..." y tras este inicio poético comienza la narración "...brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs..." Para formar esta frase es necesario unir el principio y el fin de Finnegans Wake que comienza como termina y continúa como comienza... Riverrun (el correr del río)... y en la que ya se señalan algunas de las características que definen el libro: la mitología y los ciclos de la historia de Giambatista Vico.

La entrada de 1950 de Beuys en su autobiografía (*Lebenslauf/Werklauf*) dice: "Beuys hace una lectura de Finnegans Wake en la casa Wylermeer" y Lerm Hayes cuenta<sup>22</sup> que en 1972 Beuys declaró que deseaba hacer Finnegans Wake de nuevo como el nuevo libro de los Celtas "like the new book of celts"(sic). Lerm Hayes<sup>23</sup> interpretó esto como el nuevo Libro de Kells<sup>24</sup> , aunque su mayor apuesta es que algunos motivos de Finnegans Wake aparecen ya en el Block Ulysses<sup>25</sup> de modo que Beuys extiende hacia Finnegans Wake dos capítulos del Ulises de Joyce en el Block Ulysses, lo cual es muy posible pues ciertamente se considera que Finnegans Wake es la continuación de Ulises, uno el libro del día seguido de el libro de la noche, en el que los personajes, como la cantante de ópera Molly Bloom que en Ulises aparece como una diosa Gea terrenal y sexual va tomando la

22 Artículo LERM HAYES C. M. Joseph Beuys extends James joyce's work CIRCA, nº 104, Summer 2003, págs. 35-39

23 Artículo citado En RATHJEN, F. JSTOR James Joyce Quaterly. Vol. 40 Num. 3, 2003, p. 621

24 También conocido como el Evangelio de santa Columba, manuscrito del siglo IX que se encuentra en Trinity College en Dublín.

25 LERM HAYES C. M. Artículo citado, p. 35



forma de mujer-río maternal, Anna Livia Plurabelle (ALP) por medio de un sueño en el que aparece con una pequeña caja similar a un ataúd, que Joyce tenía de pequeño cuando estaba interno en el colegio de Clongoves<sup>26</sup>.

Por mi parte yo entiendo que Beuys "Hizo de nuevo el libro de los celtas" Finnegans Wake mediante la realización de los dibujos llevados a cabo en "The secret Book..." para lo cual me apoyo en algunos de estos dibujos que aparecen en la primera edición del catálogo.

Tal como en Block Ulysses se toma como referencia la obra de Homero, el mismo Joyce aconsejó leer "La ciencia Nueva" de Vico para entender Finnegans Wake<sup>27</sup>. También hay una aparición importante de otro Italiano, Giordano Bruno, a quien Joyce convierte en Finnegans Wake en el Irlandés, Bruno the Nolan, por su lugar de origen el pueblo italiano Nola y la existencia del apellido Nolan en Irlanda. De hecho en el libro se le confunde con el socio de la librería de Dublín Browne & Nolan<sup>28</sup>.

El tercer aspecto fundamental de Finnegans Wake es la mitología irlandesa, su estructura, destacando especialmente la historia del bardo Finnegan, Fionn Mac Cumhail y el salmón del conocimiento. Y así como el dios que aparece en Ulises es Cerunnos, en Finnegans Wake, hay dos, Taranis, el dios del trueno que se presenta con un martillo o un hacha de doble hoja y Peninnus, el dios de la montaña .

Finnegans Wake se puede leer como un libro de los orígenes, con sus temas míticos de creación y caída como pueden ser el mito de Adán y Eva, o el mito de Fedro de Platón, en el que las almas siguen a los dioses en su viaje nocturno por las estrellas, pero se vuelven pesadas y caen de nuevo a la tierra olvidando la belleza de la realidad que han observado.

La caída en Finnegans Wake la representa , Finnegans, que en el castillo de "Howth and environs" se cae de una escalera mientras trabaja reparando el muro, por lo que su mujer prepara su funeral (*Wake*) en el que cual "cadaver exquisito" va a ser devorado por doce asistentes. Antes de que esto ocurra se despierta pidiendo un vaso de Whisky, pero sus deudos le hacen volver al sueño y le dicen que va a ser sustituido por Humphrey Chimpden Earwicker HCE o *Here comes everybody* -casado con ALP (que es el nombre de la mujer de Finn también)- HCE aparece en un principio obsesionado por cazar tijeretas (*earwigs*). He de decir que no he leído Finnegans Wake, cuyo lenguaje es tan críptico y complejo, que

---

26 ELLMANN , R. p. 549

27 ELLMANN, R. p. 564

28 Ibidem, p.59-60 Bruno sí vivió unos años en Inglaterra donde estableció amistad con el escritor Philip Sidney autor de "The Countess of Pembtoke, Arcadia" que veremos en el siguiente apartado, y al que dedicó dos de sus libros.

existen numerosas versiones más o menos canónicas de una trama comprensible. Finn y HCE son identificados frecuentemente en el libro, pero cada uno conserva una personalidad distintiva. HCE tiene dos hijos, que son caracteres opuestos: Shem (*the penman*) and Shaun (*the postman*) que tienen una hermana llamada Isabel. Más adelante aparecerá otro personaje llamado Porter, que tiene una taberna en Chapelizod con 12 clientes y que asimismo tiene dos hijos y una hija llamada Isabel (Izzie) y una mujer llamada ALP, entre las que también se da una polarización de tipos.

En esta estructura de la trama, se pueden ver esquemas de la mitología irlandesa en varias de sus vertientes: los dos hijos de Noé, Sem y Jafet, cuyos hijos en los manuscritos monásticos de la mitología son los que inician los viajes de "El libro de las invasiones de Irlanda", y la historia de los hijos de Lir. Pero sobre todo es importante el tema de la división de los ciclos de la mitología irlandesa en tres partes, el mitológico, el de los héroes, y el histórico, que se corresponden con la estructura del libro que tiene diecisiete capítulos, divididos en cuatro Libros: El Libro I está compuesto por ocho capítulos, el II y el III por cuatro respectivamente, y el IV solo comprende un corto capítulo, que se pueden corresponder con los ciclos prehistóricos de la mitología irlandesa y con los ciclos históricos de Vico ya mencionados en el apartado 3.2.3. La edad de los dioses, la edad de los héroes y la edad de los hombres, a los que le sigue un *ricorso* o retorno al caos, seguido del inicio de un nuevo ciclo. Vico traza detalladamente esos periodos desde la Grecia clásica a la caída del Imperio romano, con un nuevo ciclo en la época medieval.

Giordano Bruno, por su parte tiene dos teorías<sup>29</sup>, una sobre polaridad y otra sobre mundos múltiples ("De l'infinito universo et Mondi" 1584) que aparecen reflejadas también en la novela. Vico es el teórico del tiempo y la historia, Bruno, con su teoría de un universo infinito, creó una nueva concepción del espacio. A la vez, la concepción cíclica del proceso histórico es una visión del tiempo con una metáfora espacial, geográfica, mientras el concepto de Bruno de la identidad de opuestos polarizados es una visión de la confrontación espacial entre sujeto-objeto, que es algo que transcurre en un flujo temporal. El espacio de la novela es de nuevo como en Ulises, Dublín, donde aparecen la librería Browne & Nolan y Vico Road (de ahí el *commodius vicus of recirculation* de la frase del inicio) lugares que son absolutamente reales. Pero a la vez Dublín es un espacio

---

29 FRYE, N et al (Editor Verene) *Vico and Joyce*, p. 18 Bloomsday State University of New York Press, Albany 1987

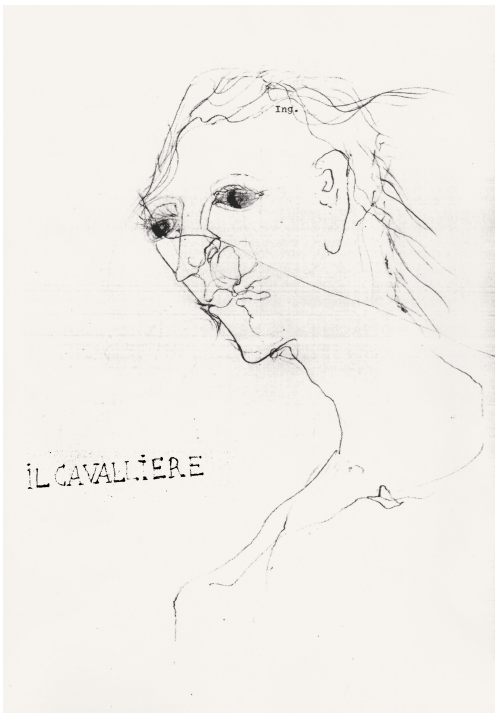


onírico donde yace el gigante Finn cuyo cuerpo va desde la montaña de Howth hasta el parque Phoenix y que nos recuerda la escultura al rey de la montaña de Beuys.

Finnegans Wake además de un libro de origen es un libro sobre la muerte. Durante la escritura de *Finnegans Wake*, Joyce tuvo a mano una gran copia ilustrada del Libro

Egipcio de los Muertos<sup>30</sup> "In one extraordinary interview<sup>31</sup>, Joyce spoke of himself as a kind of psychopomp summoning the spirits of the dead."

Todo tipo de textos literarios sacros funerarios tienen una gran importancia en el libro. Joyce parece ver en ellos no sólo recuentos previsores sobre la vida de ultratumba, sino meditaciones muy elaboradas sobre la experiencia del sueño. Joyce se centra en los mitos de la vida más allá de la muerte y de otros mundos<sup>32</sup> pero también en el proceso del sueño. En realidad toda la novela parece ser un sólo sueño, en el que se mezcla el sueño individual de HCE con el total sueño de la humanidad y con la "pesadilla de la historia" de la que Stephen Dédalus quería despertar en Ulises.



Volviendo a Bruno y entrando en "The Secret Book..." hay en éste un delicado dibujo en tres cuartos de un rostro delgado en el que se muestra el aparato fonador, con las palabras *Il Cavaliere*, que tiene un gran parecido con un existente grabado de Giordano Bruno en la misma exacta posición. En "El nacimiento de la tragedia" Nietzsche habla de un destino trágico, en el que se carece de toda esperanza, pero se busca la verdad, y pone el ejemplo de Schopenhauer y Bruno y los compara con el grabado de Durero "El caballero, la muerte y el diablo"<sup>33</sup> ante lo que el autor del libro señala: "Pero eso sí: Giordano Bruno se parece

al caballero de Durero más que Schopenhauer."<sup>34</sup>

30 ELLMANN, R. P. 614

31FRYE, N et al (Editor Verene), p.12

32 BISHOP, J. *Joyce's Book of the Dark* .p. 86 The University of Wisconsin Press 1986

33VERRECCHIA A. *Giordano Bruno: la falena dello spirito* p. 106 Donzelli editore, Roma 2002 Título original *Giordano Bruno. Nachtfalter des Geistes* by Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar 1999

34 *ibid*

Hay dos temas de „The Secret Block...” que he referido a los dioses celtas del trueno y la montaña. Finn personalizaría el mito del gigante a partir del cual se crea el mundo: el hindú Purusha, el escandinavo Ymir, el cabalista Adam Kadmon o ya en el terreno del arte, El Albión de William Blake. HCE, es Finn que duerme y sueña, cuyo sueño es el recurrir del ciclo de la historia y habla con su mujer-río ALP. Es el dios Penninus. Finnegans Wake hace un círculo para formar el libro de "Doublends Jined" (Dublin's Giant and double-ends joined)<sup>35</sup>



Penninus

La "Nueva Ciencia" de Vico se inicia con unos gigantes aterrorizados por un trueno que huyen a esconderse hacia unas cuevas. En Finnegans Wake hay un trueno cada vez que un episodio termina. En el catálogo de la exposición de la obra basada en Beuys y Joyce de Hannes Vogel<sup>36</sup> Lerm



Casa Wylerberg llamada por Beuys Wylmermeer

Hayes explica el significado de la entrada de Beuys en 1950 en su autobiografía, en la que aparece una casa de extraños tejados expresionistas, cuyo nombre remite a una montaña y a un lago y donde una pianista, alumna de Schönberg, intenta traducir Finnegans Wake al alemán.

Algunos títulos de "The Secret Block..." resultan así significativos: Deadman, Tormenta en el campo, Mujer-animal, Bandada de pájaros, Radiant Walking Stick, Warm Time Machine, Penninus. Hay muchas láminas que aparecen con el título (\_\_\_?). Las láminas descifrables son sobre todo aquellas que fueron tituladas por Beuys y que sirven de punto de referencia. Comprenden las representaciones de plantas, paisajes, mujeres, muertos, figuras mitológicas, máquinas, fuerzas de la naturaleza, ciervos (la mayoría muertos) o el bastón de eurasia<sup>37</sup>. Hay por tanto imágenes sobre temas de la ciencia, plantas y máquinas sobre todo, y muchas láminas que se refieren a procesos de energía que se titulan que



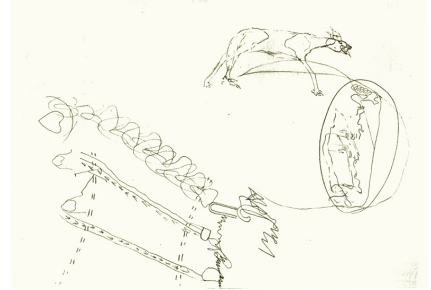
35 FRYE, N et al (Editor Verene) Vico and Joyce , p. 8

36 LERM HAYES Wylmermeer, The Hill On Which Vogel, Beuys, Joyce, Cage, Bartning...Met Wit Ten Thunderclaps

37 ARICI, L. The Secret Block for a Secret Person in Ireland p. 204 en catálogo Szeeman H. Joseph Beuys MNCARS 1994



parecen relacionados con personajes de la obra de Joyce. En Energy N<sub>1</sub> (Neuter, pág. anterior) aparecen los que pueden ser Shem y Shaun, junto a un imán, un bastón y un ciervo. En Energy M<sub>3</sub> (Mensch, en el

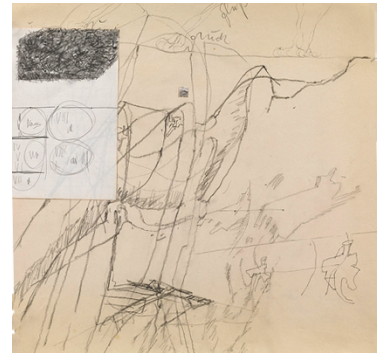


sentido de seres humanos, izqda.) hay una mujer y una adolescente sentada, una con un cuerpo más maduro, otra en la pubertad, de las que parte un flujo en cascada (Izzie y ALP) y En Energy T<sub>2</sub> (tier, Dcha) hay un animal con cuernos

un tanto indeterminado, un recorrido con flechas, y a la derecha, en un círculo, lo que pudiera ser un mapa, que puede remitir a la primera frase de "Retrato del Artista adolescente" que comienza como un cuento infantil



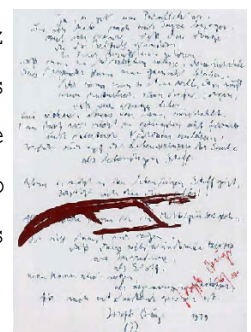
sobre una vaca que va por un camino. En la imagen de la izqda, aparece de nuevo un imán de polaridad y el bastón de Eurasia. Otras tienen nombres de maquinas, como "Warmth Time Machine" (de la que posteriormente hizo un múltiple y trataré en el capítulo 4) o "Pressure- Current Insulator Metalveins" (arriba) donde



aparece un paisaje con lo que parece ser un proceso de extracción de minerales y en un recuadro aparte, una de las rubberized boxes de Beuys, que aparecen con frecuencia en esta serie. Los dibujos son apuntes



rápidos de líneas delicadas o enérgicas, algunas partes están realizadas sin levantar el lápiz del papel, registrando todos los movimientos de la mano, y así como en Block Ulyses se da una gran variedad de técnicas, medios y formatos, en "The secret Block, hay una cierta consistencia del uso de lápiz y tintas negras, con algunos delicados toques de color en los dibujos de

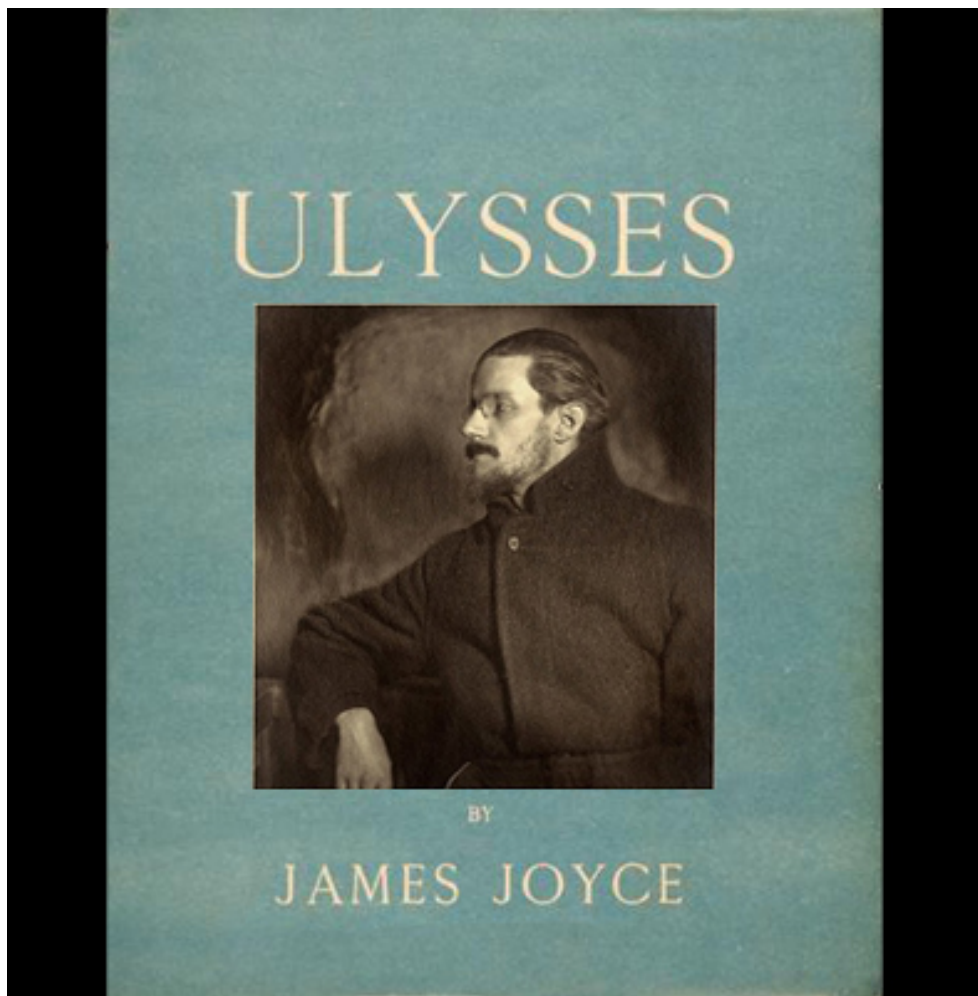


plantas. Otros dibujos están algo más trabajados como "Women with skates". Hay también un manuscrito de Beuys donde aparece un trineo, llamado "Joyce with Sled" (1985). Hibernia en latín es invernal.



Disertaciones Utópicas

Textos Literarios Ficciones Utópias y Mitos



### 3.3.5 Utopías en la Literatura y Ensayos políticos

*" Mi problema es comprender cómo el tiempo humano es «hecho» por los relatos históricos y también por los relatos de ficción, y, por consiguiente, cómo las dos clases de relato se entrecruzan para «hacer» el tiempo humano"*

Paul Ricoeur, *Hermenéutica y semiótica* 1997

La historia mítica de Atlantis tuvo un impacto considerable en la literatura filosófica dando lugar a relatos ficticios sobre mundos donde existe una sociedad ideal con una forma de gobierno justo, que serían a su vez ensayos políticos de carácter utópico camuflados como narrativa. La República de Platón sería el primero de una tradición literaria que se recupera en el apogeo renacentista con "La utopía" de Tomás Moro (1516) donde se acuña el término utópico como un *no lugar* más allá de la dimensión espacio-temporal conocida: un tiempo y lugar desaparecidos o un futuro ucrónico. También "La nueva Atlántida" de Francis Bacon (1626) se basa directamente en el mito así como otros relatos de un género que se mantuvo durante los siglos siguientes y ha llegado hasta nuestros días en forma de literatura gráfica y de novelas de ciencia ficción.

Junto a la mitología de Atlantis, con referencias similares, está el mito de la Edad de oro, idea que aparece por vez primera en "Los trabajos y los días" (s. VIII ac) de Hesiodo, en



Lucas Cranach La edad de oro, 1530

que se refieren las primeras eras mitológicas, la creación del hombre y las cuatro edades. En Roma, el poeta latino Ovidio también recoge las eras mitológicas en "Las metamorfosis" (año 8 dc) y Virgilio en "Las Bucólicas" (año 29 ac). La edad de oro es siempre un tiempo

primigenio idílico de paz, abundancia y felicidad. Ya se comentó como Giambattista Vico retoma en *La Scienza Nuova* ya en 1725 el tema de los ciclos, desde el mitológico o divino (la perdida edad de oro) hasta que se inicia en el Renacimiento la edad de los hombres y sus derechos. Por otro lado el arte en la pintura, la poesía y la literatura del Renacimiento, el siglo de oro y el Romanticismo retomarán el tema de las edades, reconvertida como Arcadia, idea que parte así mismo de la mitología griega. La edad de oro siempre termina en destrucción por algún tipo de cataclismo o catástrofe siguiendo la tradición mitológica.



Junto a la literatura utópica surge en las cortes renacentistas una filosofía de tratados políticos de tipo pragmático, siguiendo "La política" de Aristóteles. Con un sentido filosófico y crítico reformista estaría Erasmo (1426-1536) que apela a los valores éticos y la educación. Frente a él, surge el paradigma de la legitimación de una política de dominación con "El príncipe" de Maquiavelo, cuya escritura coincide en el tiempo con la publicación de "La utopía" de Tomás Moro, aunque "El príncipe" no será publicado hasta bastante más tarde, en 1532. En su obra, Maquiavelo arremete contra la literatura que trata temas políticos basándose en mundos ficticios ideales y no en una política real. También siguiendo a Aristóteles- cuya "Política" trataba sobre "la filosofía de los asuntos humanos" hay pequeños tratados por tanto llamados humanistas- que escriben artistas como Alberti (Della Famiglia 1444) y filósofos y tratadistas de Arte como Pico Della Mirandola (De hominis dignitate 1486) y su maestro Ficino (De Amore 1469) donde tratan aspectos cotidianos que son base de la sociedad: el matrimonio, la educación, el ahorro y otros como el amor - siguiendo la tradición poética cortés anterior de Dante, Petrarca y Boccaccio- que a su vez se basa en la literatura cortés y caballeresca de la edad media que se vió en el apartado 3.3.4 donde se pierde la tradición del loggo, pero se mantiene la del mito en sagas y leyendas de manuscritos medievales tempranos.

Podría decirse que "La República" de Platón y "La Política" de Aristóteles fueron los dos modelos a seguir en la escritura filosófica y literaria de temas políticos. La tradición utópica de Moro Y Bacon, a la que se suma "La ciudad del Sol" de Tommaso Campanella en 1623, continuará mediante dos variantes, más literaria una, en la que se puede mencionar "The Countess of Pembroke's Arcadia" (1593) de Sir Philip Sidney<sup>1</sup> en la tradición caballeresca y cortés o "New Blazing World" (1666) de Margaret Cavendish en la tradición atlántida, pero con un giro hacia la literatura fantástica y la fábula.

Por otro lado continúa una tradición más filosófica en "The Commonwealth of Oceana" (1656) de James Harrington, una composición de filosofía política en que se propone una ley que suponga una rotación del poder por medio de un sistema de voto, aprovechando el horizonte que ofrece la Filosofía del Derecho natural, idea que derivará hacia el Contrato social en libros como Leviatán de Hobbes (1651) y The Civil Government de Locke (1689). En este último ya aparece la separación de poderes y una monarquía bajo el poder civil parlamentario.

---

1 De quien ya hablé en relación a Giordano Bruno

Era necesaria una estructura social con deberes y derechos sociales mediante una estructura legal que para los defensores del contrato social era el acuerdo de defensa de intereses comunes para evitar la arbitrariedad y el abuso de los más poderosos, y la aceptación de obligaciones con derechos por las clases más desafortunadas, lo que evitaría caer en delitos contra la propiedad privada. Vico por su parte argumentaría en la Scienza nuova (1744) respecto a la ley natural, que declaraba que todo hombre tiene unos derechos inalienables que dicta la razón, que en la sociedad coexisten niveles con diferentes conceptos de realidad, que demuestra que los derechos no son naturales, sino concesiones del tipo de sociedad que los otorga. Respecto al contrato social, Vico decía que el hombre no es creador de la sociedad civil, sino que es creado por esta y por la historia. Especialmente significativo- por ser una utopía que en cierto modo se llevó a cierta práctica mediante leyes- es el modelo de Rousseau en El contrato social (1762) que precede a la Ilustración y la declaración de los Derechos del hombre.

Cada paso dado implica, según explica Ricoeur en Lecturas sobre Ideología y utopía (1984) una historia ficticia, una especie de salto mediante el cual se parte de un estado de descontento, malestar e injusticias, antes de llegar a una paz civil por renunciamiento de las partes (tal vez tras un estado revolucionario o estado de guerra.)

Ninguna teoría del contrato social explica este salto que implica el surgimiento de una autoridad y el comienzo de un proceso de legitimación. Esa es la razón por la cual no hay acceso a un grado cero del contrato social, es decir, al momento cuando nace un nuevo orden social sea cual fuere el nombre que se le dé, que Ricoeur define como un inexistente puente entre utopía y ideología o viceversa, los dos polos opuestos en que se mueven la teoría y la praxis política.

Antes de pasar a examinar estas relaciones, hay otro mito de tradición clásica que quiero comentar, el mito del cuerpo del Estado, metáfora usada por vez primera en una fábula de Esopo<sup>2</sup>:

*"Llenos de envidia los pies y las manos dijeron al vientre: Tú solo eres el que se aprovecha de nuestros trabajos, y no haces otra cosa que recibir nuestras ganancias sin ayudarnos en lo más mínimo. Por tanto, escoge una de dos cosas: o toma oficio de que te mantengas, o muérete de hambre. Quedó, pues, el vientre abandonado, y al no recibir comida en mucho tiempo, fue perdiendo su calor y se debilitó, con lo cual los demás miembros se enflaquecieron, perdieron sus fuerzas y poco después les llegó la muerte"*

---

2 Joseph Jacobs, The Fables of Aesop. Fábula LVII: The Belly and the members

Esta idea de los miembros como parte del cuerpo que es el Estado, es recogida en La República de Platón, en que los gobernantes son la cabeza, los guerreros el pecho y los artesanos el vientre; un cuerpo necesitado a veces de medicinas para aliviar sus males, idea que pasará a la edad media en sentido negativo como aplicación de purgas y sangrías.

El Estado corporativo medieval con sus gremios de artesanos, recoge la metáfora, pero sobre todo la creencia medieval de que el cuerpo del rey es el Estado: el monarca tiene dos cuerpos, uno humano y otro divino. A su muerte, mediante un doble funeral, se entierra el primero y se proclama la inmortalidad del segundo con la frase : *"El Rey ha muerto, viva el Rey"*. El rey es la conjunción de un cuerpo humano y privado con un cuerpo divino y político<sup>3</sup>. El cuerpo del rey es el soporte físico y tangible con el cual se asegura su dominio en este mundo, pero a la vez tiene un soporte intangible que demuestra su inmortalidad y asegura la perpetuidad del Estado, por eso nunca, el cuerpo político puede ser desmembrado ya que dejaría al Estado en posición de indefensión ante el tiempo. Lo social aparece engarzado a la figura del Rey para su funcionamiento, ya sea de manera simbólica o concreta en la dominación política pues este concepto de los dos cuerpos del Rey fue utilizado para justificar un tipo de gobierno: la monarquía absoluta, aunque la idea de la unidad del territorio del estado continuó, cuando se dio paso a la monarquía parlamentaria.

A propósito de su última instalación *Palazzo regale*, Beuys dijo: *"it's not about the power in the institutional sense, or worse, a monarchical concept...the Palazzo Regale has to do with the idea of state sovereignty. The palace, we have first to conquer and then to live in worthy, is the head of man, our head"*<sup>4</sup>

La contradicción Romántica que veremos en el siguiente apartado, entre el poder institucional del Estado y la libertad individual: El único palacio que toda revolución debe conquistar es la propia cabeza de cada uno y cada cuerpo individual, como abogará Fichte. Beuys también dijo:

*"Everyone is a king, the value of people lies in their sovereignty. The longing of people for their inner god is destroyed in these materialist*



---

3 Florence Dupont, "El otro cuerpo del emperador-dios", en Michel Feher, Fragmentos para una Historia del cuerpo humano, 1992, p. 397

4 Entrevista con Michael Bonuomo en Diciembre de 1985 . En STACHELHAUS: *Joseph Beuys* 1987, p. 203 .

times.”<sup>5</sup>

Siguiendo en la Edad media, tenemos El *corpus reipublicae mysticum* ("cuerpo místico de la república") de Vincent de Beauvais<sup>6</sup> que ensalza el cuerpo político del Estado por encima de su propia existencia física y geográfica, como un valor metafísico per se.. Para el aristotelista Tomás de Aquino, el Estado no es un mal necesario (como se planteaba el agustinismo) sino una entidad humana natural que busca el bien común actuando como un *corpus politicum et morale*. Desde el *iusnaturalismo*. Averroes, siguiendo la idea Aristotélica de eternidad del mundo, resuelve el problema de la falta de continuidad de los dos cuerpos del rey, el natural y el político, considerando el tiempo (que desde san Agustín, era exponente de transitoriedad y fragilidad del mundo, por lo que se hubo que separar la eternidad, del tiempo como algo creado.) Averroes llevó el aristotelismo al extremo afirmando que "no había ni Creación ni Fin del Mundo, que por la corrupción y generación sucesivas podía el mundo cambiar, pero que, según las leyes de la naturaleza, el mundo actual era en sí imperecedero y el Tiempo infinito"<sup>7</sup> Esta idea no fue aceptada por la Iglesia, pero aseguraba la perpetuidad del Estado y del carácter geminado del cuerpo político del rey que puede estructurarse sin sentido de fin.

El mito del cuerpo del Estado, se retomará en Leviatán de Hobbes (1651) en el que compara al Estado el un monstruo bíblico marino que tiene la imagen del cuerpo de un gigantesco rey, formado por una multitud de ciudadanos coronada con una cabeza individual. Introduce así el individualismo, mostrando que las partes conforman el todo y no a la inversa. El Estado es un cuerpo, pero un cuerpo mecánico, no natural, producto de la ciencia y la técnica, un artefacto creado para resolver la difícil situación de los estados de guerra en que periódicamente cae la humanidad. Ya no existe, por tanto, ni vínculo ontológico, ni vínculo político, pues en la naturaleza, piensa Hobbes, todos los hombres son libres e iguales. Niklas Luhmann, desde la perspectiva de la teoría de sistemas, resume la tradición de la antigüedad en donde: "Los hombres debían ser capaces de reconocer la totalidad a la que pertenecían y estar dispuestos a orientar su vida según dicho conocimiento. Esto debió ser considerado como parte de su ser social, de su inclusión en la sociedad, de su participación y con ello, de su naturaleza"<sup>8</sup>. Por tanto, el estado de Hobbes, a pesar de ser dominador y conservador del orden en base al miedo,

---

5 En TISDALL , C. "We go this way", p. 106

6 Autor ya mencionado, escritor de la Enciclopedia de carácter interdisciplinar Speculum majus, del S. XIII

7 KANTOROWIC , E.H. Los dos cuerpos del rey: Un estudio de teología política medieval, 2012, p. 284

8 LUHMANN, N. Sistemas Sociales. Lineamientos para una teoría general, 1998, p. 30.

supone un pequeño avance en la teoría política.

Cassirer fue el siguiente en ocuparse del mito en "El mito del Estado" obra póstuma de 1946 donde cuenta el paso a la perversión del mito con el nazismo. El estado para Cassirer está formado por un lado por las formas simbólicas que constituyen la racionalidad, y por otro por la concepción de mito, necesario, pues originariamente es dado por la experiencia social del ser humano "la clave del mundo mítico es la comprensión de la vida emotiva de la sociedad en conjunto"<sup>9</sup>. Más adelante Cassirer objetará: "No puede describirse al mito como una simple emoción, porque constituye la expresión de una emoción"<sup>10</sup>. Cassirer hace un recorrido histórico por diversas teorías del estado (como las de La República y El príncipe) y se detiene en el Romanticismo, donde se recrea un mito de sentido antiguo que surgía del deseo de un retorno a un pasado distante, en el que los antiguos no prescindían de una necesidad superior que para el romántico era el espíritu natural, que llenaba el espacio metafísico que habían dejado las religiones, en decadencia desde la Ilustración. Esto unido al sentimiento de los nuevos nacionalismos donde se exaltaba el sentido de la geografía nacional como espacio casi místico y a la valoración de la propia lengua, como, en la mejor tradición romántica, se da en el discurso de Beuys al recoger el premio Wilhem Lemhbruk en el Mühneher Kammerspiele en 1985 y que comenzaba: "Buenos días, distinguidos y estimados oyentes. Las cosas están otra vez de tal modo que yo quisiera empezar con la herida». y terminaba: "todo ser humano es un artista, con el ser-si-mismo y con el insistir en el soberano que lleva encerrado en sí cada ser humano. Gracias.»<sup>11</sup>

La idea del individualismo, el culto del héroe, en "Los héroes" (1841) de Carlyle, sostiene que el avance de la civilización se debe a los hechos de individuos excepcionales y no de las masas, frente a la idea de Vico de unas edades que son, aún así, históricamente condicionadas aunque no totalmente determinadas. Es cierto que las características personales de ciertos individuos han sido, como poco, influencias esenciales en determinar el curso de los eventos, figuras clave sin cuya intervención específica la historia hubiese tomado un camino alternativo, positiva o negativamente. La objeción viquiana, sería que tales individuos -ahí su idea de los universales que son sin embargo, no únicos, sino

---

<sup>9</sup> CASSIRER, E. El mito del estado, 2010, p. 40

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 55

<sup>11</sup> Discurso. Reden über das eigene Land: Deutschland, 1985 «Hablar del propio país: Alemania» En torno a la muerte de Joseph Beuys. Necrologías. Ensayos. Discursos. Inter Nationes. Bonn, 1986.

encarnaciones de una tipología de caracter- y aunque determinantes, no son la única causa de los hechos, sino que necesitan una conexión con determinadas ideas de tipo más o menos consciente, capaces de mejorar o destruir una cultura existente y un tiempo y una situación político económica y social determinada en que se dan una serie de sinergias para bien o para mal.<sup>12</sup> ¿Cómo se constituyó por tanto uno de los mitos estatales que cambiaron la historia del siglo XX? Cassirer enfatiza que las fuerzas políticas y sociales no tenían un equilibrio estático entre las fuerzas racionales y las fuerzas míticas: el deseo colectivo, se traduce en una "magia social" que debido al carácter irracional o pasional de la multitud, se ve persuadida fácilmente por un caudillo<sup>13</sup> Esto da paso al segundo estadio, que es la constitución del mito como motor político que maneja las multitudes. El medio para constituir el nuevo mito es la técnica, con el empleo del lenguaje de las formas simbólicas. El político moderno, decía Cassirer ha tenido que aunar en sí mismo dos funciones completamente distintas y hasta incompatibles. Tiene que actuar a la vez, como *homo magus* y como *homo faber*<sup>14</sup>. Por tanto el primer estadio lo constituye un sacerdote que propaga una religión irracional "Cada acción política tiene su ritual particular"<sup>15</sup> y el segundo estadio es él método avanzado en la que propaga dicha religión.

La desilusión de Cassirer con los acontecimientos en el libro es total, la relación del presente con un pasado que no era el futuro que se preveía desde un momento de florecimiento cultural y desembocó en tragedia. El futuro es un espejismo, siempre lleva en sí un elemento de incertidumbre, pero no es sólo una imagen sino que se convierte en un "ideal" y el sentido de su expectativa se pone de manifiesto en todas las fases de la vida social y cultural: providencia y proveer, tienen la misma raíz. Cassirer cuenta en Antropología filosófica, como en su Crítica del juicio, Kant plantea la cuestión de si es posible descubrir un criterio general con el cual podamos describir la estructura fundamental del intelecto humano y llega a la conclusión de que tal criterio hay que buscarlo en el carácter del conocimiento humano en el que el entendimiento siempre se halla en la necesidad de hacer una distinción neta entre la realidad y la posibilidad de las cosas. Sólo en el hombre surge el problema de la posibilidad. La diferencia entre realidad y posibilidad no es metafísica sino epistemológica. La

---

12 Artículo: León POMPA, Vico's Theory of the Causes of Historical Change, Institute for Cultural Research 1971 p. 20

13 CASSIRER, E. Obra citada, p. 332

14 *Ibid*, p. 333

15 *Ibid*, p. 336

inteligencia humana es un entendimiento discursivo que depende de dos elementos heterogéneos; no podemos pensar sin imágenes, ni podemos intuir sin conceptos. "Conceptos sin intuiciones son vacíos; intuiciones sin conceptos son ciegas."<sup>16</sup> Este dualismo en las condiciones del conocimiento es el que, según Kant, se halla en la base de nuestra distinción entre posibilidad y realidad. Pensar en cambiar algo, presupone que se posee en la mente, simultáneamente, el objeto ante el cual reaccionar en el momento y aquel ante el que hay que reaccionar posteriormente. Uno está en el primer plano, otro en el fondo. Esto presupone la capacidad de abordar cosas únicamente imaginadas, cosas "posibles" fuera de la situación concreta; supone la habilidad de vivir en dos esferas, la concreta donde ocupan su lugar las cosas reales y la no concreta, la meramente posible. Cassirer cita de nuevo a Kant<sup>17</sup>:

"Se ha supuesto, que la república de Platón es un ejemplo de perfección puramente imaginaria... algo que sólo puede existir en el cerebro de un pensador ocioso... Haríamos mejor, si tratáramos de colocarlo por nuestro propio esfuerzo bajo una luz más clara... pues nada puede ser más equivocado que la apelación vulgar a lo que se llama experiencia adversa, la cual, pudo no haber existido nunca si por el mismo tiempo se hubieran formado instituciones de acuerdo con estas ideas y no de acuerdo con concepciones crudas que, por lo mismo que se derivaban únicamente de la experiencia, han defraudado todas las buenas intenciones... El mundo ético nunca es "dado"; siempre se halla "haciéndose". "Vivir en el mundo ideal -dice Goethe-, consiste en tratar lo imposible como si fuera posible"

Y continúa hablando de Moro, de Rousseau, de Voltaire, Montesquieu o Diderot junto a literatos como Swift, como creadores todos de mundos imaginarios<sup>18</sup>.

Cassirer concluye este tema: "La gran misión de la utopía no consiste sino en hacer lugar a lo posible... Este pensamiento simbólico supera la inercia natural del hombre y le dota de una nueva facultad: la de reajustar constantemente su universo humano"<sup>19</sup>.

Termino este apartado con Ricoeur<sup>20</sup> y su estudio de la utopía y la ideología como los dos polos opuestos del imaginario social y cultural. En este caso no una imaginación individual sino colectiva, de un

---

16 CASSIRER; E. Antropología Filosófica, 1967, p. 46

17 Ibid, p. 56

18 Realmente en Cándido y Las cartas Persas, Voltaire y Montesquieu, hacen pequeñas disgresiones sobre mundos utópicos. Y Diderot escribe Supplément au voyage de Bougainville, donde se mezclan antropología y utopía. En Utopian thought in the western world, Frank E. MANUEL Fritzie P. MANUEL, 1997, p.413

19 CASSIRER, *Ibid*, p.57

20 RICOEUR, P. Lectures on ideology and Utopia. 1951 Digital version Library of Congress Cataloging-in-Publication Data [https://archive.org/stream/pdfy-oRPzWEh3nXrYxehT/Lectures%20on%20Ideology%20and%20Utopia%20-%20Paul%20Ricoeur\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/pdfy-oRPzWEh3nXrYxehT/Lectures%20on%20Ideology%20and%20Utopia%20-%20Paul%20Ricoeur_djvu.txt)

imaginario que no es simple sino doble; opera a veces bajo la forma de la ideología, a veces bajo la forma de la utopía.

Al ser parte del imaginario social e implicar a la vez al pensamiento y a la acción, este sería tal vez el mapa que faltaba como continuación al que puse al comienzo de este capítulo, entre historia, narración y mito (en sentido Aristotélico de trama); y a los previos del capítulo 2 entre los lenguajes verbal y visual con el pensamiento y la realidad; y un segundo entre la imaginación y el pensamiento.

Este sería por tanto el mapa que faltaba de la relación entre pensamiento, imaginación y la acción que opera en la realidad:



Ricoeur, quiso hacer con su estudio en paralelo entre utopía e ideología, una filosofía de la imaginación, del imaginario colectivo y social. Lo imaginario social no difiere fundamentalmente de lo que sabemos de la imaginación individual: a veces la imagen suplanta la ausencia de una cosa existente, a veces la reemplaza por una ficción.

Es así como Kant pudo construir la noción de imaginación trascendental sobre esta alternancia entre la imaginación reproductora y la imaginación productora. La ideología y la utopía son ambas figuras de la imaginación reproductora y de la imaginación productora.



Aquí mi resumen de la comparación en paralelo que hace Ricoeur:

IDEOLOGÍA	UTOPIÍA
<p><u>Distorsión y simulación de la realidad</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Producción de una imagen invertida de la realidad, según la idea de Feuerbach de conceder cualidades generales de los individuos a un ente superior</li> <li>- Esto se consigue ya que la realidad siempre está mediatizada simbólicamente, por lo que- si no la realidad- el sentido simbólico sí se puede distorsionar</li> <li>- Relación entre las representaciones simbólicas y la realidad, mediante la praxis</li> <li>- La ideología se transforma en reflejo imaginario de la praxis .</li> <li>- la praxis se falsifica por medio de la representación ideológica</li> </ul>	<p><u>Evasión de la praxis y la lógica de la acción</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-- Dificultad de la utopía para establecer los primeros pasos que deben darse para su realización a partir de la realidad existente, de desmontar la ideología prevaleciente sin sustituirla, creando un vacío simbólico que se actualice socialmente.</li> <li>- Ausencia de reflexión de carácter práctico sobre los apoyos que puede encontrar la utopía en las instituciones disponibles de una época determinada</li> <li>- Proyectar la imaginación fuera de lo real actual en un afuera no lugar, en el sentido literal (y literario) de la definición de utopía</li> </ul>
<p><u>Proceso de legitimación apropiativa del poder</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Hacer pasar por ideas universales y necesarias las ideas de la clase dominante para el funcionamiento social</li> <li>- Utilizar para ello la retórica como proveedora de ideas pseudo-universales</li> <li>- Estas ideas se convierten en la justificación para la dominación mediante la persuasión</li> <li>- La retórica del discurso público se convierte por tanto en ideología</li> <li>- Esta ideología se pone al servicio del proceso de legitimación de la autoridad, apelando a la fuerza en caso de fallo de la retórica</li> </ul>	<p><u>Cuestionamiento y crítica de la realidad</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- La utopía responde críticamente al “ser así y no de otra manera” de la ideología</li> <li>- Cuestionamiento de cada compartimento de la vida social en que existe una manera dominante de ejercer el poder</li> <li>- Expresión de todas las potencialidades que se encuentran reprimidas por el orden existente</li> <li>- La utopía no tiene una función unitaria en sus contenidos, multiplicidad plural, a veces proyectos opuestos. La unidad se daría en el deseo de las posibilidades de una sociedad alternativa</li> </ul>
<p><u>Integración de la sociedad por imagen idealizada</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Se establecen ceremonias de conmemoración, rituales sociales, que indican l’o que somos”</li> <li>- La comunidad reactualiza así los elementos fundacionales de su propia identidad</li> <li>- Apoyo en interpretaciones de una historia selectiva que ya no es recuerdo directo de nadie</li> <li>- Se establece así una estructura simbólica, parcialmente basada de la memoria social</li> <li>- A la retórica del discurso público se agregan máximas y fórmulas lapidarias identitarias que en un primer sentido resultan discriminatorias</li> </ul>	<p><u>Proyección perfeccionista de un modelo de realidad</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Establecer esquemas perfeccionistas teóricos que en la práctica pueden resultar irrealizables</li> <li>- Utilizar una racionalidad cuantitativa que estadísticamente funcione en parte pero cree diversas zonas de exclusión</li> <li>- Creación por tanto de una imagen caricaturizada de un modelo de sociedad perfecto y acabado, en lugar de abrir el campo de lo posible.</li> <li>- Entrar en una lógica del todo o nada, mediante un proyecto cerrado inapelable que no tenga en cuenta las contradicciones que se puedan generar en la práctica</li> </ul>

En este caso los polos opuestos son ambos bastante críticos, he agregado aspectos negativos (aunque no los más negativos, como podría ser una dominación por el terror) pero se puede buscar el aspecto positivo o pragmático de cada característica.

Si volvemos a la idea de la Escala de Hibernia, la utopía se puede transformar en ideología, mientras esta, antes tal vez de ser lo que es, fue utopía, y pueden ambas llevar un movimiento pendular en que su signos cambien de positivo a negativo y viceversa, o incluso ambos polos sean positivos en momentos de auge, con lo que suele haber una alternancia, que parece haberse instalado en la política occidental, en que la ideología preserva y conserva la realidad y la utopia

esencialmente cuestiona los espacios de malfunción. Se establece pues, en el mejor de los casos una dialéctica, pues puede haber proyectos y praxis sociales mejores que otras en determinados momentos.

Benjamin, poco antes de su suicidio, mientras se encontraba esperando un visado a Francia que no llegó, escribió:

*"El utopismo occidental, en el sentido último de la palabra, consiste en una determinada manera de estar en el mundo en que vivimos; de vivirlo como un mundo que normal o efectivamente es imperfecto, incompleto, "inauténtico", pero que tiene en sí mismo, coexistente con él, una versión suya, perfecta, acabada o auténtica; una versión, además, que debería estar siempre en el lugar o la dimensión de lo real, pero que no está allí, que no tiene lugar más que en aquellos momentos en que el ser humano merece su status ontológico excepcional, es decir, está a la altura de su destino"<sup>21</sup>.*

La utopía es un ejercicio de la imaginación para pensar otra manera de ser del ser social. La historia de las utopías muestra que no se ha excluido ningún ámbito de la vida en sociedad en las utopías a través de la historia. La utopía no implica garantía última de progreso, implica un fin, pero no un final, lo cual sitúa en primer plano su situación ética. Por eso la utopía es liminal, nunca llega a realizarse del todo, sino gradualmente y con cambios pendulares. La transformación global de la realidad que quiere la utopía exige unas mediaciones adecuadas, una articulación concreta de la utopía con las posibilidades ofrecidas de cada época.

Me centraré ahora en el S. XIX, momento histórico muy complejo y proclive a la abundancia de utopías.

### **3.4.1 Mito y Logo del Romanticismo al Simbolismo**

*"De las cosas mismas que configuran y dibujan, hay sombras e imágenes en el agua, y de estas cosas que dibujan se sirven como imágenes, buscando divisar aquellas cosas en sí que no podrían divisar de otro modo que con el pensamiento"*  
Platón "Mito de la caverna" República VII

En este apartado trataré sobre un movimiento del que Beuys se consideraba continuador, el Romanticismo -y sus circunstancias- que surgió con fuerza en toda Europa aunque me centraré en los países donde fue más decisivo: Alemania sobre todo, pero también Inglaterra y Francia. El Siglo XIX es una época extremadamente compleja, se unen dos hechos en lo político y económico: la revolución francesa y la revolución industrial,

---

21 BENJAMIN W. Tesis sobre la historia y otros fragmentos 1939-40

que cambiarán por completo la estabilidad en que el mundo se había mantenido desde el Renacimiento. Muchos movimientos decimonónicos serán un revulsivo para intentar conservar las características mejores del mundo que desaparece, e intentar la superación de los nuevos problemas de la época.

Hay tres figuras clave en el desarrollo de las ideas del S. XIX, tanto en política como en filosofía y artes: Rousseau, Kant y Goethe, cuyas ideas inician la edad moderna de la que aún somos deudores en buena medida. Ernst Cassirer tiene dos ensayos<sup>22</sup> en los que demuestra la gran influencia de Rousseau en Kant; de Kant en Goethe y- aunque no existe un estudio específico, si aparece comentado- de Rousseau en Goethe. Tres personalidades dispares con ideas- a veces contrarias pero complementarias- y afinidades electivas.

Kant intentó eliminar la visión errada en su época sobre Rousseau, quien nunca defendió la vuelta al estado "del noble salvaje" sino una mirada al pasado para intentar evitar los errores del presente. En el S. XVIII se iniciaron exploraciones de los territorios desconocidos a lo largo del planeta<sup>23</sup>. Fue el inicio de la disciplina antropológica que Kant se encargó de introducir en los estudios universitarios con su "Antropología Práctica" (1795). Los descubrimientos causaron una gran curiosidad a nivel mundial: el pasado intocado en el que podía redescubrirse las edades perdidas de la humanidad. "Rousseau- cita Cassirer a Kant- *proceeds synthetically and begins with natural man; I proceed analytically and begin with civilized man*"<sup>24</sup>

En lo que se refiere a la Teoría del Estado de Rousseau, su libro sobre las instituciones políticas de la época- que conoció de primera mano por su trabajo político- demuestra la radical influencia que la forma de gobierno tiene en las acciones de los ciudadanos y por tanto la necesidad de consecución de los derechos civiles humanos para preservar su independencia. Rousseau no piensa como Aristóteles que el hombre sea por naturaleza un ser social, sino, como Hobbes, un simple conservador de su supervivencia. No es el sentimiento lo que le une a otros hombres, sino la voluntad, y es la ley la que puede preservar su independencia junto a la de los otros: *"He has now lost his independance naturelle, and the lost paradise of this independence can never be restored once he*

---

22 CASSIRER, E. "Rousseau, Kant Goethe . Two Essays" 1945 Princeton University Press. Publicado primero en Journal of the history of ideas en Iniversidad de Columbia 1944.  
<http://www.filosofia.it/images/download/ebook/CassirerRousseauKantGoethe.pdf>

23 Desde el nuevo mundo a los helados ártico y Siberia, a las cálidas islas de Pacífico sur y a Africa. Expediciones para el estudio del territorio, las ciencias naturales y los nuevos lenguajes.

24 CASSIRER *Ibid* p.22

*has taken the first step outside. Never again can he find "himself"; he is entangled in a thousand claims and demands addressed to him from without"*<sup>25</sup> La sociedad reclama más del hombre de lo que ofrece, por eso es necesario el contrato social que sostenga la libertad de todos, al no estar unos sujetos a otros sino solo a la ley: *"There will always be a great difference, between subduing a multitude and ruling a society"*<sup>26</sup>. Estas ideas son cruciales en la ética Kantiana, cita de nuevo Cassirer a Kant: *"The fundamental law of pure practical reason act so that the maxim of thy will can always at the same time hold good as a principle of universal legislation... So act as to treat humanity, whether in thine own person or in that of any other, in every case as an end... never as means merely."*<sup>27</sup> La ley justa como modelo de comportamiento y viceversa.

Si hay algo que sobre todo une a estos pensadores es la idea de ley como principio: el logos de una época llena de utopías. Así Goethe en su seguimiento de Kant- quien posiblemente no lo reconocía más allá de ser autor de Werther- dijo: *"Kant, never took any notice of me, although independently I was following a course similar to his. I wrote my Metamorphosis of Plants before I knew anything of Kant, and yet it is entirely in the spirit of his ideas."*<sup>28</sup> pero encuentra felizmente el establecimiento de las leyes de la naturaleza en consonancia con las del arte en la Crítica del juicio: *"the Critique of Judgment fell into my hands, and to this book I owe one of the happiest periods of my life. Here I saw my most diverse interests brought together, artistic and natural production handled the same way; the power of aesthetic and teleological judgment mutually illuminated each other..."*<sup>29</sup> la naturaleza no tiene el fin teleológico último de honrar a Dios o servir al hombre, tiene unos principios que se representan a través de ella y se descubren matemáticamente. Goethe fue el creador del concepto de morfología "formation and transformation of organic natures" su teoría de la Metamorfosis que se tratará en el próximo capítulo. Goethe sigue a Kant *"We must...distinguish empirical laws of nature, which always presuppose particular perceptions, from the pure or universal laws of nature... the understanding does not derive its laws (a priori) from nature, but prescribes them to nature."*<sup>30</sup> En esta idea de conceptos a priori que se refuerzan en la experiencia para descubrir leyes universales, se basa la ciencia moderna, pero en el s. XVIII era una novedad. Para Goethe, como

---

25 *Ibid* p.28

26 *Ibid* p.31

27 *Ibid* p.32

28 *Ibid* p.61

29 *Ibid* p.64

30 *Ibid* p.92

artista y científico la experiencia lleva a la necesidad de una interpretación: *"The law appearing in phenomena produces the greatest freedom and in accordance with its own conditions, the objectively beautiful, which must indeed find worthy subjects to grasp it...He for whom nature begins to reveal her open secret feels an irresistible longing for her most worthy interpreter, art* <sup>31</sup> Que Kant refuerza: *"the talent or the innate disposition (ingenium) through which nature gives rules to art"*<sup>32</sup>

Debo mencionar también la influencia de las ideas educativas de Rousseau en ambos Kant y Goethe. Herder (maestro de Goethe y discípulo de Kant) cuenta como Kant -que no solía leer novelas- en los sesenta del S. XVII *"took up the writings of Rousseau, then just appearing, his Émile and his Heloise...appraised them and returned again and again to an insight into nature and the moral worth of man."*<sup>33</sup> Una ética de la humanidad que llevaba a Rousseau a declarar que la educación debe tener en cuenta el bien de la persona, no el beneficio de otros: *"Man is too noble a being to serve simply as the instrument for others, and he must not be used for what suits them without consulting also what suits himself"*<sup>34</sup> En una época contradictoria donde poco a poco se iniciaría el trabajo mecanizado y donde tras defensa de la educación como *Pansophía* por Comenio y otros como el propio Rousseau se llegaría a una educación generalizada.

En cuanto a Goethe, sus dos trabajos de madurez: *Wilhelm Meister* y *Fausto* tienen una gran resonancia de la obra de Rousseau, la colonia en el nuevo mundo de *Wilhelm Meister* y la preocupación de *Fausto* en su parte II por su plan filantrópico y el bienestar futuro de las gentes de la República en que gobierna, tiene muchas ideas sociales y educativas del *Contrato Social* y *Emilio*<sup>35</sup> tales como la representación política de todos los estamentos y la educación de ciudadanos libres. Goethe fue él mismo funcionario público, nombrado en 1782 presidente de la cámara de finanzas, en la época cultural denominada clasicismo de Weimar, que a veces se ha llegado a llamar la I República de Weimar, aunque era una regencia ilustrada.

Kant será el iniciador de la filosofía idealista alemana. Goethe en su propia medida y mediante su amistad con Schiller, del movimiento literario romántico a su vez heredero del *Sturm und drang* de su tutor Herder. La filosofía idealista se haría cargo de un concepto de Estado -no exento de utopía pero tampoco de racionalismo- al mismo tiempo que en

---

31 *Ibid* p.85

32 *Ibid* p.87

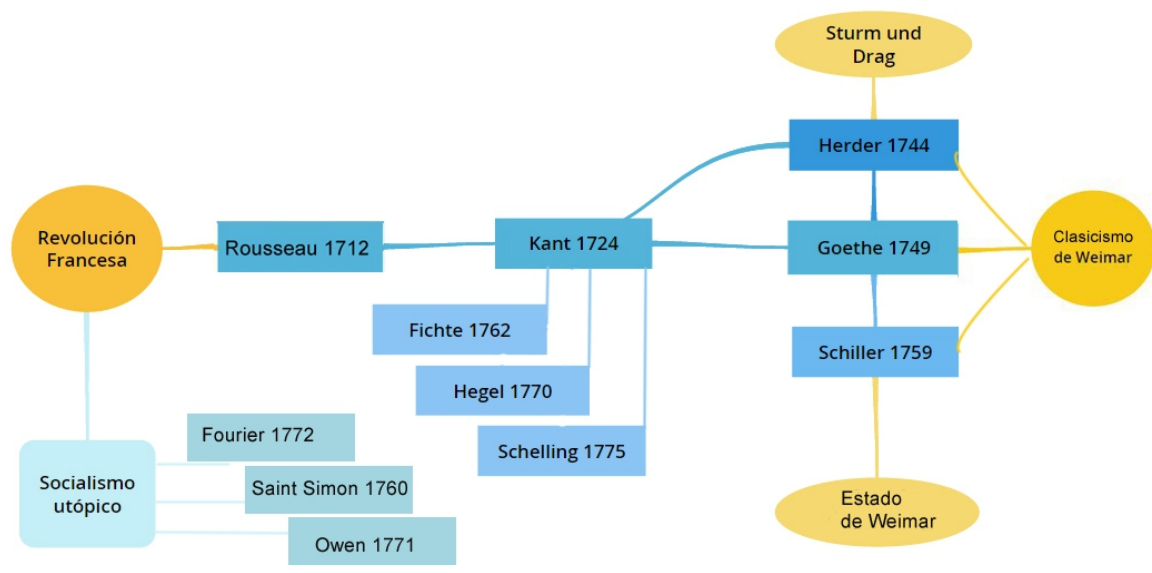
33 *Ibid* p.14

34 *Ibid* p. 33

35 HAMMER, C. *Goethe and Rousseau: Resonances of the Mind*, 1973 p. 148 University press of Kentucky

Francia e Inglaterra, en la misma generación, surgieron creadores de movimientos utópicos siguiendo ideas mitologizadas y literarias sobre el nuevo mundo y sobre una nueva política que se inicia en Francia e Inglaterra, con pensadores como Fourier, Saint Simon y Robert Owen, el socialismo utópico, que continúa con las tradiciones e incorpora los relatos de viajeros que recorren tierras lejanas y las descripciones de la entonces moderna filosofía antropológica, creando unos modelos idealizados que llevo a la conclusion que cualquier «Genio» romantico podría estructurar tal sociedad en la Francia o la Inglaterra del siglo XIX. Lo que llevó a establecimientos de comunidades utópicas al otro lado del Atlántico en las que implantar las nuevas ideas políticas y de reforma económica y educativa.<sup>36</sup>

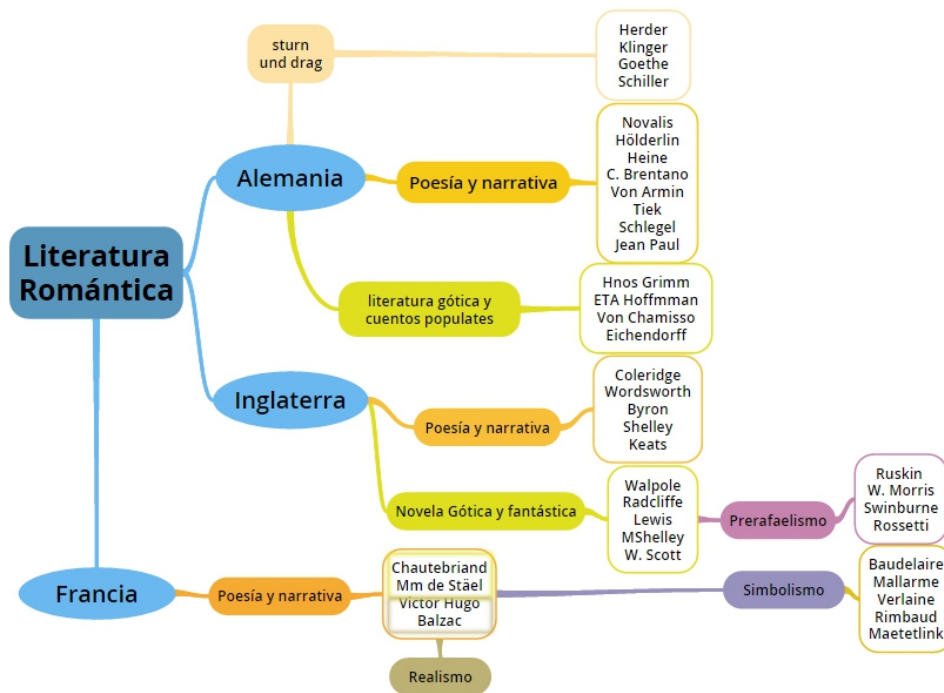
En el gráfico que propongo a continuación resumo la influencia de estos pensadores que fueron base para una nueva política a finales del S. XIX :



De los filósofos idealistas me ocuparé en la introducción del siguiente capítulo como modelos de pensamiento en la obra de Beuys. Pero no puedo abandonar este tema sin ver brevemente cómo se desarrollo el Romanticismo en las artes, pues este importante periodo cultural novedoso y muy destacable en pintura, música y literatura fue el puente que llevó directamente a los movimientos de vanguardia del S.XX. Para ello me sirvo de dos nuevos mapas mentales, uno sobre literatura y otro sobre la pintura del Romanticismo al simbolismo donde se puede ver muy claramente

36 Hubefiak, Florencio. "El romanticismo político" , Revista de Historia Contemporánea , 4 (1985). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/contribuciones/romanticismo-politico-hubenak.pdf> [Fecha de consulta Octubre 2015]

un cambio progresivo de los estilos muy rápido<sup>37</sup>. Y de nuevo reaparecen temáticas mitológicas. Y si el Romanticismo fue el puente de las vanguardias, Steiner lo fue del pensamiento romántico idealista del S. XIX con su unión de filosofía, arte y estudios naturalistas y con una metafísica matizada por Kant y sus discípulos en una tarea de búsqueda de superación de todas las contradicciones.



Sobre la falta de comprensión de la literatura y la filosofía románticas en la segunda mitad del siglo XX, Beuys expresó como él veía en cambio una propuesta de futuro : *"Goethe, Hegel, Novalis and Friedrich von Schiller, were overruled by the materialistic understanding of the world; Steiner was on the line of the red thread. He had the line in his head and he showed already the kind of direction people should go, or would have to go, So therefore the whole historical analysis is very important to bring proposals towards the future."*<sup>38</sup> La recuperación del análisis de la historia por los románticos, al tiempo que de una mitología discutida posteriormente desde sus propias filas, entre la consideración del periodo clásico o la edad media como referente de una mitología original, se acompaña de una mitificación del propio movimiento que ha llevado a situarlo en diversas posiciones políticas y religiosas a veces totalmente contrapuestas. El libro de Heine "La Escuela Romántica" (1836)<sup>39</sup> puede

37 Baudelaire representa muy bien ese cambio: es crítico defensor del arte renacentista y una de las principales figuras del simbolismo.

38. Citado en TAYLOR M.C. *Refiguring the Spiritual: Beuys, Barney, Turrell, Goldsworthy*, p. 37 Columbia University Press, 2012

39 Un ácido estudio de Heine sobre sus contemporáneos, en el que entre otros, salva al movimiento Sturm und Drag con Herder, Lessig, Jean Paul, Goethe y Schiller como figuras que para él formarían ya parte de la literatura clásica, mientras los hermanos

ser una lectura clarificadora.

Tanto la poesía romántica como la pintura destacan por una consonancia temática relativa a la naturaleza, que era al mismo tiempo motivo de estudio filosófico. Partiendo de Kant, los artistas románticos (y los filósofos) estaban de acuerdo en que hay cosas (o aspectos de las cosas) que trascienden toda posible concepción, aunque su concepto sobre qué era trascendente y qué o cuanto se podía decir sobre ellas difería de la negación de Kant de que la realidad en sí pudiera ser en último término conocida. Partiendo de esto, Schiller trabajó para convertir la experiencia estética en una armonía de la dualidad entre los sentidos y la razón que tuviera además una perspectiva cognoscitiva- que Kant en su estética le había negado al arte- al que en cambio, o precisamente por ello, había dotado de autonomía como dominio separado del conocimiento ordinario.

En éste, cuando se analiza según la crítica del juicio de Kant, un determinado objeto, lo vemos (o hemos de incluirlo) bajo una conceptualización predeterminada, pero en un juicio reflectivo no se percibe el objeto bajo la conceptualización de su posible clasificación, sino como un "objeto intencional" ben sí mismo que en un sentido de reflexión estética se discierne como objeto cuya armonía está en sí mismo y de una manera teleológica de modo que su armonía está en consonancia con las leyes naturales. Schiller se centra en los juicios estéticos reflectivos, en los que la imaginación y la comprensión interactúan en el sujeto, e intenta ir más allá de esta crítica del juicio para intentar encontrar una explicación del arte que fuera más allá del estado subjetivo de la experiencia y mostrase su significado para la sociedad y la educación humanas. Para ello escribe "Cartas sobre Educación Estética"<sup>40</sup> donde intenta poner de acuerdo los modos de la razón con los datos que ofrecen los sentidos: *"Our psyche, passes... from sensation to thought via a middle disposition in which sense and reason are both active at the same time. Precisely for this reason, however, they cancel each other out as determining forces, and bring about a negation by means of an opposition. This middle disposition, in which the psyche is subject neither to physical nor to moral constraint, and yet is active in both these ways, pre-eminently deserves to be called a free disposition; and if we are to call the condition of sensuous determination the physical, and the condition of rational determination the logical or moral, then we must call this condition of real and active determinability the aesthetic."* (Part IV Letter xx). Y dado que ambos "sistemas" de nuestra psique se hallan activos en mayor o menor medida a un tiempo, pueden cancelarse entre sí y dar lugar a una tendencia estética en

---

Schlegel y su escuela, son blanco de una irónica crítica, por haber traicionado los principios románticos, refugiados en una mitología medieval pietista falsa. La crítica se centra sobre todo en A. W. Schlegel, al que reconoce su valor como filólogo, pero declara que los hermanos Grimm lo superan también en esa disciplina. El libro se acompaña con un epílogo sobre el Quijote y la paradoja de que uno de los libros más leídos y traducidos de la época en Alemania sea este cuyo tema principal ironiza sobre una tradición, que la "nueva escuela romántica" tomaba tan en serio. (Págs 116-7) <https://archive.org/details/romanticschoolb00heingooq>

40 <https://legacy.fordham.edu/halsall/mod/schiller-education.asp> Source: Literary and philosophical essays: French, German and Italian. With introductions and notes. New York, Collier [c1910] Series: The Harvard classics, 32.



que no hay constricciones físicas ni morales y en que la tendencia sensorial y cognitiva se unen "...an actual union and interchange between matter and form, passivity and activity, momentarily takes place, the compatibility of our two natures, the practicability of the infinite being realized in the finite, hence the possibility of sublimest humanity, is thereby actually proven."(Part IV Letter XXV)

Para Schiller, la experiencia estética del sujeto parte de unos procesos mentales y sensoriales que el objeto intencional, la obra de arte, proporciona. La "forma" es tanto la fuerza que modela y crea el objeto, como el resultado armónico conseguido finalmente en este mediante el trabajo en la materia que compone la estructura de la forma en la que los elementos se resuelven en un todo interdependiente que incluye al sujeto de la experiencia y al objeto estético experimentado, que tiene en sí 'the inner lawfulness of the truly beautiful' (Part IV Letter XXII) pues la armonía que está en nuestras facultades, se halla también en el objeto y es común a todas las personas, una intersubjetividad común, como definía Kant. La "consumación de esta humanidad" común, según Schiller, depende en la habilidad de cada uno de liberarse de todas las determinaciones y aprehender la forma así como todo el rango de cualidades de esta, incluyendo valores morales e intelectuales. La naturaleza también forma parte de esta armonía, motivo por el que podemos apreciar la belleza de un árbol, pero tiene sus propias leyes que la determinan. En el arte en cambio esta liberación puede tener lugar pues no está ni siquiera determinado por las reglas que dan forma a sus elementos (p.e. las del lenguaje en la poesía) ya que siempre puede apostar por decisiones distintas, entre las que la imaginación elige el camino a tomar siguiendo sus propias leyes, su "inner lawfulness". Es la transición desde la necesidad física de la naturaleza a la libertad moral. El paso de un estado natural a otro cultural, cuyas contradicciones ya se percibían en Grecia, como expresa Platón en un diálogo entre Fedro y su maestro Sócrates: "Pasean y a poco llegan a un lugar extramuros de Atenas; Sócrates está admirado por la belleza del lugar. Le encanta el paisaje, que celebra con entusiasmo. Pero Fedro le interrumpe. Le sorprende que Sócrates se conduzca como un extranjero que es conducido por un cicerone. "¿Traspasáis alguna vez los umbrales?", le pregunta; Sócrates responde, con un sentido simbólico: "Cierto que no, mi buen amigo, y espero que sabrás excusarme cuando escuches la razón, a saber, que soy un amante del conocimiento y los hombres que habitan en la ciudad son mis maestros y no los árboles o la comarca".<sup>41</sup> En esta contradicción a propósito de la naturaleza y la cultura, también los Románticos aportarán una forma de superación- que puede apreciarse en un poema de Hölderlin sobre el río Rin- al recuperar una naturaleza que está en consonancia con la vida humana y crea la propia civilización y provee a la humanidad para que pueda pasar del estado de necesidad al de libertad en el que puede desarrollar una cultura a la que adecuar y dirigir con su ser natural. En el poema hay una vuelta hacia una naturaleza mitológica- *hén diapherón heautó*, lo uno diverso

---

41 Citado en Cassirer, obra citada. Antropología filosófica, p.10

en sí mismo a la manera de Heráclito- una naturaleza que mostraba los secretos que hacían posible la vida. El río es el padre de los pueblos que viven en sus orillas, provee de fertilidad los campos, alimenta el ganado, es "productor", y además en su constante viaje, es capaz de estar al tiempo en todos los lugares que se encuentran a lo largo de su curso y más allá, en su unión con otros ríos, conectando así las distintas civilizaciones y sus ideas. Heidegger hizo un estudio sobre el poema<sup>42</sup> y su método, semejante a los métodos de los filósofos idealistas con sus tres fases que acaban en síntesis. La naturaleza era también para Hölderlin lo aórgico, lo imperceptible, incomprensible e ilimitado, carente de toda unidad ordenada, que alcanza sólo en su contacto con lo humano, en su cultivo (arte). Es por tanto lo nouminoso, que es a la vez lo tremendo, terrible y terrorífico, como lo dichoso, encantador, fascinante y sublime. En el arte se recuperaría un supuesto estado originario en el que habría existido la unidad de poesía y vida, su recuperación contribuiría a la superación de las divisiones sociales. La expansión de esa idea convertiría al arte en una religión, cuyo entramado filosófico mostró Hegel en la Fenomenología del espíritu. La idea que buscaba Wagner con su *Festival escénico sacro* en Parsifal. Esa cosmología natural religiosa tendría un vínculo directo con la naturaleza interior mediante el ánimo *Stimmung* (exterior) y *Gemut* (interior) con lo que se conectarían los múltiples mensajes de la naturaleza con el sueño, la sensibilidad y los impulsos del 'ánimo' interno, como expresó Novalis<sup>43</sup>: *Cosmología. Es exactamente lo mismo que yo me sitúe en el universo o que sitúe al universo dentro de mí. Spinoza colocaba todo fuera - Fichte, dentro. Lo mismo sucede con la libertad. Si existe libertad en el conjunto, también existe libertad dentro de mí. Si la libertad se denomina necesidad y existe necesidad en el conjunto, también existe necesidad en mí y a la inversa*".

Porque somos "el sentido superior de nuestro planeta, el ojo que éste eleva al ciclo" *Ibid* 1680 (II) y estamos "simultáneamente dentro de la naturaleza y fuera de ella" 1741 (IV). La contemplación y el pensamiento reflectivo transfiguran al mismo tiempo la realidad y el sujeto.

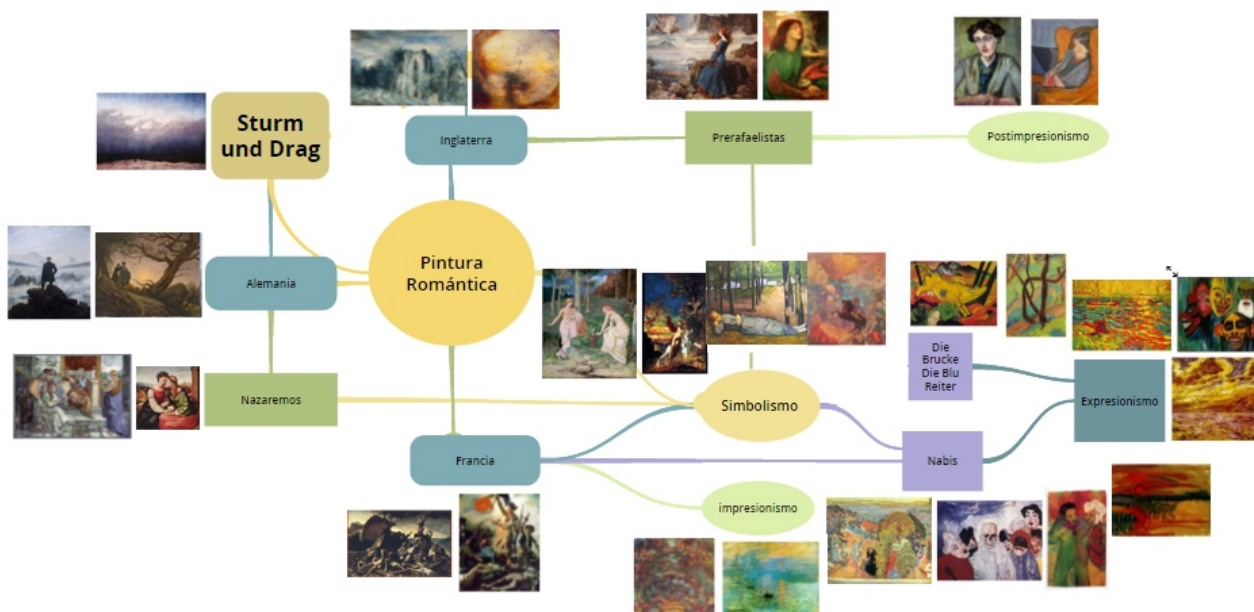
El arte terminaría con el desencanto por el que en el Siglo anterior se abandonó la religión por el racionalismo. El arte no sólo se liberó de iglesias y cortes, si no también de la naturaleza. El arte mimético del S.XVIII que pretendía hacer de la pintura y la poesía descripciones analógicas de la naturaleza en una especie de realismo naive fue cambiado por los románticos en sentimiento expresivo que dejaba atrás lo "picturesco" y referencial que ambas artes habían representado. La idea que se imponía poco a poco del arte como sistema cognoscitivo y como lenguajes complementarios, necesitaba dejar atrás esta teoría meramente descriptiva de las artes. Schiller habla de esta relación de las artes- ahora diríamos

---

42 HEIDEGGER, Hölderlin's Hymns "Germania" and "The Rhine" Indiana University Press, 2014

43 NOVALIS, Enciclopedia (Notas y Fragmentos) 1743 (IV), p. 433 Espiral Ensayo 1996

interdisciplinar- en que cada arte supera los propios límites, en su particular lenguaje más o menos articulado que se modifica en contacto con los otros lenguajes para expresar de una manera más completa: "At its highest degree of sublimity, music ought to become a form, and act on us with the calm power of an antique statue; in its most elevated perfection, the plastic art ought to become music and move us by the immediate action exercised on the mind by the senses; in its most complete development, poetry ought both to stir us powerfully like music and like plastic art to surround us with a peaceful light. In each art, the perfect style consists exactly in knowing how to remove specific limits..."<sup>44</sup>. Esto es precisamente lo que definirá el simbolismo, como se vio en el capítulo 1. Y como se puede apreciar en el mapa de abajo, el cambio gradual de la pintura Romántica a los movimientos de vanguardia del S. XX se lleva a cabo en la pintura simbolista. Las figuras de Baudelaire y Heine, son cruciales en fin (o evolución) del romanticismo. Heine -en la triada principal de poetas románticos, cuyas poesías se habían transformado en lieder musicados por los mejores músicos de la época- interpreta el "después del Arte" que Hegel había formulado, y abandona la estética romántica- y la trascendencia de la realidad- y como poeta y escritor crea un vínculo entre el arte y una nueva realidad política que olvida la idea de futuro o mundo posterior, por el presente, uniéndose en Francia como escritor en periódicos de movimientos del socialismo utópico que en su búsqueda de utopías factibles habían extendido el concepto de la política más allá, en experimentos llevados a cabo en Estados Unidos, Inglaterra y Francia<sup>45</sup>



44 SCHILLER Obra citada ( Parte IV Letter XXII)

45 Guerrero, D. . Historia del pensamiento económico heterodoxo. Ed. Trotta, Madrid, 1997, .

### 3.4.2 La república de las abejas

*"Allusion to socialism as practiced in the big watch making cooperatives of the Republic of the Bees at La Chaux-de-Fonds. There you can still see many sculptures of bees on the walls and foundations, as symbols of socialism. This does not mean mechanistic state socialism, but a socialist organism in which all parts function as in a living body."* Joseph Beuys *In conversation with Caroline Tisdall, 1974.*

*"All of nature begins to whisper its secrets to us through its sounds".*  
Rudolph Steiner, *How to Know Higher Worlds* 1904.

Además de la metáfora del cuerpo humano como Estado, existe la metáfora política del gobierno de los insectos que viven en sociedades colectivas como las abejas o las hormigas. Las primeras tienen sin embargo una mayor tradición desde la época del imperio de Roma, primeros tratados de apicultura y del cuidado de las abejas, de las colmenas y de la técnica de recogida de la miel como transmiten Virgilio (*Geórgicas* y *Bucólicas*), Plinio (*Naturalis Historie* o Varrón (*De re rustica*); que prosiguió en la Edad media como defensa de realismo absolutista monárquico (hasta el siglo XVII se pensaba que la abeja reina era rey). Pasó después a simbolizar las hermandades herméticas de los S. XVII y XVIII, como los rosacruces o masones y ya en el S. XIX se convirtió en metáfora de movimientos sociales que por entonces surgían como el socialismo y el anarquismo.

Pero también se estudia a las abejas por sus originales características, su curiosa biología y su papel en la evolución y la conservación de la naturaleza. Sobre esto escribieron entre otros el poeta simbolista Maeterlink y Rudolph Steiner. Este comparaba el funcionamiento de la colmena con el de la cabeza humana: los tres tipos de abejas que coexisten en una colmena se comparan con los tres tipos de células que hay en el cerebro, los drones serían las células nerviosas, pues son los elementos más sensoriales; las abejas comunes, las células de la sangre, porque circulan y construyen y alimentan a la colmena; y las reinas serían las células cerebrales porque siguen las señales de las otras para poder llevar a cabo su trabajo fertilizador, y a la vez son seguidas por las demás cuando llega el momento de formar un enjambre para emigrar.

Se pueden hacer varias metáforas del cuerpo como colmena: la capacidad de la colmena es producir miel, la del cerebro es pensar y producir ideas

que como la miel pueden ser una sustancia viva, o como el cristal, inerte e inmóvil, esta idea es la que Beuys utiliza en "Como explicar cuadros a una liebre muerta" (1965) en la que se cubrió la cabeza con miel y oro

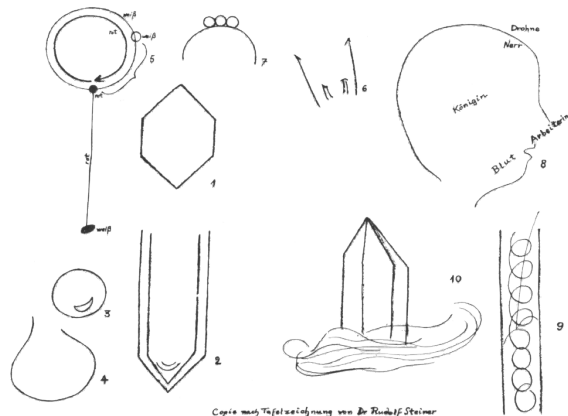


Diagrama de Steiner sobre formaciones hexagonales

como ejemplo de pensamiento vivo. La sangre que fluye en una superficie de materia dura como es el cerebro y que parte hacia todo el cuerpo ayudando en la renovación celular serían las abejas trabajadoras; la hemoglobina, la cual tiene una estructura química hexagonal; la temperatura de la colmena muy similar a la del cuerpo humano...

todo esto puede mostrar la colmena como un signo del microcosmos humano. Las abejas, que han rondado por siglos como hacedoras del "alimento de los dioses" y como animales sagrados a los que se aplicaba el culto del que ya hablamos (y un cultivo) y cuyas sustancias, como la cera, para Steiner tiene las mismas características de formación que las que crean la sangre, los músculos y los huesos en el cuerpo humano en su estadio de formación :

*"The bees were held in the oldest times to be sacred animals. Why? They were held to be sacred animals because they actually showed, in their whole work, just what happens in Man himself. When one receives a small piece of bees-wax, he actually has a middle product between blood, muscles, and bones. It inwardly goes into man through the wax-stage [Wachsstadium]. The wax in this way does not yet become firm, but remains fluid until it can be led over into the blood, muscles, or bone-cells. Thus one actually has in wax that which one has in himself, considered as energies"<sup>1</sup>.*

Goethe en su libro Wilhem Meister muestra un personaje de nombre y género cambiante masculino/femenino al que genericamente denomina *Humble bee*- una especie de himenóptero, que a diferencia de sus hermanas las laboriosas abejas constructoras de panales- "No paga con miel ni con cera, no hace ningún servicio ni obedece" es un animal marginado, malumorado y solitario, un tanto Rousseauiano o Byroniano quien solo se provee de la miel suficiente para alimentarse, sin aceptar ningún rol social como sus compañeras. Subsistencia y libertad que se asimila a los pintores románticos, que en esa época comenzaban a perder patronajes, trabajando por su cuenta. Este ser terrestre cambiante, da la clave de lectura de

1 STEINER citado en MOFFIT J. Occultism in Avant-Garde Art. The Case of Joseph Beuys 1988, p.137 UMI research press

la novela en términos que tienen que ver con el enigma del enjambre; el concepto entomológico de la picadura de las abejas; los atributos morfológicos y de comportamiento en conexión con debates de la ilustración sobre la organización social y sexual de las himenópteras y sobre como el género tiende a ser "naturalmente" construido en respuesta a grandes cambios económicos y demográficos, algo que ocurre biológicamente de forma natural en las abejas<sup>2</sup>.

Hay un libro, "Correspondence with a child" (1839) escrito por Bettina Von Armin- hermana de Clemens y Franz Brentano y mujer del poeta Von Armin- sobre su correspondencia con Goethe y sus prácticas como apicultora, oficio sobre cuyas alegrías y sobresaltos va contando en sus cartas a Goethe.

Steiner y Maeterlink hacen una narración de la vida de una colmena, en la que dan cuenta de todo el conocimiento acumulado sobre estos insectos a lo largo de muchos siglos por las observaciones de los guardianes de la colmena, un estudio empírico (y para Steiner fenomenológico) que ha ido desentrañando poco a poco la vida de las abejas- de las que hay varios tipos, aunque los estudios se suelen centrar en las abejas constructoras de panales- las cuales han mantenido una relación con los humanos a lo largo del tiempo que ha desembocado en cierta dependencia de las abejas, lo que según las ideas de la agricultura biodinámica de Steiner, no es del todo deseable.

Hago ahora una pequeña narración de la vida de una colmena según datos tomados de Steiner y Maeterlink <sup>3</sup>: Este nos cuenta como el cultivo de colmenas se fue desarrollando con la observación y la práctica, y a partir del S. XVIII se introducen colmenas artificiales con paneles móviles para evitar la destrucción de la colmena en la recogida de la miel. También se disponen en algunos apiarios cajas de cristal para una mejor observación directa. El descubrimiento el siglo anterior de los oviductos de lo que hasta entonces se consideraba el rey abeja y el hecho de que la reina es la madre de todos y cada uno de los insectos de una colmena, bien sea por fecundación o partenogénesis, llevó a regular el ciclo del apiario. El llamado espíritu de la colmena, obedece una extraña ley que hace que en el culmen de la prosperidad, cuando la colmena está bien provista de alimento y las princesas reales esperan en estado larvario en sus celdas, la reina madre y un grupo de abejas trabajadoras,

---

2 *Ibid* 117

3 STEINER R. Nine lectures on Bees 1964 St. George publications

[http://wn.rsarchive.org/Lectures/GA351/English/SGP1975/NinBee\\_index.html](http://wn.rsarchive.org/Lectures/GA351/English/SGP1975/NinBee_index.html)

MAETERLINK, M. The life of the bees, 1914, New York <http://www.gutenberg.org/files/4511/4511-h/4511-h.htm>

cuyo número varía, formen un enjambre y abandonen toda esa riqueza que han creado -que legan así a la nueva generación- por un futuro incierto.

Para que eso ocurra, ha tenido lugar el vuelo nupcial de la reina, que es fecundada en el aire a grandes alturas por el grupo de drones que vuelan a su encuentro, de los que solo uno o dos cederan su material genético tras un coito al que no sobreviven. La abeja vuelve a la colmena y empieza su tarea de puesta de huevos con ayuda de una espermateca donde guarda el fruto de su unión, que irá depositando en los huevos, pero sólo en cierto tipo de celda, no hexagonal sino redondeada, donde dormirán en su desarrollo larval las nuevas abejas reales y también los huevos de las abejas trabajadoras, éstas en celdas hexagonales. Los huevos de los drones machos serán depositados en celdas más grandes por partenogénesis, sin fecundación por esperma. Gran parte de los habitantes de la colmena, se prepara entonces felizmente para partir y celebran una gran fiesta previa en la que comen miel y beben néctar a placer. A los pocos días, una mañana temprano, la reina y sus seguidores formando un enjambre emprenderán vuelo hacia la rama del árbol más cercano, desde donde enviar exploradores que busquen un lugar apropiado para la fundación de una nueva ciudad, con el riesgo de perecer en el intento. Hace siglos, el proceso terminaría aquí, las abejas encontrarían el hueco de un árbol u otro lugar apropiado para formar una nueva ciudad mucho más básica que la que abandonan, y su rastro se perdería en la naturaleza. Pero las técnicas de apicultura allanaron el camino y al emjambre a la espera, le es ofrecido un nuevo lugar por su cuidador humano, un espacio, generalmente una caja de madera, donde formar nuevas celdas y expandirse recomenzando el proceso. Aquí dejo de momento la narración.

Steiner en sus lecturas se centra además en el proceso, diríamos fenomenológico, de la formación de las sustancias que dan vida, alimentan y cobijan a las abejas y que ellas mismas producen- cera, miel, néctar, polen, propolis y ácido fórmico- subrayando los proceso de calor que han de darse en la colmena para que estas sustancias se formen químicamente en sus cuerpos, calor que las mismas abejan producen.

Moffit en la obra mencionada, hace un recorrido por las lecturas de Steiner, para demostrar como estas son una *ékfrasis* de la obra de Beuys en general -y la teoría de la plástica social en particular- en todo lo concerniente a los procesos formativos que se resumen en esta relación tanto en la formación de sustancias como en la de las sociedades y que son una analogía perfecta del modo de funcionamiento de una colmena:

Caos Indeterminado Orgánico Cálido Expansión	Temperatura Movimiento	Orden Determinado Cristalino Frío Contracción
--	---------------------------	---

Esta teoría, podría relacionarse con la termodinámica- que en tiempos de Steiner era una disciplina aún desconocida- Carnot hizo sus aportes teóricos en 1819, pero permanecieron sin divulgar 25 años y Steiner murió en 1825. En principio la termodinámica se basaba en la observación y la experimentación con máquinas de vapor y bombas de flujo. Por su parte, la plástica social se explicará en el siguiente capítulo, al tratar la obra "Bomba de miel en el lugar de trabajo" presentada en la Documenta VI de Kassel, pero es sin duda un punto clave en la obra de Beuys. Vuelvo a la colmena, a la ciudad dejada atrás donde unas pocas abejas esperan el despertar de todos los ocupantes huevos que vivirán un tiempo del esplendor acumulado que les servirá para expandirse. Pero antes de que se inicie este proceso de paz y prosperidad, ocurren dos situaciones: la primera ninfa reina en despertar, una vez que se ha abierto camino mordiendo la cera que la protege, se dirige con un canto de guerra a las celdas vecinas y destruye los huevos reales que allí están. Y continuaría destruyendo todos los huevos de sus hermanas reales si no fuera por las abejas cuidadoras- que han de velar por la creación de un segundo o tercer enjambre colonizador y la posibilidad de que la nueva reina no pueda cumplir su tarea- se lo impiden. Aplacada su ira, se retira a sus aposentos para iniciar su crecimiento como nueva reina con el alimento de jalea real a ella destinado para poder realizar su vuelo real. Por otro lado, los machos drones cortejadores de la antigua reina, tras la fecundación son soportados un tiempo en la colmena si el clima es bueno y hay flores abundantes: toda su vida han vivido de manera regalada sin trabajar alimentados por sus hermanas, pero estas llegado un momento, sellan las despensas de las celdas destinadas a su alimentación y les cierran el camino. Los machos deben abandonar la colmena para sobrevivir en la naturaleza, pero muchos, sin poder creer en su cambio de suerte, mueren de hambre en la colmena retirados a un rincón o les son cortadas las alas por sus compañeras, que rodeandolos exudan ácido fórmico y les dejan morir. Si la población de la colmena crece abundante, se formarán nuevos enjambres colonizadores, motivo siempre de alegría en la colmena, que serán guiados por las otras abejas reales salvadas de la ira de su hermana- debidamente apartadas de ella- que irán naciendo gradualmente.



Si hay un exceso de abejas reales y poca población para la formación de un nuevo enjambre, estas no son alimentadas como reinas, aunque la precisión de la antigua reina y las constructoras suele calcular la relación de forma bastante exacta.

Mientras, cerca en el apiario, las antiguas moradoras han iniciado el trabajo de construcción de las nuevas celdas que albergarán la ciudad del futuro para la que parecen haber vivido, que comienza mediante un proceso de calor con la exudación de la cera que será su material de construcción, con tareas especializadas que no obstante pueden intercambiarse para crear la maravilla de precisión arquitectónica que es el panal, en una especie de renacimiento de todo un sistema de vida. Steiner compara el emjambre de abejas, que abandonan y vuelven a una colmena, con un proceso de reencarnación de las almas<sup>4</sup>; de hecho eso era lo que en el antiguo culto de Apis representaban las abejas: una especie de resurrección.

Por otra parte, se puede trazar los cambios de ideal entre el individualismo y el asociacionismo y sus variadas expresiones ideológicas a través del análisis de la vida de las abejas que, como ya se comentó respecto al tipo Humble Bee, coexisten en distintos grados de asociación en la naturaleza: p.e están las abejas Colettes que viven en pequeñas familias u otras como las dasipodas que se asocian temporalmente para ciertos trabajos o las que viven de forma individual como la prosopis o la xilocopa que crea sus pequeñas colmenas en todo tipo de madera seca.

En cuanto a las ideologías políticas, hasta el S. XVII, la colmena fue la expresión ejemplar de que la monarquía era algo natural; mientras para los revolucionarios franceses representaba la república y la comunidad de trabajadores como ideal cívico; y los románticos preferían las vidas de las abejas independientes. Levi-Strauss sugirió que las abejas eran los mejores animales para imaginar todo tipo de organizaciones políticas y sociales y situó a las abejas en una zona ambigua entre naturaleza y cultura<sup>5</sup>

Marx, Bakunin y Kropotkin usaron la metáfora de las abejas. Pero también fue usada para defender el egoísmo como fuente de prosperidad y el trabajo como recompensa en sí mismo, en una especie de neoliberalismo *avant la lettre* muy actual, por Bernard Mandeville en su "Fábula de las abejas" (1714) que fue criticado por Berkeley y por Marx: "Températe living and constant employment is the direct road, for the poor, to rational happiness"

---

4 STEINER obra citada, p. 197

5 LEVI-STRAUSS, C. From honey to ashes: introduction to a science of mythology, 1973 p. 28, 35, 55 London. Cape.

A lo que Marx contesta "by that he most probably means long working-days and little means of subsistence."<sup>6</sup>

Respecto a este tema Beuys se queda principalmente con el aspecto biológico y cooperativo: " *In physiological terms is not hierarchical: the queen bee's place lies between head and heart, and the drones become the cells which are constantly renewed. The whole builds a unity which has to function perfectly, but in a humane warm way through principles of cooperation and brotherhood.*"<sup>7</sup>

En la obra de Beuys, las abejas ocuparían un lugar entre naturaleza-cultura- arte y puede decirse que, partiendo del pensamiento de Steiner, en gran medida como *ékfrasis*. Además de la acción "Como explicar los cuadros a una liebre muerta" y "Bomba de miel en el lugar de trabajo" de 1977 hay muchos dibujos y pequeñas esculturas.

Respecto a la labor de las abejas en la naturaleza (junto a sus congéneres las avispas y las hormigas) todas ellas realizan un intercambio imprescindible que hace posible la renovación de la tierra y las plantas cada año, tomando de las plantas (además del néctar y el polen) ácido oxálico que en sus cuerpos transforman en el potente veneno, ácido formico, imprescindible no solo para su vida, sino la de las plantas en un intercambio totalmente beneficioso para ambas, para toda la naturaleza y para nosotros los humanos.

Termino con el tema de la metamorfosis: cuando una colmena se queda sin reina después de que halla fertilizado los huevos, se pueden tomar ninfas de abeja trabajadora y transformarlas en reinas cambiando su tipo de alimentación y trasladando los huevos a una celda real. Así mismo, si un año hay demasiados huevos drones, pueden reconvertirse en abejas trabajadoras si sus larvas son depositadas en una celda de éstas, aunque la metamorfosis no es tan perfecta como en el caso de la reina. Pero si la reina muere antes de depositar los huevos, las abejas comunes, pueden transformarse en fértiles, pero sus huevos por partenogénesis solo producirán drones por lo que la colmena morirá. También se ha dado el caso de que a la muerte de su cuidador humano, todo un apiario muera, aunque el apicultor sea reemplazado. Lo que indica el grado de interdependencia que las abejas tienen con los humanos, como anticipó Steiner.



Ilustración para la creación de una escultura de bronce

6 SHIPSIDE, S. Karl Marx's Das Kapital: A modern-day interpretation of a true classic, p. 37 Infinite Ideas Limited, 2009

7 TISDALL, C. Joseph Beuys, 1979 p. 44

### 3.3.4 De Bloomsbury a Greenwich Village

"Para mi los artistas son los verdaderos arquitectos del cambio, y no los legisladores políticos que implementan el cambio después de los hechos". William S. Burroughs "La revolución electrónica. La tarea" 1970

Este apartado va a tratar sobre el modernismo<sup>1</sup> y sus utopías y como dará paso gradualmente al postmodernismo, tras dos guerras y distintos grupos y movimientos literarios, filosóficos y artísticos en diversas ciudades europeas que confluirán en los Estados Unidos al finalizar la II guerra en 1945. Lo he titulado de Bloomsbury a Greenwich Village, aunque podría haber escrito desde Frankfurt, Berlín o París; pero estos dos barrios de Londres y Nueva York representan muy bien el cambio que producido. Comienzo donde terminé el apartado anterior (previo a la disgresión sobre las abejas) con la poesía y la plástica simbolista -a la que se había llegado tras el romanticismo<sup>2</sup>- y que fue tan origen de las vanguardias posteriores, como el impresionismo. Un movimiento artístico de largo recorrido: desde el nacimiento de Baudelaire al de Maeterlink o el escultor Maillol pasan más de 40 años. El prerafaelismo- otro movimiento que puede considerarse heredero del Romanticismo- que ocurre por el mismo tiempo en Inglaterra, fue en cambio casi anecdótico a pesar de sus muchas virtudes, Ruskin es solo dos años mayor que Baudelaire, pero el movimiento termina prácticamente en su generación -aunque en pintura podría hablarse de una generación algo posterior con Waterhouse. Del Romanticismo conserva el tema medievalista y la mitología pero fue eclipsado en parte por la literatura posterior.<sup>3</sup>

Se podría decir que "News From Nowhere" (1890) de William Morris es el último libro de literatura utópica "feliz" que presenta un modelo ético a seguir<sup>4</sup>. Solo 5 años después en 1895 con "La máquina del tiempo" de H.G. Wells se inicia la literatura distópica. "News from Nowhere" muestra un mundo basado en acontecimientos político-históricos desencadenados por los dos siglos anteriores: el avance de la ciencia y la tecnología, la ilustración y los derechos universales, un socialismo utópico, un marxismo anterior a su establecimiento en Rusia, un anarquismo tranquilo... y como novela futurista que además era - el protagonista aparece en un futuro que curiosamente se parece mucho a la era preindustrial aunque con máquinas- extiende por medio de la ficción ese tiempo que se acaba. A diferencia de

---

1 Entendido no como movimiento artístico o literario, sino como época cultural.

2 Hay una tesis que explica muy bien el paso de Romanticismo al simbolismo. Nicolás Astobiza Picaza. La dinámica de lo moderno Romanticismo y Modernidad en Charles Baudelaire Universidad Complutense 1999 Dir. Simón Marchán Fiz.

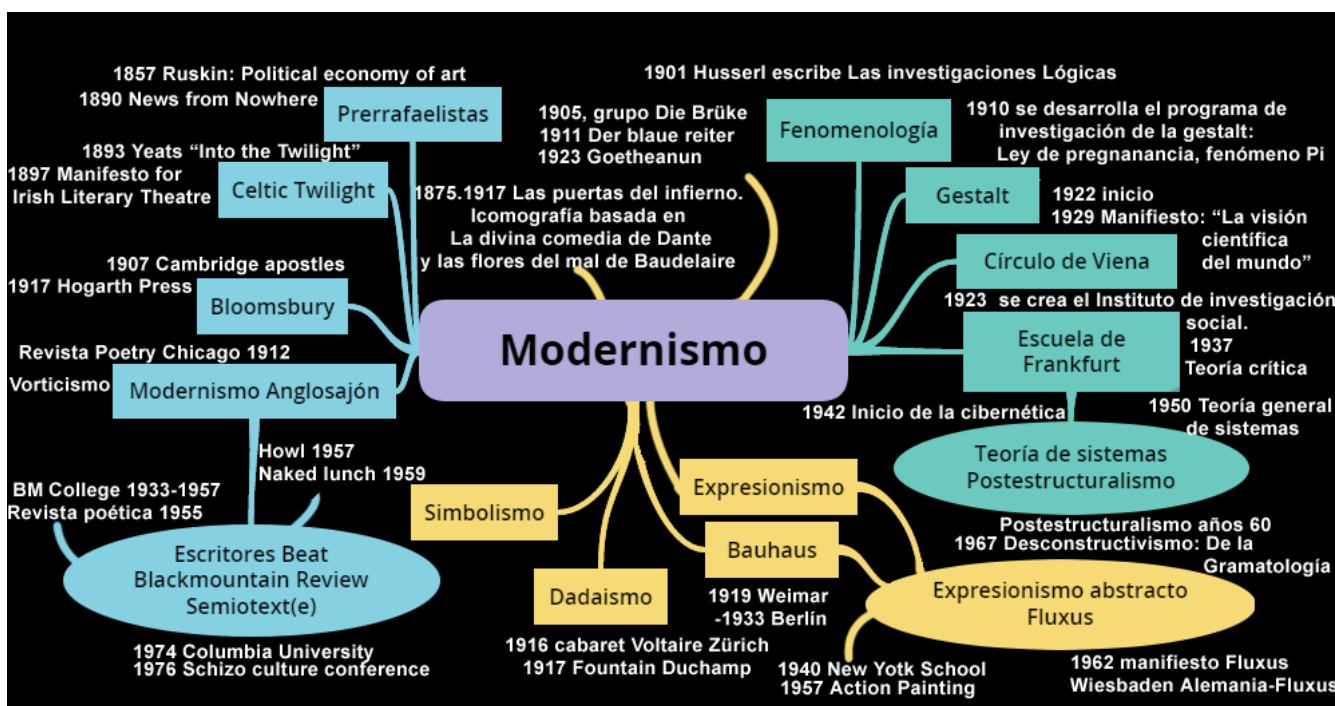
3 HAWKSLEY, L. *Essential Pre-Raphaelites*. Paragon, United Kingdom 1999

4 <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1890/nowhere/nowhere.htm>

“Looking backwards” (1887) de Edward Bellamy<sup>5</sup> que muestra un estado proveedor y bienhechor a la manera hegeliana, en “News from Nowhere” el estado ha desaparecido en el autogobierno de pequeñas comunidades.

Estos dos movimientos artísticos de fin de siglo son al mismo tiempo el final de un largo periodo y el comienzo de una nueva era, y la corriente artística a la que pertenecen, el modernismo, dará el nombre a toda la época. El fin siglo XIX parece tener en sí a la vez dos épocas muy diferentes (algo que puede apreciarse incluso en los retratos de aquel tiempo).

En el diagrama siguiente (que servirá como guía) establezco lazos de continuidad entre unos grupos que desde la filosofía, la literatura y las artes crearon una era cultural. Podría haber elegido otros grupos de la época para contar la historia del modernismo y tomado otro camino, pero estos son los que he considerado relevantes para explicar el tema de este trabajo. Tendré que tratarlo de forma fragmentaria con saltos de tiempo y lugar. Las partes ovaladas del esquema, remiten a lo que ya sería la etapa posmodernista, en la que Beuys participó y de la que en gran sentido fue una figura puente.



En Alemania a comienzos del siglo XX se desarrollaban la Fenomenología y la Gestalt en una relación de la filosofía con otras disciplinas como la psicología y la pedagogía con interesantes estudios sobre la consciencia, la percepción y el movimiento. Por esos mismos años surge también en Alemania el expresionismo en pintura, paralelamente a otros movimientos

5 <https://www.marxists.org/archive/morris/works/1889/backward.htm>

pos-impresionistas. Todos se asemejan en el uso de colores brillantes y un trabajo muy libre de pincel. La palabra se toma del francés<sup>6</sup> como oposición entre "impresión exterior / expresión interior" y los estilos pueden variar entre el más fauvista del grupo Die Brücke al expresionismo cubista de Der blue reite; o el abstracto de Kandinsky y el expresionismo surrealista de Klee. Estos dos artistas, pertenecientes a este último grupo Der Blue Reiter- que tomó el nombre de un cuadro de Kandinsky- serían con posterioridad profesores en la escuela Bauhaus. La aparición del expresionismo en Alemania se explica por el profundo estudio teórico dedicado al arte durante el siglo XIX por los filósofos idealistas y los literatos alemanes, primeros continuadores al fin y al cabo, de la disciplina estética de Kant. El estilo expresionista se trasladó a otras artes: arquitectura ( un ejemplo sería el Goetheanum de Steiner) o la literatura, y sobre todo con mucho éxito al cine posteriormente, con "El gabinete del Doctor Caligari" (1920) de Wiene, un estilo expresionista creado mediante decorados pintados con formas angulosas y luces y sombras dramáticas, que tenían un sentido ahorrativo a la vez que estilístico y psicológico. La mayor parte de los cineastas expresionistas se fueron de Alemania en los años 30, muchos a Hollywood y Wiene concretamente a París donde murió en 1938. El expresionismo fue considerado "arte degenerado" por el partido nazi<sup>7</sup> Los escultores Lehbruck y Mataré, influencia y maestros de Beuys eran expresionistas, aunque en ambos había también mucho del clasicismo simbolista heredado de Maillol o Rodin.

Por aquella época, el mundo literario de Irlanda como se vio, está en consonancia con el interés por el *revival* medievalista de otras corrientes artísticas del momento como el prerrafaelismo y demás movimientos del post-romanticismo y primer modernismo. En Irlanda además, un sentido nacionalista en ascenso reaviva el interés por el patrimonio cultural de la lengua gaélica y los cuentos tradicionales del folclore derivados de la tradición mítica. Esto se traduce en la creación de la Liga para los Estudios Gaélicos. Joyce por entonces, aunque no ignora lo que está sucediendo en Irlanda- como se podrá ver posteriormente en *Ulises* donde aparecen las figuras literarias de la época<sup>8</sup>- tiene intereses un tanto ajenos a los acontecimientos literarios de su ciudad, al "*Celtic Twilight*" y a la creación de instituciones literarias y

---

6 En alemán el término expresión es Ausdruck.

7 GORDON, D. Expressionism: Art and Idea, p. 175. New Haven Yale University Press. 1987

8Sobre todo el poeta y teósofo AE Russell, quien al parecer no estimaba mucho el talento del joven Joyce .

teatrales. En realidad, Joyce está al margen de esos asuntos: mantiene amistad con James Stephen como se vio, que era su exacto contemporáneo. Yeats, Lady Gregory y Bernard Shaw pertenecen a una generación anterior, pero Yeats invitaría a Joyce a volver a Irlanda para la inauguración de la Academia de las Letras Irlandesas<sup>9</sup> y le ayuda a conseguir un patrocinio económico del Royal Literary Fund durante la guerra, escribiendo una carta apreciativa sobre él: *"I think that Mr Joyce has a most beautiful gift. There is a poem on the last page of his Chamber Music which will, I believe, live. It is a technical and emotional masterpiece. I think that his book of short stories Dubliners has the promise of a great novelist and a great novelist of a new kind."*<sup>10</sup>

El mundo literario irlandés consigue abrir el Abbey Theatre de Dublín como Teatro Nacional en 1904, año en que Joyce se va definitivamente de Irlanda. la novela Ulises es en parte un recuento de la noche dublinesa de 1902 en que decide partir, lo cual hizo poco después de conocer a su mujer Nora <sup>11</sup>. Primero viven en el Trieste perteneciente al imperio austro-húngaro donde Joyce da clases de inglés en la academia Bertlitz hasta que estalla la primera guerra y se refugian en el Zurich neutral. Allí hay muchos otros que huyen de la guerra o se encuentran en exilios varios; entre ellos, políticos Rusos como Lenin y Zinoviev que preparan la revolución. También hay varios artistas que comienzan a reunirse en un café llamado Cabaret Voltaire en el número 1 de la calle Spiegelgasse, frente a la casa de Lenin en el número 6 según declara en su diario Hugo Ball<sup>12</sup>, uno de los fundadores del grupo Dadá que forman esos artistas a partir de 1916 con su primera velada de inauguración, que Ball anunciará así: *"I shall be reading poems that are meant to dispense with conventional language, no less, and to have done with it. It will serve to show how articulated language comes into being. I let the vowels fool around. I let the vowels quite simply occur, as a cat meows"*<sup>13</sup>. Poemas onomatopéyicos, danzas primitivas, máscaras, marionetas, música de Jazz y la extensión posterior a una galería de arte en 19 Bahnhofstrasse donde se expondrán pinturas de Klee, Kandinsky o Marx Ernst. También rondaba el espíritu de Bakunin, antiguo habitante de la ciudad, que Hugo Ball traducía<sup>14</sup> sin encontrar nunca editor. Se dice que a las veladas del cabaret, a veces iba Lenin

---

9 ELLMAN, R. James Joyce. p. Oxford University Press 1982

10 *Ibid* p. 390-391

11 *Ibid* p. 176

12 BALL H, Flight Out of Time: A Dada Diary p. 117, 1995 University of California press

13 [https://en.wikisource.org/wiki/Dada\\_Manifesto\\_\(1916,\\_Hugo\\_Ball\)](https://en.wikisource.org/wiki/Dada_Manifesto_(1916,_Hugo_Ball))

14 BALL *Ibid* págs. 136, 145, 157

que animaba en ruso a los actuantes y jugaba al ajedrez y a veces iba Joyce, del que se puede decir que en *Finnegans wake* utiliza a menudo onomatopeyas y cacofonías fonéticas muy parecidas a las de Ball y compañía (al igual que Beuys). No hay fuentes directas por lo que nada se puede afirmar, pero sí parece ser cierto que ambos Lenin y Joyce eran ambos asiduos en el Café Odeón y al parecer allí sí coincidieron<sup>15</sup>. Lo que podría explicar el general ruso cuya historia aparece en *Ulises* y surge a lo largo de *Finnegans wake*, tuviera cierto parecido físico con Lenin. Ball dice en su diario<sup>16</sup>: "*y mientras inaugurabamos la galería en Bahnhofstrasse, los rusos viajaron a Petersburgo para poner en marcha la revolución...será interesante observar lo que ocurre aquí y allí*"... "*They went in a sealed car...and nobody paid any attention to it at the time*"<sup>17</sup>.

Dadá fue muy influyente posteriormente en el arte, pero el grupo original: Tzara, Janko, Jean Arp y Sophie Täuber Arp, Hueselbeck, Hans Richter<sup>18</sup>, Hugo Ball y Emmy Hennings, se fue dispersando tras la guerra, por lo que dadá Zürich tuvo una corta vida. La mayoría marchó a París, Jean y Sophie, serían después profesores de la Bauhaus- cuyas fiestas recuerdan mucho a las *soirées* dadaístas. Hugo Ball y Henning volvieron un tiempo a Alemania, Huelßenbeck fue a Berlín, donde junto a otros artistas que habían regresado traumatizados de la guerra: Grosz, Baaden y Hausmann, crea dadá Berlín, y allí vivirán de pleno la revolución de Noviembre que tras la guerra dio paso a la república de Weimar, pero también la fallida revolución y consiguiente matanza de los espartaquistas en 1919, que dio un inicio sombrío a la república. En Colonia Arp y Janko organizaron una velada donde una actriz recitaba poemas en traje de comunión, que fue denunciada. En Holanda publicaron poemas dadaístas en la revista *De Stijl*.

Joyce había comenzado a escribir *Ulises* en Zürich en ese clima de revolución y arte; él mismo organizó un grupo de teatro: "*The English players*"<sup>19</sup> para representar obras irlandesas, entre otras su drama *Exiles* de 1918, que intentó presentar después en Irlanda en el Abbey Theatre, a lo que Yeats respondió que no era suficientemente "*a folk drama*" y que ni siquiera con ese tipo de obras lograban de momento alcanzar éxitos<sup>20</sup>. La obra sólo se representó una vez más, traducida al Alemán en Munich y

---

15 ELLMAN, R. *Ibid*, p.409

16 BALL *Ibid* p.117

17 ELLMAN, R. *Ibid*,

18 Quien escribió el primer libro sobre el grupo: *Dada art and anti art* publicado en 1964

19 ELLMAN R; *Obra citada* p. 465

20 *Ibid* p. 401

fue un fracaso. El mismo año, Joyce comienza a dar a conocer algunas partes de *Ulises* a través de la revista "Little Review"<sup>21</sup> que fue un éxito rápido y rotundo. Esto supuso la necesidad de hacer un viaje a París para encontrarse con Ezra Pound y buscar editor. Lo que en principio sería una estancia de una semana, duró 20 años.

Virginia y Leonard Woolf poseían la pequeña imprenta Hogarth Press en el barrio de Bloomsbury y su amigo el pintor y crítico de arte Roger Fry les animó a publicar el libro, pues en su publicación parcial había sido un éxito. Ellos declinaron al considerar que para su pequeña imprenta, que era manual, sería una "insuperable dificultad" manejar una publicación tal<sup>22</sup>.

Virginia Woolf en sus muchos comentarios sobre Joyce y *Ulises* siempre se debatió entre la consideración de ciertos pasajes escatológicos, que denominaba *underbred*- "lo que también puede llegar a aburrir", según dijo en su diario<sup>23</sup>- y la genialidad de su *Stream of consciousness* narrativo y su forma de mostrar la vida real y la del pensamiento a un tiempo: "He aims to reveal the flickerings of that innermost flame which flashes its myriad messages through the brain..."<sup>24</sup>. En 1918 Joyce y Woolf no se conocían a pesar de tener la común amistad de Yeats. En 1922 Woolf escribió a su hermana Vanessa en París "for Gods sake make friends with Joyce. I particularly want to know what he's like."<sup>25</sup> Lo cierto es que *Mrs Dalloway*, la novela que Woolf escribía al tiempo que comienza la lectura de *Ulises*- aunque con su propia originalidad y calidad literaria- parece tener ciertas analogías y paralelos con el libro de Joyce: las dos usan el *stream of consciousness* y transcurren en un sólo día, aunque *Mrs Dalloway* alterna pasado y presente al tiempo.

En el llamado círculo de Bloomsbury, además del grupo original, la mayoría amigos tempranos- Los Woolf, el economista Keynes, el escritor E.M Foster o los críticos de arte y pintores Duncan Grant, Roger Fry y Clive y Vanessa Bell entre otros- había también algunos intelectuales menos asiduos como el escritor Aldous Huxley, el filósofo y matemático

---

21 Por mediación de Yeats y Ezra Pound. *Ibid* p. 421

22 [http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Woolf's\\_Reading\\_of\\_Joyce's\\_Ulysses,\\_1918-1920#cite\\_ref-4](http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Woolf's_Reading_of_Joyce's_Ulysses,_1918-1920#cite_ref-4)

23 ELLMAN, p. 443

24 [http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Woolf%27s\\_Reading\\_of\\_Joyce%27s\\_Ulysses,\\_1918-1920#cite\\_note-14](http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Woolf%27s_Reading_of_Joyce%27s_Ulysses,_1918-1920#cite_note-14)

25 [http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Woolf%27s\\_Reading\\_of\\_Joyce%27s\\_Ulysses,\\_1922-1941#cite\\_ref-0](http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Woolf%27s_Reading_of_Joyce%27s_Ulysses,_1922-1941#cite_ref-0)



Bertrand Russell y su alumno en Cambridge<sup>26</sup> Wittgenstein. Este también formaba parte del círculo de Viena, sociedad científica que apoyaba la idea de una ciencia universal que abarcara todo tema y disciplina de estudio, algo que era confrontado en debate intelectual por la escuela de Frankfurt a la que pertenecía Adorno y demás impulsores de la teoría crítica, para quienes el método científico no era apto para el análisis en las ciencias sociales, debido a la imposibilidad de objetividad total que requiere el método científico aplicado a temas humanos. Russell y Wittgenstein, frente al análisis estructuralista, proponen el atomismo en el análisis lingüístico como vía válida de comprensión de la realidad. Mientras en el estructuralismo las partes cobran sentido en relación a la estructura total, los átomos lógicos serían los enunciados más simples que tienen sentido por si mismos. En el estructuralismo es el sistema quien decide qué es lo que otorga el sentido; en el atomismo las unidades de sentido aparecen diferenciadas como mínimos enunciados atómicos, perteneciendo los demás elementos discursivos a un nivel subatómico- que proporciona pistas enunciativas- o a uno molecular que extiende más allá los sentidos discursivos y los enlaza con otros discursos<sup>27</sup>.

De vuelta a Dadá, Tzara había asumido el liderazgo y tras impulsar en Zürich la revista "Dada" junto a Picabia, marcha con este a París en 1920, donde continúa con la publicación de la revista e intenta crear Dada-París uniéndose al grupo de los surrealistas amigos de Picabia: Breton y compañía: unión dadaísta-surrealista que dura unos tres años llenos de eventos, manifiestos y exposiciones- que alcanzarán bastante fama como puede leerse en este titular del "New York Evening Journal" (January 29, 1921): *"Dada Will Get You if You Don't Watch Out: It is on the Way Here"* Y el subtítulo *"Paris Has Capitulated to New Literary Movement; London Laughs, but Will Probably Be Next Victim, and New York's Surrender Is Just Matter of Time"*<sup>28</sup>. Pero la unión, por el momento, termina con la pelea que organiza Breton en la representación "Le coeur a gaz"<sup>29</sup> de Tzara en 1923.

Una década antes, en 1913 Duchamp había expuesto en el Armory Show de Nueva York "Nude Descending a Staircase No.2" con gran éxito al tiempo

---

26 Todos los componentes masculinos del grupo habían sido alumnos de Cambridge, donde pertenecieron a una sociedad llamada The apostles.

27 Foucault en su libro *Arqueología estructuralista*, integrará el atomismo como parte de las corrientes estructuralistas, que junto con las fenomenológicas y hermenéuticas que conducen al postestructuralismo.

28 PERLOFF, M. *Dada without Duchamp / Duchamp without Dada: avant-garde tradition and the individual talent* <http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/dada.html> " 10/10/2015

29 <https://kboo.fm/sites/default/files/TRISTAN%20TZARA's%203%20act%20play%20THE%20GAS%20HEART.pdf>

que cierta controversia sobre materia pictórica. El coleccionista Walter Arensberg lo incluye en su círculo de intelectuales que se reúnen en su casa y en Grantwood una colonia de artistas conocidos como "The others"<sup>30</sup> establecida en 1913 por Man Ray y otros fotógrafos que era apoyada económicamente por Arensberg y en 1914, tras el estallido de la guerra, Duchamp decide refugiarse en Nueva York, donde con Picabia y Man Ray publican varias revistas de arte<sup>31</sup>. En 1917- aunque no es su primer *readymade*<sup>32</sup>- Duchamp presenta en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes- de cuya junta directiva formaba parte- "Fountain" (firmando como R. Mutt). Se discutió en la junta si -la que podría llamarse obra de arte más notoria del siglo XX- debía exhibirse (a fin de cuentas era un urinario) pero finalmente, puesto que R. Mutt había pagado los \$5 de inscripción sería admitida, decidió Arensberg<sup>33</sup>.

Duchamp, no llegó a considerarse realmente miembro de Dadá a diferencia de Ray y Picabia. Según cuenta, la primera vez que vio la palabra fue en un libro de Tzara, y le pareció interesante: *"in Tzara's book, "The First Celestial Adventure of Mr. Fire Extinguisher"--1917, or end of 1916. It interested us but I didn't know what Dada was, or even that the word existed."*<sup>34</sup> En los años 30 expuso con ellos y los surrealistas en Nueva York- a pesar de que ya no pintaba y sólo jugaba al ajedrez- su "Desnudo bajando una escalera" que se situó junto a un poema de Aragon y el retrato en acuarela pintado por Picabia de Tristan Tzara.<sup>35</sup> El espíritu de Dadá Nueva York era más irónico, menos revolucionario que el de Zurich y París, y según Duchamp, no fue una continuación

*"It was parallel, if you wish...It [my own work] wasn't Dada, but it was in the same spirit, without, however, being in the Zurich spirit"*<sup>36</sup>.

Por esas décadas, algunos escritores estadounidenses se trasladan a Londres y París formando un movimiento que se conoce a nivel literario como Modernismo Anglosajón y que contaba con escritores en lengua inglesa

---

30 The New York Avant-Garde, 1913-1929 . 2003 Prof. Joseph Conte

31 "The Blind Man" 1917 New York y "391" Barcelona. Zurich-Paris- NewYork. 1917-1924 siguiendo la publicación "291" del galerista y fotógrafo

32 Ya existían *Chocolate Grinder, Bicycle Wheel, Bottle Rack*. Posteriormente en 1919, tras un viaje, regala a Arensberg un vial de vidrio de laboratorio, "50 cc of Paris Air".

33 Gayford Martin. Telegraph 16 Feb 2008 <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/3671180/Duchamps-Fountain-The-practical-joke-that-launched-an-artistic-revolution.html>

34 CABANNE P. ,Dialogues with Marcel Duchamp p. 52 (New York: Viking, 1971) cit. en Perloff

35 la exposición aparece con fechas distintas en [http://dla.library.upenn.edu/dla/pacscl/detail.html?id=PACSCL\\_PMA\\_PMA005](http://dla.library.upenn.edu/dla/pacscl/detail.html?id=PACSCL_PMA_PMA005) Julien Levy 602 Madison Avenue, first surrealist exhibition, 1932 January 9-29. y en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/portrait-joella-retrato-joella>, fechada en 1934 . Online @ 12/10/2015

36 PERLOFF, *Ibid*

de ambos continentes. Desde América: Ezra Pound, T. S. Eliot o William Carlos Williams y desde Europa: los escritores del círculo de Bloomsbury junto a Wyndham Lewis, Ford Madox Ford y Joyce<sup>37</sup>.

Ezra Pound había ido a vivir a Londres en 1908 y allí creó una corriente llamada Imagismo, basada en la idea de la escritura oriental de unión imagen y palabra, que no es posible con el alfabeto occidental (más que a la manera de Apollinaire dibujando figuras con las líneas del poema) pero sí como en los Haikus, mediante una asociación mental sinestésica y usando un lenguaje claro y simple. La idea se extendió rápidamente: William Carlos Williams<sup>38</sup> amigo de Pound de la época universitaria en Pennsylvania, eligió un estilo muy simplificado, elíptico y directo en su poesía. Joyce envió a Yeats un poema imagista "I hear an Army" que Yeats pasó a Pound, con quien había hecho amistad en Londres - Pound se había convertido en una especie de secretario de Yeats.<sup>39</sup> Así comenzó la relación de Joyce y Pound que llevaría a publicar los primeros capítulos de Ulises en "Little Review" y a colaborar en otras revistas como "The Egoist".

Pound debido su amistad con el pintor y poeta Wyndham Lewis, une el imagismo al vorticismismo de éste, que en desacuerdo con las reglas que Roger Fry impone en sus talleres de diseño gráfico Omega del grupo Bloomsbury, crea el Rebel Art Center donde imprime la publicación "Blast" que sólo duró dos números- uno en 1914 y otro en 1915- pero tuvo gran influencia en la tipografía posterior del constructivismo ruso y la Bauhaus. La pintura vorticista está relacionada con el Orfismo de Delaunay, pintura postcubista que también investigaba el movimiento. En cada uno de los números de "Blast"- en una unión de pintura y literatura- aparecen los trabajos de Ezra Pound y T.S. Eliot respectivamente. A pesar de la guerra, el grupo se mantuvo en pie y se realizó tras el fin de la contienda una exposición vorticista en el Penguin Club de New York en 1917<sup>40</sup>.

En 1919 se crea en Weimar la escuela Bauhaus de arte, diseño y arquitectura donde serán profesores algunos pintores provenientes del expresionismo y Dadá. La escuela supuso una revolución del arte y el diseño con el *motto* de su primer director y fundador Walter Gropius: *la*

---

37 He destacado precisamente estos escritores por su relación directa con Joyce.

38 Futuro mentor de la generación Beat y perteneciente al Círculo the Arensberg WILLIAMS, C.W. The Autobiography of William Carlos Williams. 134-38 1967 New Directions Paperbook 223, 13<sup>th</sup> edition. Donde tivo un encontronazo con Duchamp

39 TYTELL J. Ezra Pound: the solitary volcano, p.96 Anchor Press, New York 1987

40 Art. Andrew Thacker. The Vorticists: Manifesto for a Modern World Tate Britain: Exhibition September 2011.

*forma sigue a la función y ésta a la forma.* Me ocuparé de esta escuela en el capítulo siguiente.

En 1923, en la Universidad de Frankfurt se crea el Instituto de Investigación Social, cuyos filósofos serán conocidos posteriormente como Escuela de Frankfurt de la que se ha tratado ya en gran medida en la tesis. Creadores de la teoría crítica y seguidores del estructuralismo, ayudan a extender este a otros dominios disciplinarios. Otra institución de tipo interdisciplinar es el instituto Warburg que comenzó a formarse en 1909 a partir de la biblioteca de Aby Warburg, que sería base del futuro Instituto fundado en Hamburgo en 1921: como depósito de la colección privada de libros y con una dedicación pública para la educación. Todas estas instituciones fueron cerradas en 1933 con la llegada de los Nazis al poder y sus miembros se exilian, la mayoría a Estados Unidos.

La Bauhaus sobrevivió en Berlín por unos meses con Moholy- Nagy, quien abre una sede en Chicago en 1937 que será en gran medida responsable del desarrollo arquitectónico en Estados Unidos de los años 40 y 50. Josef Albers que había sido director y jefe del plan de estudios de Bauhaus, se traslada a una Escuela que acaba de abrir -siguiendo los principios del pedagogo John Dewey uno de los fundadores en 1919 del "New York School for Social Research"- en Carolina del Norte: Blackmountain college. Me ocuparé de ambas instituciones en el siguiente capítulo como germen que son del grupo Fluxus; de la introducción del postestructuralismo en Estados Unidos y responsables de la publicación poética de los miembros de la generación Beat.

Tras un periplo por Europa (al que Benjamin no sobrevivió) Horkheimer acepta la oferta de la Universidad de Columbia para albergar en uno de sus edificios el Institut Für Sozialforschung (institute for Social Research) hasta el año 1951, en que el Instituto se reestablecerá en Frankfurt donde Adorno y Horkheimer retornan. Mientras otros como Marcuse y Hanna Arendt (en la Nueva escuela de Nueva York) permanecen y se nacionalizan estadounidenses. Por su parte el Instituto Warburg se trasladará con sus miles de volúmenes sobre arte y filosofía al barrio de Bloomsbury para formar parte de la London University, allí recala Cassirer antes de viajar a Estados Unidos, donde publicará (y reescribe en Inglés) sus últimas obras en las Universidades de Yale y Columbia a mediados de la década de los 40.

Podría decirse que la época modernista acaba aquí, al final de la II guerra, pero quiero volver con Joyce que murió algo antes, en 1939 en

Zurich. Lo había dejado en París con el éxito inicial de la publicación por entregas de *Ulises* en "Little Review", donde sigue escribiendo el libro y corrigiendo las primeras pruebas con vistas a la edición en formato libro. Era 1919, T.S. Eliot y Wyndham Lewis viajan a París para entregar a Joyce, a quien no conocían, un encargo de Ezra Pound. Se comentaba que Joyce iba por París con unas zapatillas de tenis bastante usadas y el paquete de Pound contenía un par de zapatos negros. Joyce apareció en el local de la cita con su hijo Giorgio, llevando par de lustrosos zapatos de cuero, después de pedir a Giorgio que dijera en casa que no iría a cenar, Eliot y Lewis fueron invitados a un estupenda comida por Joyce y al finalizar el día los metió en un taxi pagó al conductor y los puso en camino de su hotel. Los tres iniciaron una amistad que duró años con mutuas visitas entre París y Londres<sup>41</sup>.

*Ulises*, finalmente- no sin pasar antes por la censura en Estados Unidos e Inglaterra- se publicó en inglés por la editorial "Shakespeare and Co." de París, perteneciente a la Norteamericana Sylvia Beach. El apoyo de la comunidad literaria a nivel mundial fue unánime. Lo mismo ocurriría tras la publicación de "*Finnegans Wake*", aunque alguno de sus mayores apoyos, entre ellos su hermano Stanislaus, Lewis o Pound- ya en Italia, donde estaría hasta el fin de la guerra- criticaron el exceso de experimentación del libro<sup>42</sup>. *Finnegans Wake* se publicaría a partir de 1924 con el título provisional "Work in Progress" con ayuda de Ford Madox Ford en "Transatlantic Review" siendo "Tristan and Isolde" la primera sección publicada. Pero el público en general no fue tan receptivo y un grupo de críticos y escritores entre los que se encontraban William Carlos Williams y Samuel Beckett elaboraron el libro de apoyo: "*Our Exagmination round His Factification for Incamination of Work in Progres*". "*Finnegans wake*" fue publicado en su totalidad en 1939 poco antes de la muerte de Joyce, que estuvo hasta el final haciendo correcciones.

Joyce representa muy bien el espíritu modernista. En el capítulo siguiente y final, se verá como Beuys retoma las ideas modernistas en la primera posmodernidad hasta los años 80- que en buena parte fue representada por él, el grupo Fluxus al que perteneció y sus alumnos, los nuevos expresionistas- Lo hará a través de Joyce, de la vanguardia de Fluxus heredera de Dadá y de la ampliación de sus ideas al campo político, una idea cuyos orígenes llevan hasta el Romanticismo.

41 ELLMAN, obra citada. Págs 492-495 Joyce al parecer se dirigía sólo siempre a Lewis como "usted y su amigo Eliot" y el autor de "La tierra baldía" comentó de camino al hotel : "no me ha hecho mucho caso".

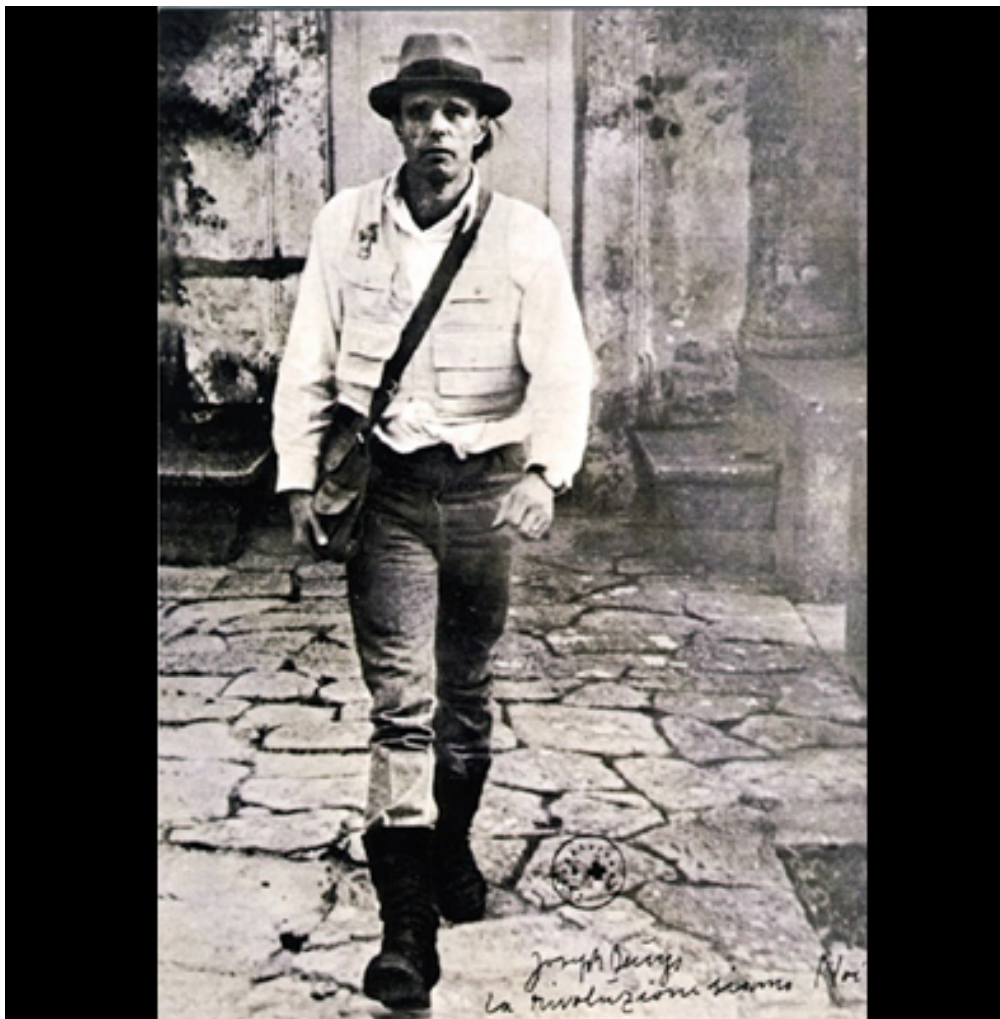
42 *Ibid.* Págs. . 577-585, 603



# Parte III (Praxis)

## Capítulo 4.

Discurso y Acción de la plástica social.



En una relación entre una teoría crítica y una práctica productora, existe la posibilidad de tomar distancia perspectiva mediante el uso de la representación artística: la performance (o lo que Beuys llamaba acciones). Estas acciones se diferenciarían de una manifestación política porque en principio son propias de un campo diferente a la política e intentan ir más allá de una coyuntura específica. Ambas formas pueden encontrarse en tensión entre el hilo que une lo utópico y lo histórico: como figuras del pasado y como futuras posibilidades del presente.

He comentado en el capítulo anterior algunas de las acciones de Beuys, así como varias de sus instalaciones- de las cuales analizaremos unas cuantas más en este capítulo- en las que la acción se encuentra presente como algo que ha ocurrido y ha dejado su impronta como documento del pasado. Pero ¿qué decir de una praxis futura cuando el agente que ha iniciado la acción ya no puede seguir actuando?

Para eso existe el discurso, que encuentra su especificidad en un camino entre la teoría del texto, la teoría de la acción y la teoría de la historia. En todas estas teorías (alguna relativamente reciente como la teoría de la acción<sup>1</sup>) existe una antigua dicotomía entre explicar y comprender, que en época de los inicios de la interpretación de textos (como teoría original, trasplantada luego a las otras dos) Dilthey atribuía a la explicación ser propiedad de las ciencias naturales e incluía la comprensión como parte de la interpretación hermenéutica de las llamadas ciencias espirituales. Con el estructuralismo la explicación pasó a ser parte de los modelos lingüísticos donde ya no funciona la oposición entre *Natur* y *Geist*, pues el modelo que se toma proviene del mismo campo de la lingüística, la semiología.

Los textos se relacionan con el mundo a través de su referencia mediante el acto narrativo que - con el uso de las estructuras narrativas- aplica una ficción regulada a lo diverso de la acción humana. Así entre lo que podría ser una lógica de las posibilidades narrativas y la multiplicidad empírica de la acción, la ficción intercala un esquematismo del actuar humano. En los textos sí existe una relación complementaria entre explicar e interpretar, pues los textos tienen un carácter abierto, una capacidad de continuación en la articulación del discurso de la lectura con la escritura, debida a la autonomía semántica del texto; esto es así incluso en obras escritas que han roto su vínculo inicial con el auditorio original y con la circunstancia común a los interlocutores, por lo que explicar y comprender no constituirían los polos de una relación

---

1 "Hacia una teoría general de la acción" Talcott Parsons *et al* - Editorial Kapeluz, 1968



de exclusión sino los momentos relativos de un proceso complejo,

*"La narración -en el sentido operativo de la palabra- es la acción que abre el relato al mundo, donde desaparece y se consume, y esta apertura es la contrapartida de lo que el semiólogo conoce como cierre del relato."*<sup>2</sup>

La acción por sí misma en principio sería un sistema cerrado que el discurso puede reabrir. Existe una relación lógica entre intención y acción- o entre motivo y proyecto- de manera que si los motivos o la intención desaparecen, la acción pierde sentido de continuidad. Si por el contrario estos se renuevan la acción puede ser retomada. El texto es un buen paradigma para la acción humana y la acción es un buen referente para toda una categoría de textos -si no todos- que tienen como trama el ejemplo mimético de la acción misma, tal como Aristóteles explicó.

Por otro lado, la historiografía es un tipo diferente de relato, un relato verdadero en comparación con los relatos míticos o ficticios pues se refiere a las acciones (reales) de los hombres en el pasado. Referencia que tendría una doble afinidad con la teoría de la acción y la del relato. La historia aparece como una sucesión de acciones, decisiones, datos... la competencia para seguir una historia- en el sentido de una historia que se relata- permitiría mejor abrir el paso a la explicación gracias a la comprensión básica de los acontecimientos, sin la cual no habría narración ni historia (ni *story* ni *history*). Esta competencia para seguir un relato es muy importante pues un relato raramente es autoexplicativo.

¿Hasta que punto se podría considerar la noción de texto como paradigma de las ciencias sociales, que son el campo de la teoría de la acción?

El discurso es un acontecimiento en forma de lenguaje, cuando es hablado se realiza siempre temporalmente y en un presente<sup>3</sup> mientras que el sistema de la lengua es virtual y se halla fuera del tiempo como tal. La instancia de discurso (presente) es autorreferencial mientras que los signos de la lengua solo se refieren a otros signos dentro del marco del mismo sistema. Y mientras que la lengua prescinde de un mundo- del mismo modo que de temporalidad y de subjetividad como tal- el discurso es siempre acerca de algo, se refiere a un mundo que pretende describir, expresar o representar. En el discurso se actualiza la función simbólica del lenguaje, y no solo incluye un mundo, sino un público/lector interlocutor a quien se dirige. Discurso es acontecimiento, de modo que estos rasgos se actualizan en el lenguaje hablado y en el escrito. En el

---

2 RICOEUR, P. "Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II", p.153, 2002, Fondo de Cultura Económica

3 Cuando el discurso es escrito, se realiza en un presente para un futuro.

habla la instancia de discurso posee caracter fugaz, el acontecimiento aparece y desaparece, lo que Beuys llamaba "escultura invisible" de sus conferencias. La inscripción sería el destino del discurso para poder continuar en el tiempo. En el discurso oral, la circunstancia significa que aquello a lo cual el diálogo se refiere en última instancia es una situación común a los interlocutores, la referencia es ostensiva. Pero en el discurso fijado no existe ya el *Umwelt* de las referencias ostensivas del diálogo, sino el *Welt* proyectado por las referencias no ostensivas de todos los textos que hemos leído y comprendido, lo cual nos permite hablar de referencias abiertas por el texto.

¿El objeto de las ciencias humanas se puede ajustar por tanto al paradigma del texto? el significado de la acción se desprende del acontecimiento que sucede. Una acción posee la estructura de un acto locucionario, pero también tiene un contenido proposicional que mueve: Emoción-Voluntad-Acción que se puede poner en relación con el Sentir-Pensar-Voluntad que Beuys toma de la pedagogía Waldorf. Lo que se fija del discurso es el noema, el sentido que puede tomar la acción. En la misma forma en que un texto se desprende de su autor, una acción se desprende de su agente y desarrolla sus propias consecuencias. Esta autonomización de la acción humana, que puede conducir por diversos caminos según los resultados que se vayan derivando, constituye la dimensión social de la acción, pues los agentes en las acciones complejas se van multiplicando.

El discurso está inscrito sobre algo espacial. La acción es un hecho temporal e igualmente fugaz, pero el tiempo social es un lugar de efectos duraderos y algunas acciones complejas se pueden inscribir además de en la memoria igualmente en archivos en forma de documentos; e incluso algunas acciones complejas se pueden volver instituciones, "una acción significativa sería aquella cuya importancia va más allá de su pertinencia a su situación inicial"<sup>4</sup>.

La acción por tanto es un texto abierto cuyo significado está en suspenso por abrir nuevas referencias que están a la espera de nuevas interpretaciones que pueden llevar a otros significados. Se puede extender al objeto literario una nueva clase de actitud explicativa, como hizo Levy-Strauss en los mitos mediante los mitemas. La transición de la esfera teórica a la esfera práctica, ya sea que la ficción contribuya a redescubrir la acción que ya está presente en el pasado, ya sea que un discurso del pasado se retome en el futuro, se basa en esta apertura de

referencias y significados.

No quiero dejar esta introducción sin referirme de nuevo a la imaginación, la imaginación en el discurso en este caso. Kant inventó el esquematismo como método para poner una imagen a un concepto transformando la imagen de percepción que es evanescente<sup>5</sup> en significación emergente. La imaginación tiene el significado más común que todos entendemos: un libre juego con las posibilidades de la percepción, en un estado -en principio de no compromiso- y de exploración en el que se ensayan ideas nuevas, valores nuevos y nuevas maneras de estar en el mundo; y que posteriormente se pueden llevar a los hechos mediante la acción. En las ciencias sociales los modelos son formas del discurso científico que pueden compararse con las ficciones del discurso poético, el rasgo común a ambos sería su fuerza heurística, es decir, su capacidad de abrir y desplegar nuevas dimensiones de realidad. Se puede decir que no hay acción sin imaginación en todas sus fases de motivación, proyecto y realización.

En el capítulo anterior, he dado cuenta de la utopía como proyecto imaginario (y literario en la mayoría de los casos) de versiones posibles de otra sociedad, que a veces podían llevarse a cabo por pequeños grupos, como subsistemas dentro de la totalidad. La primera manera según la cual el hombre intenta comprender y dominar lo diverso del campo práctico, es la de procurarse una representación ficticia de ello. Levi-Strauss dijo<sup>6</sup> que el simbolismo no es un efecto de la sociedad, sino la sociedad un efecto del simbolismo y Cassirer en su obra redefinió al hombre y toda la cultura como hechos simbólicos y como pragmática de lo posible (que es inexistente en un presente determinado).

Beuys no escribió una utopía literaria, ni tampoco formó exactamente un sistema social grupal, pero intentó definir unos modelos culturales y educativos y posteriormente llevarlos a la práctica.

En este capítulo nos vamos a centrar en el discurso y la acción beuysianos, entendidos como ampliación del concepto artístico de representación del arte, hacia unos contextos más amplios a nivel social, educativo y con cierta inmersión en el campo político. Y de la repercusión que esta idea de arte expandido a lo social dio a lugar.

---

5 Me referiré aquí solo- de entre las múltiples categorías de la imagen- a la evocación de cosas ausentes, pero existentes en otro lugar y a las ficciones que no evocan cosas ausentes sino cosas inexistentes, cuya existencia es puramente literaria, como en la metáfora y la utopía.

6 Levi-Strauss, C. "Introducción a M. Mauss, Sociología y Arthropología", 1984

## 4.1 Concepto expandido del arte

*"El arte debe comprenderse de modo antropológico como teoría de la creatividad... No es algo subjetivo. No es una actitud individual. No es una mitología. Es una necesidad y una urgencia para los hombres, los animales, la tierra... A mi juicio, el arte ha llegado a un término, toca a su fin y ahora comienza un período en que asoma la necesidad de un arte social. "* Joseph Beuys, *Is it about a Bicycle ?* 1979

El Concepto expandido del Arte de Beuys proponía la superación de la condición autónoma del arte a partir de la disolución de las diferencias entre arte y otras formas de producción social, a partir de un concepto de creatividad común como potencial en todos los campos. Un proceso interdisciplinar que comienza en el arte del Renacimiento, se desarrolla en el Romanticismo y se retoma a partir de la segunda mitad del S. XX principalmente en la figura de Beuys con sus proyectos políticos, sociales y educativos. Al hablar de las motivaciones necesarias a la hora de emprender cualquier proyecto en la práctica, es necesario apuntar los elementos intelectuales y culturales que han llevado a centrar ese proyecto y a darle una necesaria base teórica. En el caso de Beuys, a quien considero heredero y puente del modernismo al postmodernismo, esas raíces culturales se remontarían al origen de la Edad contemporánea( e incluso hasta el Renacimiento y la Edad media o en el caso de Leonardo<sup>1</sup> y la alquimia). La mitología y la literatura en él serían una influencia más metafórica que teórica, aunque de alguna forma, ocupada en los mismos o similares temas como se verá.

No creo que Beuys despreciara las ideas de muchos de sus contemporáneos que al mismo tiempo que él planteaban proyectos semejantes (también en un campo más amplio que el artístico) y se enfrentaban a problemas parecidos. Creo que en el caso de Beuys lo que le hace elegir sus modelos teóricos, es una función cultural estética( y política) que le lleva a recuperar por ejemplo las teorías del romanticismo alemán y la filosofía idealista, para reivindicar su diferencia esencial con la apropiación que se había hecho de ellos en relación a políticas totalitarias en el S.XX de lo que eran unas ideas culturales universales inmersas en una tradición anterior. Por eso me centraré primero en una metodología aplicable a cualquier campo disciplinar, desarrollada por los filósofos idealistas y válida para resolver antinomias que puedan darse en relación con otros campos que la propia metodología interdisciplinar ha reutilizado y adaptado.

---

1 El Block de dibujos basado en los Códices de Madrid y la relación entre naturaleza , arte y tecnología.

El otro modelo teórico fundamental sería Rudolph Steiner, tanto en su aspecto como filósofo político y pedagogo o como filósofo metafísico. Me centraré en el Steiner político y educador en el apartado 4.2. y también como inspirador de Beuys en sus ideas sobre economía en este apartado y en el 4.3. Su aspecto metafísico aparecerá y reaparecerá en la obra de Beuys- que seguiré analizando aquí con distintos métodos- donde creo que esa espiritualidad steineriana está muy bien representada.

Me centraré por tanto en principio en esta metodología del idealismo, que junto con Steiner forman la base teórica de los proyectos políticos y sociales de Beuys de los años 70 y 80. Y junto a esto, las ideas de Goethe (que se encuentra en relación tanto con los románticos como con Steiner<sup>2</sup>) en sus estudios naturalistas -que desarrollaría también Schiller- en lo que se denominó *naturphilosophie*<sup>3</sup>, una filosofía de la naturaleza entendida no de forma mecánica sino orgánica, en la que Beuys se basó para sus proyectos ecológicos que trataremos asimismo en este apartado. El concepto ampliado de arte, tiene su desarrollo en la denominada "Plástica Social" que ve necesaria una interdependencia entre arte y sociedad, a través de la antropología, que trataré en la parte 4.3 en sus aspectos más recientes, pues a pesar de estar basado en ideas que cuentan con siglos de antigüedad, el proyecto artístico y social de Beuys no deja de tener una gran actualidad.

Trataré asimismo en el apartado 4.2 fenómenos educativos que están relacionados con Beuys y que ya se han introducido aquí, como los modelos educativos de la escuelas de arte Bauhaus y Blackmountain y el sistema de ideas del postmodernismo en filosofía y en el campo del arte que en gran medida se personalizaron los alumnos de Beuys durante los años 80. Trataré los importantes elementos de estas escuelas de arte en su relación a la economía, la técnica y la producción, que son asimismo aspectos importantes del concepto ampliado del arte.

Me centro por tanto en este apartado 4.1 en el discurso y la práctica social que Beuys llevó a cabo en una incansable tarea desde finales de los años sesenta, con temas propios de las Ciencias Sociales (sin abandonar nunca el concepto de antropología del arte) con su creación del Partido de los Estudiantes, una Oficina para la Democracia Directa y su idea de la FIU (Free International University).

También en sus incursiones en el campo de las ciencias físicas y

---

2 Steiner trabajó en la reorganización de los documentos de los archivos de Goethe, escribió varios libros sobre su obra teórica y diseño y edificó el Goethanum, donde se encuentran hoy los archivos .

3 Lo llamo así y no con el nombre general de Filosofía natural , pues es un aspecto filosófico desarrollado en la filosofía romántica.

naturales, las primeras como modelos y las segundas con su participación en la fundación del Partido Verde Alemán. Comienzo por tanto con la introducción metodológica y de la *naturphilosophie* idealista, siguiendo el paso de la teoría de la acción a la praxis social.

### **Idealismo filosófico**

Desde el punto de vista de la filosofía actual, el idealismo se incluye en lo que se denomina una filosofía de proceso<sup>4</sup>, perspectiva que utilizo para poner en paralelo con los procesos artísticos y sociales de mitad del S. XX. Beuys utilizaba el método de superación de contrarios en sus ideas políticas, que resumió en la búsqueda de una tercera vía, y entre lo que llamaba capitalismo privado occidental y capitalismo de estado del este.

Los filósofos idealistas buscaron en principio este método de superar ideas y términos contrapuestos para poder trabajar con los binomios dualistas que Kant había dejado enfrentados (entre razón y comprensión, libertad y necesidad, razón práctica y teórica) y poder intentar elaborar un sistema filosófico que ofreciera una teoría unificada del conocimiento de aquel momento. La conocida fórmula tesis-antítesis-síntesis ya había sido utilizada por Kant, y Fichte la elaboró teóricamente, sobre todo el concepto de síntesis. Hegel usaba la fórmula: abstracto-negativo-concreto, en la que para llegar a la síntesis concreta, utilizaba el término *Aufhebung* que puede indicar preservar la parte de cualquier sistema (o cosa) que puede seguir siendo considerada válida cuando el sistema ha debido moverse más allá de sus limitaciones.

También buscaban los idealistas superar el postulado Kantiano de las inconcebibles "cosas en sí mismas" que no se pueden conocer en su totalidad, que eran ejemplos de Kant de la imposibilidad del conocimiento último de la realidad. Para ello se centraron en el proceso por el que el mundo sensorial de las apariencias, que sí se puede conocer, es generado. Este proceso sería en sí mismo el mejor candidato para pasar por realidad. Hegel comenzaba con la idea de la realidad como un despliegue de estructuras dinámicas (*begriffe*) que se pueden dividir en estructuras naturales, mentales, socio-culturales e institucionales. Según van surgiendo oposiciones externas a estas estructuras, se va manifestando una continua selección interna que crea una red de interdependencias dinámicas entre ellas. Con el tiempo se desarrolla toda posible interacción y contradicción, por lo que finalmente la realidad se convierte en la totalidad de las relaciones posibles de condicionamiento mutuo. Este movimiento general de autodeterminación debido a oposiciones externas e internas hace que todo desarrollo posible o real,

---

<sup>4</sup>Seibt, Johanna, "Process Philosophy", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2013/entries/process-philosophy/>>.

surja de necesidades internas. La realidad se podría articular así como razón. Hegel llamó a este movimiento dialéctica y su sistema filosófico es un intento de descubrir la lógica que subyace en el desarrollo dialéctico de la realidad. La resolución de estos estados contardictorios, es lo que conduce al desarrollo de la historia del pensamiento y de la sociedad.

Kant había dicho que hay contradicciones que se anulan a sí mismas y no es posible formar una síntesis a partir de ellas, su ejemplo era: Tesis: "El mundo tiene un comienzo en el tiempo, y es limitado en el espacio."// Antítesis: "El mundo no tiene principio ni fin y es infinito respecto al tiempo y el espacio." La elección de una hipótesis anularía la otra y viceversa. El problema, añadió era tratar al univeso como un objeto en su totalidad, dado que la realidad última no puede ser conocida. Fichte, a partir de aquí añade la introducción de un nuevo concepto que supere la oposición, p. e. si se dice el libro es rojo vs. 2. el libro no es rojo. Habría que introducir el concepto de síntesis en el que el libro es parcialmente rojo, en su portada, pero no lo es en sus hojas de contenido. A lo que Hegel añadió la idea de lo cuantitativo y lo cualitativo mediante el ejemplo de la temperatura del agua, en que los cambios graduales pueden conducir a que lo cuantitativo se transforme en cualitativo, como que el agua se convierta en hielo o vapor, cuando los cambios de temperatura llegan a un límite suficiente.

Hegel coincide con Kant en que la realidad (en la forma de *geist*, espíritu) es trascendente y puede ser inconsistente, en constante cambio y que los fenómenos están siempre determinados por condiciones que son asimismo fenómenos condicionados, por lo que la cuestión llega a la iteracción. Pero Kant sugería la posibilidad de algún aspecto de la realidad que pueda estar totalmente incondicionada. Idea que Schiller tomó para el arte, como se vió en el apartado 3.3.6 del capítulo anterior, y que Goethe y Schelling llevaron a la *naturphilosophie*.

**Naturphilosophie-** Frente al mecanicismo de la física clásica que afirmaba que la única causalidad es la influencia física entre las entidades que conforman el mundo material -que incluía el aspecto mecanicista de los seres vivos- y el movimiento que se produce entre ellas estableciendo así los principios generales de la realidad, la *naturphilosophie* defendió una concepción orgánica de la ciencia en la que el sujeto jugará un papel esencial como "ser que realiza una acción que se manifiesta en un hecho o un producto" que Fichte denominaba *tathandlung* y que reintegra la libertad al campo del pensamiento. Aquí me centraré sobre todo en las teorías de Goethe y Schelling que son las que mejor desarrollan la idea de esta filosofía naturalista y las que se relacionan de un modo más claro con el concepto ampliado del arte en ecología de Beuys .

Según Steiner, Goethe veía en la naturaleza dos fuerzas significantes: polaridad y desarrollo (*Steigerung*) que creaban movimiento y cambio. Sabía que

la percepción de un fenómeno y la idea que subyace en él pueden no ser coincidentes, pero la naturaleza muestra los fenómenos de tal manera que es posible leer en ellos procesos aplicables a otros fenómenos. A veces estos procesos de la materia sólo pueden captados por el pensamiento, pero en estados de desarrollo estos procesos pueden ser perceptibles para los sentidos "*nature has no secret that it does not somewhere place naked before the eyes of the attentive observer.*"<sup>5</sup> Lo perceptible a los sentidos se transforma en concepto, en idea, en materia del espíritu según la terminología de la época. Y viceversa. Al observar su pensamiento el hombre contempla los fenómenos y no necesita hallar ningún concepto más allá, pues la ocurrencia del fenómeno es la idea misma hecha visible. No necesita buscar otras causas en una supuesta región desconocida de la realidad.

Según esta percepción del mundo, todas las fuerzas creativas trabajan de manera unificada y se manifiestan en niveles sucesivos de multiplicidad. Pero esta unidad no es necesariamente uniforme. Lo que puede ser observado en un aspecto de la naturaleza no se traduce siempre mecánicamente a otros fenómenos. Y tampoco necesariamente hay una causa primera cuyo origen puede ser trazado, sea este un principio abstracto o físico. Goethe como artista buscaba observar la manera en que la naturaleza muestra sus leyes en las formas particulares, utilizando la percepción. Como naturalista pensaba a propósito de estas leyes como principios unificados del conocimiento que no son evidentes a los sentidos. "*I for myself, with all the manifold tendencies of my nature, cannot get enough from one way of thinking; as poet and artist I am a polytheist, as natural scientist a pantheist, and am one just as positively as the other. If I need a God for my personality as a moral person, that is also already provided for*"<sup>6</sup>

Encontraba los procesos de las obras de Arte que estudiaba en Italia, similares a los trabajos que observaba en la naturaleza y sus estudios de las plantas. Goethe tenía una idea de la metamorfosis y los cambios de las formas, que eran una teoría de la evolución *avant la lettre*, pero el científico naturalista en él le hacía ver las diferencias entre las estructuras de los cuerpos animales y humanos. En esa época se hablaba mucho a niveles académicos de un hueso intermedio en la mandíbula superior de los animales que el hombre no posee. Goethe se puso a buscar ese hueso intermedio y lo encontró como veremos. Cuando Goethe buscó una guía para sus estudios botánicos, se apoyó en Linneo. Goethe quería observar las diferentes formas botánicas, para poder reconocer el elemento común subyacente en ellas, quería saber qué era lo que convertía a esas formas en plantas. Y Linneo había hecho una clasificación exhaustiva en un orden particular donde las describía a todas. Goethe veía en cada forma individual un desarrollo particular de la idea arquetípica que las definía a todas y Linneo en su trabajo distinguía lo más exactamente posible las formas individuales para

---

5 STEINER, R. Goethean World View: Part 1.6: The Metamorphosis of World Phenomena . [http://wn.rsarchive.org/Books/GA006/English/MP1985/GA006\\_c01\\_6.html](http://wn.rsarchive.org/Books/GA006/English/MP1985/GA006_c01_6.html)

6 *Ibid* (letter to Jacobi, January 6, 1813)



reconocer la naturaleza múltiple representada en diversas especies. Goethe buscaba poder explicar la multiplicidad que parte de la unidad originaria y se ayudó también para ello de dos libros de la época "The Latest News from the Plant Realm" (Nuernberg, 1764) y "Special Microscopic Discoveries about Plants" (Nuernberg, 1777-1781)<sup>7</sup> que trataban sobre los procesos de fructificación de las plantas en los que se describían los órganos reproductores con ilustraciones muy detalladas. Goethe se hace con un microscopio, aunque en esa época no se podían hacer observaciones a nivel celular, sino solo una percepción aumentada de las formas visibles. Se dedica también al estudio de las semillas, en las que el desarrollo orgánico aparece ya prefigurado como posteriormente descubriría Mendel. Comunica sus estudios a su maestro Herder, que por entonces trabajaba en un libro "Ideas on a Philosophy of the History of Mankind" cuya idea principal era que no se puede buscar la diferencia entre los hombres y los animales en los detalles, y que aunque no se pudiera encontrar un arquetipo general, una relación entre las formas era evidente. Goethe vuelve al estudio del hueso intermaxilar de la mandíbula superior, de acuerdo con su principio de que no hay nada en la naturaleza que no esté presente para un ojo observador, y en una serie de calaveras anormalmente desarrolladas encontró que la línea entre el hueso intermaxilar y la mandíbula superior estaba presente como un crecimiento de desarrollo interno. Esto le hace volver con más ánimo al estudio de las plantas para comprobar si su idea sobre como la naturaleza partiendo de una forma puede desarrollar múltiples formas de vida. Viajó por los Alpes y a al vez se dedicó a estudiar las especies del jardín botánico en Padua:

*"Whereas in lower-lying regions branches and stems were stronger and thicker, the buds closer to each other and the leaves broad, higher in the mountains, branches and stems became more delicate, the buds moved farther apart so that there was more space between nodes, and the leaves were more lance-shaped. I noticed this in a willow and in a gentian and convinced myself that it was not because of different species"*

El ambiente en que las plantas se desarrollan, era por tanto esencial y le reaseguraba en la idea de como se pueden desarrollar diferentes formas a partir de una y como cambian las formas dependiendo de sus condiciones.

*"The many plants, which I otherwise was used to seeing only in tubs or pots and for the greater part of the year only behind glass windows, are growing here fresh and happy in the open air, and since they can totally fulfill what they are meant to be, they become more definite and clear to us. With so many new and renewed forms in front of me, my old fancy took hold of me again: as to whether I could not, after all, discover the archetypal plant among so great a multitude? There must after all be such a one! How would I otherwise*

---

<sup>7</sup> Baron von Gleichen apodado Rußwurm , sobrino de Schelling, naturalista. y pintor

*know that this or that formation is a plant, if they were not all formed according to the same model."*

Pero, como ocurriría posteriormente con la teoría de la evolución, aún le preocupaba la búsqueda de un arquetipo común. Parte entonces de la hipótesis de que el desarrollo de las plantas procede de las hojas que son el órgano básico y que el resto de los órganos pueden considerarse hojas que han pasado múltiples transformaciones; y a través de esta simplicidad se llega a la multiplicidad formal que puede ser entonces redirigida. Escribe "An Attempt to Explain the Metamorphosis of Plants"(1790) y en un encuentro con Schiller, después de atender ambos una conferencia de la Sociedad para la Investigación de la Naturaleza en Jena- tras la cual Schiller se mostró insatisfecho con lo que había sido dicho de una manera muy fragmentada de mirar la naturaleza- Goethe se mostró de acuerdo y le realizó el dibujo de lo que podría ser el funcionamiento de una planta arquetípica y la relación orgánica entre el todo y las partes. Esta planta simbólica expresaba la naturaleza que se desarrolla en cada planta individual, no importa qué formas particulares la planta pueda tener, que relaciona a todas las plantas entre sí y como unas surgen de las otras. Schiller contempló el dibujo de la forma que supuestamente vivía no en una sola planta, sino en todas las plantas y le dijo "esto no es un objeto de la experiencia, es una idea". Goethe entonces fue consciente del hecho de que había llegado a la conclusión de esta forma simbólica, tras un largo estudio cuidadoso, a través del mismo tipo de percepción ingenua que lleva a hacerse una imagen mental de algo que puede verse con los propios ojos y tocarse con las manos. Había convertido su planta simbólica en un ser objetivo, y sólo pudo contestar contrito a Schiller: "*I can be very glad, then, when I have ideas without knowing it, and in fact even see them with my eyes*" a lo que Schiller respondió que precisamente la naturaleza de las ideas consistía en que ninguna experiencia puede coincidir con ellas. Para Schiller el mundo de las ideas y el de la experiencia eran dos mundos aparte. Al mundo de la experiencia corresponde la diversidad y los eventos del tiempo y el espacio y el mundo de las ideas constituye la realidad de la razón. Para Goethe en cambio el mundo de la experiencia incluía el mundo de las ideas presentes en la mente, aunque estas no fueran factibles en un determinado momento. Goethe podía percibir mentalmente un mundo diferente al de la experiencia, incluso antitético. Y esta antítesis entre el mundo de la experiencia sensorial y el de las ideas (o mundo espiritual) suponía un abismo, y como ante tal abismo veía la experiencia de los sentidos y la experiencia de las ideas unirse mediante una imagen conceptual del mundo que le comunicaba un sentido y una posibilidad. El pensamiento puede ayudar a tener una percepción sobre la verdad de las cosas distinta a la que la experiencia muestra<sup>8</sup>

Veremos ahora como otro filósofo idealista, Schelling intentó resolver las

---

8 STEINER, R. Goethean World View: Part I.1: Goethe and Schiller  
[http://wn.rsarchive.org/Books/GA006/English/MP1985/GA006\\_c01\\_1.html](http://wn.rsarchive.org/Books/GA006/English/MP1985/GA006_c01_1.html)

dicotomías filosóficas de la naturaleza. En principio siguió las ideas que su maestro Fichte perseguía con su *Wissenschaftslehre*, un plan hacia una teoría del conocimiento. Ya se ha mencionado el significado aproximado de la expresión *Tathandlung* que en una versión más extensa, podría ser el concepto de un agente racional que constantemente se reinterpreta a sí mismo a la luz de unas ideas que previamente ha elegido, un concepto de autonomía que procede de Kant. Si por el contrario se prescinde de toda base teórica, ante una experiencia podemos comenzar con el sujeto, como base de partida, o por el objeto "la cosa real" de Kant. La elección depende de cada persona o de cada momento, ambas son posibles pero mutuamente excluyentes.<sup>9</sup>

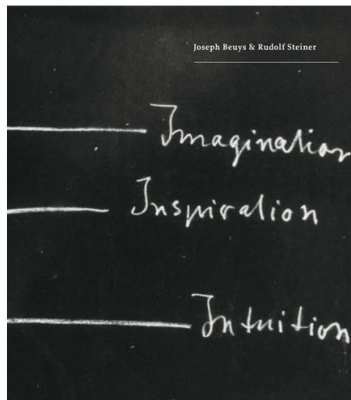
La meta del idealismo era poder superar las dicotomías que Kant dejó sin resolver, para lo que Fichte usaba el método deductivo ya conocido que busca una síntesis a través de la argumentación dialéctica y usando la intuición intelectual y reflexión posterior en busca de conceptos, tanto en lo que se refiere a la práctica en sus principios normativos y leyes, como a cualquier teoría, o a la propia actividad del pensamiento. Siguiendo esta teoría, ante la contradicción sujeto-objeto Schelling argumentaba<sup>10</sup> que el principio de no contraposición se da en la naturaleza pues el ego es una identidad subjetiva derivada de ella y el objeto por tanto lo es también en todo caso, y no es solamente una función de la experiencia del sujeto sino que tiene una existencia autónoma. La esencia de la naturaleza es la que produce la subjetividad o la consciencia que permite la comprensión del objeto de la experiencia, por lo que la naturaleza misma podría ser considerada una super-subjetividad que comprendería el objeto en sí mismo, el objeto trascendental que no podemos alcanzar por la experiencia. Para Kant, la teoría de la naturaleza es objetivada por el sujeto cognoscente que se enfrenta a él y crea el objeto empírico; esta objetivación es necesaria para la búsqueda de leyes generales pero no reconoce las fuerzas dinámicas de la naturaleza, incluyendo las del sujeto observador. Fichte y Schelling se preguntan qué es el objeto trascendente. Schelling lo ve como producto condicionado de la naturaleza; el dualismo de Kant entre el objeto aparente a los sentidos y el objeto en sí mismo (empírico y trascendental) es el resultado de que ese producto de la naturaleza sólo puede aparecer como tal por su misma esencia de ser algo producido. Los productos nunca pueden ser completos en sí mismos, son como remolinos en la corriente que momentáneamente mantienen su forma por medio de la resistencia del fluido que los crea. El punto vital para él es que las cosas en sí mismas, y las representaciones perceptivas que nos hacemos de ellas, no pueden ser tan diferentes, porque sabemos que existe un mundo independiente de nuestra voluntad que aún así puede ser afectado por ella. Los estados iniciales del proceso por

---

<sup>9</sup> Bowman, Curtis. "Johann Gottlieb Fichte: *Foundations of the Entire Science of Knowledge*." In *Central Works of Philosophy* (Volume 3: The Nineteenth Century), ed. John Shand. Chesham: Acumen Publishing Limited, 2005. Internet resumen en <http://www.iep.utm.edu/fichtejg/>

<sup>10</sup>Bowie, Andrew, "Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2010 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/win2010/entries/schelling/>>.

el que el mundo de la materia natural se transforma en producción son inconscientes. Esos estados conducen entonces a una naturaleza orgánica donde un proceso consciente y auto-consciente puede comenzar. Siguiendo a Fichte, ve como el propio acto de pensamiento es a veces conducido por fuerzas que no son transparentes del todo para el propio pensamiento, que se encuentran en un nivel



inaccesible, lo que da origen a una idea temprana del subconsciente psicoanalítico ¿Cómo se puede ganar acceso mediante el pensamiento sobre algo que no es objeto de la consciencia? Este acceso es crucial, porque sin él no puede haber comprensión del cambio entre el determinismo inconsciente a la libertad de la auto-determinación libre del pensamiento. Schelling toma la idea de Novalis y Schiller, de que el arte es la ruta para la comprensión de lo que no es objeto directo de conocimiento. Un objeto artístico es un

objeto empírico como cualquier otro que requiere del juicio libre del sujeto y de las cualidades estéticas del objeto, más allá de su forma objetiva y cuantificable. La transición de la filosofía teórica a la práctica, requiere la ruptura de la cadena de condicionantes de Kant, por algo incondicionado. Schelling cree que la intuición es un producto de la interrelación del pensamiento consciente e inconsciente. La realidad no es pues capturada por la representación de lo objetivo por lo subjetivo. Mientras la naturaleza comienza por medio de lo inconsciente y termina en el conocimiento consciente filosófico y científico, en el arte "el yo es consciente de acuerdo a la producción, inconsciente en lo que respecta al producto" (SWI/3, p.613)<sup>11</sup> El producto no puede ser comprendido a través de las intenciones de quien lo produce, en cuyo caso sería un objeto condicionado como un objeto de las ciencias que sigue una cadena de condicionantes y ocupar un lugar en esa cadena en un proceso que puede no tener fin, pues siempre se puede encontrar una condición anterior. El objeto artístico no puede ser comprendido en cambio según las condiciones que de él se conocen. Ningún recuento de los materiales con qué ha sido hecho, de la técnica y el método empleados para hacerlo, ni su función en el mundo, pueden explicar las cualidades que lo constituyen como tal objeto artístico y no otro. Y para su análisis es necesario emplear la intuición y la imaginación para expresar lo que no se puede expresar de otra forma más allá de su reproducción técnica. En la filosofía y en la ciencia el pensamiento consciente opera desde una posición donde la identidad de lo subjetivo y lo objetivo se ha perdido ante la emergencia del pensamiento consciente. En el arte esa identidad es posible, al ser un producto tanto de lo subjetivo y lo objetivo, lo consciente y lo inconsciente. Como la naturaleza. "El arte es la finalización de la naturaleza... es su complementariedad"<sup>12</sup> |

11 Citado *Ibid*

12 Catálogo, beuys en conversación con Tobías Bezzola "Beuys voice", kunsthau zürich 2011 Electa p. 483

#### 4.4.1. Partido de estudiantes

"El partido se declara a favor de la Ley Básica en su forma pura y por lo tanto de los derechos humanos. Su trabajo está dedicado a la extensión de la conciencia utilizando todos los recursos espirituales y racionales y por lo tanto está a favor del progreso y del ser humano." Manifiesto del partido de Estudiantes alemanes.

**1967.** El 22 de junio Beuys funda el Partido Alemán de los Estudiantes. En el encuentro participaron unos doscientos alumnos en un acto celebrado delante de la Academia de Bellas Artes al no poder realizarse en su interior por decisión de la dirección del centro. En el acto intervinieron los alumnos Johannes Stüttgen, Henning Christiansen y Bazon Brock. El 15 de noviembre fueron ratificados oficialmente sus estatutos redactados por Stüttgen. Entre sus objetivos estaban:

*"...el desarme completo, la unión de Europa, la autogestión de ámbitos independientes como la justicia, la cultura y la economía, y el desarrollo de nuevos puntos de vista sobre la educación... cuestiones como la formación, la investigación y la supresión del (enfrentamiento entre) Este y Oeste pusieron de manifiesto nuevamente la interrelación que existe entre todos estos factores, que ha de ser estudiada con detalle, y sin la cual todos los objetivos mencionados constituirían nuevos malentendidos. Por tanto, el programa es el propio trabajo del partido: interminable, cotidiano y siempre por realizar. Este trabajo empieza en cada uno de nosotros y en nuestro círculo mas cercano. El partido reúne de forma eficaz todas estas fuerzas positivas."*<sup>1</sup>

El partido promovía la protesta pacífica y se encontraba alineado en el transcurso de revuelta cultural que pedía la reforma de las instituciones educativas, entre otras diversas idiosincrasias en cada país donde hubo revueltas, que en Alemania se centraba en la crítica por el fracaso a la hora de afrontar el pasado. El 2 de Junio de 1967, el estudiante Benno Ohnesorg murió por disparos de la policía en una protesta. Rudi Dutschke, líder del movimiento estudiantil habló sobre "Universidad y Democracia: Condiciones y organización de la oposición" el 9 de Junio en una conferencia tras el funeral en Hanover. Unos meses antes los miembros de Kommune 1, un grupo que seguía las ideas situacionistas fueron arrestados por intentar atacar al vicepresidente de EEUU con harina, pudding y huevos. Los principales partidos políticos hacen una propuesta para

---

<sup>1</sup> Manifiesto del Partido de Estudiantes Alemanes en SARMIENTO et al, Sin Título: Cinco, p. 24-5 Taller de Ediciones 1998

promulgar una ley de emergencia para proteger al Estado de los partidos extraparlamentarios entre los cuales el movimiento estudiantil era clave, en un intento de modificar la Ley Básica (constitución) que finalmente se llevó a cabo en Mayo de 1968<sup>2</sup> y fue criticado por Jurgen Habermas en la revista de los estudiantes de Frankfurt : *"no tanto que la seguridad de la democracia se asegurará durante el estado de emergencia como que el estado de emergencia se impondrá en la democracia"*<sup>3</sup> . Adorno en una conferencia sobre "El clasicismo de Goethe" que fue interrumpida al grito de *"Iphigenists of the world unite!"* escribió a Marcuse: *"I am the last to underestimate the merits of the student movement: it has interrupted the smooth transition to the totally administered world. But it is mixed with a drama of madness, in which the totalitarian resides teleologically. and not at all simply as a repercussion"* <sup>4</sup> tomando la frase de la obra Iphigenia "drama of madness" como referencia a la lucha entre el poder y quienes lo enfrentan, donde el "estado de emergencia" representa un extremo de las antinomias de la "magnanimidad del poder". Esa era la situación general y fue en este clima de agitación política en el que Beuys introdujo la organización política como manifestación de su práctica artística.

**1968** A pesar de que su nombramiento como profesor en 1961 fue unánime, los peculiares métodos de Beuys y desde 1963, la organización de los festivales Fluxus en la Academia, le habían ganado la antipatía de algunos de sus colegas. El 30 de noviembre Beuys participa con su acción "Programa ó ó" en el acto de Inauguración del nuevo semestre en



Fluxus en la academia de Düsseldorf 1963

la Academia de Bellas Artes. Tras los discursos de presentación del director Eduard Trier y del profesor Karl Bobeck, Beuys estuvo durante diez minutos emitiendo sonidos guturales ante el micrófono: ladridos, silbidos, siseos.... El 2 de diciembre Jorg Immendorf, alumno de Beuys, crea la Academia LIDL con la participación de unos 25 alumnos. En el vestíbulo de la Academia construyen una pequeña casa de cartón, la clase LIDL como centro de información y de instrucciones de trabajo para alumnos rechazados por *numerus clausus*. El 10 de diciembre el Partido

<sup>2</sup>Misha TWITCHIN "On the Difference between Preaching an Ideal and Giving Artistic Form to the Historical Tension Inherent in it" ("Correspondence" 136) .In Adorno and Performance editado por Will Daddario , Palgrave, 2014

<sup>3</sup> Wiggershaus, R. Frankfurt School , Its History, Theories and Political Significance p. 598 MIT Press 1998

<sup>4</sup> TWITCHIN, *Ibid*

Alemán de Estudiantes cambia su nombre por el de Kluxus Zona Oeste<sup>5</sup>. El 20 de Diciembre diez profesores titulares publican un manifiesto en contra de la actuación de Beuys en la Academia en el periódico "Die Zeit" donde se publican artículos firmados por Eduard Trier y Norbert Kricke a nivel individual y por un grupo de profesores en conjunto:

*"Joseph Beuys ha logrado ejercer una influencia peligrosa sobre el movimiento de reforma de nuestra facultad, los representantes de los estudiantes, cuya cooperación y co-gestión han sido aceptadas a modo de prueba... caen cada vez más en argumentaciones utópicas y anarquistas, y se están convirtiendo en portavoces de esta ideología. las reuniones degeneran en charlatanería pseudopolítica y críticas provocadoras que dan lugar a exigencias poco realistas..."*<sup>6</sup>

Trier acusa a Beuys de mesianismo y Kricke, en entrevista declara:

*"Beuys y sus alumnos están fuera de sí. Discípulos del maestro, fanáticos, atraviesan la academia como médiums teledirigidos: cuchichean y susurran y dan muestras de una actividad insectil: son listos, diligentes y laboriosos como pequeños chinos de Mao"*<sup>7</sup>.

Las conclusiones fueron:

1) El cuerpo de profesores ha manifestado al señor Beuys su confianza repetidas veces (al principio de forma unánime, después con muchos reparos). En vista de la alarmante situación actual, consideramos necesaria una revisión de esta relación de confianza. Por nuestra parte declaramos que nos nos vemos obligados a retirar nuestra confianza al señor Joseph Beuys.

2) El experimento de la co-gestión provisional de los estudiantes tal y como se ha llevado a cabo, ha de considerarse un fracaso. En opinión de los que suscriben, el hecho de que el portavoz de la Asociación de Estudiantes abuse del poder delegado en él por los estudiantes para colaborar de forma constructiva y lo utilice para propagar las ideologías del Partido Alemán de los Estudiantes, es suficiente para revisar de inmediato el acuerdo provisional del cuerpo de profesores, con el fin de encontrar una nueva forma de cooperación democrática.<sup>8</sup>

**1969.** El día 5 de mayo se Inicia la "Semana Internacional de Trabajo" organizada por la Academia LIDL. El director de la Academia de Bellas Artes prohíbe su celebración y la entrada al recinto de Jorg Immendorf. Los profesores Joseph Beuys, Walter Warnach y Karl Wimmenauer ponen sus clases a disposición de los estudiantes. Los días 5 y 6 la policía hace acto de presencia a la llamada del director. Beuys apoya decididamente a los organizadores. El día 7 los estudiantes se ven obligados a abandonar el edificio y la Academia es cerrada durante cinco días por orden del Ministerio de Investigación y Ciencia del Land Renania del Norte-Westfalia<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> TISDALL, C. "Permanent Conference: Beuys as Teacher." in Joseph Beuys, obra citada págs. 265-66.

<sup>6</sup> Texto redactado por los profesores Gotz, Weber, Bobek y Robaschik 20-12 1968 en SARMIENTO et al, Sin Título: Cinco, p. 27

<sup>7</sup> "Die Zeit". 20-12-68 Norbert Kricke: Un caso que no lo es. Ibid p. 30-1

<sup>8</sup> Ibid, p. 27

<sup>9</sup> Ibid, p. 22

**1970** Beuys junto a Terry Fox, realiza en los sótanos de la Academia la acción Isolation unit (24 noviembre)<sup>10</sup> realizada frente a 30 personas. Beuys después renombraría la performance como "Action The Dead Mouse". Beuys lleva por primera vez el traje de fieltro que se convertiría en uno de sus más famosos múltiples. Lleva la participación más allá del movimiento estudiantil y funda la "Organización de no-votantes para la consecución del libre referendium".

**1971** Crea la "Organización para la Democracia Directa a través de Referendum" la organización ya no es declarada partido pues busca acabar con la partitocracia y tomaba como ejes los tres postulados de la Revolución Francesa: Libertad del espíritu, Igualdad ante la ley, Fraternidad en la organización económica.<sup>11</sup>

Durante los años 71 y 72 Beuys continúa con la práctica de admitir a todos los alumnos rechazados que quieran apuntarse a sus clases durante un año de prueba. En el siguiente apartado, se verá cual fue el resultado.



Hasta aquí los hechos. Con la participación en la Documenta 5 En 1972 Beuys llevará la política al mundo del Arte más allá de la Academia. Instala un gabinete para la democracia donde ofrece información y dialogo con el público que se acercaba, algunos de los puntos que allí se trataron dan una idea sobre el trabajo político y de responsabilidad social que Beuys desarrollo durante los últimos veinte años de su vida sin abandonar su actividad artística<sup>12</sup>. Coincidentalmente James Lee Byars<sup>13</sup> estaba presente también en la Documenta (ambos acudieron cada uno de los 100 días de duración) y buscaba la atención de la audiencia que se encontraba en la plaza fuera del museo, desde el tejado del Museum Fridericianum o subido a un olmo en el parque con un altavoz. En esos días, mandó telegramas a todas las cabezas de Estado del mundo para que percibieran el arte como un interlocutor en temas socio-políticos. Beuys y Byars comenzaron una

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 36

<sup>11</sup> ADRIANI et al, obra citada págs. 220-27

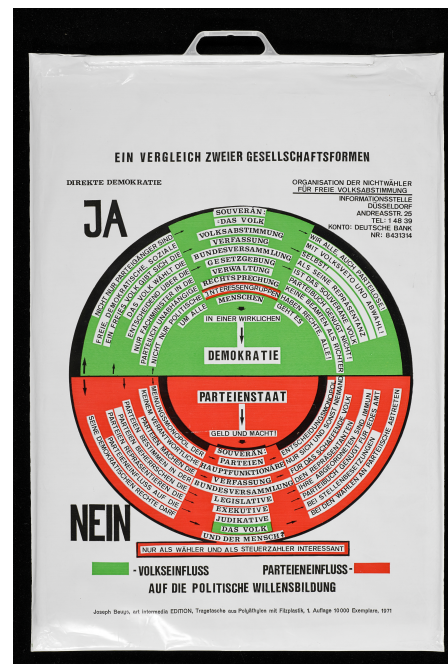
<sup>12</sup> De ellas tratará este capítulo: Interdisciplinareidad, escuelas libres, pluralidad, descentralización política, programas filosóficos y educativos, independencia, energías alternativas....por nombrar lo que tendrá continuidad.

<sup>13</sup> Byars tiene un múltiple que es un traje de lamé dorado, complementario al traje de fieltro de Beuys.



relación epistológica unidireccional, pues durante 16 años Byars mandó más de 150 cartas a Beuys, ninguna de las cuales fue respondida, aunque esto no era signo de enemistad pues las cartas desde el principio eran escritas con el propósito de no ser contestadas<sup>14</sup>. En Londres ese mismo año de 1972 en la exposición 'Directional Forces' Beuys anotó en un encerado: '*and tomorrow I'll do it with my friend James Lee Byars.*'<sup>15</sup> En cierto modo eran ambos un alter ego del otro, incluso ambos realizan un traje personalizado: el gris de fieltro de Beuys y el dorado lamé de Byars.

Beuys realizó múltiples de dos de las piezas de esta Documenta: "How the Dictatorship of the Parties Can Be Overcome" 1971 una bolsa de polietileno con un gráfico que representaba lo que para la organización era democracia vs partitocracia, que contenía un pedazo de fieltro y textos que servían para informar al público de la agenda de la organización y como recordatorio de la causa más amplia. El otro múltiple es la rosa en una probeta cilíndrica de ensayo que era cambiada a diario en la mesa del gabinete, "Rose for Direct Democracy" 1973



Como obras a analizar he elegido "Das kapital Raum" (1970-1977) y "Barraque D´Dull Odde" (1961-1967) considerando ambas como sistemas que representan las artes y las ciencias como materia de estudio universitario desde una perspectiva de interrelación.

14 James Lee Byars: letters to Joseph Beuys. Hatje Cantz, 2000

15 Letters as works of art: Beuys and James Lee Byars Chapter 4 . Viola Michely En Joseph Beuys The Reader , Mesch obra citada

## "Das kapital Raum"



Esta obra se encuentra permanentemente instalada en Schaffhausen, Suiza. Cuando se instaló, era posible caminar alrededor de las diferentes piezas y verlas desde cerca en un paseo alrededor, con lo cual era posible leer las pizarras y ocupar el espacio de la obra. Luego se puso un medio de separación. Es un sistema complejo que puede dividirse en tres subsistemas con diversos elementos:

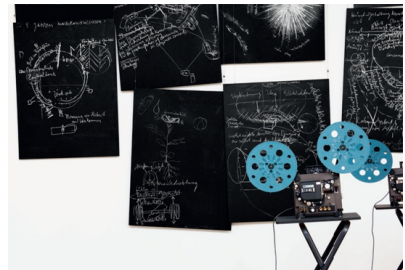
Sistema de Pizarras	Sistema electrónico	Sistema de objetos cotidianos
Pizarras	2 Proyectoros 16mm	Barreño de Zinc con agua y 2 linternas
Tiza como medio	2 Grabadoras de sonido	Regadera de Zinc
Frases	2 auriculares	Plato esmaltado con jabón y toalla
Fórmulas	Micrófono y soporte	Bandeja de latón con gelatina
Palabras	Amplificador	Escalera
Dibujos	2 Altavoces	Piano
Diagramas	Cable negro y cable blanco	2 Listones de madera cubiertos de fieltro
Números	Pantalla de Proyección	Lanza y Hacha

En principio parece difícil encontrar la conexión de todos estos objetos, la mayoría de uso cotidiano aunque algunos casi en desuso. Los encerados están la mayoría sobre la pared y algunos desperdigados por el suelo. Los sistemas electrónicos, uno visual y otro acústico están conectados al sistema eléctrico por un cable blanco y uno negro



respectivamente. A su vez micrófono, grabadoras, amplificador y altavoces están conectados entre sí. En el tercer subsistema los objetos se hallan cercanos unos a otros en el suelo, destacando junto a la pantalla de proyección la escalera doble en el rincón de la habitación. Estos últimos elementos resultan reconocibles como parte de la instalación precedente "Celtic +" mientras las pizarras podrían

remitir a "Directional Forces". El sistema electrónico también formaba parte de celtic+ pero allí era un medio tecnológico y aquí parece ser la parte central del sistema, preparado para su uso pero con las bobinas de los instrumentos de grabación vacías. Los sistemas electrónicos son capaces de recoger la información circundante tal como representación de acciones, momentos temporales, sonidos del ambiente... todo lo cual puede ser almacenado técnicamente a la manera de un cerebro tecnológico. Las pizarras son asimismo un medio informativo que pueden recoger elementos lingüísticos y visuales del pensamiento y al estar aquí dispuestas de forma múltiple, sobrepasan la idea de pizarra que es borrada al finalizar la clase y crean una simultaneidad de ideas. Todos estos elementos pueden representar el mundo como diferentes experiencias de los sentidos y la



representación de acciones, momentos temporales, sonidos del ambiente... todo lo cual puede ser almacenado técnicamente a la manera de un cerebro tecnológico. Las pizarras son asimismo un medio informativo que pueden recoger elementos lingüísticos y visuales del pensamiento y al estar aquí dispuestas de forma múltiple, sobrepasan la idea de pizarra que es borrada al finalizar la clase y crean una simultaneidad de ideas. Todos estos elementos pueden representar el mundo como diferentes experiencias de los sentidos y la

inteligencia. Son sistemas de información y recreación de la realidad, pero también de transformación, en un sentido imaginativo y artístico, y también en sentido informativo y de conocimiento que puede dar lugar a diferentes percepciones. El título "Espacio Capital" se refiere a este



potencial a través del cual se puede realizar algo, la idea de Beuys de que la creatividad humana es el verdadero capital. Todo esto crea un campo semántico conjunto y compatible entre esos subsistemas. Los objetos del tercer subsistema por su parte están imbuidos de la historia que los precede como elementos de la acción Celtic en que representaban un sentido mitológico, religioso y espiritual. Ya se vio el posible símbolo

de la escalera en el mito de "Hibernia" y la polarización entre las ciencias del espíritu, las artes y las ciencias naturales que se daba en siglos anteriores a la aparición del positivismo que transformó el movimiento oscilatorio en un movimiento de total separación. Esto puede relacionarse con el análisis de la siguiente instalación de Beuys.

### "Barraque D´Dull Odde"



Se encuentra en el Museo Kaiser Wilhelm de Krefeld que actualmente está en un proceso de larga renovación por la que se encuentra cerrado al público<sup>16</sup>. La pieza está formada por unos mil pequeños elementos colocados en dos estanterías, una mesa con otros elementos y una silla, y fue organizada en su disposición actual por Beuys.

Antes de iniciar las obras se tomó la decisión de no moverla de su emplazamiento, para lo que se creó un método de documentación, de limpieza de superficies y una estrategia para su conservación mientras durara la renovación<sup>17</sup>. A propósito del posible traslado de la instalación a otro emplazamiento en el futuro por su posible venta, Johannes Stüttgen<sup>18</sup> declaró en 2007: <sup>19</sup> *"The work would be destroyed, and no one could rebuild it. There is another reason why it must remain in Krefeld, because of the latticework. It comes for the same roof laths from which the shelves are formed"*. El trabajo sería destruido, pues está unido al entramado del techo del edificio. En el museo se encuentran asimismo otras piezas de Beuys: "Brunnen" (Fuente 1952), "Dschingis Khans Flagge" (La bandera de Gengis Khan 1961-1970), "Fond IV" (1970-1974), la *Heideggeriana*, "Isolationsgestell" (Estantería en aislamiento 1960-1969) y la inaccesible y oculta "Hibernia" (1957-1968). Según Stüttgen todas estas piezas tienen conexiones entre sí, por ejemplo la fuente que tiene la toma de agua en el espacio aislado de Barraque: *"It´s hose moves through space and is filed behind the grille, where "Barraque D 'Dull' begins. Would you tear it from this context, it would destroy a significant aspect of*

16 <http://www.kunstmuseenkrefeld.de/e/ausstellungen/index.html>

17 Newsletter ICOM-CC Modern Materials and Contemporary Art , p. 10 June 2012

18 Alumno de Beuys en la academia y uno de sus más asiduos colaboradores.

19 Westdeutsche Zeitung: Sammlung Lauffs: Beuys darf nicht geteilt werden. November 12, 2007

*the work*".<sup>20</sup> Realmente en el pequeño espacio del museo, todas las obras estaban cercanas y parecen formar parte de un mismo conjunto, pero pocas imágenes quedan accesibles de la disposición general<sup>21</sup>. Stüttgen es preguntado asimismo por el significado de Barraque: "The work is an end point and a starting point. Anyone who sees the shelf from the outside, first faces a completely chaotic compilation. Chaos on the one hand is the output stage, and the starting point is the fountain. Here a lot of relationships are still hidden that we do not know. For example, the five boxes of the film "The Silence" on the shelf, a reference to an ineffable work. The abandoned laboratory of the scientist or artist is a field of research that has not yet been analyzed. Each position has its meaning. The work is extremely mysterious."<sup>22</sup> La fuente geométrica como inicio, el caos como resultado final



(output) de un sistema, "El silencio"<sup>23</sup> y el laboratorio científico- artístico (o más propiamente alquímico) abandonado. Y el aura de misterio que el conjunto (casi siempre en penumbra iluminado por una bombilla roja fotográfica) representa.



Misterio que comienza por el nombre mismo de la instalación formado por al menos cuatro lenguas distintas: "Barraque d´Dull Odde. Barraque, refiere a

barraca o *barrack*, que remite a un espacio algo destartalado, pero que no se escribe como tal en español, inglés o francés (*baraque*) aunque lo he encontrado como una expresión en desuso en español "A traque barraque" locución adverbial que se refiere a la extrema constancia, algo así como "día y noche" o "a todas horas". En inglés puede ser *stand*, mostrador, que también significa soportar y aguantar. La contracción d´ remite al idioma francés. *Dull* es aburrido en inglés y *Odde*, como *Öde* significa área desolada y también tedio en Alemán. Como *Oddé* curiosamente aparece un espíritu de la naturaleza y la caza de la tradición orisha representado como un venado que ayuda a las personas injustamente perseguidas, *Oddé* es el padre de *Oshosi* y esposo de *Yemayá*, es el rey y brujo de los cazadores, vive con *Osain* del cual se dice que es hijo. *Oddé* le pertenecen 101 pájaros... curiosamente *Osain* recuerda al *Ossian* de la mitología celta, que se transformaba en ciervo. De nuevo reaparecen

<sup>20</sup> *Ibid*

<sup>21</sup> <http://www.kunstmuseenkrefeld.de/d/sammlung/josephbeuys/>

<sup>22</sup> *Westdeutsche Zeitung, Ibid*

<sup>23</sup> Pieza de 1973 formada por las películas galvanizadas de "The Silent" de Bergman. Aunque Gerhard Stork en el catálogo inventario del Wilhelm Museum dice que los rollos son de la película "High Noon" (Sólo ante el peligro) de Zinnemann

los temas mitológicos que tanto interesan a Joyce y a Beuys. Oddé "Vive en un muñeco de madera de jagüey que se carga con: 121 pájaros distintos que se preguntan...Se le pone un chaleco de tela azul y amarilla que va cargado con varios hinshe Osain, estos son: Cuernos de chivito, ashé con tres alfileres dentro, uno de hierro, uno de cobre y uno de bronce"<sup>24</sup>

Y También Barraque d´dull odde podría ser parte de un código: RR D´DD LL DD<sup>25</sup>...y así podríamos seguir buscando otras serendipias ocultas.



Formalmente, la instalación remite a un laboratorio (científico, pero también al estudio de un artista) aislado por un marco enrejado con sus dos estanterías donde hay todo tipo de objetos- de los que haré un inventario mínimo-



y la mesa de trabajo, frente a la que se sitúan dos telas rectangulares, amarilla y morada, como una especie de pantalla. Las estanterías, mesa y escritorio habían formado parte del mobiliario del estudio de Beuys en Düsseldorf. Entre los objetos principalmente destacan herramientas de escultor y todo tipo de aparatos de medición. También "vehículos": materias primas de pigmentos, aglutinantes y otras sustancias y elementos para elaborar pinturas que probablemente salieran del estudio de Beuys. También hay varios juguetes infantiles y alguna pequeña estatuilla. Los objetos forman un "caos ordenado" tal como pueden estarlo cuando se está trabajando en algún proyecto. Pero a la vez es como si el laboratorio hubiera sido abandonado, cerrado e inaccesible por la trama metálica montada en el marco de madera. Hay un sistema eléctrico que enciende y apaga la luz de seguridad roja alternativamente cada cierto tiempo. Hay una especie de "panel de programación" de madera que está dispuesto oblicuamente y parece ser el "cerebro" real de todo el sistema. Un "doble agregado" para el intercambio de pulsos electrónicos puestos en contacto con un sistema transmisor / receptor en conexión posiblemente a un ordenador, una "puesta a tierra" en el lado derecho, una "antena" a la izquierda, poniendo en contacto el macrocosmos y la tierra. Hay dos conexiones para bombillas, en una está la bombilla roja y la otra vacía funciona como transformador. Es importante la división en dos partes de algunos

24 Tratado de Oddé. De los tratados Orisha Yoruba [http://www.dominicci.net/Ceremonias\\_y\\_caminos\\_de\\_Odde.pdf](http://www.dominicci.net/Ceremonias_y_caminos_de_Odde.pdf), p. 7

25 Gerhard Stork, Transit. Barraque D´dull oddé (1961-1967) p. 19 Kaiser Wilhelm Museum 1991

elementos: la estantería es doble, los rectángulos de color sobre el escritorio son dobles y algunas estanterías están divididas en dos partes, separando los elementos científicos de los artísticos. No quiero olvidar los juguetes, un paracaidista, que posiblemente todos los niños en los años 70 tuvieron, que se vendía en un sobre de papel, cuyo paracaidista era a cuadros blancos y rojos, un conejo, una figura de nadadora metálica y una espada de samurai. Los útiles de la ciencia parecen servir para experimentos biológicos (hay algunas plantas, como una adormidera, un cráneo de pájaro y otros huesos animales) y astronómicos, con instrumentos de cálculo como transportadores de ángulos. Sobre el escritorio en un papel hay una hoja con dos listas numéricas, en una una serie van: 2100 , 2110, 2112, 2113, 2114, 2115 ... 29 en la otra una lista de lo que pudiera ser una serie de años del pasado que se pueden datar en las épocas del Renacimiento y la Ilustración, y al final de las series una especie de cuenta atrás. Según afirma Stork en *Transit*, esto podría estar relacionado con un pasaje de Steiner, respecto a cálculos de amplios periodos. Un tratado sobre ocultismo que nos remite de nuevo al umbral entre la Edad media y la moderna :

*"El tiempo que transcurre entre la muerte y el nuevo nacimiento esta determinado generalmente por la necesidad del yo de hallar un mundo físico bastante transformado como para que pueda obtener de él nuevas experiencias. La morada terrestre se modifica mientras el yo evoluciona en los mundos espirituales. Estos cambios de la Tierra corresponden a cambios cósmicos, por ejemplo, en las posiciones relativas de la Tierra y del Sol. Pero ellos encierran, en ciertas condiciones nuevas, una repetición de estados anteriores. Por ejemplo, se manifiestan en el orden físico. Por el hecho de que el punto vernal de los cielos en que el Sol se eleva al principio de la primavera, hace un círculo completo en un periodo de alrededor de veinticinco mil años. Mientras el Sol recorre la duodécima parte de este camino, es decir, en el curso de alrededor de dos mil cien años, las condiciones terrestres cambian suficientemente como para que un alma, volviendo al mundo físico, pueda experimentar algo nuevo..."<sup>26</sup>*

Según la teoría de sistemas, la instalación sería un ejemplo de sistema cerrado, como el que describe Ricoeur:

*"Se aprende a aislar un sistema cerrado esencialmente poniendo en acción el sistema: es lo que Von Wright llama "to put in motion the system". Ahora bien, ¿como engendrar un movimiento? Produciendo el estado inicial,*

---

26 STEINER, R. Tratado de ciencia oculta: las claves de la evolución del hombre y el universo p 423 Contorno, edición de bolsillo, sexta edición, 1987

*ejerciendo un poder, interviniendo en el curso de las cosas. Para Von Wright, el modelo mas simple de intervencion es la experimentación del investigador en su laboratorio: el investigador actúa con sus manos, de una manera u otra; en suma, hace corresponder un estado inicial del sistema que pone en movimiento con el ejercicio de sus acciones y su poder, La noción de estado inicial es entonces esencial. Ahora bien, lo que podemos hacer, lo sabemos por un saber que E. Anscombe, diez años antes, llamaba un saber sin observación: se que puedo mover la mano, que puedo abrir una ventana, etcetera, se por experiencia que la ventana no se abre sola, pero que yo puedo abrirla y que, si la abro, producire cierto numero de efectos: refrescar el aire, hare volar papeles, etcetera."*<sup>27</sup>

En la actualidad, como en la instalación de Beuys, se pueden programar algunas acciones, aunque solo en cierta medida...

*„La habitación con corrientes de aire no es más que una estación de tránsito; Nada se ha establecido aquí permanentemente..... una hoja de lima ha volado por la ventana y aterrizó en la silla" <sup>28</sup>*

Y en la silla hay una hoja de lima... ciertamente muchas cosas rememoran en esta instalación la obra sobre el científico / artista Fausto, que comienza con un prólogo en el cielo que conduce hasta el estudio de Fausto, donde cada vez que el espíritu mefistofélico entra, la estancia se ilumina con una luz rojiza. Y continúa...<sup>29</sup>

*Primera parte. "Noche" (En una habitación abovedada, alta, estrecha, gótica, Fausto, intranquilo, está sentado en una silla, delante de su escritorio.)*

Fausto: He estudiado profundamente Filosofía, Jurisprudencia, Medicina y también Teología, pese a lo cual aquí estoy por desgracia, ¡insensato de mí! tan sabio como antes. Me llaman maestro, me llaman doctor; diez años llevo arrastrando a mis discípulos de aquí para allá a través de las más encontradas disciplinas; ¡ todo para venir a convencerme ahora de que nada es posible saber! he aquí lo que me tiene el corazón casi consumido.... pues bien me doy cuenta de que nada se que valga la pena y de que nada puedo enseñar a los hombres que sea capaz de volverlos mejores. He aquí por qué me he dado a la magia, a ver si por virtud de la fuerza de Espíritus y Palabras- me son revelados ciertos misterios, me veo libre de tener que seguir enseñando a costa de amarguísimos sudores, lo que no sé, y yo mismo llego a conocer lo que encierra el mundo en sus entrañas, a poder contemplar el espectáculo de las fuerzas activas y germinadoras y a no andar más traficando con palabras vacías ¡ Desdichado de mí! ¿Cuanto tiempo habré de permanecer aún en esta cárcel? ¡En este maldito agujero mohoso, en que hasta la querida luz del

---

27 RICOEUR, P. "Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II" Obra citada, p.160

28 STORK *Ibid*, p.22

29 *Ibid*



cielo se empaña donde todo mi horizonte es este montón de libros roídos por los gusanos, cubiertos de polvo, y a los que papeles y más papeles ennegrecidos por el humo envuelven hasta tocar el techo, y donde incesantemente estoy rodeado de frascos y botes, abarrotado de instrumentos y atestado de cacharros...”



Aunque lo que Stüttgen comentaba sobre la conexión de "Fuente" y la espada de samurai, también nos pueden remitir al castillo de Klingsor y los jardines de la fuente de la vida eterna y la lanza de Parsifal, y así continuar el juego intertextual...

#### 4.1.2. Free International University (FIU) documenta 6 ("Honigpumpe Arbeitsplatz")

*"La creatividad no está limitada a aquellos que ejercen las artes tradicionales, e incluso en éstos no se limita al ejercicio de su arte. Hay en todos un potencial de creatividad que queda oculto por medio de la agresión de la competencia y del éxito. El descubrir, investigar y desarrollar este potencial debe ser tarea de la escuela. La política es arte también en este sentido: no como el 'arte de lo posible' sino como la liberación de todas las fuerzas creativas".* Presentación de la Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research (F.I.U.) 1974

**1971<sup>1</sup>.** En enero Beuys proyecta la creación de una "Academia libre" en su aula (Raum 20). El día 12 de mayo celebra su cincuenta aniversario con sus alumnos. Se realizan diversas acciones.// Beuys, en contra de la decisión adoptada por el claustro de profesores, acepta en su clase a los 142 alumnos rechazados en el examen de ingreso.// El 2 de agosto dirige una carta al director de la Academia en la cual solicita respetar su derecho a la libertad de enseñanza.// El 6 de agosto el Ministerio de Investigación y Ciencia del Land Renania del Norte-Westfalia hace pública una nota en la que mantiene su negativa a que los alumnos sean admitidos.// El 15 de octubre Beuys ocupa la secretaria de la Academia con los alumnos rechazados para forzar una entrevista con el ministro Johannes Rau.// El 18 de octubre el Ministerio rechaza la admisión de los alumnos.// El 21 de octubre Beuys recibe una carta del ministro confirmándole tal decisión y adviniéndole de que si persiste en su actitud en el próximo semestre su acto será considerado "falta grave".// El 1 de noviembre Beuys crea el "Comité para una Universidad libre".

**1972.** El 19 de mayo Beuys organiza en la Academia de Bellas Artes una mesa redonda bajo el título "Escuela libre para la creatividad" en la que intervienen Johannes Cladders (Kaiser Wilhelm Museun de Krefeld); Erwin Heerich (colega de Beuys en la Kunstakademie Düsseldorf, arquitecto y escultor) el galerista Alfred Schemela; el amigo de Beuys y coleccionista Hans Van der Grinten y el artista Willi Bongard.// Beuys envía el 28 de agosto una carta a los 152 alumnos rechazados por la comisión de admisión indicándoles que se presenten el 10 de Octubre en su clase. El 29 de agosto le responden desde el Ministerio para que abandone cualquier intento de forzar la admisión de más alumnos.// En "carta abierta" dirigida al Ministerio el 1 de Octubre. Beuys se reafirma en sus principios.// El 10 de octubre "ocupa" la secretaria de la Academia con 54 alumnos rechazados. Ese mismo día el ministro Johannes Rau le comunica su despido. Beuys abandona a la mañana siguiente la secretaria entre

---

<sup>1</sup>Parte de los datos marcados por años en forma telegráfica; y el borrador del primer manifiesto provienen de Sarmiento J.A. Sin Título: Cinco, obra citada págs. 36-8, 47



dos filas de policías.// En los días siguientes se suceden las manifestaciones de los alumnos de la Academia y las muestras de solidaridad por parte de algunos profesores y representantes del mundo de la cultura. Beuys no acepta su despido y se querrela contra el Ministerio. El Juicio de conciliación celebrado el 13 de Noviembre fracasa.

Beuys es entrevistado a propósito de los hechos:

*"Cuando llegue aquí de madrugada quedaban unas horas para que comenzara el curso; mis clases debían comenzar el día 10 a las 10 horas), fui con mis alumnos a la secretaria para recoger los libros de estudios. Fue a las 10 horas cuando (en presencia de la prensa, a la que se había avisado) entramos en la secretaria (quiero señalar que no la ocupamos, sino que simplemente entramos allí), y yo exigí que se respetaran los derechos de los estudiantes. Después dije que peímanecería allí hasta que los estudiantes recibieran sus libros de estudios. O sea. que yo no ocupé la secretaria, sino que ella misma se anuló, es decir, se bloqueó a si misma, ya que cuando entramos y dije que me quedaría hasta que los estudiantes recibieran sus libros de estudios. Clappers ordenó enseguida personal: ¡Ciérrenlo todo. Cierren los armarios. Vayanse a casa!"<sup>2</sup>*

Este sería un extracto del primer borrador de la FIU escrito por Beuys en 1972:

**BORRADOR DEL PROYECTO DE LA UNIVERSIDAD LIBRE.**- La lucha política por el principio Universidad libre.

*Ante todo hay que crear y aplicar un concepto práctico y realista de libertad para la universidad. La mayor parte de los miembros de la universidad (los estudiantes) carece hoy de libertad, porque no dispone de la Suficiente seguridad material para realizar sus estudios. Hay que liberar al alumno de la necesidad de buscar los memos financieros necesarios para su formación, trabajando a media jornada o en empleos eventuales, durante el curso o en unas vacaciones que deberían servir más bien para estudiar y descansar. (Por no hablar de la lucha por conseguir becas ni de la distribución injusta de las mismas). Si los estudiantes recibieran realmente los fondos que necesitan para asegurar materialmente sus estudios, se habría logrado hacer realidad el derecho fundamental a la formación. Aquel que estudia está trabajando para la sociedad tanto como el que más tarde utiliza las capacidades adquiridas en sus estudios para ejercer una profesión. Si la actividad del estudiante no se remunera, es porque no quiere atenderse a la realización del derecho fundamental a la igualdad de oportunidades para el desarrollo intelectual de todas las personas. La formación y la posibilidad de estudiar eran (y son) un privilegio que estaba*

---

<sup>2</sup>Entrevista realizada por Peter Holtfreter, Susanne Ebert, Manfred Köning y Eberhard Schweigert. Kommunikation n° I. Dusseldorf. 1973.

(y está) financiado para privilegiados. Los privilegios de una determinada capa de la sociedad se transmiten así de generación en generación. Habría que proporcionar información a la población para que decidiera en votación directa qué proporción del capital libre (producto interior) debe dedicarse a la financiación de la formación. De esta forma se redactarían leyes que garantizaran la posibilidad de disponer de los fondos necesarios para estudiar y mantenerse durante la carrera. Según el principio Universidad libre, el apoyo económico de los estudiantes es la vía adecuada para financiar la universidad desde abajo.

**1973.** El 21 de Febrero se celebra el juicio oral y el tribunal dispone la anulación del despido Inmediato. //El 27 de abril Beuys crea la "Asociación para el fomento de una Universidad Libre Internacional para la Creatividad y la Investigación Intcrdisciplinar" con Klaus Staeck, editor de Arte; Georg Melstermann y Willi Bongard, artistas.//Con motivo de la exposición "Josep Beuys- Múltiples" (29 junio-26 julio) en la galería Grafikmeyer (Karlsruhe). Beuys edita la carta postal: "Josep Beuys nueva dirección: Academia de Bellas Artes arruinada por el Estado 4 Dusseldorf Eiskellerstrassel".//El 20 de octubre Beuys cruza el Rin con un grupo de alumnos, desde la orilla de su barrio Oberkassel, a la orilla opuesta, la de la Academia, en una canoa de su discípulo Anatol Herzfeld. Con este acto simbólico los alumnos pretendían integrar a Beuys en su cátedra.//El 30 de septiembre el ministro Johannes Rau suspende la actividad docente de Beuys haciendo caso omiso a la sentencia de los tribunales.

**1974.** En Febrero Beuys, junto al escritor Heinrich Böll funda la "Universidad libre internacional" (FIU) en Dusseldorf.//Böll, Tisdall y Beuys buscan apoyos en Irlanda para encontrar una sede adecuada.// Viaje para la presentación del "Secret Block..."//Visita al Royal Hospital of Kilmainham como posible sede.

**1975** Caroline Tisdall escribe un informe<sup>3</sup> que presenta a la Comunidad Económica Europea, para la posible ayuda a la fundación de la FIU. Entre los Principios Generales que habían conducido al Proyecto, destaca:

*"El análisis del descontento por el fracaso educativo y la incapacidad de algunas Instituciones universitarias del Estado, que buscan formar especialistas, incluso cuando la demanda en algunos casos ha disminuido y cambiado. Además de la perpetuación de una forma de segregación que ha contribuido a la actual crisis social".* Para buscar soluciones, se propone la introducción de prácticas creativas en todas las áreas *"la separación de las áreas creativas de los campos científicos, sociales y artísticos, impiden concebir una noción de creatividad en un sentido amplio que puedan aplicarse a los campos políticos, económicos y del derecho. Con lo que las estructuras*

---

3 TISDALL; C: Report to the European Economic Community on the feasibility of founding a 'Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research' In Dublin. Free University Press 1 Saint Marie's Lane Dublin 4 . Free University Press S Archbishops Place London SW 2. 1975

*sociales esenciales, se desarrollan de manera aislada y abstracta*" Es necesario un cambio educativo que evite el apoyo excesivo en "el aprendizaje de acumulaciones de hechos, en el que el estudiante no desarrolla un modelo de pensamiento independiente, orgánico y comparativo, por lo que no se encuentra suficientemente preparado para hacer una contribución imaginativa a su propio campo de estudios y a relacionarlo con otros campos del sistema social" Esto es debido a la "separación entre los niveles de aprendizaje e investigación, que impide un aprendizaje a través de la experiencia" A su vez "Universidades y centros de Investigación, no funcionan como centros de energía para la comunidad, con la pérdida potencial de beneficios para ambas".<sup>4</sup>

La FIU no sería una entidad privada, sería un modelo alternativo en el que la financiación fuera en parte pública, en parte financiada por proyectos llevados a cabo en ella, muchos de los cuales, con una amplia perspectiva de carácter interdisciplinar, que formara sinergias entre campos complementarios, especialistas diversos y uso y creación de tecnologías, que repercutiera en diferentes niveles comunitarios, con una apertura hacia la sociedad y la cooperación internacional. Se hace hincapié en el exceso de burocracia y una política democrática relegada a la simple delegación de toma de decisiones por los poderes políticos<sup>5</sup>.

A continuación se exponen en el proyecto las razones por las que se busca un emplazamiento en Irlanda, como que Irlanda es un país pequeño en el que puede funcionar un modelo en una correcta escala humana que daría lugar a una proyección real en la comunidad. También el hecho de que fuera un país en buena medida rural aún, con un desarrollo urbano controlado, podría evitar que los errores cometidos en otros lugares de desarrollo acelerado en los años sesenta, ocurrieran y diera lugar a modelos más prácticos e imaginativos para el futuro. La FIU apostaría por una sociedad más orgánica y ecológica y la economía no se restringiría a los bienes físicos, sino a todos los recursos del país, culturales, ecológicos y espirituales. El aspecto de herencia cultural que Irlanda ocupa en el imaginario europeo, junto con su interés en la cultura contemporánea, con iniciativas tales como la exención de impuestos a las creaciones artísticas y literarias y un modelo de participación cultural que no le limita al pasivo consumo de cultura, con iniciativas como la creación de talleres y pequeñas redes de comunicación participativas en algunas comunidades.<sup>6</sup>

Se pasa entonces a relatar los apoyos y la idea de inclusión de la FIU

---

4 *Ibid*, Traducción propia. págs. 2-5

5 *Ibid*, págs. 6-9

6 *Ibid*, págs. 9-19

en un proyecto más amplio en el área de Kilmainhan, un barrio de Dublín poco desarrollado donde había dos grandes edificios antiguos en desuso que solían albergar un hospital y una cárcel. Para el proyecto se habría creado un comité y una serie de Instituciones educativas que formarían parte del Proyecto del campus. Entre los primeros estarían: *"Robin Walker, arquitecto; Stephan Barcroft, pedagogo; Noelle Clary del Institute of Irish Studies, que había mostrado gran interés en la FIU; Liam Healy, economista; Joy Rudd, sociólogo y Denis Bergin, investigador educativo quien estaría haciendo un informe inicial para The Urban Renewal Research Fellowship y para buscar otras organizaciones que quisieran involucrarse en el proyecto del campus, para el que ya se contaba con el Instituto de Estudios Irlandeses, la FIU, un Instituto de Desarrollo y un Instituto de Teatro, en principio"*. Otra posible organización sería The Institute for the Environment, que la propia Comunidad Económica Europea (CEE) había propuesto abrir con sede en Dublín. Se buscaría la colaboración del "People's College" con lazos con las "Trade Unions" que se habían mostrado interesadas en el proyecto. Se crearían asimismo lazos con The University College Dublin (UCD), Trinity College y The National College of Art, cuyo Director Jonah Jones había mostrado su apoyo al proyecto, que serviría para desarrollar *"various creative capacities of each and every individual with the social requirement of preparing highly skilled converters of community needs into visual and functional products."*<sup>7</sup>

La estructura y Organización, para lo que ya se contaba con un numeroso equipo de economistas, sociólogos, pedagogos, escritores y artistas, constaba de: I. Seminarios de facultad II. Seminarios de Investigación III. Universidad abierta IV. Talleres. La colaboración entre los seminarios de facultad y los de investigación sería esencial para aunar teoría y práctica en cada proyecto, siguiendo métodos interdisciplinarios. No habría Director y todas las decisiones se llevarían a cabo con la colaboración de los estudiantes que formarían parte de los equipos de investigación. Se buscaría cierta auto-suficiencia económica a través de la realización de proyectos en los talleres. Aunque contaría con un pequeño equipo permanente, la política de contratación se uniría a la realización de Proyectos con un tiempo determinado. El flujo de contribuciones sería constante y se buscaría la participación y cooperación individual y de organizaciones de Dublín y toda Irlanda. Se establece un Presupuesto inicial de 158,000 Libras Irlandesas en total y en el primer año se esperaba alcanzar unas ganancias de 50,000 Libras mediante la realización de proyectos, más las cantidades aportadas por Fundaciones e Instituciones, con algunas de las cuales se había iniciado una aproximación. El balance restante positivo o negativo pasaría a las cuentas del curso siguiente.<sup>8</sup>

El Proyecto del campus no se llevó nunca a cabo. En el Royal Hospital of

---

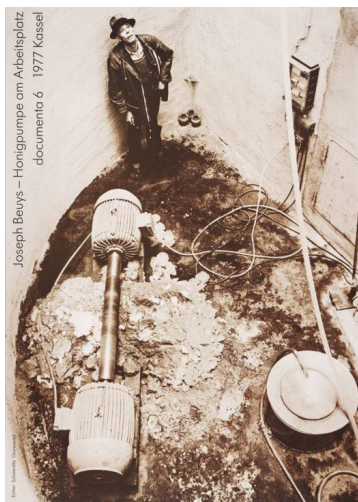
7 *Ibid*, págs. 19-27 .

8 *Ibid*, págs. 27-54 .

Kilmainham, se encuentra en la actualidad el Museo de Arte Contemporáneo Kilmainham de Dublín. En el apartado 4.3 se verá parte del legado de aquel proyecto que existe en la actualidad.

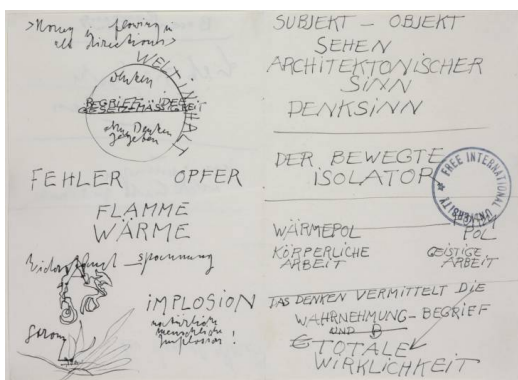
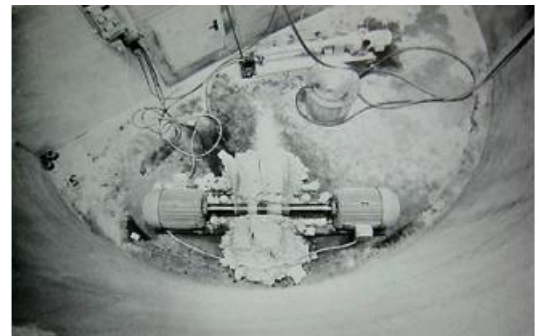
**1976.** Del 5 de Noviembre al 2 de Febrero se celebra en el Frankfurter Kunstverein la exposición "Con-junto-contra-Joseph Beuys" en el que participan artistas amigos y alumnos de la antigua y de la actual clase de Beuys.

**1977.** Durante los cien días que permaneció abierta la documenta 6 de Kassel (24 junio-2octubre) Beuys estableció allí la sede de la FIU. Cada día había debates sobre temas muy diversos: energía atómica y sus alternativas, medios de comunicación y manipulación, trabajo y desempleo, dereritorio en áreas urbanas, derechos humanos, emigración.... en trece talleres consecutivos donde se reunía una amplia gama de público para los debates.



Allí también Beuys presentó su obra "Honigpumpe Arbeitsplatz" (Bomba de miel en el lugar de trabajo) un mecanismo de conducción mediante tubos de plexiglás que, como arterias, llevaban miel impulsada desde un patio en el sótano el sótano por una bomba de presión a través de todas las plantas del edificio hasta la azotea como sede de la cabeza, pues todo funcionaba como una máquina orgánica que recordaba al sistema circulatorio humano y al proceso de distribución de alimentación de una colmena. Había un contenedor de acero

"corazón" y tres vasijas de la época romanas que contenían aún miel. Para crear el mecanismo de bombeo Beuys utilizó dos motores de barco unidos que eran capaces de mover dos toneladas de miel y eran engrasados constantemente por 220 libras de margarina<sup>9</sup>.



Como referencia hay una postal múltiple, un dibujo y un diagrama dibujado por Beuys en una entrevista con Jean-Pierre Van Tieghem, both titled *Honey Is Flowing in All Directions*<sup>10</sup>.

Era una bomba que distribuía energía vital- en contraposición a la idea de bomba como un elemento expansivo que puede producir muertes- como elemento conceptual para

fomentar la libre expresión, la circulación de ideas y la comunicación que se llevaba a cabo a través de los debates públicos, las conferencias y seminarios, así como un modelo a la manera de una colmena en el que constantemente se

<sup>9</sup> David Adams, *The Artistic Alchemy of Joseph Beuys* p. 211 In Bees, Steiner obra citada  
<sup>10</sup> *Ibid* p. 212



renueva la transformación social. La idea de la circulación, estaría basada en el pensamiento político de Steiner, de movimientos cíclicos de flujos, a través de las distintas partes del organismo social, tema que se tratará en el apartado 4.2 .



Beuys invitó al seminario sobre emigración de la FIU en la documenta a varios artistas de Irlanda del Norte así como a otros artistas del sur de Italia (como Chia) para tratar los temas de emigración y diáspora <sup>11</sup>

En la documenta VI Beuys conoció en persona a Rudi Dutschke, líder del movimiento estudiantil en los sesenta- con quien ya había tratado en modo postal desde la organización para la democracia directa y el Partido de los estudiantes- quien en 1968 había sufrido un disparo en la cabeza que le había producido graves secuelas por las que finalmente moriría de un ataque epiléptico ahogado en la bañera en 1979. Dutschke se dirigía a un Congreso para disertar sobre "la controversia a propósito de los derechos humanos" que serviría además como ceremonia de recuerdo de su amigo y mentor Ernst Bloch que había muerto hacía unos meses. Beuys, ante las dificultades económicas que pasaba Dutschke, intentó encontrarle una forma de empleo en la FIU, que finalmente se traduciría en la participación electoral del partido verde, aunque Dutschke solo vivió dos años más. Beuys dijo de él<sup>12</sup>: "*En retrospectiva, puedo ver cómo existía un puente espiritual entre nosotros desde 1967... Rudi seguía un principio anti autoritario, que es un principio inherente de libertad, que va hacia los conceptos, dejando a un lado las creencias, que confía en la propia actividad, libertad como proceso cognitivo en un sentido experimental que aúna pensamiento y acción, la incondicional naturaleza de la voluntad...del pensamiento, de la apertura absoluta, la batalla abierta de las ideas, la "conferencia permanente" y sobre todo "la larga marcha a través de las instituciones"*<sup>13</sup>.

En relación con este tema he elegido examinar otras dos instalaciones de Beuys:

### **"Directional Forces" (1974-1977)**

Una serie de encerados que atravesaron cuatro estadios: desde "escultura invisible" en diversas conferencias, a pieza de museo en Berlín. Fue exhibida

11 Artículo Christa-Maria Lerm Hayes. Unity in Diversity Through Art? Joseph Beuys' Models of Cultural Dialogue Eurodiv Paper 14. 2006, p. 7

12 Rainer Rappmann (ed.) Thinkers, artists, revolutionaries, Beuys, Dutschke, Schilinski, Schmundt, p. 84 FIU-Verlag 1996

13 "La conferencia permanente" y "la larga marcha a través de las instituciones" eran ideas del pensamiento político de Dutschke.



por primera vez en Londres, en ocasión de la exposición Art and Society en el Instituto de Arte Contemporáneo ICA en Noviembre de 1974, tras el viaje de presentación de "The secret Block", con las pizarras que Beuys había realizado en las charlas públicas en Oxford, Edimburgo e Irlanda. Después se mostraron en la Galería René Block de New York en Abril de 1975 y en la Bienal de venecia en Julio de 1976, con añadido de más pizarras, que finalmente en el montaje final en la Nationalgalerie de Berlín como "Richtkräfte" fueron definitivamente 100.



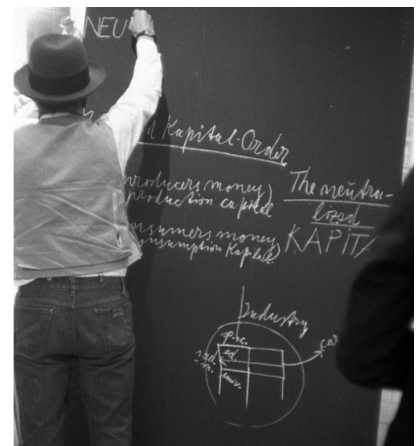
Caroline Tisdall dijo sobre las pizarras de Beuys:

*"From the earliest days of his Fluxus concerts [dating from the mid 1960s], Beuys had been using blackboards as carriers of information that could be changed during the course of an action ... But the often elaborate drawings which emerge during the course of lectures and dialogues are as far from standard lecture notations as the lectures themselves are from standard academic practice. While some remain as drawings after the event, in much the same way as sculptures emerge as relics of actions, other blackboards have been given a definitely sculptural status"*<sup>14</sup>



Las pizarras eran usadas como anotaciones de información abierta de las conferencias. Información que se desarrollaba en las discusiones públicas, en ellas a veces había elaborados dibujos, y muchas de ellas eran seleccionadas y añadidas como elementos escultóricos.

Un póster que formaba parte del catálogo, contenía una serie de textos y diagramas en los que se animaba al público a tomar las riendas de su vida y determinar en qué clase de sistema querían vivir. El text 'Organisation for Direct Democracy through Referenda', pedía una democracia determinada desde abajo. Entre las 10 características esenciales de una sociedad democrática Beuys destacaba 1) La formación de opinión política de base social 4) Una constitución refrendada por la soberanía popular 8) Control social de la administración a todos los niveles 9) Uso de referendums en asuntos de importancia.

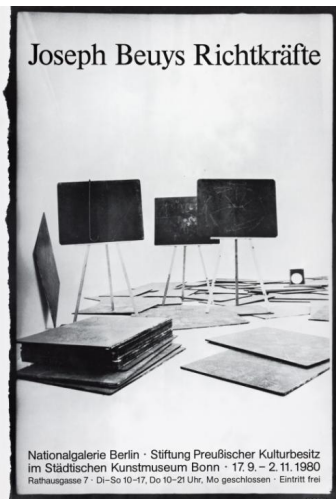


Todos estos temas eran parte de debate en Alemania por entonces, lo que iba

<sup>14</sup>TISDALL 1979, Guggenheim Museum Obra citada págs.204-7.

acompañado de la emergencia del movimiento ecologista de los Verdes.<sup>15</sup>

La expresión Fuerzas de dirección remite a varios campos disciplinares, las matemáticas, física, biología: respecto a esto Beuys dijo: "*polarities in a certain sense just exist.... an organic vortex principle; and in the other there's a very strong mathematical, let's say. Directional forces in biology would therefore proceed in a completely different direction from the approach that uses the field of modern physics since the 1920s, providing an explanation for quematic bonding forces quantum mechanics...*"<sup>16</sup>



Fuerzas direccionales, existen asimismo en la electroacústica, las ondas de sonido o de radio de una transmisión que viajan mejor en ciertos sentidos que en otros. Y también las fuerzas direccionales que guían el ojo a través de una composición plástica y crean pautas de movimiento y relaciones entre unas formas y otras.

También están las fuerzas de dirección que empujan la sociedad o a la historia hacia determinadas posiciones, sinergias positivas o negativas. Y las direcciones que toman las personas, algo que tiene que ver con nuestras afinidades electivas que provienen de la infancia y nos hacen

elegir unos caminos y no otros. La obra se presenta en un momento de cambio para Beuys, en que había tenido que dejar la enseñanza en la academia. La dispersión de las pizarras, el movimiento y las posibilidades abiertas:



" we do still have to give some direction to what we do - without just implementing an ideology - then this... are forces that on occasion - how shall I let it unfold connection between formative ideas that lead us in some direction, and, let us say, what emerges from the human being, from creative constellations of forces"<sup>17</sup>

### **"Das Rudel" (1969)**

Esta obra se presentó por primera vez en el colegio de Arte de Düsseldorf, sólo con el grupo de trineos que llevaban las luces de la linterna que forma parte del equipamiento, encendidas. Posteriormente Beuys le añadió la

<sup>15</sup>The Tate Gallery 1984-86: Illustrated Catalogue of Acquisitions Including Supplement to Catalogue of Acquisitions 1982-84, Tate Gallery, London 1988, pp.489-94

<sup>16</sup> HARLAM, V. Obra citada, 2006 p.82

<sup>17</sup> *Ibid*, p.11

vieja furgoneta Volkswagen, que pertenecía a su amigo y galerista René Block<sup>18</sup>. Al año siguiente se presento como "The Pack" en la exposición colectiva de artistas de Dusseldorf "Strategy: Get arts"<sup>19</sup> en el Colegio de Arte de Edimburgo donde Beuys, en su primer viaje a Escocia, conoció al galerista Richard Demarco. Entre los más de treinta artistas invitados, aparte de Beuys había algunos otros miembros de Fluxus: George Brecht, Henning Christiansen, Robert Filliou y algunos de los alumnos de Beuys: Imi Knoebel, Blinky Palermo, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Dieter Rot, Reiner Ruthenbeck, André Thomkins así como Daniel Spoerri.



Según contaba Demarco al diario The Scotman<sup>20</sup> el ambiente fue de una gran efervescencia creativa, así como de buenas relaciones. Beuys se encargaba de entretener a sus hijos, mientras montaba la piezas de la instalación. Esta está compuesta por 23 trineos de madera que Beuys compró en la RDA, con sistema de frenado. Cada uno va equipado con una manta de fieltro atada por una correa de cuero, un pedazo de grasa y una linterna<sup>21</sup>. En conversación con

Wulf Herzogenrath en 1972, Beuys dijo: "orientation, nutrition, heat retention, which is what you need in the extremes ...in order to survive"<sup>22</sup>. Uno de los trineos tiene la disposición invertida<sup>23</sup>, uno se encuentra en el interior de la furgoneta, otro está en posición inclinada como si descendiera, los otros 21 se encuentran formando una línea de a tres que parte



de la VW, una vieja furgoneta de color beige a la que Beuys ha estampado su firma en una puerta lateral y en la parte trasera. El trineo es un elemento fetiche para Beuys, casi una especie de Rosebud, al que denominaba *Ur-sled*, posiblemente la primera forma de

18 Ackermann M.(ed) Das Rudel (the pack): Joseph Beuys. Parallel processes. Art Gallery of Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, Munich 2010, p 210

19 Palíndromo creado por el artista André Thomkins. [http://www.eca.ac.uk/palermo/history\\_strategy\\_get\\_arts.html](http://www.eca.ac.uk/palermo/history_strategy_get_arts.html) octubre 2015

20 The Scotman. „Richard Demarco archive goes online. 3-11-2008 <http://www.scotsman.com/news/picture-perfect-richard-demarco-archive-goes-online-1-1144489#axzz3r1R9nA18> visto 4 octubre 2015

21 SCHIRMEL, L. The essential Joseph Beuys . Obra citada ilustración 107

22 HERZOGENRATH, R. (ed.), Selbstdarstellung, Künstler über sich p. 31. Düsseldorf: Droste Verlag, 1973

23 Ulf JENSEN: Das Rudel (the pack). In: Marion Ackermann (ed.): Joseph Beuys. Parallel processes.Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf, Munich 2010, p. 210

transporte humana no animal y la más rápida en el terreno apropiado: *"the most direct kind of movement over the earth is the sliding of the iron runners of the sleds"*<sup>24</sup>. La inmediatez de su uso en situaciones de emergencia Y la proximidad y adaptación que ofrece con el medio ambiente natural en que se utiliza: *"There, where a catastrophe has taken place..., the wounded might only be reachable with this kind of instrument, not with a more highly-developed vehicle. In a state of emergency, one has to reach back to primitive means"*<sup>25</sup>. Lo relacionó pues con la historia del avión de Crimea, fue el elemento en que fue conducido por los tártaros tras desenterrarlo de la nieve<sup>26</sup>. Se puede remitir también a Genghis Khan, a las montañas del Rin y los Alpes; y como se vio, Beuys lo pone en relación a Joyce también.

Los pequeños trineos de The Pack, saliendo del vehículo VW pueden ser vistos pues como un equipo de rescate que se va a dispersar sobre el terreno para encontrar heridos tras una catástrofe.

También ha sido comparado con un feliz grupo scout que va de Picnic *"the wooden sleigh companions tells themselves of youthful spirit of adventure."*<sup>27</sup> y al mismo tiempo esta visión optimista se acompaña de otra más sombría, aunque el equipo de supervivencia, ofrece alguna esperanza: *"In addition to the optimistic scenario, the hint of a (future) disaster is visible ...The three gently curved rows that are coming from the swollen womb of the old heavy machine seem to have some hopes"*<sup>28</sup>



Otros críticos, lo han visto como algo más peligroso: *"The carriage develop here an incredible aggressiveness, they act like well-equipped invaders...The members of the pack come not as friends, they are like moving resolutely forward intruders..."*<sup>29</sup> Y lo compara con tropas invasoras, como pudieran ser las que en aquel momento estaban en Vietnam o como disciplinados contingentes policiales, muy en uso asimismo por aquellas fechas.<sup>30</sup> Como en Directional Forces existe la posibilidad de dispersarse en distintas direcciones, como una anárquica guerrilla o seguir una misma línea, como un ejército del Imperio Romano.

Finalmente "The pack" podrían ser también el grupo de artistas de Dusseldorf, recién llegados a Edimburgo.

---

24 TISDALL, C. Joseph Beuys 1979, obra citada, p.190

25HERZOGENRATH *Ibid*

26 *Ibid*, p. 16

27 REINHARD E. : Joseph Beuys, p.73 Rowohlt Taschenbuch , 2007

28 *Ibid*

29 Artículo SCHWARZ M. : On the realism of political concept art, 1980 Art Forum International, Volume 42, p 26

30 *Ibid*

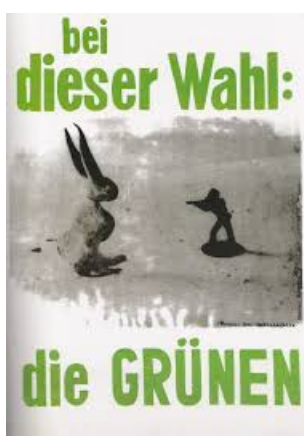
La obra se vendió en la feria de Arte de Colonia en 1970 al naturalista y escritor Jost Herbig y su mujer Bárbara Herbig por el precio de un Warhol o Rauschenberg, y fue prestado y posteriormente donado al *Space at the Neue Galerie.*, Kassel. Hessian Cultural Foundation, donde se encuentra actualmente<sup>31</sup>.

#### 4.1.2. El Partido Verde Alemán- documenta 7 ("7.000 Eichen")

*"The work of existing systems revolves around the promotion of profit, the destruction of the world with more and more poisons... one ought to say 'do that no more! Let that be! If one leaves the world alone, it will blossom all on its own."* Joseph Beuys, in conversation with Friedhelm Mennekes 1984

Durante la creación del Partido Verde en la RFA Beuys publicó un "Llamamiento a la alternativa" en el *Frankfurter Rundschau* (23 December 1978) en el que escribió con respecto a lo que este nuevo proyecto político perseguía: "...el impulso de llegar a un nuevo futuro social...En respuesta a la pregunta ¿qué podemos hacer? tenemos que explorar esta cuestión ¿qué debemos pensar?" . ..Esta pregunta es básica en lo que Beuys quiere significar con su Escultura Social "una comprensión del arte como expresión material de la vida de las formas como formas de pensamiento"<sup>32</sup>

Jan Verwoert, hijo de dos antiguos alumnos de Beuys y crítico de Arte, escribió: "Joseph Beuys set up more educational institutions and political parties than most people know jokes"<sup>33</sup>... (no hay que olvidar el Partido de los Animales, fundado al mismo tiempo que el Partido de los Estudiantes en 1969).



Pero no eran sólo chistes y el último partido que Beuys ayudó a fundar fue *Die Grünen*, uno de los primeros partidos verdes en Europa. En Junio de 1979 fue candidato a las elecciones al Parlamento Europeo y diseñador del póster del partido "El invencible" la imagen de una liebre que es apuntada por un soldado de plástico. En su discurso de candidato dijo: "me presento por los Verdes porque está claro que casi todo en esta vida pierde significado, incluida nuestra propia vida que carece de sentido a menos que la veamos amenazada. Trabajo por los verdes pues son algo más que "la mala conciencia" de otros partidos. Y me presento en su nombre, porque solo los verdes en todo el mundo intentan usar su

31 Jensen, citado en Ackermann, *Ibid*

32 Beckman, L. " The Causes Lie in the Future " p. 105 . En Ray *et al* , Joseph Beuys, Mapping the Legacy. Obra citada

33 Artículo citado Jan VERWOERT Class action. Frieze Magazine 2006

*poder creativo para conseguir transformar nuestras vidas con sentido. Por esta razón un voto a los verdes es un voto para un mundo mejor.*"<sup>34</sup>

El partido, como otros en el mundo, era una confluencia de la participación política extraparlamentaria que había surgido en los 60 y 70: movimientos de estudiantes, grupos a favor de los derechos humanos, movimientos feministas y pacifistas. Entre otros apoyos contaban también con Heinrich Böll, compañero de Beuys en el proyecto FIU. Beuys vio a los verdes como una reserva de iniciativas de propuestas democráticas de base, se apoyaban en unos principios básicos comunes a nivel mundial que no se limitaban a la lucha por el medio ambiente: ecología, justicia social, democracia participativa y no violencia, a los que posteriormente se añadieron sostenibilidad y respeto a la diversidad. Beuys se presentó por el Estado de North Rhine-Westphalia, su *slogan* era *"Unity in Diversity"* y quedó muy cerca de ser elegido en 1980. Compuso una pegadiza canción *'Sonne statt Reagan'* y la cantó con entusiasmo pero no muy entonado, con un grupo de la época "Die Desserteure" en la cadena ARD television y su programa *'Bananas'* on 3/7/1982<sup>35</sup> el estribillo decía *"For we want sun, not Reagan (rain= regen), to live without armaments Whether East or West, Missiles must rust"*.

Participó en la Conferencia nacional del Partido en Karlsruhe en 1981 y también en la de Wesel. Apareció junto a Petra Kelly en actos electorales de campaña. En la conferencia de 1982 en Hagen del 12 al 14/11/1982, declaró que se presentaría de nuevo en las siguientes elecciones y fue aceptado como candidato al Parlamento por el área constituyente



de North Düsseldorf el 21/1/1983, pero retiró su candidatura al día siguiente. El partido había sufrido una división interna entre realistas (*Realos*), que buscaban el compromiso y la cooperación con el SPD y los fundamentalistas (*Fundis*) que rechazaban el compromiso.. Después de esto dejó el trabajo directo para los verdes. En 1983 los Verdes entraron en el Parlamento. En 1985 dijo en una entrevista: *'I don't want to say anything about what we Greens are doing at the moment, but simply to repeat: I find the concept of politics increasingly impossible.'*<sup>36</sup>

A pesar de los sucesivos fracasos relativos, Beuys no cejó en sus esfuerzos y en 1982 con otros participantes de la FIU comenzó el

34 *'I am standing for the 'Greens' because it has become clear that everything we include in our life becomes meaningless if life itself is threatened. (...) I work for the 'Greens' as they are more than the other parties' bad conscience and I am standing for them because only the 'Greens' all over the world intend to use their creative power to reshape our lives meaningfully. For this reason your vote for the 'Greens' is your vote for a better world. Transcripción encontrada en «Election Poster for the Green Party»*

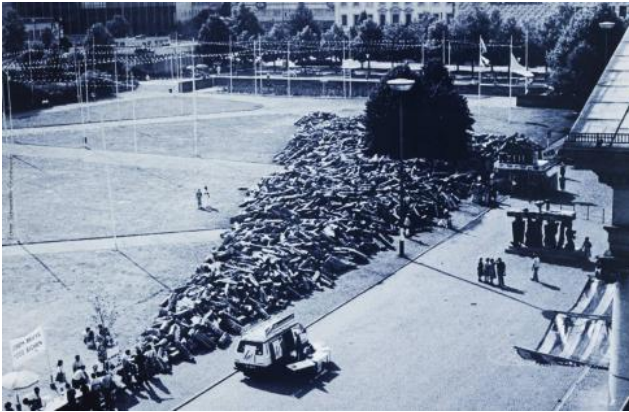
<http://www.medienkunstnetz.de/search/keyword:politics> Visto el 10 Octubre 2015

35 [https://www.youtube.com/watch?v=DQ1\\_ALxGbGk](https://www.youtube.com/watch?v=DQ1_ALxGbGk)

36 *Ibid* «Green Party Land Conference» <http://www.medienkunstnetz.de/search/keyword:politics>

"Proyecto 7000 Robles" para la documenta 7<sup>37</sup>: "*Urban Afforestation Not Urban Administration*" era su lema<sup>38</sup>.

Al principio hubo protestas, pues el proyecto consistía en una



acumulación de 7.000 piedras de basalto en la plaza frente al Museo Friederichstrasse de Kassel, en lo que parecía una acumulación de cuerpos muertos. Las piedras permanecerían allí hasta que fueran plantados 7.000 robles en la ciudad y alrededores, cada uno de los cuales iría acompañado de una de

las pequeñas columnas de basalto, en una unión de lo mineral con el elemento más evolucionado del mundo vegetal, desarrollado a lo largo de milenios con su ciclo constante de renovación. El Proyecto fue finalmente un éxito aunque Beuys no pudo verlo terminado, el último árbol lo plantó su hijo Wenzel en 1989. Beuys dijo: "*I am not a gardener who plants trees because trees are beautiful...*"<sup>39</sup> en una cita ya aparecida que continúa hablando sobre la inteligencia de los árboles, el sonido que hace el viento al pasar por sus ramas y el sufrimiento humano que son capaces de percibir.

En relación a este proyecto está la instalación "El fin del S. XX" (1985)

donde las columnas de basalto son transformadas mediante la talla de una forma cónica en su superficie, que se vuelve a insertar a modo de pieza. Uwe Claus, escultor que colaboró en la instalación, cuenta como entre los dibujos explicativos para la realización había unas palabras "CONSOLIDA- SYMPHUM" (Symphytum



officinale, consuelda en castellano, que en Italiano es Consolida, palabra que como Consolidación pulmonar, en varios idiomas, se refiere a una enfermedad por la cual el pulmón se endurece por la acumulación de varios elementos sólidos, líquidos y gaseosos y para la cual la planta *Symphytum officinale*, suele ser un remedio de la medicina tradicional.

Uwe Claus recalca el aspecto médico terapéutico que gobernó la realización del

37 No eran las primeras acciones ecológicas de Beuys *Overcome Party Dictatorship Now* (1971), era una protesta contra la deforestación y *Bog Action* (1973) una acción para proteger la zona pantanosa alrededor del Zuider Zee.

38 <http://www.walkerart.org/archive/F/9C4309B0B50D8AA36167.htm> Octubre 2015

39 Mennekes 1996, obra citada, p. 58

trabajo.<sup>40</sup> Otro aspecto de interés para esta tesis que Claus expone, es la relación entre este trabajo con la pintura romántica de Caspar Friedrich "Paseo al atardecer" o el dibujo de Constable de Stonehenge. "The link with Stonehenge and the Druids awaits exploration. The Friedrich painting of the geomorphological as a ruin might suggest that Beuys has installed the ruin of a ruin, a fallen Stonehenge. It also possibly commemorates the fallen of various wars... and therefore world history in the 20<sup>th</sup> century"<sup>41</sup>. Aquí hago un pequeño inciso sobre la relación de los Druidas con estas dos obras; el vínculo de los robles con los druidas es aceptado aunque etimológicamente discutido, Plinio el viejo<sup>42</sup> relacionaba el nombre griego para las especies del roble y la encina (Drus) con la palabra protocelta *Dru-wid*<sup>43</sup>, los concedores del roble (o los árboles en general) siendo *wid*, visión, conocimiento o sabiduría (de donde proceden *video* o *wise*) aunque también se considera como precedente la palabra de origen indo-europeo *deru* que significa fuerte, que igualmente puede remitir a la madera fuerte de los robles. En cuanto a la relación de los druidas con lugares como Stonehenge y otros como New Grange, entre las diversas hipótesis, parecen ser ciertamente sitios especiales donde se hacían calculos astronómicos para predecir los ciclos anuales, también lugares de enterramientos. hay una hipótesis de que fueran lugares para sacrificios rituales, por las deformaciones en los huesos y las trepanaciones halladas en los esqueletos allí enterrados<sup>44</sup> pero podrían ser también una especie de hospitales de enfermedades sin curación -como cáncer de huesos- que produjeran estas anomalías, dado que había varios tipos de Druidas, siendo los ovates los druidas sanadores.

Beuys iba más allá de este Proyecto, había pensado un plan ecológico llamado "Spülfelder Hamburg 1983/84" que incluía la transformación de



zonas inundadas por aguas contaminadas mediante elementos biológicos. Pero el rechazo del gobierno acabó con el proyecto.

Los árboles hoy crecen en la ciudad Kassel y algunos otros proyectos han surgido en el mundo alrededor de esta idea. Otros artistas han seguido planes de descontaminación por

---

40Uwe Claus. Joseph Beuys Das Ende des 20. Jahrhunderts, Doerner Institut, Munich, 2007, p. 65

41 *Ibid*, p. 121-137 en nota 23 [http://www.fiuamsterdam.com/html/patrick\\_healy\\_-\\_la\\_difesa\\_dell.html](http://www.fiuamsterdam.com/html/patrick_healy_-_la_difesa_dell.html)

42 Las primeras menciones históricas sobre los druidas son del filósofo griego Posidon (S. II AC) Julio César en De Bello Gallico(50AC) y Cicerón De divinatione (44 ac) ya en la era actual en Plinio el Viejo Naturalis historia (78) y Tácito Annales (S.II). Aparecen además mencionados en la mitología celta irlandesa y galesa con asiduidad.

43 Celtic Culture: Aberdeen breviary-celticism, obra citada, págs 340 y 615

44 Nigel Kelly, Bob Rees, Paul Shuter Medicine Through Time , Chapter 1 Se encientran cráneos trepanados hasta el S. V DC. también aparecen en enterramientos prehistóricos deformidades de los huesos como resultado de diversas enfermedades.

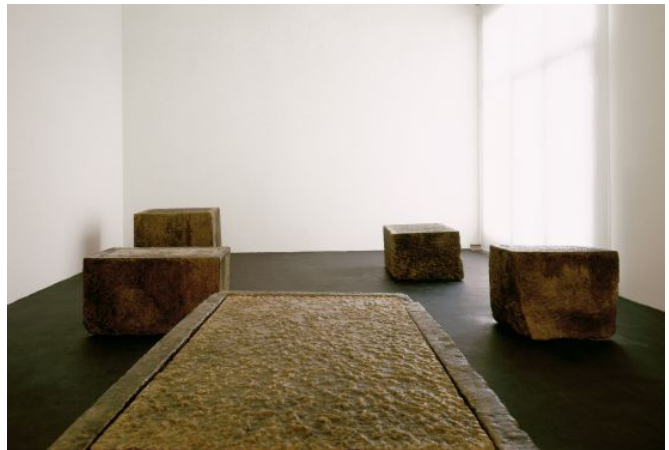


procesos biológicos en diversas zonas del mundo.

Termino este apartado con lo que podría ser un proyecto complementario y paralelo que llevó a Beuys a Italia al que dedicaría parte de los 15 últimos años de su vida, llamado "In Diffessa della Natura" en el que se incluye entre otros proyectos una- a mi parecer muy estéticamente lograda- instalación en principio menor, que posteriormente continuó con una función de sentido alimentario.

### "Olivestone" (1984)

la instalación original<sup>45</sup> consiste en una serie de 5 grandes piedras del S. XVIII calizo-areniscas para decantar aceite, seleccionadas entre las 1.500 utilizadas para ese fin que existen en la finca de Bolognano en Abruzzo de Lucrecia De Domizio Durini y su marido con quienes Beuys estableció una relación los últimos 15 años de su vida. La obra se



presentó por primera vez en el Museo de Arte contemporáneo situado en Castello di Rivoli y desde 1992 se encuentra en el Kunstmuseum de Zurich. Las piedras,



huecas en su interior, son tinas paralelepípedas preparadas para conservar el aceite en cuyo hueco Beuys introduce un bloque sólido de la misma piedra<sup>46</sup> que sirve a su vez de losa superior, la cual deja unos resquicios milimétricos a lo largo del perímetro por donde el aceite

que se derrama en la losa- dejando una superficie que refleja varias tonalidades verdoso-doradas- se decanta hacia el recipiente de piedra. El olor del aceite impregnando y suavizando la piedra en un proceso de ósmosis, se traspasa al ambiente. Se ve de nuevo la unión de lo mineral y lo vegetal como en 7.000 Robles, pero en este caso la piedra es más dúctil y el elemento vegetal no es el mayor espécimen, sino el extracto del fruto de una especie particular, el olivo que más que una unión forman una fusión en la que cada elemento toma partículas del otro. Como casi siempre en



45 Descripción completa en DE DOMIZIO Durini, L. Joseph Beuys. Sculptor of Souls, Olivestone, Silvana Editoriale, Milan, 2001. Y también mismo autor Beuys's Voice, pp. 28-34

46 Canteras del pueblo de Lettomanopello en Abruzzo, Italia

Beuys hay además brotes de humor, el título "Olivestone" en inglés remite a *olive's stones* que son los restos, los huesos de la aceituna.

La piedra podría tener sentido un de altar<sup>47</sup>, que en principio era la piedra en



que se degollaba al animal que se inmolaba como ofrenda sacrificial a los dioses y posteriormente fue el lar de los dioses de la casa -o la propia pieza donde se cocinaba al animal, con el fuego y su propia grasa-. También podría tener un sentido de tumba o sepulcro<sup>48</sup> con el aceite como *substancia esencial* que vuelve a la tierra.

Otro sentido podría ser el de la piedra filosofal que en la tradición hermética trasmutaba substancias y metales en oro, lo que se adecua al color dorado del aceite de "Olivestone", que significaba además el elixir vital que surgía de la *Opus Magna* alquímica o elixir de la vida eterna, con lo que está relacionada también en su amplio sentido simbólico<sup>49</sup> con el Grial. Podría significar además la idea de la tabla esmeralda, una supuesta losa de piedra verde donde estarían establecidas las fases para la consecución de la *Opus magna*, que podían ser entendidas como pasos de trasmutaciones materiales, cósmicas o espirituales y cuya primera aparición escrita data de un texto árabe de entre los siglos VI y VIII DC en el que el semidios de leyenda helénica Hermes Trimegisto - unión del Dios griego Hermes y el egipcio Tot- aparece como autor. La tabla fue traducida al latín en el S.XII y a partir de ahí se hicieron numerosas traducciones a lo largo de la Edad media y el Renacimiento, siendo la última traducción importante la de Isaac Newton en el s.XVII<sup>50</sup>



Olivestone boceto

El olivo es un árbol muy resistente y prolífico que puede ser reinjertado múltiples veces. La instalación pasó a formar parte de un proyecto mayor llamado "In Diffessa de la natura" del que me ocuparé a continuación. Finalizo "Olivestone" con una cita de Beuys en el catálogo "Beuys Voice": "Las dos piedras son el pasado y el presente . El aceite es el futuro que es el conducto entre los dos. Una metáfora de la vida, un viaje iniciático, una reflexión sobre el hombre"... Cada posible futuro serán el resultado del trabajo de nosotros los seres humanos ... somos nosotros los que debemos ser los creadores del futuro "<sup>51</sup>

47 Artículo. Lorella Giudici D'ARS year 51/nr 206/summer 2011 <http://www.darsmagazine.it/beuys-ama-litalia-litalia-ama-beuys/#.VkvN6HbhBMx>

48 *Ibid*

49 Podría también ser el ya mencionado oricalco, el ámbar, el carbón que se transforma en diamante y que pasa por diversas fases en su combustión, y otras piedras preciosas de tonos ámbar rojizos y transparentes.

50 LINDEN, S. *The Alchemy Reader: From Hermes Trismegistus to Isaac Newton*. Cambridge University Press, 2003 p. 27

51 DE DOMIZIO, L. *Beuys voice*, p. 37....461... respectivamente

## "In Difessa Della Natura" (1972-1985)

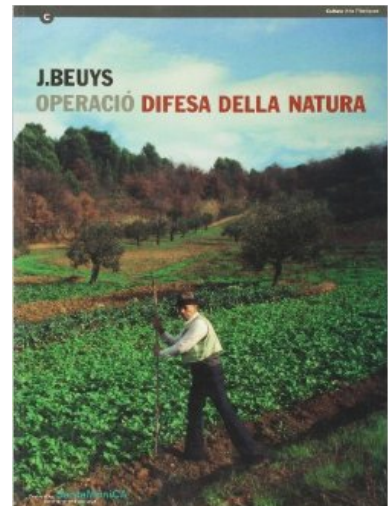


Beuys visitó Abruzzo por primera vez en 1972 y dos años después tomó parte en un "Incontro con Beuys" una acción con el modelo de debate público y pizarra en que se habló de temas sociales y políticos.

Desde 1973 a 1985, Bolognano se convierte en un centro donde se llevan a cabo debates públicos y actividades agrícolas bio-

ecológicas, así como la realización de diversos tipos de objetos, dibujos y materiales por Beuys, que se instala allí por temporadas. También hay numerosas grabaciones en vídeo y fotografías.

En 1978 Beuys presenta en la cámara de comercio de Pescara el proyecto de la FIU junto a "Difessa della Natura" que incluía diversos planes para trabajar en la zona, comenzando por la plantación de 15Ha frente al lugar donde se hallaba su estudio con 7.000 árboles y arbustos en peligro de extinción 'Piantagione Paradise' y otros proyectos como 'Diary of Seychelles' con la plantación de semillas de *coco de mer*, un fruto con grandes cualidades escultóricas, además del ya mencionado "Olivestone"<sup>52</sup>



En 2014 se presentó "In Difessa della Natura" en la Venice International Performance Art Week por la Fondazione Bonotto y Lucrezia De Domizio "will



*rebuild a part of the Abruzzo countryside where the visitors can walk among the Beuysian trees (Olive, Oak, Laurel and Rosemary) and immerse themselves in a highly evocative atmosphere due to the presence of some objects and historic manifestos used during the actions, as well as the extensive photographic documentation by*

*Buby Durini.*"<sup>53</sup> Como se puede apreciar en la fotografía.

Además del sentido ecológico, Beuys sumaba el sentido antropológico que

<sup>52</sup>Press release Zurich Kunstmuseum, 12 May 2011 Olivestone exhibition

<sup>53</sup> <http://www.veniceperformanceart.org/index.php?page=163&lang=en> en Noviembre , 2015

considera el habitat natural como principio básico para la vida en la tierra. Beuys habló de la progresiva mineralización y esterilización de la tierra y de una nueva energía en la que los animales, las plantas y la tierra no fueran vistos de una manera que meramente significara una explotación mecánica, sino en relación a los "campos de energía" o las sinergias que pueden formarse en el ambiente donde se desarrollan, incluyendo aspectos económicos, culturales y otros de producción que se ajuste al medio, lo mejore y lo respete. "The Defence of Nature is ... an operation concerned with 'safeguarding the environment and providing anthropological protection for humanity'"<sup>54</sup>.



En el proyecto se comercializó- en una operación a medio camino entre mercado del arte y la producción agraria- una marca FIU con producción ecológica y orgánica de aceite y vino entre otros variados productos alimentarios .

Beuys quería que sus múltiples pudieran tener un uso funcional, que uniera arte y vida cotidiana, no sólo en el sentido de objeto producido para ser expuesto, o como objeto real al que se pone la etiqueta de arte, sino para su interacción en una especie de realidad aumentada o arte cotidiano, en el sentido de su pertenencia a dos campos distintos :

"E' il tempo che insegna la saggezza e dà un senso alla vita. L'arte però li contiene tutti: "L'arte è il completamento della natura. L'arte è la natura complementare""<sup>55</sup> (Es el tiempo el que enseña la sabiduría y da un sentido a la vida. El arte, contiene ambas cosas...es un complemento de la naturaleza. Arte y naturaleza son complementarios).



54 'Beuys's Voice', p.26.

55 Ibid, p.

## **Tripartición Social: Política y economía social, cultural y productiva.**

En el capítulo primero se hizo una pequeña introducción sobre la evolución de los mundos de la producción, la educación y el arte a lo largo del S. XX. Me referí entonces de manera comparativa a la idea de Steiner de una Sociedad Tripartita dividida en las esferas económica, política y cultural, interrelacionadas de manera que unas dependen de las otras para su funcionamiento, aunque en los últimos tiempos haya un exceso de valorización de la esfera económica por sí misma.

Los tres apartados siguientes y últimos de la tesis, se van a centrar en las relaciones de estas esferas, partiendo de la perspectiva del mundo del arte desde sus propios ámbitos de producción, educación y economía y en relación a la visión que sobre estos asuntos expresó Beuys de manera teórica y práctica así como los legados que dejó. La parte final se centrará en las nuevas tecnologías y en las posibilidades abiertas en el campo interdisciplinar en relación a las artes en este comienzo de siglo.

Me parece importante comenzar con una explicación sobre la teoría de la sociedad tripartita de Steiner, cerrando este apartado con un breve vistazo a la introducción de políticas culturales entre la época que va desde comienzos del Siglo anterior a las grandes crisis económicas previas a la segunda gran guerra.

Comenzar con Steiner, supone volver la vista de nuevo a los inicios del romanticismo. Steiner fue comisionado para trabajar desde sus inicios en el archivo Goethe- Schiller de Weimar fundado en 1896. La influencia de Goethe en la ampliación de intereses de Steiner fue muy importante, pero no menos la de Schiller, especialmente en sus ideas sobre educación, expresadas en "Cartas sobre la educación estética del hombre" (1795) que tuvo gran continuidad teórica en toda la filosofía pedagógica desde el romanticismo, influyendo a Fichte, Hegel y Schelling y posteriormente a los primeros movimientos educativos desde finales del siglo XIX y principios del XX, con especial incidencia en las escuelas Waldorf de Steiner, que éste unió con otras ideas tomadas de la nueva psicología, tratada por su maestro Brentano, predecesora del psicoanálisis, la fenomenología de su colega de estudios Husserl, y de la por entonces también muy novedosa teoría de la Gestalt.

La tesis fundamental de la obra de Schiller, que tomo como punto de partida, es el carácter humano, planteado en el núcleo de una educación del hombre y de la humanidad, para el desarrollo de un Estado o una sociedad verdaderamente racionales (Schiller parte de la Ilustración y va hacia el romanticismo.) Este Estado idealmente concebido por la razón

solo podrá ser llevado a cabo por un hombre en cuyo desarrollo , facultades racional y sensible no estén en contradicción. Hace así una crítica a la razón ilustrada (de ambas cosas, crítica y razón, el máximo fundamentador fue Kant) pues ésta aún no ha llegado a dar cumplimiento al ideal de un Estado verdaderamente racional, pues aunque su teoría es perfectamente ejemplar, falla en la toma de otras consideraciones.

En las cinco primeras cartas Schiller muestra las discrepancias que existen entre naturaleza y razón humanas, y cómo estas deben ser superadas para lograr un equilibrio.

De la sexta a la décima carta Schiller explora las realidades sociales y culturales de su tiempo e inicia una búsqueda de un denominador común para la educación, que encuentra en la cultura estética como un caso universal y una vía trascendental, siguiendo a Kant: *"Esta vía trascendental nos alejará por un tiempo del ámbito familiar de las apariencias sensibles y de la viva presencia de las cosas, para demorarnos en el árido paisaje de los conceptos abstractos. Pero nosotros aspiramos a un conocimiento de fundamentos sólidos, y quien no se atreva a abandonar la realidad, no llegará nunca a conquistar la verdad."*<sup>1</sup>

De la carta once a la dieciséis, desarrolla la idea de belleza como ideal humanitario, que una valor afectivo y racionalidad y que debe ser una condición necesaria para la libertad a su vez en la cual "la forma sea vida y la vida sea forma", una belleza entendida en un sentido amplio que a su vez sea energética. Aquí aparece el juego estético es el que hace que el ser humano sea persona y pueda vivir con mayor felicidad: *"El impulso de juego... convertirá a la vez en accidentales nuestros caracteres formal y material, nuestra perfección y nuestra felicidad; y dado que las hace accidentales a ambas, y que con la necesidad desaparece también la contingencia, el impulso de juego suprimirá asimismo la contingencia de ambas, dando con ello forma a la materia, y realidad a la forma."*<sup>2</sup>

Entre la carta diecisiete y la veintitrés, Schiller desarrolla su teoría del estado estético. El hombre en cualquier época nunca puede alcanzar éste completamente, porque carece de la "armonía" y la "energía" esencial para ello. La condición estética es el medio donde se equilibran opuestos como necesidad y libertad; alegría y sufrimiento; actividad y contemplación; sentir y pensar. La educación de las personas se debe guiar mediante la estética y la libertad junto a la razón para que sus acciones estén mejor armonizadas. *"Sólo en tanto el hombre es autónomo, hay realidad fuera de él, es receptivo; sólo en tanto es receptivo, hay realidad en*

---

1 Schiller, Carta X <https://clasesparticularesenlima.files.wordpress.com/2015/10/schiller-cartas-sobre-la-educacion-del-hombre-1795.pdf>

2 *Ibid*, Carta XIV

*él, es una fuerza intelectual. Ambos impulsos necesitan, pues, limitación y, en tanto los consideremos como energías, necesitan también distensión; el impulso sensible, para no invadir el ámbito de las leyes, el formal, para no invadir el de la sensibilidad.”<sup>3</sup>*

De la carta veinticuatro a la veintisiete. La perspectiva de la posibilidad de desarrollo del estado estético es la utilización de la fuerza interna de la naturaleza del hombre para la creación de las condiciones de vida prácticas para la aplicación de los principios de las leyes de la razón que conduzcan a un mundo justo. *“En el estado estético, el ánimo actúa libre de toda coacción, y libre en su máximo grado, pero de ninguna manera libre de leyes, y de que, en segundo lugar, la libertad estética sólo se diferencia de la necesidad lógica del pensamiento y de la necesidad moral de la voluntad, en que las leyes conforme a las que se comporta el ánimo no se representan y, al no encontrar resistencia, no aparecen como coacción”<sup>4</sup>...* *“Eliminando la coacción de las necesidades o de la seriedad física, la naturaleza pasa al juego estético gracias a la coacción de la abundancia, al juego físico, y, antes de haber superado las cadenas de toda finalidad en la elevada libertad de la belleza, se alimenta ya de esa autonomía, en el movimiento libre, que es una finalidad y un medio para sí mismo.”<sup>5</sup>*

En teoría este estado estético de Schiller puede ser considerado una idea impecable: autonomía y libertad bajo leyes justas en una sociedad en que las necesidades de la naturaleza y el espíritu están armonizadas.

Paso a continuación a ver las características de la Sociedad tripartita tal como las explicó Steiner<sup>6</sup>, quien desarrolló la idea de un estado teórico con posibilidades prácticas, un siglo después de Schiller, entre 1917 y 1922 tras la primera gran guerra y en pleno auge de la industrialización. El primer capítulo “La naturaleza de la cuestión social en la vida moderna del hombre” comienza hablando de cómo los movimientos de los trabajadores en el S. XIX buscaron sus fuentes en la ciencia moderna a través de Marx o Saint Simon, porque la industrialización capitalista había robado a los trabajadores de la dignidad del trabajo al convertirlos en una mera pieza del proceso de fabricación, continuadora del sistema esclavista y el de servidumbre feudal que había sido superado en parte desde la baja edad media con los gremios de artesanos y los campesinos propietarios de sus propias tierras. Según Steiner, este problema se basa en el hecho de que el sistema capitalista de la economía, considera el trabajo como una

---

3 *Ibid*, Carta XIII

4 *Ibid*, Carta XX

5 *Ibid*, Carta XXVII

6 STEINER; R: The Threefold Social Order [http://wn.rsarchive.org/Books/GA023/English/AP1972/GA023\\_c01.html](http://wn.rsarchive.org/Books/GA023/English/AP1972/GA023_c01.html)

mercancía más. La solución para evitar esto, sería que la vida económica de la cual parten las leyes que determinan la circulación, el intercambio y el consumo de productos, no sean las mismas que gobiernen el proceso de trabajo o de producción.

En el capítulo segundo Steiner trata sobre la resolución de los conflictos y las necesidades sociales. Hace una analogía entre el cuerpo social y el humano en el que los sistemas (aunque están interrelacionados y el funcionamiento de uno afecta a los otros) funcionan en cierto modo de forma independiente : el sistema nervioso, respiratorio y circulatorio o el metabólico, aunque coordinados, actúan en sus procesos de manera totalmente independiente como diferentes sistemas que son. El concepto central sería seguir esta analogía con la división de la actividad social en tres dominios: económico, legal y cultural. El primer sistema, el económico, tiene que ver con todo lo que regula las relaciones materiales con el mundo. El segundo, el sistema legal con todo lo que tiene que ver con las relaciones entre los hombres. El cultural, con lo que surge de cada persona individual, que debe ser incorporado en el cuerpo social.

Si se observa sin ideas preconcebidas el círculo de la vida económica: la producción, circulación y consumo de mercancías, se verá que hay una diferencia de carácter esencial entre las relaciones que ocurren cuando alguien crea un producto para alguien y las relaciones humanas que deben estar fundadas en derechos. Para proteger esos derechos, dice Steiner, debe construirse, en base a los nuevos principios democráticos de la época, un estado de derecho con sus cuerpos administrativo y legislativo, que mantenga transacciones con la esfera económica, de la misma manera que se manejan las relaciones entre los gobiernos y los estados soberanos, con una influencia mútua que no sería posible si sus funciones estuvieran asociadas. Tal y como la vida económica depende de las condiciones de la naturaleza para su aportación de materias primas, es a la vez dependiente de las relaciones de derecho que se establezcan entre los individuos y los grupos en la esfera económica, la cual, con el sello particular adquirido en el moderno capitalismo ocupa demasiado espacio en la vida social. Donde sólo se debería tratar de intercambio de productos, se trata también de trabajo y derechos humanos, que son incluidos en el intercambio. El valor de la producción debería ser determinado independientemente de las relaciones de derechos. Cuando los productos son intercambiados por derechos, estos derechos resultan afectados. Para evitar que esto sea así, se deberían crear redes de asociaciones que trabajaran en conjunto en la producción de la economía industrial. Su



trabajo sería de carácter puramente económico y se llevaría a cabo en base a los derechos de los trabajadores del sistema productivo. El trabajo como tal no puede ser pagado, porque es imposible establecer su valor económico en relación comparable al valor de cualquier producto. El tipo de trabajo que debe ser llevado a cabo para el mantenimiento del organismo social, cómo debe ser hecho y en qué cantidad, deben ser establecidos de acuerdo a las habilidades del productor en conjunción con una existencia humana digna. Esto es sólo posible cuando el trabajo no es una mercancía que puede ir a la baja, sino que es algo que debe ser establecido de antemano por el estado de derecho, independientemente de las provisiones y regulaciones de la vida económica.

Por tanto, la vida económica está regulada en dos extremos. Uno basado en las condiciones materiales provistas por la naturaleza, otro por una base de derechos, que deben ser determinados de forma independiente por el estado político.

La forma en que se lleva a cabo el trabajo, depende de las habilidades personales, de las cualidades de la mente y la actividad individual. Estas habilidades requieren un aprendizaje educativo, que sería parte de la tercera esfera, la cultural, en la que se incluirían todas las disciplinas de la enseñanza junto a un arte y unas religiones autónomas que estarían separados del estado. El cuerpo cultural beneficiará tanto al estado como al sistema económico, con los que cooperará desde una libertad que mejorará el desarrollo educativo en sus posibilidades más plenas para la mejor preparación en todos los campos del sistema económico.

A finales del S. XVIII, dice Steiner, hubo un fuerte reclamo para la transformación profunda de las relaciones sociales. Sus ideas se inspiraban en la triada libertad-igualdad-fraternidad. Pero en el S. XIX algunos pensadores se dieron cuenta de la imposibilidad de llevar a cabo esos tres ideales a la vez en una sociedad homogénea y uniforme. Existen contradicciones en la puesta a punto de esas ideas, no se pueden llevar a cabo en un estado centralizado ni en una sociedad regida por el mercado, en el siglo XVIII, quienes impulsaron estas ideas, no sabían entonces hacia qué tipo de sociedad evolucionaba la humanidad.

En el capítulo tercero Steiner se centra en las ideas creativas de la sociedad. Es necesario distinguir tres elementos en las relaciones sociales que parten de la cooperación del capital y el trabajo humano. Primero hay una actividad empresaria que depende de las habilidades de un individuo o de un grupo de personas. En segundo lugar hay una relación

entre el empresario y el trabajador que debe estar basada en derechos. Y por último está la producción del objeto que adquiere un valor de mercado en el circuito económico.

El estado político debe basarse en las necesidades vitales de las personas, y debe llevar esta igualdad a la práctica. Debe procurar que toda persona tenga una oportunidad justa hacer factibles las habilidades que sus capacidades y el sistema educativo han desarrollado en cada cual, en una esfera cultural libre que ha procurado mediante un trabajo conjunto, las mejores experiencias en una variedad de campos, que harán a las personas aptas para un desarrollo excelente de sus mejores capacidades. Los beneficios de la productividad económica, se derivarán de basar los asuntos productivos en el campo cultural. El actual interés en el incremento de capital, será reemplazado por el interés en el trabajo bien realizado y la mejora de la producción. No se basará en el intercambio de productos o dinero por trabajo, sino en un acuerdo entre las partes productoras regulado por el estado de derecho.

El manejo del capital y los medios de producción están unidos, pero los efectos en el sistema social de esas relaciones entre propiedad y gestión, son muy diferentes. El control del capital por particulares, cuando es aplicado correctamente y con la necesaria iniciativa, beneficia el cuerpo social. Pero el capital debe ser el medio para que esas habilidades estén disponibles para el uso en amplias esferas de la vida social de los medios de producción. Debe ser posible el libre acceso de las capacidades individuales al capital, para lo cual será necesario tener un sistema de propiedad productivo, en que los derechos estén conectados con la producción y no con un sistema de lucro y adquisición injusta de poder. Existe una institución introducida recientemente, dice Steiner, que da una idea de cómo manejar los derechos de propiedad, el copyright, cuya propiedad a la muerte de su poseedor, pasa después de cierto tiempo, a la propiedad de la comunidad para su libre uso. Lo mismo podría ocurrir con todo tipo de propiedad productora. Con la ayuda de unos medios las personas individuales producen bienes para la comunidad, pero esto solo es posible con la ayuda de la comunidad misma. El derecho al uso de la propiedad productiva, no puede ser separado del interés de la comunidad. En lugar de que la propiedad sea abolida y pase a manos del estado, que no es un buen gestor, la propiedad debe ser administrada de manera tal que sirva a la comunidad de la mejor forma posible.

En la sociedad tripartita, las personas son iguales en el estado de derecho y el ejercicio de sus habilidades es desarrollado y estimulado

desde la organización cultural de la sociedad, para ser puesto en práctica en la esfera económica. El estado de derecho no interferirá ni con la formación ni con la gestión de las otras dos esferas, pero en el caso de esta última, la conexión individual con los medios de propiedad, debe estar basado en el beneficio del organismo en su totalidad, en caso contrario, su derecho de uso será transferido a la persona o grupo de personas capaces de establecer la relación entre las propias habilidades y la producción. Esto beneficiará el organismo social de manera que el estado procurará que los derechos de propiedad sean accesibles a amplios sectores de población que deseen utilizar sus capacidades libremente para el beneficio común. Steiner cuenta cómo puede verse lo que ocurre con *"la manipulación del capital, el pago del trabajo, el consumo, producción y circulación de productos, el sistema de crédito, el bancario y los mercados de valores"* ( y lo que ocurrió sólo seis años después con el crack bursátil).

Mientras los individuos, solos o en grupos, continúen con la actividad productiva que les llevó a procurarse un capital base, continuará con el derecho de uso de los medios productivos. Pero tan pronto como cese el trabajo personal de producción, deberá ceder los derechos a otra persona o grupo para lo que se establecerá una compensación justa. Parte del capital que se ha incrementado, pasará a su propiedad privada, parte servirá para la continuidad del uso productivo. De esta manera se transfiere un derecho, la regulación de cuyos términos será materia del estado de derecho. El dinero por su parte no será más que una medida de valor de la producción y estará ligado a ella, para lo que se harán reimpresiones de dinero de tiempo en tiempo para reactualizar la economía. El dinero, tendrá un valor de uso que al cabo de un tiempo, como los productos, se desgastará y quedará obsoleto. El concepto de salario y el concepto de propiedad sufren una transformación, a partir de la cual se crean unas relaciones sociales basadas en la vida global de las personas y no sólo en el trabajo y la economía.

Steiner, declara que no pretende hacer un modelo perfecto, si no uno que pueda ser llevado a la práctica y que desde ella pueda ser mejorado. Otras características del sistema tripartito es que la función judicial pasará del estado a la esfera cultural, el estado será un mero administrador, por tanto no puede arbitrar en conflictos. No habrá división de clases, sino división de tareas de acuerdo con los intereses y capacidades personales. El concepto de educación puede ser continuo. Cada persona a lo largo de su vida estará relacionada con las tres esferas. Por otro lado, en un contexto internacional cada esfera estará

en relación con las correspondientes esferas de los organismos en otros lugares, siendo especialmente rico el contacto cultural, que hace que los logros de la ciencia, el arte, o la literatura, por ejemplo tengan alcance global. Steiner termina elucubrando sobre la posibilidad de la existencia de una esfera cultural transnacional hubiera logrado evitar que los conflictos culturales entre Serbia y Austria, extendieran su campo de acción a la política y por tanto la reciente primera guerra mundial no hubiera tenido lugar.

En relación a la creación de una esfera propiamente cultural y autónoma, unas dos décadas más tarde en Junio de 1945: "*John Maynard Keynes, sitting next to the Chancellor of the Exchequer, launched the Arts Council with a speech at a press conference, which was adapted into a BBC radio broadcast a few days later.*"<sup>7</sup> Se crea así The Arts Council, una idea del economista Keynes (con la influencia de su grupo de Bloomsbury) que tuvo su origen en los años inmediatamente anteriores de la segunda guerra, con la participación en la retaguardia del CEMA<sup>8</sup> que llevaban música, teatro y exposiciones de pintura a diversas áreas de lugares afectados por la guerra. La experiencia fue exitosa y contribuyó a "elevar los espíritus" y a salvaguardar el "arte de tiempos más felices", según declaró Keynes en ese discurso radiofónico.

La primera prioridad sería asegurar la autonomía del organismo dedicado al arte y los artistas, aunque el dinero tuviera origen público: "*The artist walks where the breath of the spirit blows him. He cannot be told his direction; he does not know it himself. But he leads the rest of us into fresh pastures and teaches us to love and to enjoy what we often begin by rejecting, enlarging our sensibility and purifying our instincts*"<sup>9</sup> la tarea de The Arts Council, sería la de crear confianza y oportunidades para el arte.

La segunda prioridad sería aprovechar las lecciones de la guerra y abrir las puertas al arte de "tiempos más felices". Algunas compañías de ópera, grupos de teatro y orquestas estaban al borde de la quiebra, para lo que se abriría un complejo sistema de fondos para rescatarlos "*It would also mean razing London, Phoenix-like, as a great artistic metropolis out of the rubble of the blitz. What if Covent Garden could show opera again, rather than belonging to Mecca Cafés? What if there were to be a National Theatre? What if Sadlers Wells (now the Royal Ballet) and Sadlers Wells Opera (now English*

---

7 Artículo Sir Christopher Frayling. Is Keynes Speech still alive? About Keynes Speech in Relation to the Arts: Arts Professional 30/7/2007

8 Council for the Encouragement of Music and the Arts

9 *Ibid.* Traducción propia: "El artista camina llevado por donde sopla el viento del espíritu. Nadie puede darle una dirección a seguir, ni él mismo la puede conocer. Pero nos conduce a los demás a los frescos pastos y nos enseña como amar y disfrutar lo que a menudo comenzamos por rechazar, ampliando nuestra sensibilidad y purificando nuestros instintos"

*National Opera) could find new or permanent homes? And what if every city had its own theatre, gallery and concert hall. What if?<sup>10</sup>*

La tercera prioridad sería precisamente que en las tareas de reconstrucción de las ciudades bombardeadas, debería acompañarse de una reconstrucción de la cultura, esencialmente de los lugares en que se llevara a cabo, tal como estaba sucediendo con éxito en la Unión Soviética. No habría mejor memorial de guerra que salvar la libertad de espíritu: *"We look forward to the time when the theatre and the concert hall and the gallery will be a living element in everyones upbringing and regular attendance at the theatre and at concerts a part of organised education."*<sup>11</sup>

Keynes murió en 1946, antes de que el acuerdo fuera ratificado, pero en principio se llevó a cabo y este periodo de postguerra es considerado una edad de oro aunque en los posteriores años, según las memorias de la guerra se iban desvaneciendo, las oficinas regionales fueron cerrando.

Afortunadamente la idea no desapareció del todo y se retomó con la llegada de nuevas ideas sobre movilidad social, igualdad de oportunidades, la aparición de nuevos medios, y el paso de una economía industrial pesada a otra de industrias creativas y servicios financieros. Hubo unos años en que The Arts Council llegó a financiar la mayor parte del total del arte creativo.

En el 2007, Sir Christopher Frayling, jefe ejecutivo de The Arts Council declaró: *"Tenemos más de 1.100 fundaciones en todo el país. Por no mencionar aquellas que reciben ayuda financiera en nuestros programas abiertos. El apoyo del público hacia la financiación de las Artes es del 79% ...y la participación del 67%, subiendo al 76% si se cuenta aquellos que participaron pero no asistieron a ningún evento."*<sup>12</sup>

En el año 2015<sup>13</sup> y anteriores<sup>14</sup> hacia 2007 (años de la crisis) The Arts Council ha seguido manteniendo su actividad, con algunos recortes entre los años 2009-2013, pero con una continuidad de programas nuevos, otros ya abiertos y transparencia contable.

La primera prioridad de Keynes, la de la independencia del mundo del arte y los artistas, y como trazar la línea entre la contabilidad de una

---

10 *Ibid* De esta manera Londres , como un ave fénix, resurgiría de los bombardeos como una gran metrópolis artística ¿ Qué ocurriría si en Covent garden hubiera de nuevo ópera en lugar de albergar Mecca cafés? ¿si hubiera un teatro nacional?...si Sadlers Wells and Sadlers Opera (en la actualidad el ballet y la ópera nacionales) pudieran encontrar nuevas bases permanentes? Y qué si cada ciudad tuviera su propio teatro, galería y sala de conciertos.

11 *Ibid* "Estamos expectantes ante los tiempos en que las salas de conciertos, los teatros y las galerías, serán un elemento vivo para todos los ciudadanos, y formen parte de una educación organizada extensa"

12 *Ibid*

13 <http://www.artscouncil.org.uk/funding/our-investment-2015-18/>

14 [http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/ACE\\_Annual\\_Report\\_2012-13\\_Interactive.pdf](http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/pdf/ACE_Annual_Report_2012-13_Interactive.pdf)

[https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment\\_data/file/229054/0283.pdf](https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/229054/0283.pdf)

[http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/AC\\_annual\\_review\\_a4\\_online\\_final.pdf](http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/AC_annual_review_a4_online_final.pdf)

<http://www.artscouncil.org.uk/media/uploads/downloads/annualreview2009.pdf>

parte y la interferencia, se ha cumplido, no ha habido ningún caso de censura sobre contenidos o comportamiento de los artistas, algo que ocurre a menudo en Estados Unidos y el resto de Europa, en que las artes son solo parcial pero directamente financiadas por los Estados. Se puede preguntar donde termina la política del gobierno y comienza la de The Arts Council... El precio de la independencia es la eterna vigilancia. La primera ministra para las Artes en 1961, Jennie Lee dijo: "*Political control is a shortcut to boring, stagnant art; there must be freedom to experiment, to make mistakes, to fail, to shock or there can be no new beginnings.*"<sup>15</sup>

Parece, que el experimento de una esfera autónoma en el arte llevado a cabo en Gran Bretaña y otros países como Australia e Irlanda, puede considerarse altamente positivo. También tiene sus detractores, lo que le llevó a su casi desaparición en los 50 fue la idea que suponía: "*left elitist throwing money to subversive or trivial art*"<sup>16</sup> ( la idea del arte trivial y subversivo no es nada nuevo). Como parece improbable en principio que desde la esfera económica se exija autonomía plena de la esfera política -con lo que eso limitaría los casos de corrupción por ambas partes- sería interesante expandir la idea de la autonomía de la esfera cultural a otros sectores sociales (el concepto ampliado del arte). La teoría cultural es más significativa cuando pone en relación las diversas actividades sociales humanas agrupadas teóricamente y cuando explicita estas actividades, p. e. uniendo las teorías de las prácticas artísticas y las teorías sociales en situaciones históricas determinadas, especialmente de cambios, para establecer un análisis socio-histórico-cultural más completo. El problema de las relaciones entre las artes y el trabajo intelectual dentro de la esfera cultural (que podrían ser vistas por ciertos sectores como improproductivas) por un lado y la actividad social general, la mayoría de la cual no ofrece ya ningún producto material específico, sino una amplia mezcla de muy distintos servicios (algunos en el campo del management particularmente abstractos) es un problema surgido con el fin de la industrialización masiva en los años 80. La forma en que Steiner equiparaba el valor del dinero con la producción debe ser repensado para incluir todas las actividades humanas. Parafraseando una cita de Beuys: *The part of the liver sausage*<sup>17</sup> *that each one produces, is impossible to determine.*

---

15 *Ibid* "El Control político es un atajo hacia un arte aburrido y estancado; debe haber libertad para experimentar, para equivocarse, para fallar, para producir extrañeza... En caso contrario no podrá haber nuevos comienzos"

16 WILLIAMS, R. *politics of modernism* p.141 142 Verso Books 2007

17 En Aleman Leberwurst ( similar a lebenwurst) no tiene traducción directa en español: No se puede determinar que parte de la salchicha de vida/hígado produce cada persona

## 4.2 Arte = capital: Modelos educativos

"Las escuelas y universidades son las empresas más importantes del sector productivo, es allí donde se produce el CAPITAL. El CAPITAL no es el dinero, son las capacidades y el producto de esas capacidades" Joseph Beuys, Hablar sobre el propio país 1985

"Todo hacer-venir para aquello que, sea lo que fuere, pasa de lo no-presente a la presencia y se adelanta hacia ésta, es (*poiesis*) producción". En Grecia había diversos nombres para el acto de realizar algo, cualquiera que fuese el resultado. *Poiesis* y *Tekhné* eran los términos utilizados para las artes y no significaban exactamente creación, algo que se reservaba para el origen del mundo.

*Poiesis* es la causa que hace pasar algo del no-ser a la existencia, los *poietai* son los artesanos de todas las artes y todos los oficios, aunque posteriormente, al recibir otros nombres los *poietai* serán únicamente los artesanos de la música y la métrica, que son los que reciben la condena platónica por su *hybris* que de alguna manera ha seguido rondando por los siglos, en una polaridad entre ensalzamiento y reprobación. La forma de hacer constituye una *dynamis*, una potencia. La producción es la creación de realidades, (*autopoieticón*) y de imágenes (*eidola*) pues el mundo no está formado solo por animales y cosas sino también sueños, sombras, espejismos; el arte de fabricar imágenes se refiere al *eikón* que es la representación mimética, y por otro lado se relaciona con la *mimesis phantastiké* la producción de simples apariencias o simulacros. El arte imaginativo produce y su hacer se realiza como el de cualquier otra *tekhne* pero no hace existir algo real. El arte pone en juego una forma general de producción pero muestra la posibilidad *espectral* de un hacer que se despliega hacia el *no-ser*, de un hacer que no puede ser considerado como realmente productivo<sup>1</sup>.

Aristóteles dudaba sobre si la poesía es reproducción de la realidad y si es obligatoria en ella la verdad y sostenía que era más bien el dominio de *lo que no es ni verdadero ni falso*. Planteaba también la necesidad del arte y daba los siguientes sentidos sobre el concepto de *lo necesario*: 1. la necesidad resulta de la coacción; 2. la necesidad es la condición del Bien; 3. es necesario lo que no puede ser de otro modo y lo que, por consiguiente, existe solamente de un modo. A través de este último sentido se puede distinguir entre la necesidad ideal que expresa

---

<sup>1</sup>CACCIARI, M. El Dios que Baila. Buenos Aires: Paidós, 2000, p. 12-17

encadenamiento de ideas y la necesidad real que expresa encadenamiento de causas y efectos. El arte sería una necesidad ideal. Aristóteles reemplazó el dualismo platónico de la Idea y la Apariencia por la noción de la relación entre Materia y Forma. Los conceptos de Transformación y Producción un importante papel. En contraste con Platón, no concibe el proceso de producir un objeto como reflejo carente de articulación diferenciada y adecuada, a la vez que alejado de su modelo ideal; por el contrario lo concibe como un proceso en el que el objeto se hace real al alcanzar una articulación distinta y una forma definida. Por esta razón, el objeto individual que surge del concepto de producción está dotado de una completa realidad. La 'producción' se entiende en el sentido más amplio posible, pudiéndose encontrar tanto en la naturaleza como en la actividad humana.

Siguiendo con la historia, para Cicerón, el arte (ya llamado *Ars*) abarcaba las cosas de las que se tenía conocimiento y San Agustín consideraba que el asunto del artista es sólo recopilar las huellas de lo bello. En el Renacimiento Marsilio Ficino pensaba que el artista "inventa" (*ex cogitatio*) sus obras; para Alberti las establece de antemano (*preordinazione*). Rafael opinaba que el artista conforma la imagen según su *idea*; Leonardo decía que empleaba *formas que no están en la Naturaleza*; Miguel Ángel entendía que más que imitar la Naturaleza, realizaba su visión. En el barroco Gracián sostenía que el arte es un complemento de la naturaleza: la complementa, la embellece, a veces la supera. Voltaire directamente apunta que el verdadero poeta es creador. En la estela de la *Querelle* entre Antiguos y Modernos, Diderot se contrapone a él: la imaginación no es más que la memoria de las formas y de los contenidos y no crea nada; sólo combina, aumenta o reduce. En el siglo XIX, esta situación se revierte: el arte no sólo era considerado creación sino que sólo él lo era. a principios del siglo XX también se empezó a hablar de creación en el campo de la ciencia (Lukasiewicz) o en el de la naturaleza (Bergson). La creación es posible en todos los dominios de la producción humana, la creación se reconoce por la novedad de los productos, la cual no sólo aparece en obras de arte sino también en obras de la ciencia o de la técnica.<sup>2</sup> Es decir, como dijo Beuys *todo ser humano es un artista* puesto que en todos los campos, expandiendo la idea a todos los campos de trabajos humanos, es necesaria la creación- o la producción- tangible e intangible.

Volviendo a la necesidad ideal de Aristóteles, Schiller piensa que

---

2 TATARKIEWICZ, W.. "Creación. Historia del Concepto". *Cráteros*. Nº 30, julio-diciembre 1991, p. 238-257



respecto a la necesidad el hombre pasa por tres estadios, en el primero *Notstaat*: Está totalmente regido por el instinto material y la necesidad. Es el estadio salvaje. En el segundo se adoran ídolos, principios absolutos, tradiciones, autoridades incuestionables, que tienen un modo racional de establecerse, por lo que es también considerado un estadio racional. El tercer estadio instinto de juego o *Spieltrieb*, es un retorno a una edad dorada, de armonía entre la libertad y la necesidad, la pasión y la razón. Hay que inventar reglas de juego para poder obedecerlas sin que sean mandatos. Este es el estadio ideal. Los artistas son las personas que obedecen sus propias reglas, porque ellos las inventan. Los ideales responden a esta dinámica de creación, son inventados.<sup>3</sup>

El arte se mueve por tanto entre la producción (o la creación) y la necesidad. El capital, en principio se basa en estos mismos términos, es decir ARTE = CAPITAL. La diferencia por tanto parecería estar en el objeto ¿Es el arte una actividad que puede tomar forma en cualquier objeto o sólo atañe a los objetos sin función práctico-utilitaria y producidos en su nombre? Es la pregunta que entre otros se hicieron Duchamp y Beuys, respondiéndola de formas diferentes. Duchamp *de facto* y según Beuys, en silencio. Beuys transmutando los objetos por medio de su particular alquimia. También habría que ver el arte desde el punto de vista de su función, pues de otro modo el arte conceptual y todo el arte puramente documental o performativo, debería eliminarse de la categoría de arte. Pero en el capítulo 2 se vio como la función del arte ha variado a lo largo de los siglos sin que el concepto general sufriera cambio de denominación o de origen. En este apartado quiero ver el arte como un fenómeno socio-cultural, es decir, antropológico, que es el término adoptado por Beuys para definir el arte que él consideraba necesario. Para ello, partiendo de las nuevas teorías educativas creadas en el puente formado entre el s. XIX y el XX tratadas en el capítulo primero, para ello me baso en unos modelos educativos y artísticos que expandieron la idea de la producción en el arte y la propia idea de la educación, haciendo de lo interdisciplinar una forma amplia de unir los conocimientos teóricos, con los necesarios para la vida, todo ello teniendo al arte como medio de transmisión principal. Terminaré, para dar paso al siguiente apartado, con el modelo del propio Beuys y el legado de continuidad que dejó.

Para cerrar esta introducción, paso a hacer un breve análisis de la obra

---

<sup>3</sup> BERLIN, Isaiah. Las Raíces del Romanticismo. Conferencias A. W. Mellon en Bellas Artes. The National Gallery of Art, Washington DC. Grupo Santillana, 2000

de Beuys "Wirtschaftswerte" (Valores Económicos).

### Valores Económicos



En esta obra de 1980, se representa la ecuación ARTE=CAPITAL a la manera de un símil. Tanto el Arte- representado por obras del romanticismo (Beuys utilizaba en cada instalación las propias obras de cada museo en que se exhibiera la obra)- como los "Valores económicos" o los productos del capital que son representados por los más bien poco comerciales productos alimentarios de la alemania oriental, aparecen desplegados en un museo a un mismo nivel expositivo, los cuadros en las paredes, los objetos de alimentación en unas estanterías.

Aparecen así igualados los valores de cada producción como algo intercambiable a pesar de las diferencias obvias tanto de la forma en que han sido producidos los objetos, la necesidad vital que cubren y el valor de cambio que tienen en el mercado. El primer nivel

de igualación sería el hecho de que ambos son productos, digamoslo en un sentido antropológico, provenientes de una misma cultura, si bien separados por un periodo determinado de tiempo, el que va desde el S. XIX al XX. Ambos son por tanto productos de dos momentos de una era industrial que si bien con diferentes características, se basan en el mismo sistema de división del trabajo,



del curiosamente sólo el arte, como producción de objetos tangibles salió intacto, aún creandose una nueva división del trabajo, que sería a partir de entonces y hasta aproximadamente mediados del siglo pasado precisamente la de la producción del

arte vs La producción industrial. Y Si se entiende el capital, no a la manera marxista de los medios de producción totales, sino a la manera del neoliberalismo como el dinero para la compra de esos medios. Beuys la entiende de una tercera manera: *"Hoy en día la capacidad que sostiene el trabajo es EL CAPITAL. El dinero no es en modo alguno un valor económico. Los dos verdaderos valores económicos son la capacidad (la creatividad) y el producto, en la relación que mantienen la una con el otro. De este modo se explica la fórmula del concepto ampliado del arte: ARTE = CAPITAL"*<sup>4</sup>

4 Joseph Beuys en "Hablar del propio país " Museo WilhelmLehmbruck Duisburg 20 Noviembre 1985

#### **4.2.1 Antecedentes: Waldorf. Bauhaus.**

*"In the future it will be unimaginable that a conscious person could work solely within culture, like a painter who would make lots of paintings without paying attention to what happens in the democratic structures and the economic activities...The new art is concerned with the needs of everyone to create things, not only art...."* Joseph Beuys, Interview with Jean-Pierre Van Tieghem, 1975

##### **Escuelas Waldorf**

De momento en esta tesis se ha tratado sobre los aspectos económicos, filosóficos y metafísicos de Rudolph Steiner, pero hay dos temas, la educación y el arte interdisciplinar en los que Steiner llegó a crear un legado de amplio recorrido con las escuelas Waldorf. La creación de la primera escuela -la *FreiWaldorfschule* en 1919 en Stuttgart, fue un encargo de Emil Molt, director de la fábrica de cigarrillos Waldorf-Astoria de esa ciudad, quien interesado por la trayectoria y la lectura de las obras de Steiner- al que había conocido por la sociedad teosófica (aunque en esos momentos éste ya se había desligado de sus teorías e iniciado su idea de la Antroposofía)- le propone la creación de una escuela para los hijos de los trabajadores de la fábrica, muchos de los cuales no tenían acceso a la educación, más allá de una determinada y temprana edad. Steiner, que ya tenía experiencia pedagógica como preceptor privado, así como profesor de historia y oratoria en asociaciones obreras, aceptó poniendo cuatro condiciones: la escuela estaría abierta a todo tipo de niños. Habría educación conjunta de niños y niñas. Los profesores serían siempre los que tomaran las decisiones sin interferencia del estado ni de asociaciones económicas. La escuela sería aconfesional. Molt aceptó y Steiner comenzó con la propuesta educativa que abarcaba doce cursos, para lo que contaba con 12 profesores y 256 alumnos. Los alumnos accederían a un examen de Estado al final de su enseñanza que los equipaba con el resto de las escuelas del país. La pedagogía Waldorf se apoyaba en los métodos más recientes del momento en que surgió, como la fenomenología (recordemos Husserl había sido compañero de clase de Steiner con Brentano) y la Gestalt. También debe mucho a la propia formación de Steiner, primero en las ciencias, posteriormente en la filosofía y especialmente a su tiempo en el Archivo Goethe-Schiller de Weimar, donde trabajó sobre las teorías del color y morfológicas del primero y la teoría pedagógica y estética del segundo.



Goethanum como sede de la sociedad Antroposófica, además de otros 16 edificios en Dornach (Suiza), tarea que llevó a cabo entre 1908 y 1925.



Desgraciadamente el primer edificio de estilo modernista, que tenía varios elementos estructurales como columnas talladas en la base de la bóveda en madera, fue quemado en un incendio provocado en la nochevieja de 1922.

En su construcción, colaboraron un gran número de artistas, y en los muchos años que tardó en levantarse, comenzaron a realizarse ya diversas representaciones, conferencias, etc en uno de los edificios cercanos

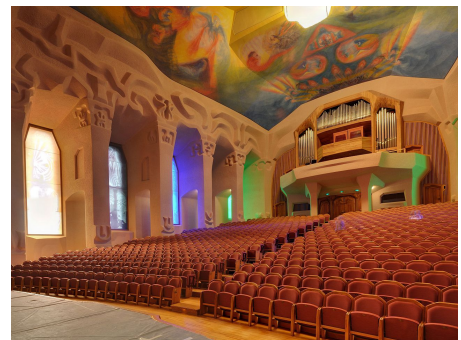


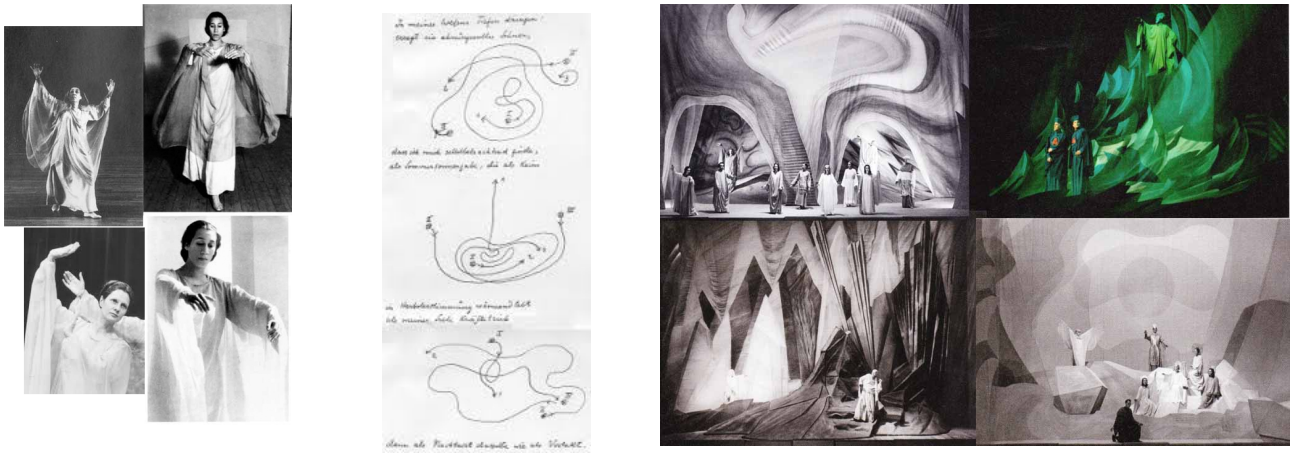
El nuevo edificio de estilo expresionista, realizado con novedosos métodos y materiales de construcción como el hormigón que permitía crear estructuras casi modeladas (utilizado además como hormigón visto, por primera vez), fue construido en sólo dos años. Concebido como un



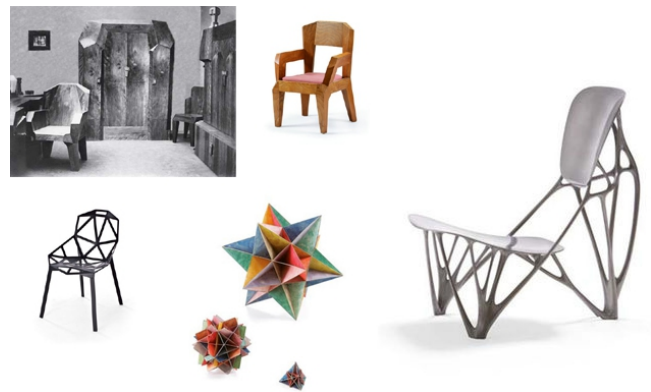
Gesamtkunswerk, una síntesis de diversos medios artísticos y efectos sensoriales, el actual edificio contiene dos salas de actuaciones (1500 asientos), espacios de exposiciones y lectura, una biblioteca, una tienda de libros y espacios administrativos para la Sociedad Antroposófica. Los edificios vecinos contienen las instalaciones educativas y de investigación de la Sociedad. El gran salón

de actos con 1.500 asientos para representaciones teatrales y de danza: the Mystery Plays y la metodología de baile de la Eurytmia (que siguió Isadora Duncan). El Goethanum funcionaba como un laboratorio desde el que posteriormente se llevaban estas disciplinas artísticas a las escuelas. El propio Steiner desarrollaba estos métodos especiales para su enseñanza.





Como los movimientos de danza (arriba). También las escenografías de las obras (Los misterios de Hibernia era una de esas Mystery Plays). Y también otros asuntos como el diseño de muebles y otros objetos, algo que será importante y se llevará a mayor escala en el siguiente grupo educativo a tratar.



## Bauhaus

Ya se ha hablado de este importante movimiento pedagógico en la enseñanza superior del arte, la Staatliche Bauhaus (Casa de la Construcción Estatal)<sup>3</sup> que desde 1919 y en poco más de una década revolucionó las artes en todas las disciplinas que impartía. Walter Gropius, su fundador partía de la idea de establecer una ética de trabajo mediante principios como "Honestidad en la construcción", "Verdad de los materiales" o "La forma sigue a la función". En el manifiesto para la inauguración en Abril de 1919 en Weimar Gropius dijo: "Arquitectos, escultores, pintores ... debemos regresar al trabajo manual ... Establezcamos, por lo tanto, una nueva cofradía de artesanos, libres de esa arrogancia que divide a las clases sociales y que busca erigir una barrera infranqueable entre los artesanos y los artistas". Se buscaba una unidad entre artesanía y arte, apuntando tanto a los aspectos más teóricos como a las implicaciones sociales de esta vinculación. El origen se encuentra en el movimiento de talleres de John Ruskin y William Morris que fue algo así como una utopía realizada, pues había fuertes intereses económicos y

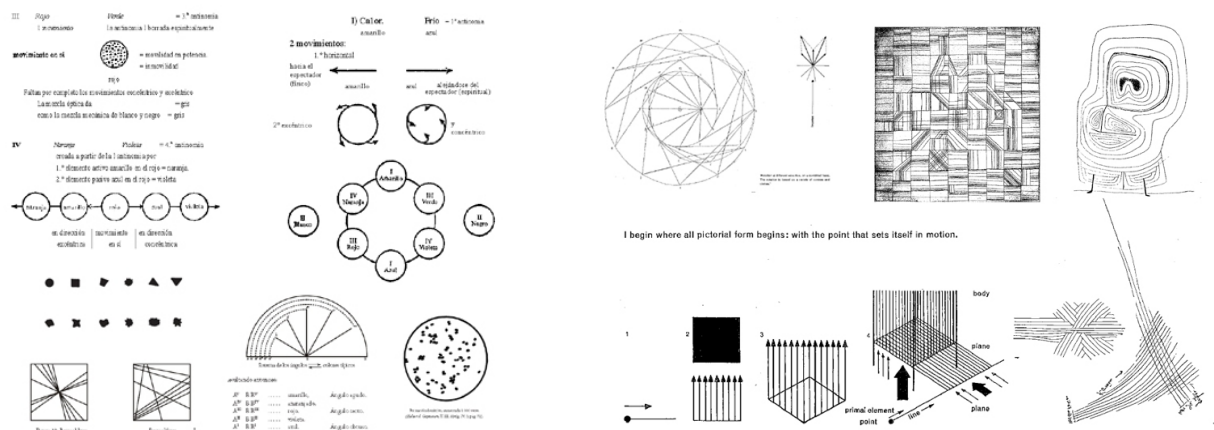
<sup>3</sup> <http://www.das-bauhaus-kommt.de/> Weimar <http://www.bauhaus-dessau.de/> Dessau <http://www.bauhaus.de/> Berlín. <http://bauhaus-online.de/> información sobre la Bauhaus.

prácticos que los respaldaban: Inglaterra quería mantener su liderazgo en el campo de las artes y oficios en las Exposiciones Universales en las que se mezclaban las artes y la nueva industria. Se fundaron numerosos "gremios de artesanos", que con frecuencia eran, además comunas que creaban barrios, ciudades-jardín, mediante las que se intentaba paliar las devastadoras consecuencias que la industrialización, primero en Inglaterra y más tarde también en Alemania, tuvo en las condiciones de vida y en la producción de los artesanos, transformados en clase obrera y en parte desprovistos de sus medios de vida. Importado de Inglaterra a través de Bélgica se introdujo el Jugendstil (modernismo) con todas estas ideas sociales. El camino era el de volver a lograr la unidad de las bellas artes, en busca de la "Construcción de la Obra de Arte Total" La cual se resumiría en la obra de arquitectura. Se veía como origen de muchos errores la separación entre Pintura, Escultura y Arquitectura, posterior al Renacimiento, que en la Edad Media formaban una unidad.

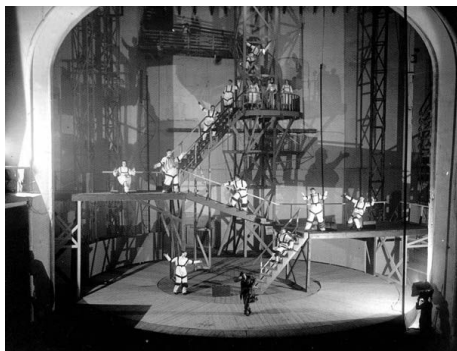
El plan de estudios original que luego se modificó en Dessau, había una serie de talleres, semejantes al de una escuela de oficios que se iniciaban concluido el ciclo preliminar, *Vorkurs*. Los talleres se dividían en materiales base: escultura de piedra (Schlemmer), talla en madera (Muche), muebles (Gropius), cerámica (Marcks), oro, plata y otros metales (Itten), pintura mural y pintura de vitrales (Itten), tejido (Muche), impresión gráfica (Feininger), encuadernación (Klee), arquitectura (Walter Gropius, Adolf Meyer, Carl Fieger). En 1921 se añade un taller de teatro que dirigirá Lothar Schreyer y posteriormente pasará a dirigir Oskar Schlemmer. Joseph Albers dirige el estudio de materiales y el taller de vitrales. En 1922 se incorpora Wassily Kandinsky para dirigir el taller de pintura mural. Los profesores ponían énfasis en las ideas, la expresión y la búsqueda de las formas más simples mediante una aproximación holística a las artes.

La pintura aportaba la base teórica. Klee y Kandinsky, procedentes del grupo expresionista *Der Blaue Reiter*, escribieron varias obras teóricas sobre los elementos básicos de la plástica con su infinita posibilidad de variaciones. La tendencia del expresionismo en ambos se mezcla con otras como el neoplasticismo holandés y el constructivismo en Kandinsky y en Klee con un estilo surrealista muy personal, que Heidegger consideraba como el trabajo pictórico que más se había acercado a la formación original de la naturaleza (no en vano uno de los dos volúmenes de los "Notebooks" de Klee se subtitula "The Nature of nature"). Kandinsky escribió por su parte "Punto y Línea sobre el plano" y "De lo espiritual

en el Arte". En este último, se basa en la teoría del color de Steiner que a su vez había tomado de Goethe y considera el color un elemento que imaginativamente penetra en la superficie de las apariencias y descubre la realidad espiritual que subyace bajo todas las cosas.



4



Otro aspecto importante y revolucionario de Bauhaus fue el taller de teatro dirigido por Schlemmer en su aspectos escenográfico y de diseño, con la utilización de mecanismos con partes móviles, escenas rotatorias, espejos y todo tipo de complejas estructuras.

4 Primera línea : pinturas de Kandinsky. Segunda: Izquierda. Diagramas de Kandinsky tomados de "De lo espiritual en el Arte" y "Punto y línea sobre el plano". Derecha. Diagramas de "The Thinking eye" de Klee. última fila, pinturas de Klee.

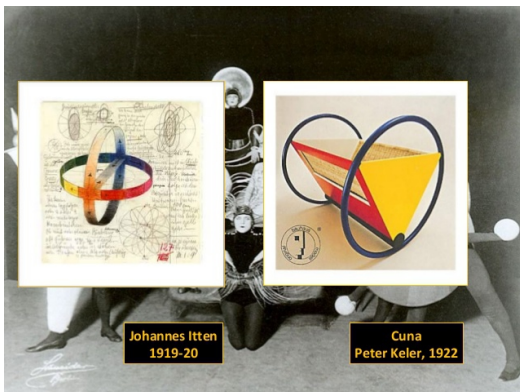




El teatro Bauhaus es también deudor de Dadá, de las tardes del Cabaret Voltaire que Sophia Tauber- Arp llevó a Bauhaus, durante un periodo en que impartió un taller de máscaras, marionetas, utillería y vestuario teatrales, que recuerdan a los de dadá, superados sólo por una mayor riqueza en el uso de medios.

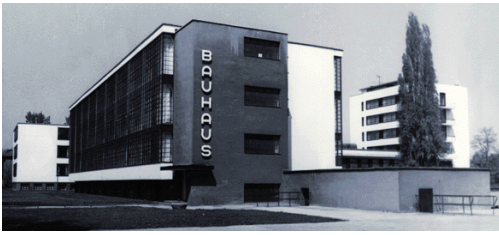


Por otro lado existió siempre una tensión equilibrada entre la producción artesanal y el mundo de la industria en Bauhaus, que con el traslado a Dessau 1925, se transforma en Escuela Superior de Diseño, aunque se mantiene "una base intelectual y la valoración de las técnicas artesanales de manera creativa en el preparado de los modelos para el posterior trabajo de diseño industrial y para llevar a cabo experimentos prácticos, sobre todo en la construcción de viviendas e interiores, para desarrollar modelos para la industria y los oficios manuales" ( en la ordenanza de la Bauhaus Dessau noviembre 1925).

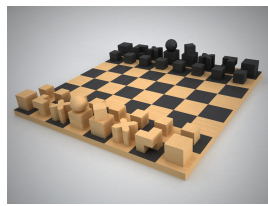


Realmente tanto el diseño industrial, como el diseño gráfico, son dos nuevas profesiones que como tales surgen del trabajo de la escuela y tendrán una enorme influencia.





El edificio de la Bauhaus en Dessau se inauguró con la presencia de más de 1.000 clientes nacionales y extranjeros. Los talleres de la escuela se habían vuelto tremendamente productivos y podían crear todo tipo de objetos imaginables. Siendo su fundador un arquitecto, finalmente la escuela entra en el mundo de la construcción, con el propio edificio de la escuela.

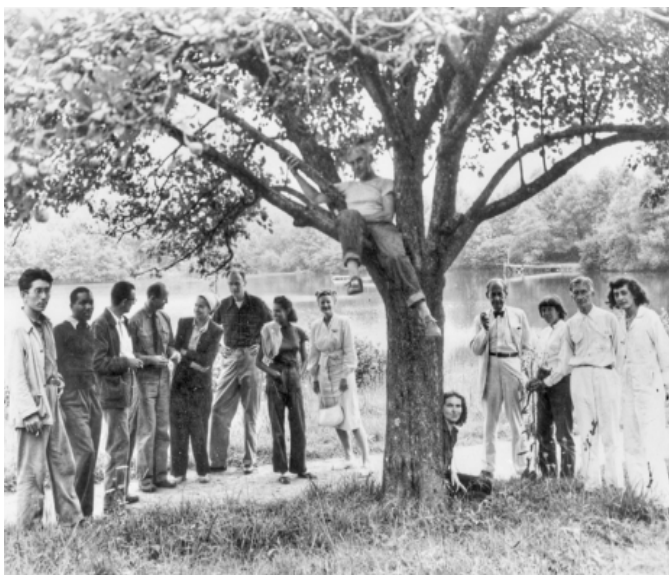


Pero con la llegada del Nazismo al poder, la escuela se cierra. Mies van der Rohe se las arregla para garantizar los derechos del nombre Bauhaus y los ingresos por licencias y se traslada a Berlín donde sobrevive apenas dos años y pasa a llamarse Escuela privada Ludwig Mies van der Rohe hasta que es definitivamente cerrada, y se plantea un exilio forzoso para todos sus profesores, algunos como Klee, ya mayores, deben retirarse, sin posibilidad de continuación.

## 4.2.2 Contemporáneos: La Escuela de Blackmountain

"A "change of terrain"... A new writing must weave and interlace these two motifs of deconstruction. Which amounts to saying that one must speak several languages and produce several texts at once." Jacques Derrida, *Margins of Philosophie*, 1972

En el apartado 3.3.8 se pudo ver la diáspora ocurrida tras el desmantelamiento de la Bauhaus en 1933, y como a la escuela de arte en la Comunidad rural de Blackmountain en Carolina del Norte, que acababa de ser creada, comenzarán a llegar algunos profesores y alumnos de la

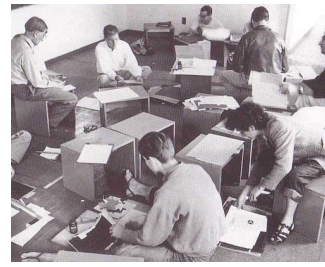
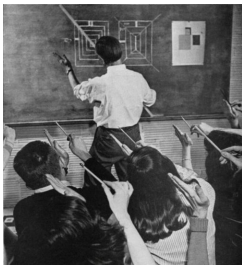


Dreier, cuarto por la izquierda. Walter Gropius, junto al árbol a la derecha y Josef y Ani Albers de blanco a la derecha.

disuelta Bauhaus, como el fundador Walter Gropius y Joseph Albers, quien se convertirá posteriormente durante unos años en el director de la escuela. Impulsada por John Andrew Rice y Theodore Dreier, Black Mountain fue creada como universidad experimental que ofrecía una educación interdisciplinar, lo que atrajo a varios artistas plásticos, poetas y diseñadores que se convirtieron en profesores del College. El ideario de la Escuela<sup>1</sup> se basaba en las teorías pedagógicas de John Dewey, que había sido uno de los fundadores de La Liga internacional para la Nueva Escuela en 1921 de la que se habló en el capítulo primero. Además Dewey fue también uno de los fundadores de The New School For Social Research en 1919. la decisión de crear Blackmountain, fue el resultado de mezclar optimismo y desesperación, Rice y Dreier, acababan de perder su trabajo en el Rollins College de la Universidad de Florida. Con la gran depresión, las posibilidades de encontrar un nuevo trabajo eran escasas, por lo que la posibilidad de abrir una nueva escuela, garantizaba al menos alojamiento y alimentación a varios profesores que se encontraban en similar situación. La Escuela usaba un nuevo sistema en los Estados Unidos en el cual el estudio del arte era el núcleo de la educación concebida en una atmósfera experimental en que se pudiera desarrollar el pensamiento creativo.

<sup>1</sup><http://black-mountain-research.com/>

Dreier, de origen alemán organizó un encuentro con Edward M. M. Warburg en su despacho del museo de Arte Moderno de Nueva York, quien les puso en contacto con Albers y algunos otros profesores de La Bauhaus que estaban llegando a Estados Unidos. La escuela comenzó con 21 alumnos, tenía todo tipo de materias de estudio además de las clases de arte de Albers, pero también todo tipo de talleres como agricultura, carpintería o tejido. Buckminster Fuller creó allí la primera esfera geodésica.





Merce Cunningham

Algunas de las imágenes de la página anterior pertenecen al nuevo emplazamiento al que se trasladó la Escuela en 1944, junto al idílico lago Eden al norte de Nueva York. Ese año se organizan unos cursos de verano que imparten el escultor Buckminster Fuller y John Cage, que participa por primera vez y quien, junto a Merce Cunningham como profesor



Cage

de danza, pasarán a formar parte del grupo de profesores durante algo más de una década, hasta su cierre.

En 1950 se incorpora Charles Olson, que será director de la escuela tras la jubilación de Albers. Olson, con su "Verso Proyectivo" -que se



Charles Olson

convierte en manifiesto de la poesía Black Mountain que apuesta por un estilo enunciativo que crea una dicción particular- incorpora a una generación de poetas influenciados por la generación Beat y el mentor de estos William Carlos Williams, conferenciante asiduo en los cursos de verano de la escuela. Se crea la Revista poética Black Mountain Review, dirigida por Robert Creeley, quien fue profesor durante los dos últimos años de la escuela. En la

revista se publican los poemas de los alumnos de la escuela junto con los de Allen Ginsberg y otros poetas Beat, que por entonces no habían alcanzado la notoriedad que alcanzarían posteriormente. La publicación en 1960 de la antología de Donald Allen "The New American Poetry 1945-1960", divide a todos estos poetas mencionados en varias escuelas y contribuye a su difusión en la siguiente década .



Robert Creeley

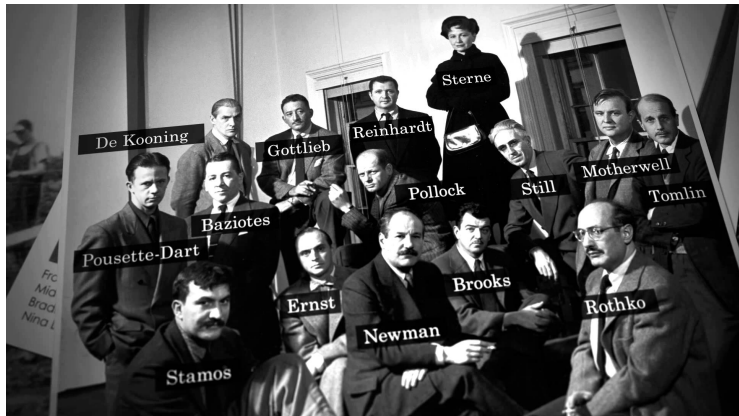
Finalmente la escuela, que siempre había padecido problemas económicos, y a pesar de la fama que llegó a alcanzar en distintos campos (Albert Einstein fue conferenciante en los cursos de física) fue cerrada tras 24 años en 1957. Muchos de los poetas, como Creeley, marchan a San Francisco, donde comienza una época cultural de cambios sociales. John

Cage, Merce Cunningham o algunos alumnos como Cy Twombly, se incorporan "The New School For Social Research" de Nueva York<sup>1</sup>, que contaba con años de experiencia, donde se abre una nueva etapa. Aquí habían venido a parar, en los años treinta, otros exiliados desde Alemania, como Hanna Arendt, Leo Strauss o Max Wertheimer, que fue jefe del departamento de psicología en los años 40.



Hanna Arendt

La característica principal de esta escuela, era la mezcla de departamentos de ciencias sociales y económicas con otros no menos importantes de arte, música y drama. En ella se gestaron importantes movimientos en el arte del S. XX como el expresionismo abstracto en pintura, Los happenings y el grupo Fluxus. Fluxus surgió alrededor de la figura de Cage y su alumno George Maciunas y tuvo una gran actividad durante varios años ¿cómo llegó Beuys a involucrarse con ellos?<sup>2</sup>



Expresionismo abstracto

Fluxus surgió alrededor de la figura de Cage y su alumno George Maciunas y tuvo una gran actividad durante varios años ¿cómo llegó Beuys a involucrarse con ellos?<sup>2</sup>

*" Documenta played a decisive role. In 1955, its first edition was designed as a kind of rehabilitation of modern art and as a propaganda tool for a new democratic Germany that adhered to the values of the free world, whereas the second edition made clear for everyone the Americans' attempt to absorb the culture of old Europe for its own benefit. With its outsized colors, American art, Jackson Pollock placed at the center, triumphed, the rather morose European form of abstraction being relegated to the rear of the stage. The consequences were phenomenal; to New York's advantage"*

En el escenario de la Guerra fría, Estados Unidos con el plan Marshall, la creación de la RFA, el Marco... hizo una política de acercamiento a Alemania occidental, que en el mundo del arte se tradujo en un intercambio cultural en el que tuvo mucho que ver la documenta de Kassel. Los expresionistas abstractos de la Nueva Escuela de Nueva York con Pollock a la cabeza se pusieron al frente de la renovación pictórica, relegando a Europa, con la que no obstante se dieron una serie de intercambios, especialmente con Alemania y Francia. En Colonia, el

<sup>1</sup><http://www.newschool.edu/>

<sup>2</sup> Artículo. Maïté Vissault Cultural Myth, Identity, and Politics in the Postwar Period : the Case of the Reception of the Work of Joseph Beuys. Seminar Centre d'Histoire de Sciences Po April 26nd 2007



Nam June Paik, Cage, Tudor

Estudio de música electrónica de Karlheinz Stockhausen y Mary Bauermeister, llevó a la región del Rin a una nueva generación de las artes escénicas y musicales con John Cage, Michel Tudor, Nam June Paik, Wolf Vostell, Fluxus, La Monte Young, Merce Cunningham, Otto Piene, y los nuevos realistas, Arman e Yves Klein.

Se inicia, lo que se ha llamado "The Dahlem Plan". Dieciocho propietarios de galerías de arte "progresivas" alemanas que inauguraron con gran éxito la primera Feria de Arte de Colonia. Beuys, se presentaba en la feria con su galerista de Berlín, René Block. Por recomendación de Franz Dahlem y Heiner Friedrich<sup>3</sup>, Karl Ströher, industrial de Darmstadt, propietario de Los productos cosméticos Wella, compró toda la obra que Beuys presentaba (142 trabajos, excepto Das Rudel, que compró el joven biólogo y coleccionista de Beuys Jorg Herbig). La colección de Ströher, llamada posteriormente "Block Beuys"<sup>4</sup>, propulsó a Beuys en el mercado. El plan Dahlem continuaba con la idea de reunir en una colección a la contraparte americana, que fue localizada en la colección de Leon Kraushaar, un rico agente de seguros americano que acababa de morir, cuya colección constaba de unos 200 trabajos de arte Pop, que incluía a Andy Warhol, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein, Tom Wesselman y George Segal. Quedando así beuys emplazado con los artistas americanos e igualmente con los nuevos realistas franceses, quienes de la mano de Duchamp pasaron al mercado del otro lado del Atlántico y cuyos trabajos de mostraban regularmente en Düsseldorf y Krefeld. La continuación de Beuys en América siguió con Coyote en 1974, pero sobre todo con la retrospectiva del Guggenheim en 1979. Esta es la historia a nivel de movimientos impulsados desde las instituciones<sup>5</sup> en conexión con el mercado del arte. La historia de la relación de Beuys con Fluxus es bien conocida y se verá en el último apartado que cierra con el tema del arte interdisciplinar de la postmodernidad. Por su parte Beuys, en la década de los 70 fue capaz de incorporar, mediante Franz Dahlem y Heiner Friedrich a sus alumnos a los circuitos internacionales, desde la primera exposición ya mencionada en el anterior apartado de "The Pack" con intercambios entre Düsseldorf y Edimburgo.

---

3 De DIA Art Foundation

4 Actualmente en el Hessischen Landesmuseum Darmstadt. La colección de vitrinas en el Museo etnográfico.

5 La Fundación Dahlem Humanities Center, sigue activa asociada a la Universidad Libre de Berlín y al Museo etnográfico-artístico Dahlem de la misma ciudad <http://www.fu-berlin.de/en/sites/dhc/>

### 4.2.3 Sucesores: La postmodernidad y los nuevos expresionistas (Los alumnos de Beuys)

"Nobody bothers to ask whether I might not be more interested in evoking a very colorful work as an anti-image inside people with the help of this element, felt"  
Joseph Beuys in Arena: Where would I have got if I had been intelligent?

"To be a teacher is my greatest work of art" dijo Beuys en una entrevista en 1969<sup>1</sup>. Dejando a un lado los asuntos ya referidos en el apartado 4.1.1 que desembocaron en la expulsión de Beuys en 1972, quiero centrarme aquí en la relación de Beuys con los numerosos alumnos a quienes inspiró con su trabajo en la academia, que en algunos casos continuó fuera de esta con exposiciones conjuntas posteriores.

Norbert Kricke, uno de los profesores entonces de la academia, dijo en una carta conta la postura de Beuys<sup>2</sup>:

*"No es pedagógico dar a jóvenes artistas inseguros, que avanzan aún a tientas, llaves mágicas para la vida con las que sólo pueden abrir las cerraduras que el propio maestro ha forjado. La idolatría, la embriaguez y los cánticos de salvación colectivos no deben confundirse con el trabajo artístico que realizan profesores y alumnos, con el juego libre del espíritu, con el diá-logo que ayuda a los jóvenes artistas a formar su personalidad. Beuys y sus alumnos están fuera de sí. Discípulos del maestro fanáticos atraviesan la academia como médium teledirigidos; cuchichean y susurran y dan muestras de una actividad insectil: son listos, diligentes y laboriosos como pequeños chinos de Mao."*<sup>3</sup>

Algunos de estos pequeños maoístas fueron en los años 80, los referentes de la recuperación de la pintura y del arte que, siguiendo a la filosofía de las dos décadas anteriores, comenzaba a ahondar en la teoría postmoderna, con una recuperación de la historia que de forma subyacente por medio de su obra había comenzado ya el propio Beuys. Desde mediados de los años cuarenta, Beuys estuvo trabajando con lo que John David Ebert ha llamado a *damaged cosmology*, en la que la generación de las formas de los campos estéticos, con su delicadeza y fragilidad, no funcionan apropiadamente y producen objetos maltratados, rotos, gastados, dañados, lo que se corresponde con las superficies gastadas en que han sido creados, papeles con manchas, rotos y hojas usadas.

---

<sup>1</sup>Interview with Willoughby Sharp, ARTFORUM Magazine, November 1979

<sup>2</sup> A propósito del mencionado problema sobre la admisión de estudiantes.

<sup>3</sup>SARMIENTO José Antonio, Joseph Beuys La clase de Beuys, p.35, (Reedición SinTítulo5) Centro de Creación Experimental 2015



Los artistas e historiadores que habían dejado el país a partir de 1933 estaban no sólo ausentes físicamente en la posguerra alemana, sino que también su legado había sido expuesto a una especie de silencio "*Damnatio Memoriae*." El historiador Willibald Sauerländer cuenta<sup>4</sup> como los estudios Iconológicos de Panofsky, publicados en 1939 eran desconocidos en su época de estudiante en Munich, y sólo pudo acceder a ellos en París en 1956. También Gombrich y Benjamin comenzaron sólo a ser redescubiertos a partir de 1955. Por otro lado, gran parte del arte moderno alemán había sido expoliado y vendido para beneficio de colecciones extranjeras y también del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Así que la pintura producida en 1914, por los cubistas o Kandinsky, era vista como una revelación innovadora. De la historia en general no había ni siquiera trabajos más allá del S. XVIII habiendo sido la época romántica contaminada de nazificación. Como se pudo ver en el apartado anterior, no fue hasta finales de los años cincuenta que el expresionismo abstracto y el Pop Art aparecieron en la escena como una especie de liberación: "*De pronto la realidad parecía volver al arte. Habíamos pasado por un momento de despiritualización que abrió nuestros ojos hacia aspectos uncluso del arte antiguo, que habían estado escondidos tras intrepertaciones simbólicas demasiado artificiales. El súbito reconocimiento del arte alemán a partir de los años 70, llegó como una sorpresa*"<sup>5</sup>.

En Alemania oriental la situación con respecto al conocimiento de arte inmediatamente precedente, no había sido mucho mejor tras la imposición del realismo socialista en 1933. Gerhard Richter, uno de los alumnos y posteriormente colegas de Beuys, cuenta como la visión de Pollock y Lucio Fontana en La documenta de 1958, una apertura emocional, fue la razón por la que verdaderamente abandonó Alemania Oriental antes del cierre del muro. Richter fue uno de los alumnos de Europa del Este cercanos a Beuys, junto con sus amigos Sigmar Polke y Blimky Palermo. Destacar también a Anselm Kiefer (a cuya interesante y personal obra ya he remitido con "El Ángel de la Historia") y a Jörg Immendorff. Me centraré principalmente aquí en la obra de éste último junto con la de Richter, porque me parecen las más significativas tanto en lo referente a las enseñanzas de Beuys, como a la recuperación de la historia que se produce en esos años. Hay un libro sobre los alumnos de Beuys<sup>6</sup>, al que sólo he tenido acceso mediante algunas partes traducidas al inglés, en el que se entrevista a todos los alumnos de Beuys que fueron posteriormente conocidos en los 80,

4 Artículo Willibald Sauerländer. *The Brooklyn rail, critical perspectives in art, politics and culture*. 2 april 2010 Afterthoughts To A Conversation With Sasha Suda

5 *Ibid*

6 Petra Richter. *Mit, neben, gegen. Die Schüler von Joseph Beuys*. Verlag, Düsseldorf 2000

así como recuentos sobre algunas de sus metodologías, como los ya conocidos usos de diagramas y dibujos en pizarras, que conducían inmediatamente a discusiones y a poner "procesos de pensamiento en movimiento", cada uno planteaba sus puntos de vista y hacía preguntas para clarificar los temas.

Beuys, rara vez daba a sus alumnos, proyectos específicos para que llevaran a cabo, pero les ayudaba a encontrar sus propios contenidos y objetivos y los caminos para encontrarlos. Las críticas en grupo de Beuys, eran temidas y definitivas. Cuenta Walter Dahn *"More than anyone else, he delivered clear and definitive judgments concerning the works presented to him. And they really hit home."* Sus intervenciones a veces conducían a la destrucción del trabajo, lo que algunos comprensiblemente no apreciaban, pero para otros como Jörg Immendorff eran juicios absolutos, y cualquier cosa que Beuys desaprobaba era eliminada. Para Sieverding, Beuys estaba *"always there for his students, always challenging them and expecting achievement. You couldn't find a better example of a teacher."* Y a pesar de que su influencia, para bien y para mal, era inmensa, no convirtió a ninguno de sus alumnos en epígonos. Las clases de Beuys, con su método experimental y experiencial, y mediante los extensos debates sin asignación de tareas, para estimular a los estudiantes a desarrollar libremente su camino, mediante la desestabilización y el cambio de los patrones de pensamiento establecidos. Y Beuys siempre pedía a sus alumnos un resultado: "Puede tener la forma de un sonido, o alguien puede escribir un libro, hacer un dibujo o una escultura. Y aunque soy profesor de escultura, acepto todas las formas de creatividad"<sup>7</sup>.

Un ejemplo de una clase de Beuys fue la creación en 1964 en un contexto pedagógico ante sus alumnos de "Fat Chair". En el libro de Petra Richter, el alumno Klaus Beck, cuenta como tuvo lugar:

*"Durante la semana abierta del semestre de invierno, Beuys protestó porque los profesores no mostraran ningunos de sus propios trabajos. Entonces trajo una silla de cocina y una gran cantidad de margarina que fue depositando sobre el asiento de la silla y palmeando con una pala de madera hasta conseguir un ángulo inclinado como una cuña. Nadie notó nada inusual en esto y ninguno nos dimos cuenta que estábamos ante incunabulum de arte. Por entonces Beuys no nos había dicho nada aún de su concepto de energía, ni nada parecido. Simplemente pensamos que hacer está "Fat Chair" delante de nosotros era una acción más bien nada espectacular. Yo fui el encargado de pintar una de las paredes de blanco para colgar la silla en ella."*<sup>8</sup>

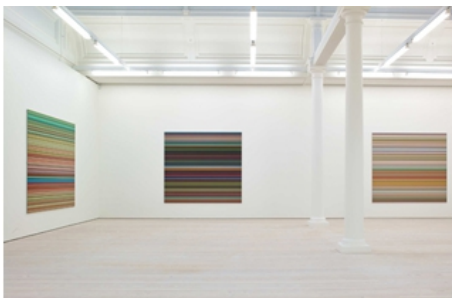
---

7 Catálogo Silke Thomas Joseph Beuys: obras 1955 -1985 Fundación PROA 2014

8 Petra RICHTER Joseph Beuys »To be a teacher is my greatest work of Art!« – Imi Knoebel – A Student of Joseph Beuys, Henry Moore Institute, p.16 Leeds, GB, 2006 Traducción propia



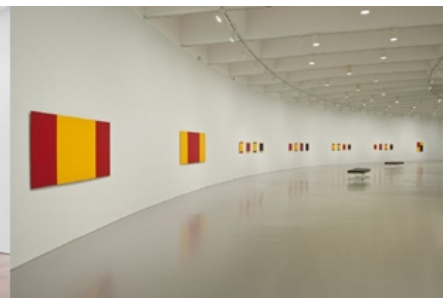
La cita de Beuys con la que abría este apartado, se refiere a la creación de una contraimagen que partiera de los colores y materiales, es decir de las propias imágenes que Beuys generaba, como podría ser "Fat Chair". Si se observan las exposiciones de algunos de sus alumnos esto es difícil de negar. Tal vez con la excepción de Anselm Kiefer que prefiere usar colores oscuros y un uso restringido de los tonos, los demás son excelentes cromatistas, y al menos parte de su obra está dominada por el estudio y el uso del color.



Gerhard Richter



Imi Knoebel



Blimky Palermo



Estudios de color  
Richter



Estudio de color  
Beuys



Polke



Kiefer



En cuanto a los temas políticos y sociales Jorg Immendorff fue el alumno que más se involucró en ellos, cuando Beuys decidió echar el pulso a la Academia y creó el partido de Estudiantes. Y al parecer era el responsable de las prácticas y la estética maoístas.

Creó dentro de la academia una institución propia que llamó Academia Lidl, que pasaría posteriormente a formar como referente, parte de su obra futura. En la "Clase Lidl" diseñada en 1968 en una pizarra con tiza



Póster de Immendorff para Lidl

y construída como pequeñas casas de madera y cartón, con electricidad y accesorios donde cabían diez personas a la vez y en la que participaron numerosos alumnos y se llevaron a cabo muchos proyectos los años de la revuelta: "Lidl takes over the Academy" proclamaba un letrado a la entrada de la Academia. Lidl era una especie de vuelta a dada, una comunidad similar a las que los movimientos modernistas llevaron a cabo, un experimento de comunidad a pequeña escala para la posterior LIDL Village y LIDL Kommune. Immendorff junto con Chris Reinecke alquilaron posteriormente un apartamento en Düsseldorf donde se llevaron a cabo numerosas exposiciones y acciones Lidl. Lidl Village, fue reconstruida en 2005 en la exposición de Immendorff "Male Lago" en la Neue Nationalgalerie de Berlín donde reunió más de cien obras entre objetos, muebles y pinturas, incluyendo su famosa serie "Café Deutschland" comenzada en 1977 y continuada durante los años 80 donde reúne a la mayoría de los políticos y personas significativas de Alemania a lo largo del tiempo.



la reconstruída Lidl Village consistía en seis casas de color rojo brillante conectadas por caminos con patios vallados a los que se podía escalar. Dentro funcionaban como pequeñas galerías de arte donde se exponían las pinturas y demás objetos. En la siguiente página hay una maqueta y aquí un recuento de la exposición: "Jörg Immendorff, largo tiempo considerado el más importante artista político alemán, ha diseñado un divertido complejo arquitectónico con seis pabellones conectados por paseos, todos pintados de color rojo semáforo...La instalación es una referencia conceptual, a Lidl Village de Immendorff de finales de los sesenta, una especie de comuna

Fluxus cuando era un anti-arte estudiante de arte con Joseph Beuys. Esta nueva "ciudad roja" con su emblemática muralla abierta es sin duda una referencia al sueño fallido de Alemania unificada roja. Cada pabellón exhibe un tema diferente en el arte de Immendorff incluyendo "Lidl" 1968-70, y su obra maestra, las pinturas de "Café Deutschland", una alegoría de arte y política unidas por medio de la arquitectura"<sup>9</sup>



Otro artista con referencias pictóricas de tipo político que también fue alumno de Beuys es Gerhard Richter. A su llegada a la Academia de Düsseldorf desde Alemania del Este, formó junto a Sigmar Polke y el futuro galerista Konrad Lueg lo que denominaron "Realismo Capitalista" una especie de Pop Art *sui generis* que presentaron en una galería donde Richter y Lueg aparecían sentados en la reconstrucción de un pequeño salón burgués de la época, una manera irónica de contraponer el realismo socialista en que se habían formado en Alemania Oriental. Como se puede apreciar en la obra de Richter, hay obras de realismo Capitalista más amables que otras, pero todas tienen un fondo irónico.



Destacán también en este estilo en blanco y negro pero de bordes difuminados y borrosos, otras obras que se refieren al pasado alemán u otras a un pasado no tan lejano, como la serie Baader Meinhoff, donde aparecen los cuerpos de los componentes de esta banda que aparecieron muertos en la prisión Stuttgart-Stammheim, donde estaban incomunicados.



En su libro "The daily practice of painting, writings 1962-1993" Richter tiene una serie de entradas a propósito de Beuys y de sus prácticas en la Academia.

Text for catalogue Beuys zu Ehren, 1986:

*" En 1962, vi a un hombre joven en la Academia de Dusseldorf que llevaba vaqueros, un chaleco y un sombrero; pensé que era un estudiante pero descubrí que era el nuevo profesor, y que hacía cosas muy interesantes y de alguna forma diferentes. Con Beuys las cosas eran siempre distintas, me descolocaba porque no jugaba según las reglas. Tenía un criterio diferente y empleaba diferentes estrategias; trabajaba por un concepto ampliado del arte...que era un desafío para mí. Beuys era muy crítico. Las acostumbradas y especializadas divisiones del arte eran demasiado estrechas para él. Yo tenía a Joseph Beuys en gran estima y por todas esas cosas que su nombre representa: humanidad, arte, inteligencia, valor y amor."*

Nota 1986. 21 February:

*"Beuys, este fenómeno que nos tomó por sorpresa hace 25 años y nos dejó anonadados despertando admiración, envidia, consternación, furia; este solitario que rompió todas las convenciones para que nuestras rebeliones, tuvieran un marco en el que pudieramos continuar con relativa seguridad...A lo largo de los años nos acostumbramos a él, sus actividades dejaron de impactarnos y se impuso un cierto distanciamiento crítico. Al final se convirtió en un buen y honorable artista... Su muerte me hizo revivir su originalidad como un golpe, y todas las tempranas e infantiles cuestiones se presentaron de nuevo. Su muerte removió las cosas, tocando en mí una fibra que el racionalismo había hecho desaparecer hacía ya tiempo. Algo místico, sobrehumano...algo que me asusta. Preferiría la comodidad de no ser demasiado consciente...Todavía me fascina más que ninguna otra persona, ese aura especial suya es algo que no he encontrado más ni antes ni después de él."*<sup>10</sup>

Quiero terminar con un arte de Richter más alegre, poético y optimista, con sus series de acuarelas abstractas de los años ochenta. Richter es

un maestro de mil estilos, o un artista sin estilo como se ha definido a sí mismo. Un perfecto realista que es un gran pintor abstracto a su vez con gran maestría sobre el color, una abstracción que es además tremendamente expresionista (y expresiva). En los últimos años ha vuelto a sus obras abstractas de pequeño formato, series en color y tintas en blanco y negro, barnices sobre cristal y nombres de cuentos infantiles de alguien que dijo *"Art is the highest form of hope."*



### 4.3 El Legado de Beuys: Vestigios y signos de la FIU

*"Entre el nacimiento y la muerte los seres humanos tienen trabajos colectivos que hacer en la tierra" Joseph Beuys 1 Mayo 1972 tras la acción "Barrer" en la Plaza Karl, Marx Berlín oriental.*

Al igual que el inicio del S. XIX supuso que la epistemología histórica llevara el concepto de temporalización a todas las ciencias, en el comienzo del S. XX la nueva ciencia sociológica lleva las relaciones sociales de los individuos en sus facetas de trabajo, de colectivos y de derechos a ser base de la interpretación empírica, de manera que *"La naturaleza humana ya no es interpretada como en el siglo precedente, en términos abstractos, sino de acuerdo con la evolución de las relaciones entre los hombres... La universalidad estética... inglesa y kantiana reenvía, ahora, a la socialidad... a ese carácter social que también es atribuido a las capacidades o 'fuerzas esenciales' del hombre y a sus manifestaciones históricas en la creación artística..."*<sup>1</sup> Las ciencias sociales, tendrán una afinidad con las ciencias espirituales-o humanísticas- y las artes, pero a la vez crearán un sólido puente con las ciencias físicas y naturales y sus metodologías. La sociología será asimismo el resultado y el inicio de dos discursos de teoría y praxis que se ocuparán de las relaciones históricas encaminadas al futuro, a la construcción social y que parten de una base utópica, como son el positivismo y el marxismo, esenciales en aquellos inicios de S. XX, finalmente encaminados a la ciencia y la política respectivamente.

El arte de la época *"revolucionario en sus albores románticos, se escinde en dos vertientes según se adapte a las costumbres e intereses burgueses o a las tendencias democráticas, dando entonces origen al arte social.... este objetivo sólo puede alcanzarse a través de la preponderancia de una doctrina universal, de una guía social cual es el esprit positif ... capaz de 'sistematizar dignamente la cultura estética en el mismo momento que la cultura científica y la cultura industrial'"*<sup>2</sup>. Esto desde la perspectiva del positivismo, aunque existirán otras vertientes formales, más adentrado el siglo, basadas en la teorías de sistemas, como puede ser el minimalismo y otras corrientes basadas en la teoría de la información. Tomado de la sociología, que a su vez lo tomó de las ciencias físicas, en el mundo del arte destaca el *"experimento, no sólo a través de los datos obtenidos en la observación sobre la realidad, sino a través de la manipulación de los correspondientes medios artísticos... el*

---

1 MARCHÁN FIZ, S. La Estética en la Cultura Moderna. De la Ilustración a la Crisis del Estructuralismo. p. 189 Alianza Forma 2000

2 BARASCH, Moshe Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann.p. 22-24 Alianza Forma, 1996,



experimento marcará de un modo decisivo el destino de las vanguardias artísticas del siglo XX”<sup>3</sup> Y es un tema del que se tratará en el último apartado.

Si Aristóteles proponía la materia y la forma para superar la dicotomía de la idea frente a la apariencia o ilusión, en el siglo XX se retoma “la idea” o mejor dicho los conceptos para ser llevados a una praxis con mayor o menos grado de materialidad. De cómo las ideas de Beuys han sido llevadas a la práctica posteriormente a la propia acción de Beuys tratará este apartado.

Deleuze dijo que a las ideas hay que tratarlas como espacios potenciales “ las ideas son potenciales, pero potenciales ya comprometidos y ligados en un modo de expresión determinado. Y es inseparable del modo de expresión”<sup>4</sup> y comenta como en la “sociedad de control”- idea tomada de William Burroughs por Michel Foucault, quien la denominaba “sociedad disciplinaria”, en la que las instituciones ejercen medios de control que no necesitan ser muy coercitivos (un avance sobre algunas sociedades de otros tiempos) pues tienen un dominio asegurado (hay muchos tipos de sociedades disciplinarias, más o menos permisivas)- es necesaria la creación de nuevas instituciones para hacer una sociedad más abierta, libre y plural, cuestión que hoy hay que seguir defendiendo.

Beuys, dio varios pasos en el neoinstitucionalismo, algo que puede ser definido de manera muy simple y parcial como la creación por parte de diversos agentes sociales de nuevas instituciones, de mayor o menor tamaño y peso político (asociaciones de todo tipo) así como su interrelación con instituciones oficiales de mayor nivel político. El institucionalismo surgió entre las décadas de los sesenta y los setenta. En el viejo institucionalismo “los resultados sociales se consideraban, o bien producto de los resultados de las conductas individuales, o bien eran reflejo de determinaciones estructurales. En otras palabras (el neoinstitucionalismo) fue una reacción a considerar al sujeto en un extremo como un actor autónomo y todo poderoso, mientras en el otro como absolutamente sujeto por estructuras que marcan sus posibilidades de acción”.<sup>5</sup> El neoinstitucionalismo, tiene unas características que lo diferencian del viejo institucionalismo, como el agregar una dimensión temporal al análisis y considerar que el pasado incide en el presente y en el futuro. El viejo institucionalismo se preocupaba por ver cómo las entidades colectivas creaban instituciones que moldean las conductas, el nuevo en

---

3 *Ibidem*, p.183-185

4 DELEUZE, G. Conferencia Fundación FEMIS, Francia, 1987. Trad. Bettina Prezioso

5 Pérez Pérez, Gabriel y Valencia E. Laura. El Neoinstitucionalismo como Unidad de Análisis Multidisciplinario. Actualidad Contable FACES Año 7 N° 8, Enero-Junio 2004.

cambio se preocupa por la forma en que los actores enraizados en dichas estructuras moldean sus preferencias. En economía, consideran que el funcionamiento apropiado del mercado libre depende de arreglos institucionales que lo hacen posible.

A partir de Noviembre de 1971 Beuys con la creación de un comité para una escuela superior libre, entre cuyos miembros estaban su amigo el escritor y premio Heinrich Böll comenzó a hacer gestiones a nivel social y político encaminadas a la creación de la FIU que dio como primer paso en Abril de 1973 a la fundación de la asociación para el fomento de una universidad libre en la línea de algunas otras instituciones de este tipo de las que se hace un recuento detallado en el Informe a la Comunidad Económica Europea que escribió Caroline Tisdall en 1975<sup>6</sup>, comenzando por las escuelas de educación primaria del movimiento de principios de siglo de New School League, las escuelas Waldorf de Steiner, La escuela de Bertrand Russell en Beacon Hill, o Summerhill y la Deschooling Society de Ivan Illich ya a partir de los años sesenta, continuando en los grados superiores por instituciones como Bauhaus o el Massachusetts Institute of Technology (MIT). Otras Instituciones mencionadas son la Universidad Libre de Berlín, la Universidad Europea de Florencia, el CIDOC<sup>7</sup> de Iván Illich, Committee on Human Development en Chicago, Committee on Social Thought de la New School of New York con Saul Bellow y Hanna Arendt, Human Development in Learning Universidad de Carolina del Norte, The Survival University en Green Bay, Wisconsin. Y a nivel secundario destaca de Parkway Programme en Philadelphia.

En Europa, algunas instituciones que habían mostrado interés por la FIU, serían The Institute for Social Research and Development en Aachberg, un Instituto económico en el que Beuys estaba involucrado. Entre sus participantes destacan los economistas Eugene Löbl y Wilhelm Smchundt (que ofrece becas para artistas de países en vías de desarrollo, en colaboración con la Unesco), OECD Centre for Educational Research and Innovation en París (actual CERI o Science Po) , Centre for the Study of Contemporary Culture en Birmingham, The AA Architectural Association en Londres, así como la Fundación Gulbenkian y Fondation Européene de la Culture. He de decir que todas estas instituciones, excepto The Centre for the Study of Contemporary Culture en Birmingham, que cerró inesperadamente en 2002 y del que ha quedado como testimonio una biblioteca en la Universidad de Birmingham.

En relación con este tema, quiero hacer un pequeño análisis de una obra de Beuys, "Grond" (Base), que actualmente se encuentra en depósito en los almacenes

---

6 Report to the European Economic Community on the feasibility of founding a Free International University for Creativity and Interdisciplinary research in Dublin p. 56-62

7 Center for Intercultural Documentation at Cuernavaca, Mexico

del Museum Boijmans Van Beuningen de Rotterdam, donde hay una colección de pintura medieval en la que hay cuadros del Bosco y Brueghel. .

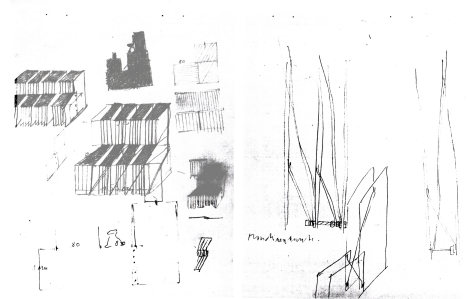
## Grond

Subtitulada Instalación para una oficina, obra de 1980-81, está



compuesta por varios muebles de oficina de la Galería de René Block en Berlín: una silla, una mesa de trabajo y un fichero. Hay también un megáfono con una grabación que de vez en cuando revive la voz de Beuys, quien tras un suspiro de cansancio dice: '*Jetzt brechen wir hier den Scheiss ab*' (Ahora dejamos aquí esta mierda.)

He encontrado un boceto de 1980, llamado Core for Grond en el catálogo "Drawings" de Victoria and Albert Museum de Londres de 1984 en que aparece un esbozo de la instalación, montada mediante cuatro ensamblajes de unas grandes piezas de madera que se asemejan a caballetes en los que hay instaladas unas placas de cobre, siguiendo la idea de Beuys de baterías acumuladoras de energía, en referencia a la energía creativa de un ambiente de oficina. Los objetos de oficina están unidos a las piezas de madera, excepto una



de ellas en cuya placa aparece el artículo de Beuys 'Aufruf zur Alternative' (Llamamiento a la alternativa), que apareció en el periódico The Frankfurter Rundschau en 1976,

en el que se pedía un cambio social y una explicación de la llamada "Acción Tercera Vía" una década antes de la caída del muro de Berlín, como un puente más allá del enfrentamiento entre el capitalismo y el comunismo, que significara una nueva visión de la vida económica, en



una economía de socialismo democrático y libre en que el capital, a la manera de Steiner, estaría neutralizado constantemente para evitar inflaciones y crisis, en una circulación orgánica del dinero unida a la producción, en que rodo el excedente volviera a ser integrado a la vida cultural de la sociedad.

#### 4.3.1 "The Tree University" (SSRU)

*"SOCIAL SCULPTURE- how we mold and shape the world in which we live: Sculpture as an evolutionary process. "* Joseph Beuys Everyone is an Artist. 1979

Entre los signos dejados por la FIU (en realidad sólo podemos hablar de vestigios en relación a las décadas transcurridas) está el primer Departamento universitario de Escultura Social: The Social Sculpture Department Research Unit (SSRU)<sup>1</sup> de la Universidad Brookes de Oxford<sup>2</sup>, que al tener un árbol como logo, es llamada The Tree University<sup>3</sup>. Es una universidad privada con un amplio sistema de becas, en el que hay disciplinas de ciencias, humanidades, derecho y arte.

¿Cómo llegó a crearse un departamento en una universidad británica de una disciplina creada por Joseph Beuys? El mérito es de la sudafricana Shelley Sacks que fue alumna de Beuys en Düsseldorf y quien desde su libertad de magisterio ha elegido este enfoque para la educación que provee a sus alumnos. SSRU se creó como departamento de arte en 1998, en un encuentro de 150 personas, entre las que había miembros del Arts Council y representantes de Organizaciones No Gubernamentales. Richard Hamilton, Caroline Tisdall y Johannes Stuetzgen inauguraron el departamento con un discurso. Caroline Tisdall enfatizó la importancia de llevar las cuestiones y puntos de vista de la escultura social a la universidad y Stuetzgen habló de la conexión entre escultura social, el concepto ampliado del arte, la democracia directa, la autodeterminación y la educación.

Shelley Sacks cuenta como el proceso se inició en 1990-92 en una serie de conferencias que dio en la Tate Gallery sobre Beuys y William Blake y como continuó en un taller de Escultura social en Edimburgo en 1994 y otros encuentros ya como fundación SSRU "The Art and Social Healing Group" en Liverpool y Nottingham Trent (donde un Dean los acusó de brujería) y en un forum en Glasgow en 1995, hasta la propuesta de crear el departamento en Brookes University por Graham van Wyk quien pensó que los debates llevados a cabo en los forums, debían alcanzar credibilidad a través de una investigación y prácticas adecuadas. El departamento se creó con el añadido de la sección de música y arte contemporáneo en 1999,

---

1 <http://arts.brookes.ac.uk/research/arp/ssru.html>

2 <http://www.brookes.ac.uk/>

3 Que rima con Free University



obteniendo un gran resultado en el NTA<sup>4</sup> desde los primeros años y contando con el apoyo del Arts Council. Beuys estuvo presente desde el principio en el currículum, no sólo como origen de muchos temas de estudio, sino sobre todo desde la aproximación interdisciplinar que había pensado para el currículo de la FIU. El logo, parte de su escritura de la palabra *Imagination* y se usan algunos otros de sus diagramas para las publicaciones del Departamento. Pero Beuys es sólo el punto de partida, los principios y las prácticas han sido desarrolladas por Shelley Sacks e integradas en un currículum de arte donde se puede optar además por diferentes asignaturas y disciplinas artísticas<sup>5</sup>.



El programa se enfoca a partir de la estrategia creativa : *'imagination' for developing 'agency' and an 'engaged and transformative contemporary practice'*, en la idea "todo ser humano es un artista" para encontrar nuevas formas y caminos de estar en el mundo, para desarrollar las capacidades que conduzcan a ello y para transformar las condiciones que causan innecesario sufrimiento al planeta y a todas las formas de vida. Esta ética, y las prácticas que derivan de ella son parte importante de los programas de posgraduación como una dimensión importante del trabajo en SSRU, pues como no podía ser de otra manera el departamento tiene un importante enfoque ecológico y social, campos emergentes en relación a la sostenibilidad y la viabilidad en todas las zonas del planeta.

En su página web<sup>6</sup> cuentan algunos de estos procesos:

Los "Earth Forum" son un módulo de la Universidad de los Árboles que se desarrolló en una pequeña aldea de sudáfrica en 2002 y posteriormente fueron testados para su uso en Alemania y Gran Bretaña a partir de 2011. Cada Forum es un proceso móvil, simple pero intensivo, en el que participan grupos de "accionistas" formados de antemano, que pueden proceder del mundo de las empresas, la educación, la terapia, el arte o cualquier otra esfera. Hace reconocer en los participantes unas capacidades y habilidades comunes al ser humano, pero que no suelen presentarse en la vida cotidiana, lo que crea un sentido de bienestar y

4 National Teaching Assesment

5 Talleres de escultura, pintura y dibujo, Arte digital, Música, Film, Historia del arte, Arte editorial además del SSRU que es una asignatura de postgrado.

6 <http://www.social-sculpture.org/>

refuerzo que ayuda a continuar con las tareas del trabajo y la vida. Desde que se inició con un pequeño grupo en sudáfrica, han participado en estos forum más de mil participantes.



“La Universidad de los árboles” es un marco participatorio global, que se lleva a cabo de forma virtual y sobre el terreno.

Es un marco flexible para la acción ecológica y social en que la crisis medioambiental es vista como una oportunidad de cambio, explorando las conexiones entre umaginación y transformación, entre lo poético y lo práctico para



desarrollar nuevas formas de acción creativa ante los retos ecológicos del futuro. En la experiencia de la universidad de los árboles, se crea una arena, un “territorio en el bosque” para explorar la relación con el mundo natural y para ver nuevas perspectivas. Puede ser usado por

grupos y organizaciones.

“Exchange Values” pone énfasis en las interrelaciones entre productores y consumidores en la compleja economía global, a través de la integración de lo estético y lo político. El programa comenzó hace 20 años y ha reunido a un gran espectro de personas : activistas, agricultores, economistas, oficiales de gobiernos, ambientalistas, artistas, psicoterapeutas, ingenieros, geógrafos , escritores... la relación de los

productores de babanas en Windward Island fue presentada en 2002 en el World Summit for Sustainable Development. Así mismo se han desarrollado otros proyectos como : *Mound* (1992); *Thought Banks* (1994/95) *Sofas in the City* (2002 -ongoing); *Landing Strip for Souls* (2000 ongoing), *Ort des Treffens [100/1000 Voices]* (2008 ongoing) y *Frametalks* (2012 ongoing) - Todos como ejemplos de una práctica expandida e interdisciplinar que explora la relación del pensamiento imaginativo con la formación de un mundo democrática y ecológicamente sostenible.



En cuanto a los programas de master y postgrado de escultura social , que se imparten en el edificio Richard Hamilton, que cuenta con una gran sala de teatro y conferencias, una sala menor para clases, un estudio de drama con facilidades de luz y sonido, estudios con acceso a maquinaria para trabajos en madera y metal, estudios para preparar performances e instalaciones, sala de música y grabación, talleres de edición e impresión, de fotografía, vídeo y una sala de ordenador con numerosos programas gráficos y material de oficina. El enfoque es transdisciplinar. El acceso al edificio está permitido para los estudiantes las 24 horas del día.



Existe también la oportunidad de pasar un semestre en la Universidad Bauhaus de Weimar, the Piet Zwart Institute, Rotterdam; o the Vilnius Art Academy así como colaborar con los proyectos de SSRU: The University of the Trees, Exchange Values, and Earth Forums.

SSRU tiene además relación con estas instituciones: Oxford Brookes University's **Institute for Sustainable Development** / **Greenmuseum** / **Citizens Art Days** (Berlin) / **Basic Income Network** (UK) / **Transition Towns and Edible City** (Kassel) / **Making a Difference, Asia** (Hong Kong) / / **Geography Department**, Exeter University / **Free International University** (FIU Verlag) / **Centre for Art and Social Practice** (Mumbai/ Kolkota) / Alanus University, **Art in Dialogue** Programme / **Cultura 21** (C21) / **und-Institute** for Art, Culture and Sustainability / **Emerson College** (UK) / **Omnibus for Direct Democracy** / **Democracy in Motion** / **Basic Income Network** (Switzerland) / **Ecoarts Network** / **Centre for Contemporary Arts and the Natural World** (UK) / **World Banana Forum** / **Summerhall** (Edinburgh) / **Demarco European Art Foundation** / several **European and International Permaculture Groups** / **Ecoartspace** / **OYA** magazine, publishers and community / **University of the Trees - Earth Forum** network / y a través de los programas de graduado- con **Bauhaus**, Weimar.

Quiero terminar con una cita a propósito de lo que Adorno decía de la universidad a finales de los años sesenta que cité en la introducción. En estos momentos la políticas de austeridad, y un sentido erróneo a mi parecer de acercamiento entre universidades y empresas, que puede terminar con la autonomía de estas y que conduce a la privatización de las universidades públicas, sin que haya un plan sólido de becas para contrarestarlo. Twitchin se refiere a las Universidades de Inglaterra, pero parece que puede ser una situación generalizada, en la que la Universidad quede muy restringida de nuevo. Siguiendo la idea de Steiner de autonomía educativa, es importante que existan modelos alternativos en la enseñanza, que funcionen siendo capaces de desarrollar una cierta autogestión, al mismo tiempo, que continúe el apoyo social al acceso de amplias capas de población a los estudios universitarios en diversos grados, niveles y tipos de estudios.

*"...is today being enacted in fiscal terms, in the name of "austerity", the concomitant questions (both hermeneutic and practical) concerning citizenship and public space, protest and education, the university and democracy remain as urgent as ever.... The question of "resistance" (posed in the relation between performance and philosophy) concerns what of the humane may yet be sacrificed on the altar of power in the name of "necessity". The long march towards the privatisation of English universities, for instance, continues a consumerisation of citizenship in which a university's value (to remain "open" as a public space)".*



### 4.3.2 FIU Amsterdam y el omnibus de la Democracia Directa

*"Es la utopía la que, al nivel de los fines, puede proporcionar una perspectiva a la prospectiva que exige la complejidad del mundo contemporáneo y posibilita los medios existentes, dando así sentido y dirección a la acción política"* Paul Ricoeur, Utopía e Ideología

Partiendo del tema de las universidades y de la actuación en el espacio público, en áreas sociales, con una cierta perspectiva alternativa- por lo tanto en principio utópica- aunque desde de la base de una realidad ya creada, está el proyecto FIU Amsterdam, que no es estrictamente una Universidad, sino un conjunto de relaciones formadas entre diferentes pequeñas instituciones reunidas en una fundación bajo el denominador FIU, entre las que se encuentran distintas sedes en Amsterdam<sup>1</sup>, Munich<sup>2</sup>, Hamburgo<sup>3</sup> la editorial <http://fiu-verlag.com/>, algunas localizaciones para artistas en residencia y conferencias: <http://www.soZIALESKulptur.com/tagungsort-am-bodensee/?lang=en>, <http://www.verbekefoundation.com/>.



El proyecto del Omnibus para la democracia directa <http://www.omnibus.org/> comenzó en la Documenta 8 en 1987 y estuvo 7 años rodando a través de Alemania de ciudad en ciudad, dando charlas en lugares públicos, en escuelas y en conferencias. El segundo autobús ha estado rodando los últimos trece años.

El principal propósito es lograr la implantación del plebiscito por Referendum en Alemania y la manera a través de la cual lograrlo es mediante la expansión de las ideas sobre Escultura Social de Beuys y su concepto ampliado del arte. Lo que podría llamarse las ideas político- económicas, artísticas y sociales de Beuys, influenciadas como se vio por Steiner, y de las que haré un breve repaso en este apartado.

El Omnibus cuenta además con la colaboración de otras organizaciones hermanas, como el Proyecto Más democracia <http://www.mehr-demokratie.de/> o Escuela en Libertad <http://www.schule-in-freiheit.de/773.html>. También hay un proyecto de

---

1<http://www.fiuamsterdam.com/index.htm>

2<http://www.soZIALESKulptur-muenchen.de/>

3<http://www.freie-kunstschule-hh-fiu.de/>

marchas a pie por el Referendum <http://www.der-aufrechte-gang.org/> así como participaciones colaborativas sobre aspectos sociales y económicos en otros proyectos y países:

[http://www.crunchtime2010.org/pages/participating\\_artists.html](http://www.crunchtime2010.org/pages/participating_artists.html)



Johannes Stüttgen es el primer responsable de la organización del Omnibus, y cuenta como el primer paso hacia la acción y la realización de cualquier proyecto es "La revolución de los conceptos", una noción que Beuys tomó de Eugen Löbl, el economista de la "Primavera de Praga"<sup>4</sup>. En Manifiesto para la Alternativa Beuys escribe:

*"Only through the 'revolution of concepts', through a new revision of the basic relations of the social organism, does the way thereby become free for a revolution without constraint and arbitrariness. Because a far-reaching practice is always connected with concepts, the kind of thinking about states of affairs is decisive for how one handles these states of affairs and - firstly: how and whether he understands them at all."*<sup>5</sup>

En este mismo contexto Beuys habla de "remelting of indurated conceptions and theoretical approaches"<sup>6</sup> algo así como una refundición de los conceptos y los enfoques teóricos encallados, algo necesario para que el proceso de transformación de las experiencias estéticas en la práctica social pueda transformarse en una nueva cualidad de pensamiento y acción, para que las acciones del hombre, a las que llega por la información con la que cuenta, sean verdaderamente un proceso de decisión libre. Beuys hace una crítica a la política económica, en aquellos momentos, años setenta y ochenta, de superación de las economías del capitalismo privado de occidente y estatal del este. La base de la acción humana es el trabajo, de él se desprenden los problemas de la libertad,

---

4 Después en Achberger circle , junto al también economista Wilhelm Schmundt, el propio Joseph Beuys y otros.

5 "Aufruf zur Alternative". First published in Frankfurter Rundschau, 12/23/1978. Reprinted in: Harlan/Rappmann/Schata, Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys, Achberg 1976, p. 131

6 "Eintritt in ein Lebenwesen". Conferencia en Free International University-Project. Documenta 6 de Kassel 08/06/1977. Reprinted in: Harlan/Rappmann/Schata, p.135

de la autodeterminación por la creatividad, de la autoadministración, de la gestión ... Todas estas cuestiones políticas muy importantes están implicadas en esa cuestión de base"<sup>7</sup> Se puede superar las relaciones erróneas en lo referente al trabajo mediante el concepto ampliado del arte, en el que la condición autónoma del arte, puede ser traspasada a otros campos de trabajo. La Plástica social a su vez puede transformar el arte en proyecto social ciudadano para fundar una nueva vida social cotidiana o *Lebenswelt*<sup>8</sup>.

El trabajo humano es una actividad práctica que involucra por igual al pensamiento y a la acción, "proceso paralelo", significa los dos polos de la actividad artística, tal como Beuys la entiende, el espiritual-intelectual (*geistig*) y el material. En la introducción de este apartado, se habló de la *poiesis* como equivalente al hacer en sus sentido de realizar un objeto, bien en el arte, o en cualquier otra facturación de algo material. Agamben incluye la praxis como "voluntad que se expresa inmediatamente en la acción". La autoconciencia de este proceso permite comprender que no solamente somos seres biológicos, seres materiales, sino, en tanto somos capaces de pensamiento, sentimiento, imaginación, voluntad, no sólo somos laborantes, somos también productores. Pero el proyecto parte "no de los medios de producción, sino de la libertad del ser humano como criatura que se autodetermina" y lo definió como "humanismo libertario"<sup>9</sup>.

El trabajo es la premisa fundamental de lo que Beuys llamó "antropología de la creatividad", práctica productiva ligada a la dimensión biológica; tiene su origen en el pensamiento, es animado por el sentimiento y constituye la expresión de la voluntad creadora. Pero bajo la organización productiva capitalista, el trabajo se encuentra reducido a potencial puramente biológico como fuerza de trabajo (*Arbeitskraft*), está inscrito en una relación de puro intercambio mercantil, mientras para Beuys el valor económico es la capacidad que el hombre invierte en el trabajo, es el producto que crea en su lugar de trabajo. El concepto de trabajo como fundamento de "la antropología de la creatividad" es la base de una "economía de las capacidades". La sociología representaría el segundo sistema a través del cual se capta al hombre en su realización concreta, se trabaja para otros y se vive gracias al trabajo de otros y a

---

7 Bernard Lamarche-Vadel, Joseph Beuys p. 67-68. Siruela, 1994

8 Término creado por Husserl para referirse a la pluralidad de sentidos de la experiencia en relación con los niveles de la realidad que conforman los ámbitos del evaluar, el desear y el actuar.

9 Clara BODENMANN-RITTER, Joseph Beuys. Cada hombre, un artista 56. Madrid: Visor, 1995

las múltiples y complejas interrelaciones creadas. El lenguaje sería una tercera estructura, un sistema de signos dentro del cual se pueden hacer comprensibles las acciones, y se puede traspasar el conocimiento y la experiencia para pasar a la praxis y la poiesis: la formación, la información. La economía sería el resultado de todo ello, no el punto de inicio.

La redefinición beuysiana del arte se refiere también a la dimensión estético-expresiva del trabajo lo cual implica que en la acción creativa el hombre se produce a sí mismo como ser individual, social e histórico, de ahí la frase de Novalis "Todo hombre es un artista" que Beuys utilizó: *"Todo ser humano es un artista, un ser libre, llamado a participar en la transformación y la reorganización de las condiciones, el pensamiento y las estructuras que dan forma e informan nuestras vidas"... "Toda capacidad procede de la capacidad artística del ser humano, es decir, de ser activo creativamente"*<sup>10</sup>. El arte es "la palanca" "no ...agotada", proveniente "de un lejano pasado histórico", que no obstante "vuelve como futuro, como futuro total, el del hombre que se hace consciente" <sup>11</sup>Así, el arte es "el más grande depósito de energía revolucionaria", pero como práctica especializada se encuentra él mismo alienado y "ha hecho caer en la soledad a la inmensa mayoría de los seres humanos".<sup>12</sup>

Así pues, la liberación del arte y la del trabajo deben darse juntamente en una relación de necesidad. El trabajo es en su definición moderna el polo opuesto del arte, Kant situaba el arte y el trabajo en los extremos opuestos de la libertad y la necesidad. Las artes se convirtieron en instrumentos especializados de la experiencia de lo estético. La teoría estética de Schiller permitía que la construcción del arte como esfera autónoma puede ser considerada "función social" y posteriormente abrirá también la posibilidad de vincularlo como una socialización del arte con desarrollo en temas sociales, asunto en que se han debatido todas las vanguardias. Esto llevaría a su vez a una redefinición del trabajo, abriendo una oportunidad de democratización de los procesos productivos, mediante una economía de cambio hacia las capacidades y las condiciones de realización del trabajo, que llevaría a una estetización de éste y a abrir las posibilidades creativas. *"La cuestión de la estética es la cuestión del hombre"*<sup>13</sup>

Y el trabajo sería realmente autónomo y autogestionado: *"En una empresa libre, naturalmente compete a los trabajadores determinar lo que hay que hacer,*

---

10 *Ibidem* 57, 71

11 Discurso sobre el propio país , p. 206

12 *Ibid*, p. 202

13 Espace avec introspecteur, interview de Gaya Goldcymer et Max Reithmann, en Beuys, *Par la présent* p. 123

ya sea aquellos que tienen un puesto dirigente o un puesto operativo. Pero no he hablado de propietarios. He hablado de una empresa en la que todos cooperan, se dan a sí mismos una constitución y se administran ellos mismos"<sup>14</sup>

En cuanto al dinero, Beuys dijo: "El dinero no es un valor económico Cuando el poder del dinero no cesa de sepultar todo lo que está inspirado por la libertad y la democracia, cuando el poder del dinero no cesa de destruir el ideal, debemos lanzarnos a la boca de este dragón y empuñar el concepto de capital. Es preciso que nos batamos de una manera muy decidida contra el concepto de capital"<sup>15</sup> Todo esto significaría una reorganización económica total donde "Nadie compra y nadie vende capacidades y trabajo" Es necesario restituir el valor de uso del trabajo, resituarlo en el interior de una redefinición del sistema de las necesidades materiales y espirituales: "Elaborar y conseguir los productos que necesitamos es hoy posible... Necesitamos leyes económicas que nos aclaren la función del dinero, pues la liberación del dinero es la condición de la liberación del trabajo"<sup>16</sup>

En una charla en la que Beuys tomó parte ocurrida el 29 November 1984 en The Meeting House de Ulm, recogida en el libro "What is Money?" Uno de los participantes, el economista Rainer Willert dijo: "Aunque esta cuestión es intrínseca a la profesión, no hay una respuesta realmente satisfactoria...los economistas hemos solucionado el problema,ofreciendo definiciones funcionales: Un medio de pago, un medio de guardar valor, una unidad de cálculo. En la historia de la economía esto no ha sido siempre así. En otros siglos la gente reflejaba de forma comprensiva el valor del dinero, pero esto no ha sido así en el último siglo."<sup>17</sup> El dinero estaba respaldado en el pasado, pero en la actualidad, el dinero del sistema de los bancos centrales, es en buena medida un hecho ficticio que no representa los valores económicos reales y únicamente está respaldado por esos mismos bancos, y sometido a las crisis del complejo sistema desregulado financiero, como se ha podido ver en la última crisis crediticia y de evaporización de activos.



14 Beuys . Hablar sobre el propio país , p. 213

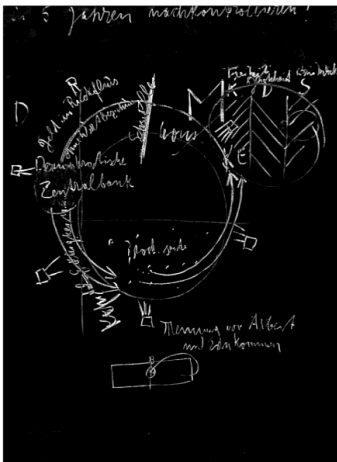
15 *Ibid* , 211

16 *Ibid* , 208

17 RÖSCH, U. *et al* , What is Money? A discussion, p. 6, Clairview, 2010. Traducción propia.

Nótese la ironía de Beuys, en los billetes firmados arriba, con la ecuación Kunst= Kapital y sus diversos sentidos.

En el libro se señala<sup>18</sup> como los procesos de la vida económica se han convertido en una falsa estructura polarizada entre producción y consumo, un proceso de creación de valor y otro de devaluación, en un sistema orgánico además de mecánico. En la esfera económica debería tratarse solo de los productos y sus valores, bien sean productos generados por medio de producción material o cultural, procesos inmateriales relacionados con las actividades, capacidades intelectuales y habilidades personales. Y a las esferas de producción y consumo se le debe interponer la esfera del organismo social: de los derechos y las condiciones dignas del trabajo. El acceso a los medios de producción y una renta digna no sujeta a la compra-venta individual del trabajo.



Joseph Beuys: 'The Capital Space 1970-1977', board drawing 4

Ulrich Rösch, explica<sup>19</sup> dos de los encerados que forman parte de "Das Kapital Raum" de Beuys, donde se declara: "Check this again after five years!"

El círculo de la economía está dividido entre ('Prod. Seite') y ('Kons.'Seite'). En la parte de la producción Beuys ha escrito 'Capital = skills', la economía está sólo limitada por las habilidades personales. El dinero es un úrul que puede ser creado a necesidad sin restricciones para cubrir las necesidades de producción. Este proceso se lleva a cabo en la actualidad en los

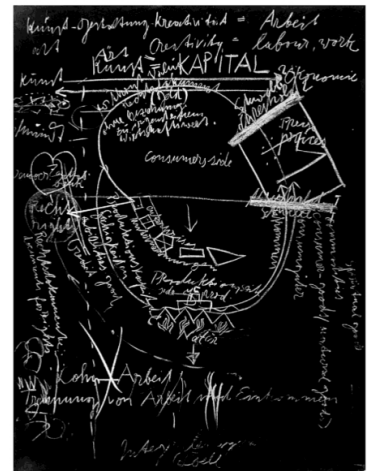
bancos centrales de todas las sociedades modernas. El dinero emitido con carácter productivo fluye hacia diversos negocios y compañías y desde allí, el remanente es distribuido a los trabajadores como salario. Beuys escribe 'Separation of work and income.' señalando la distribución del dinero para el consumo como un proceso de la esfera de los derechos, no de la economía. Sólo los productos producidos por la creación de las personas, y su valor, son sujetos de la economía. El circuito es interrumpido por un límite marcado como (Schwelle) que indica en capital de mercado (capital M). Aquí es donde los productos encuentran al consumidor y se produce el intercambio de dinero. Los productos son usados y consumidos y desaparecen del circuito económico. El dinero usado como pago vuelve al empresario, pero ha perdido conexión con el valor de los productos como tales, que han sido pagados con el trabajo individual (es el trabajo lo que se compra y se vende, la energía empleada, que como los productos de uso, desaparece del circuito). Beuys escribe 'Money in reflux without value connection'. Este dinero forma por tanto un excedente sin relación ya a los productos ni el trabajo, que puede o no volver a la

18 Ibid p. 72-75

19 Ibidem, p. 84-90

producción, o por el contrario puede estancarse en los mercados especulativos, sin que vuelva al flujo de los mercados centrales donde se inició el sistema de financiación. Punto en el que se cierra el circuito económico que se ha visto de esta manera disminuído.

En el diagrama *Arte= Capital*, se ve la circulación del dinero en un contexto más amplio. Beuys ha dibujado una flecha desde el arte a la economía y abajo otra en el sentido contrario, indicando retornos. Arriba está escrito 'Art - Shaping - Creativity = Work'. En el sentido que el trabajo productor se origina el potencial creativo y energético de las personas, que transforma las materias primas en productos de consumo. El Banco central democrático se dibuja en el centro como un corazón, motor del sistema circulatorio, que produce



Joseph Beuys: 'The Capital Space 1970-1977', board drawing 18

el flujo y los ritmos circulatorios. El movimiento del dinero está determinado por la iniciativa humana, como capital de producción. Entre las esferas de producción y consumo, aparece una línea 'Rechtsdokumente' (rights documents). Puesto que la ecuación Energía de trabajo y Consumo de producto, se ha cumplido y agotado, el dinero pasa a ser un excedente que vuelve al banco central, no como valor económico, sino como un elemento de la esfera de los derechos sociales.

Esto está unido en la esfera política o de los derechos a la idea clave de la autodeterminación política para lo que la reivindicación básica de Democracia Directa es el punto que engloba la legitimización de la toma de decisiones en la esfera de los derechos que incumben a la vida de cada ser individual. Beuys escribió sobre la contradicción entre el movimiento social y el sistema político, que busca asegurar sobre todo la existencia del sistema político"

"Poco a poco acabaremos por transformar esa materia, lo que se llama política [...], en conceptos en los que cada cual se sienta miembro de la sociedad, un miembro que puede cooperar creativamente. De manera que la futura política sea más bien un arte. Y que los seres humanos sepan que estos conceptos se toman en su sentido más eminente, humano, artístico; que es interesante ocuparse de la materia, es decir, de cuestiones de economía, de derecho, de educación, de arte, de ciencia, etcétera. Que uno piense acerca del organismo social en su conjunto, que participe en el pensamiento, en la creación, como un ser humano. Y que no se deje eso en manos de unos pocos, que naturalmente sacan provecho propio del asunto."<sup>20</sup>

20 BODENMANN-RITTER, C. *Joseph Beuys*, 81, 100.

Frente al Estado y el capital, la actividad de Beuys persiguió la creación de la esfera pública (*Offentlichkeit*).

#### **4.3.3 Cork Caucus: On Art, Possibility & Democracy**

*"In the future it will be unimaginable that a conscious person could work solely within culture, like a painter who would make lots of paintings without paying attention to what happens in the democratic structures and the economic activities. . . .The new art is concerned with the needs of everyone to create things, not only art...."*Joseph Beuys, Interview with Jean-Pierre Van Tieghem, 1975

Deliberación política en la esfera del arte. Espacio público para prácticas artísticas. Irlanda no se convirtió en la sede de la FIU, pero Beuys dejó un legado en una serie de personas e instituciones, como Arts and Research Exchange, donde se puede encontrar arte que las más bien conservadoras galerías de Dublín no muestran. Muchos artistas de Performance encontraron así apoyo, en una cultura como la irlandesa muy rica en la tradición teatral, donde ha habido interesantes fusiones en el campo del teatro de vanguardia. Beuys participó también en la creación de la más conocida revista de arte irlandesa a nivel internacional, CIRCA, así como proyectos a nivel local y transcomunitario, iniciativas como Inclusion Matters, llevado a cabo por el artista de performance Rainer Pagel.

Pero aquí me quiero centrar en una localidad por la que Beuys pasó brevemente en 1974, que en 2005 organizó un evento llamado Cork Caucus, un encuentro a nivel local e internacional, partiendo como base de la idea de la FIU, para la creación de un espacio para el debate político, social y el arte contemporáneo. La experiencia, que en principio estaba planteada para tres semanas de conferencias y exposiciones en verano, tuvo continuidad en la ciudad durante más de tres años. Dejaré que Fergal Gaynor- del grupo "Art-NotArt" que formaba parte de la organización, junto a su compañero David Dobz O'Brian, a quienes agradezco el apoyo y la ayuda para la elaboración de esta tesis- cuente la experiencia y su funcionamiento:

¿Qué material teníamos para trabajar? En breve: Arte, lenguaje y personas. Por una parte estaba claro que Cork caucus estaba intrínsecamente obligado por los mecanismos y el lenguaje burocrático, por las relaciones públicas y las aplicaciones a la administración- una intervención en la esfera pública a tal escala, sería imposible sin el recurso de las organizaciones oficiales de nivel político y del mundo del arte. Por otro lado, el espíritu del proyecto, su



compromiso con la "posibilidad" y la "imaginación de lo diferente" eran poco compatibles con el lenguaje y los requerimientos administrativos... éramos conscientes de la influencia ejercida por el tipo de arte que imaginábamos para el caucus , un arte que demandaba su propio lenguaje y formas de organización. Teníamos cierta libertad para poder movernos en el espacio público contemporáneo y poder trabajar a un nivel de discurso ordinario. Hanna Arendt menciona en "In Between Past and Future" como la vida en la ciudad-estado griega, consistía en buena medida en "ciudadanos que hablaban entre ellos". Necesitábamos un segundo principio para nuestras conversaciones, tomando de Heidegger, elegimos un no-concepto, *el pensamiento*, que se manifiesta en todas las artes y disciplinas. El propio caucus nos proveía de nuestra materia de pensamiento: un evento interdisciplinar en el territorio del arte con una dimensión política. Comenzamos la conversación en lugares públicos como pubs y cafés, nuestros primeros encuentros lo formaba un grupo inicial de raíz de unas veinticinco o treinta personas, principalmente artistas emergentes, escritores, diseñadores, arquitectos, científicos y profesores. Con ellos iniciamos una serie de proyectos con vistas al principal evento del verano. Un momento especial en estos comienzos fue lo que llamamos "Recruitment Drive" (nombre que reflejaba irónicamente las prácticas corporativas) para lo que construimos un "entorno de pensamiento" en el City Hall, donde se reflejaban los lugares a los que nuestras investigaciones y conversaciones nos habían llevado hasta el momento. Creando un espacio "la sala de lectura" para el encuentro informal y la discusión.

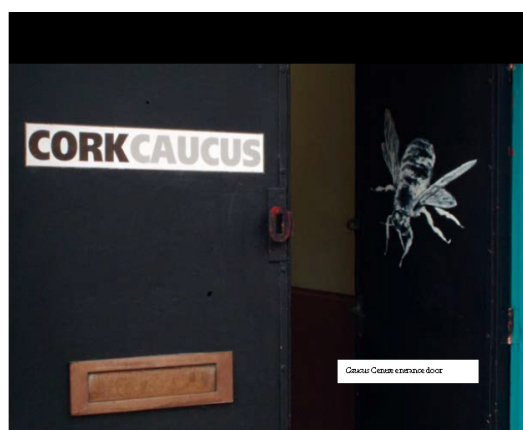


En Noviembre de 2004 hicimos nuestros primeros esquemas para los grupos de trabajo. Propusimos cinco áreas de actividad que queríamos llevar al terreno de las posibilidades de la iniciativa local: Desarrollo de Proyectos de Arte; Conocimiento/ Experiencia; Escultura Social; Educación Alternativa y Lugar e identidad. Los proyectos de arte estaban a su vez divididos en tres aspectos. Práctica independiente, Investigación teórica y encuentros a pequeña escala con practicantes de arte y pensadores a nivel internacional, para iniciar acercamientos de cara a las conferencias del verano. El tema del Conocimiento/Experiencia, que se solapaba con el primero supuso una investigación más profunda en la aturalaleza de lo interdisciplinar y sus formas de comprensión y práctica: Pensamiento a través del lenguaje, a través de la

imagen, a través del método científico etc. La Escultura Social nos llevaba directamente a las ideas de Joseph Beuys, quien había sido una mayor influencia en la fase inicial de investigación, con su idea de establecer una Universidad Internacional Interdisciplinar en Irlanda en los setenta y cuyo trabajo había sido la referencia en el "Recruitment Drive". La Educación Alternativa, se solapaba con esto de nuevo, queríamos investigar las posibilidades de auto-educación y de grupos de artistas como modelos de estas prácticas. Respecto a estos estábamos respondiendo a preguntas más amplias relativas a los problemas de la educación de postgraduación y de la crisis y la falta de la Academia.

Respecto al tópico Lugar e Identidad, esperábamos clarificar un importante tema de cualquier conversación o diálogo- la posición del interlocutor. Cuando se habla de lo 'local' en el contexto de los asuntos del mundo, es necesario inquirir en la especificidad de la comunidad global del lugar, de la ciudad.

Se alquiló una vieja escuela, el logo del Caucus, sobre la puerta, siguiendo a Beuys era una abeja. Hubo un mayor primer encuentro que tuvo lugar en Diciembre de 2004, para crear el Currículo sobre el que se trabajaría en los meses venideros mediante la formación de diferentes grupos:



*Project Cells*- Entre los proyectos artísticos propuestos para trabajar se elegirían unos cuantos que comenzarían a desarrollarse de inmediato según sus esquemas.

*Commissioned Projects*- Proyectos adicionales colaborativos interdisciplinarios.

*The Non-Academy*- según el modelo de Anti-universidad en Londres en los sesenta, se crearían una serie de formalmente mutantes sesiones eclécticas, sobre variados temas disciplinares en lugares públicos.

*Open Organs*- la página Web y la sala de lectura serán usadas como forum de discusión, así como con propósitos de documentación.

*Reading Groups*- se elegirán tres puntos de inicio para la conversación: Filosofía (la elección ha sido "Open Sky" de Paul Virilio), El evento de Arte ( Un artículo de Claire Doherty en *Art Monthly* sobre la Bienal Contemporánea: 'Location Location') Y Teoría del Arte ( Un Artículo de Boris Groys' 'Art as an Economic Avant-Garde'). Si en el curso de estas lecturas y discusiones surgía un nuevo tema de interés en relación al tema tratado, un miembro del grupo propondría un nuevo texto que tratara sobre ese tema y comenzar un nuevo grupo, en un principio dinámico que pronto fue usado asimismo para los proyectos de la Development cells- las conversaciones en los grupos de lectura, conducían a propósitos para los proyectos de arte colaborativos y a la Non-Academy, donde una charla o conferencia sobre el tema podría ponerse en marcha por alguien con conocimiento y experiencia en la materia determinada. De esta manera los encuentros tomaron una estructura ramificada: la discusión en el

grupo de Virilio, sobre la naturaleza de la experiencia urbana llevó a Kathryn Maguire hacia Jonathan Raban's *Soft City*, que condujo a una discusión sobre *flaneurism* y psicogeografía y condujo a una charla de Trevor Joyce sobre 'Benjamin's Paris: the Capital of the Nineteenth Century', y el concepto de ocio productivo, que influyó en el retiro llevado a cabo en West Cork a propuesta de Sarat Maharaj y el proyecto "White benches " de Invisible Pilots. El tema de Cork y la psicogeografía, influyó en el proyecto "We Construction" de Kathryn Maguire, con otra serie de entrecruzamientos entre lecturas, charlas, proyectos y disciplinas. Hubo un grupo muy prolífico en sus discusiones sobre Agamben. Los nano-tecnólogos Guillaume Audoit and Mark Robertson, dieron una charla de introducción a los entresijos de su disciplina, que condujo a una discusión sobre ética. Myles Nolan que actualmente trabaja para el Museo de Historia Natural en Dublín, dio una charla sobre arañas, representando el camino del conocimiento que puede adquirirse a través de la autoenseñanza y fuera de la academia (Nolan era un técnico en arte cuando se interesó por las ciencias naturales y se convirtió en un especialista en arácnidos).

Entre los proyectos de las development cells, el festival anual de poesía



Soundeye tuvo su representación en el Caucus y recíprocamente el proyecto de la Necronautical Society estuvo representado en el festival. Otros eventos fueron la creación de un tour psicogeográfico en Cork, modificando un servicio público en desuso en los muelles del puerto como punto de orientación. Ideal State Agency (ISA) - y Surasi Kusolwong creo el mercado *BangCork*.



Los Open Organs, probaron ser también un asunto multifacético, con la colaboración de dos revistas de arte recientes- *Karnival* and *Babel Mag* - promovidas por graduados de Crawford College of Art.

Con la llegada de las tres semanas oficiales del evento en verano, y la serie de conferencias internacionales, gran parte de la acción había sido puesta en marcha. Entre los conferenciantes estaban figuras internacionales como Chantal Mouffe, Vito Acconci, Charles Esche, Catherine David...y artistas locales y de culturas lejanas y cercanas: Eamonn McCann, Haegue Yang, Ibon Aranberri...<sup>1</sup>

Chantal Mouffe y Charles Esche, dieron el paso al tema de la esfera pública y la política, Mouffe hablando sobre los espacios públicos en ambos política

1 Todas las conferencias están en el libro Edit. JOYCE Trevor and STEINER Shep; *Cork Caucus: On Art, Democracy and Possibility*, Frankfurt: Revolver Press, 2006

*Öffentlichkeit*, y arte *Publikum* y como convertir los antagonismos políticos en agonismos, sin buscar a toda costa el consenso y superando la lógica del nosotros/ellos en la idea de adversarios que luchan por llevar acabo sus propios modelos en unos espacios públicos con multiplicidad de hegemonías. Por otro lado la relación de arte y política es algo dado, por lo que no tiene sentido hablar de arte político, siempre hay una dimensión política en el arte y una dimensión estética en la política.

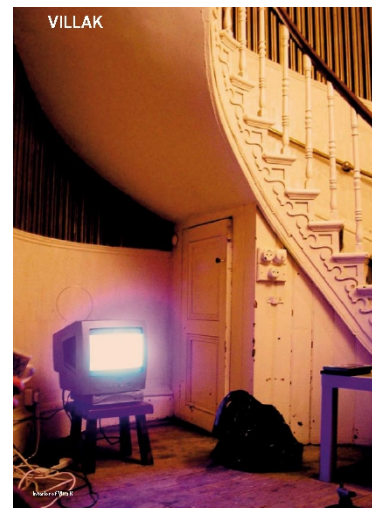
Esche desde la organización, con su idea "Modest Proposals" que parten de las condiciones concretas de la realidad para poder transformarlas y realizar un análisis real a partir del pragmatismo de la vida cotidiana, teniendo al mismo tiempo un carácter especulativo, usando las instituciones del arte y sus tradiciones- la de la libertad y la tradición de la imaginación- sin necesidad de reinventar el arte o las instituciones del arte, sino intentando hacer un uso de su historia de formas distintas. De alguna manera es lo que Beuys llevó a cabo con sus proyectos expositivos y su vuelta a la historia contemporánea del arte. Y lo que el Cork Caucus quisó reflejar.

.Los lugares de encuentro se repartían entre el pub, la sede en St. Killian's school, Evergreen Street, con ciertas comodidades como la posibilidad de hacer té y café y una pequeña librería donde elegir libros y hacer fotocopias para los grupos de lectura. Una mansión llamada Villa k, que había sido lugar alternativo en los



ochenta y noventa, pasó a ser utilizada como vivienda y estudios de arte. Unos terceros espacios necesarios, entre la Institución oficial y el Pub.

Law introduces jurisdictions, representation, a judicial apparatus, organised images in some way  
 ~  
 Passage to the modern world  
 Quantum Physics-breakdown of subject and object distinctions  
 ~  
 Mind/Body  
 ~  
 Centre/Periphery  
 ~  
 England has weather but not climate (in German 'unwetter'/'unweather')  
 ~  
 Talk of Indian origin neuroscientist V.S.Ramachandran  
 ~  
 Scientists meeting with Tibetan Buddhist monks To test the truth in neuroscience  
 ~  
 Discarded technologies of introspection deligitimated in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries by the Enlightenment  
 ~  
 Talking philosophy and the phenomenological investigations of Husserl and Merleau Ponty.  
 ~  
 Phantom Limb syndrome - where does the body end?  
 ~  
 Post Cartesian problematic. and where does mind begin?  
 ~  
 Deleuze: a body without organs  
 Zizec: the organs without the body



#### **4.4 Experiencias artísticas interdisciplinarias en la Postmodernidad**

*"Art equals Man equals Creativity equals Freedom. Every man is creative and hence he is free. Freedom and creativity make him fundamentally able to determine, to form and to change. This is true both in the realm of art -whose task is to create awareness of such possibilities- and in society."* Joseph Beuys

En el capítulo primero se vio el gran movimiento interdisciplinar que ocurrió en las artes desde comienzos del siglo pasado. Este apartado tratará de la evolución interdisciplinar hacia otros campos y disciplinas a partir de la mitad de siglo anterior, con la llegada del uso de las tecnologías cibernéticas o la aparición de las teorías de sistemas, entre otros elementos que facilitan el intercambio y el aprendizaje. Al ser un ámbito que sobrepasa disciplinas y va más allá del mundo del arte no es posible establecer una clasificación general, es un movimiento amplio pero no cohesionado, en el que coinciden un interés por el uso de disciplinas no artísticas y ciertos aspectos sociales vistos desde múltiples perspectivas, por lo que voy a elegir solo algunos ejemplos que tienen que ver principalmente con el campo del lenguaje y la literatura de ficción por un lado, y con las ciencias, la ecología y la tecnología por otro, en este aspecto tomados de alguna manera al azar, y en el del lenguaje, centrándome especialmente en escuelas interdisciplinarias ya tratadas en el trabajo. Por ejemplo The New School of Nueva York, que junto con el MIT fue una de las principales instituciones pioneras en los sistemas cibernéticos, como herramienta transdisciplinar que han supuesto, tanto a nivel teórico como práctico una revolución cuyos resultados y posibilidades aún se está lejos de apreciar.

En el campo interdisciplinar del lenguaje quiero destacar un ejemplo editorial surgido en los años setenta Semiotext(e) - que comenzó como un elemento de difusión de la vanguardia de ficción, al tiempo que de la teoría estructuralista, en Estados Unidos- iniciado por Sylvere Lotringer un discípulo de Barthes que había llegado a la universidad de Columbia para enseñar teoría semiótica, donde según cuenta, nadie sabía nada del tema. Se le ocurrió la idea de crear una revista especializada, en la que a la vez que escribía sobre la teoría de Saussure, introducía el pensamiento filosófico más radical del postestructuralismo francés. Su

intención real era dar a conocer esta corriente entre artistas y trabajadores culturales antes que en la Academia. Derrida, Lyotard, Deleuze, Baudrillard, Foucault... comenzaron a escribir artículos sobre Kant, Hegel y Nietzsche, al tiempo que se dedica un número a John Cage: "La realidad descrita por los teóricos franceses, no parecía de momento importar a nadie, excepto quizá a estas extraordinariamente sensitivas personas como Cage, Merce Cunningham, William Burroughs..."<sup>1</sup>

La revista era autofinanciada y la Universidad de Columbia no la consideraba un órgano oficial<sup>2</sup> pero comenzó a tener cierto éxito entre más amplios sectores de la *intelligentsia* americana. Se trataban temas políticos marginales, pero en el más sentido espíritu postmodernista, la revista hacía cambios radicales de temática de un número a otro "the idea was to keep moving".

En los años ochenta la teoría postestructuralista pasó a ser tema académico: "Theory is a document like any other: it is a document of the mind at work. An artist producing a work is equivalent. I like the idea of putting that work side by side."<sup>3</sup> y Lotringer comenzó a publicar libros- en cierta medida porque era menos dificultoso que crear el diseño de la revista en cada número, la cual pasó a una periodicidad más irregular- y se especializó en literatura underground y feminista de autores principalmente estadounidense. Un rasgo de la postmodernidad es haber recuperado una corriente de la literatura de temática fantástica, tradición proveniente del romanticismo, las corrientes utópicas y las filosofías esotéricas con fuertes raíces en América del Norte a partir de figuras como Edgar Allan Poe y Lovecraft. En la literatura underground y fantástica se suele dar una intertextualidad temática común y una referencia a textos existentes o inexistentes<sup>4</sup> de épocas pasadas, creando un nuevo contexto de tiempo y espacio, conectando la actualidad de la obra de ficción con otros de periodos culturales anteriores, con referencia especialmente a los grimorios medievales y a culturas arcaicas orientales.

El profeta de la literatura underground es William Burroughs, quien en su trilogía "Ciudades de la noche roja" (1981)- "The place of Dead Roads" (1984)- "The Western Lands" (1987) retoma una fusión de la tradición

---

1 Henry SCHWARZ and Anne BALSAMO, Under the Sign of Semiotext(e): The Story According to Sylvere Lotringer and Chris Kraus, p. 208 CRITIQUE Volume XXXVII, No. 3 Spring 1996

2 El Seminario organizado por Semiotext(e) Squizo-culture en Noviembre de 1975, sí se celebró en aulas de la Universidad, en cambio <http://semiotexte.com/?p=1206>

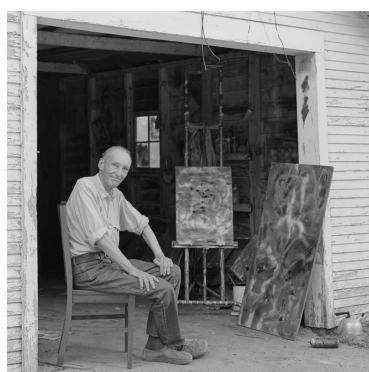
3 BALSAMO *ibid*, p. 217

4 Lovecraft es un ejemplo de esto, con referencias cruzadas en su círculo de escritores. Por ejemplo en uno de sus cuentos "El morador de las tinieblas" cita las "Estancias de Dzyan" libro que Blabatsky aseguraba haber traducido y empleado para su "Doctrina Secreta".

utópica de viajes en el tiempo de una sociedad ideal de adolescentes homosexuales (con rasgos distópicos como contrapunto) con el lenguaje de vanguardia iniciado en la modernidad y una técnica inventada por su amigo Brion Gysin llamada "Cut-up" que solía utilizar de forma interdisciplinar con sonidos, imágenes y textos (a la derecha algunos ejemplos) como una forma de decodificación o deconstrucción y de intratextualidad, y de introducción de la "realidad" en una obra, diríamos, en el que se procede como en una especie de Collage, cortando un texto en



secciones y reordenándolas para después escribir sobre la prosa combinada tratando de compensar en el sentido obtenido tras los



cortes, que suele mostrar interesantes yuxtaposiciones, y de esta manera improvisar e innovar también en el proceso. Burroughs realizó varias incursiones en el arte desde la pintura, la performance y la escultura, como su "Dream



Machine".

Paso así al tema de la tecnología y la ciencia y sus usos metodológicos transdisciplinares de representaciones visuales de modelos a escalas telescópicas y microscópicas en que puede darse una colaboración entre la ciencia y el arte como en los casos de Descartes y van Schooten o más recientemente Melott y Shandarin, que crean sus propios modelos visuales con ayuda de artistas y diseñadores en algo que va más allá de la mera ilustración para convertirse en una herramienta para facilitar los cálculos y la comprensión del modelo, algo que ha abierto caminos en el arte desde la posibilidad de tratamiento visual por medio de data<sup>5</sup> entre otras muchos posibles usos de tratamiento y creación de imagen digital. Hasta proyectos más complejos que requieren una fuerte financiación y la

5 Su BAKER, Paul THOMAS, New Imaging: Transdisciplinary strategies for Art Beyond the New Media The First International Conference on Transdisciplinary Imaging at the Intersections Between Art, Science and Culture p. 18 Transdisciplinary Imaging Conference Sydney, Australia 2010

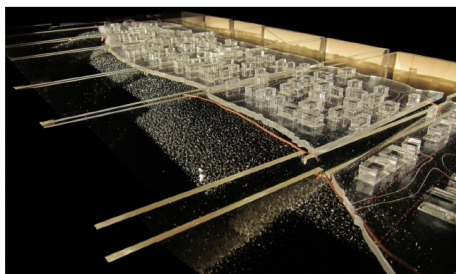
colaboración de instituciones, con construcción de estructuras mediante la creación robótica o en el terreno de la realidad virtual, el uso de nuevos materiales, etc. en que han destacado proyectos estos primeros años del S. XXI, una gran mayoría en el campo de la ecología y la biología entre los que quiero destacar unos ejemplos:

el Master "From Beuys to contemporary art practices". Goldsmiths University of London" <sup>6</sup> En el que destaco los proyectos de Mariele



Neudecker, *400 Thousand Generations*, 2009 o *Stolen Sunsets*, 1996 que realiza modelos tridimensionales en fibra de cristal y resina y pintadas con acrílico, basados en las pinturas románticas de Caspar David Friedrich que encierra en tanques de cristal llenos de líquido que simulan condiciones atmosféricas<sup>7</sup>

O el Proyecto a mayor escala "Relocate Kilavina" llevado a cabo por un grupo internacional de artistas en colaboración con los habitantes de Kilavina, una isla cerca de la costa de Alaska que va a desaparecer en una década debido a la erosión de las barreras de hielo que protegían su costa contra mareas y tormentas<sup>8</sup>



En España, la fundación Telefónica creó un certamen "Arte y Vida artificial" <http://vida.fundaciontelefonica.com/blog/2015/02/> que

<sup>6</sup> From Beuys to contemporary art practiques. Goldsmiths University of London Eco- aesthetics en contemporary art [https://www.academia.edu/8743163/MA\\_Dissertation\\_From\\_Beuys\\_to\\_contemporary\\_art\\_practices.\\_Ecological\\_critique\\_of\\_modernity\\_and\\_eco-aesthetics\\_in\\_contemporary\\_art](https://www.academia.edu/8743163/MA_Dissertation_From_Beuys_to_contemporary_art_practices._Ecological_critique_of_modernity_and_eco-aesthetics_in_contemporary_art)

<sup>7</sup> Ibid p. 2, 64 Cited rom Sculpture Today - Judith Collins, publ. Phaidon

<sup>8</sup> Ibidem p. 48-49



desaparece tras dieciséis ediciones, en los que destaco algunos premios que mezclan la robótica y la literatura

<http://vida.fundaciontelefonica.com/blog/gansos-en-la-republica-de-la-luna/> como este de Agnes Meyer- Brandis



o la robótica y la biología: Art Orienté Objet: Marion Laval-Jeantet y Benoît Mangin (Francia)

<http://vida.fundaciontelefonica.com/blog/ghost-nature-la-naturaleza-como-ente-extrano/>



Por último un ejemplo cercano llevado a cabo por Barry Macarthy y Declan O Mahony, que se ha propuesto salvar el último bosque de delta fluvial existente en Europa, The Gearagh en el río Lee en Cork , donde desovan y reposan los salmones atlánticos antes de su viaje al océano mediante un documental y una campaña en las redes sociales.

Bitter cold at 8am today at the meeting of the waters This is the Lee weir where the salt water meets the sweet river flow from the Lee Valley



The WAITING CHAMBER FOR THE RIVER LEES WILD ATLANTIC SALMON is called the Borland Fish Pass Bantry people can see and hear how it all is suppose to work from next SUNDAY 22 @ 8pm



remaining inland river forest delta on the planet that is ally in tact...submerged by the backwaters of the Carrig an id Dam...a large percentage of Corkonians are still completely of the geography, the uniqueness and the true story of the river maybe this flooding issue down stream of the dams will iHT the truth.....a proposal is currently being prepared for the .....



Hay muchos más proyectos de Arte ecológico, y no es necesario decir que el ejemplo de Beuys (y el Land Art) son experiencias pioneras que han influido en estos desarrollos.

#### 4.4.1 Beuys más allá de la Acción

"Since a three-dimensional object casts a two-dimensional shadow, we should be able to imagine the unknown four-dimensional object whose shadow we are."

Marcel Duchamp. The Writings of Marcel Duchamp, 1973

Para terminar de completar mi mirada a esta figura del artista Beuys, cuyo personaje se ha convertido de alguna manera en algo "bigger than life" quiero echar un vistazo, si bien parcial a lo que se ha convertido su figura -mítica más allá del mito de origen- en la cultura postpop. Pero antes, a modo de cajón de sastre, hare' un inventario de algunas piezas sueltas que han aparecido mencionadas, curiosidades por las que se ha pasado muy brevemente, como puede ser su interés por la ciencia, la ciencia de su tiempo, pero también la alquimia medieval y renacentista. O su interés por los vehículos de todo tipo, desde las furgonetas, pasando por los coches y las bicicletas, a los trineos. Terminaré el análisis de su obra con unos apuntes muy breves a una de sus obras, de formato pequeño. *Mirror*.

De la documenta IV de Kassel, la primera en que participó en 1968, hay un vídeo muy interesante, donde beuys se presenta ante las cámaras con sus unstrimentos de trasmisión, que pone en marcha, a la vez que explica, posiblemente por primera vez en televisión, su idea del material de fieltro como aislante.



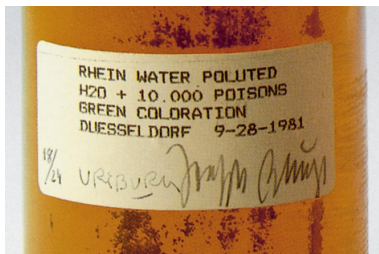
<https://www.youtube.com/watch?v=4suLvqeNkUg>

Lo curioso es que Beuys había sido estudiante de ciencias y en esos años la física era un campo de grandes descubrimientos, pero Beuys sólo menciona la física cuántica, desde un punto de vista casi metafísico y esotérico, como también por ejemplo -usando principios físicos, mediante un generador de alto voltaje hace saltar chispas en un bastón de cobre-



construye una de sus maquinas en relación al santo español Ignacio de Loyola en la acción Manresa después de visitar su cueva en esa localidad catalana. O como en tres postales del sagrado corazón escribe: Inventor de la máquina de vapor, de la electricidad y de la tercera ley de la termodinámica, que puede entenderse con sentidos variados<sup>1</sup> entre los que no se puede descartar del todo la ironía.

En Manresa utiliza tres espacios, el elemento 1 el elemento 2 y el elemento 3, que en la tabla periódica serían el hidrógeno, el helio y el litio, es decir los tres estados de la materia, así como en algunas de sus obras utilizaba el mercurio, el azufre, y la sal.



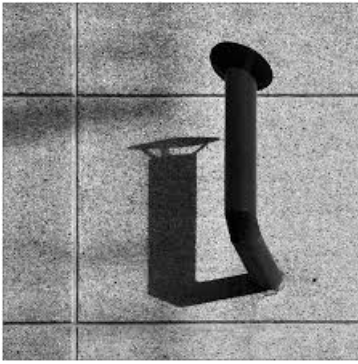
Paracelso consideraba claves éstos para todo tipo de cura, según dosis mínimas, y elevadamente tóxicos en dosis mayores. Lo que nos lleva al inacabado proyecto de la limpieza de las tierras tóxicas alrededor del Rin, algo que el artista Mel Chin está realizando en diversas zonas

de Estados Unidos, con un equipo interdisciplinar en que se toman muestras de terrenos y se limpian a a gran escala mediante procedimientos biológicos.

Otros elementos recurrentes en dibujos y diagramas es el uso de las expresiones "Warmth Time Machine" y "Vehicle Art". Sobre la primera que aparece mucho en el Block Ulises hizo un múltiple litográfico, llamado "Die Wäremezeitmaschine in der Ökonomie". Como Steiner Beuys usaba el concepto de calor como energía de puesta en movimiento, por lo que también una vez creó



<sup>1</sup> El impulsor del positivismo, Saint Simon, era un socialista utópico cristiano. Beuys declaró también en algunas ocasiones que la iglesia católica era materialista, pues el principio en que se basaba era la encarnación del espíritu .



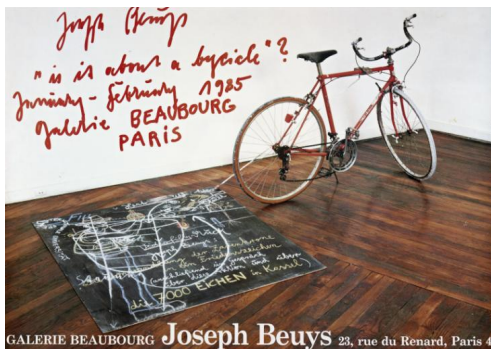
creó un horno en una galería, a briendo un agujero en la pared con el mismo principio de generar calor (social en este caso) y una chimenea hacia la calle.

"Vehicle Art" es el nombre dado en inglés al medio utilizado para mezclarse con el pigmento en una pintura para hacerla fluida. Por otro lado "The Three Vehicles" es como en el budismo se denomina a

los tres tipos de prácticas en su religión. Y también lo utiliza en la idea de la píldora medicinal. Lo cierto es que Beuys, desde Das Rudel, con la furgoneta y los trineos ha utilizado más vehículos como representación de la movilidad, como en irónicamente "In Diffessa de la natura" un



coche Wolkswagen para llevar las palas para plantar los árboles y también



una bicicleta, en "Is it about a Bicycle?". Sobre este trabajo, en colaboración con Stüttgen que había llenado 15 pizarras, aunque no la consideró una acción, Beuys se subió a una bicicleta sobre cuya rueda delantera una brocha iba goteando pintura mientras él iba pedaleando por los

tableros, dejando así las huellas de la rueda. En el libro *The Reader*<sup>2</sup>, se plantean dos posibles explicaciones a esta obra, una de las últimas de Beuys. Una la dio Dorothy Walker, crítica de arte irlandesa involucrada en la creación de la FIU en Dublín, sobre un libro de Flann O'Brian "The third Policeman" en el que se repite la frase *use your imagination* y un policía pregunta: *Is it about a bicycle?*. La otra estaría relacionada con Duchamp.



Hay un vídeo de una conversación de Beuys con Mark Bense<sup>3</sup>, que en su primer libro "Raum and Ich" mezcla teoría filosófica con matemáticas, semiótica y estética, temáticas que continuó desarrollando en conjunto posteriormente, llegando a diseñar un Universal Markup Language y a escribir un libro "Die Mathematik in der

<sup>2</sup> Claudia MESCH and Viola MICHELY Joseph Beuys *The Reader*, p. 34-6 2007

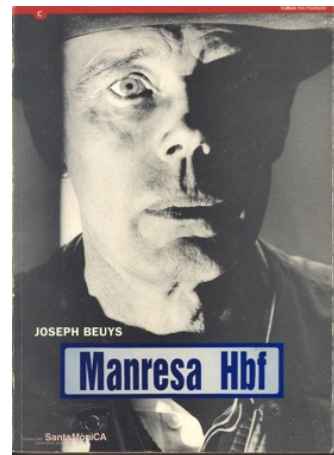
<sup>3</sup> Joseph Beuys: *Provokation Lebensstoff Der Gesellschaft Kunst Und Antikunst, 1970-Mit Dvd*  
<https://www.youtube.com/watch?v=tizZrt8FTNo>

Kunst" (1949) sobre los principios de forma matemática en la historia del arte. En la discusión, de la que hay pequeños trozos en internet, sin traducción. Ambos discuten sobre sus diferentes aproximaciones al tema interdisciplinar.

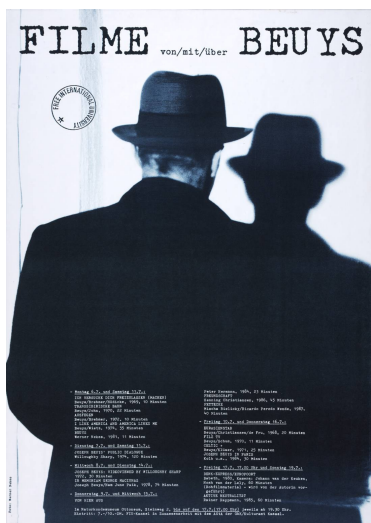
En relación al ego, de Beuys se dijo que creó su propio mito individual, de forma más o menos amistosa. Lo cierto es que puede ser verdad: la 'autoría de personaje' es un método de los artistas conceptuales y performáticos en el que aparecen como personajes de sus propios trabajos por lo que el término es literalmente interpretado.

Si se observan una serie de fotografías de Beuys, realmente parece un actor de todo tipo de películas de género:

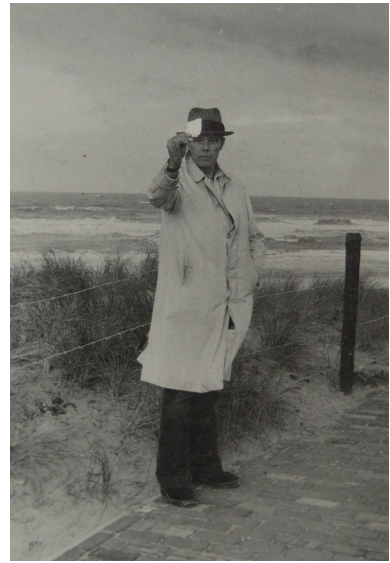
cine expresionista:



Cine de gangsters:



De detectives:



Nouvelle vague:



Neorealismo:

Experimental:

viajes por mar...



### Mirror

Beuys creó un múltiple para el portafolio de una exposición 'Mirrors of the Mind'<sup>4</sup> con el concepto de la caja negra fotográfica, en esta caso, una frasco de botica opacada con tres capas: de plata, cobre y pintura *braunkreuz*, en la que se podía ver reflejado un grabado de una liebre en un paisaje que se acompaña en una lámina. La botella viene en una caja de cartón cilíndrica donde en un diagrama escrito a la manera de espejo, se

<sup>4</sup> Para la galería Leo Castelli de Nueva York, otros participantes fueron Marcel Broodthaers, Richard Hamilton, Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg and Man Ray.

puede leer el principio de funcionamiento en líneas diagonales que se dirijen hacia un círculo donde aparece la palabra "mirror" y "Aislado" describiendo el interior del frasco. Las dos líneas diagonales indican la apertura 'Light entrece O' y la segunda 'Iodine Darkener'. Luz y materia fotosensible. Beuys se había



definido así mismo como "una liebre muy lista" y al cerebro como una "superficie dura y pulida como un espejo" de ahí la idea de espejo de la mente que refleja la imagen que tenemos de nosotros mismos... aunque eso sí, de forma invertida. Una especie de imagen ilusoria que se encuentra en otro espacio, al otro lado del espejo, en este caso dentro de un frasco medicinal. En el estadio del espejo, según Lacan empezamos a diferenciar el yo de los otros y los tres estados: la realidad, algo que no podemos ver en su totalidad, lo imaginario que es la reflexión y el yo, que lo descubre precisamente la imagen del espejo, y lo simbólico que es la interacción con los otros y con el entorno. Platón veía en el espejo la mayor ilusión, la forma en que vemos los fenómenos del mundo pero no el mundo de las ideas. El arte era un espejo que mimetizaba el mundo, y el conocimiento era un espejo que reflejaba lo que se podía conocer del mundo.



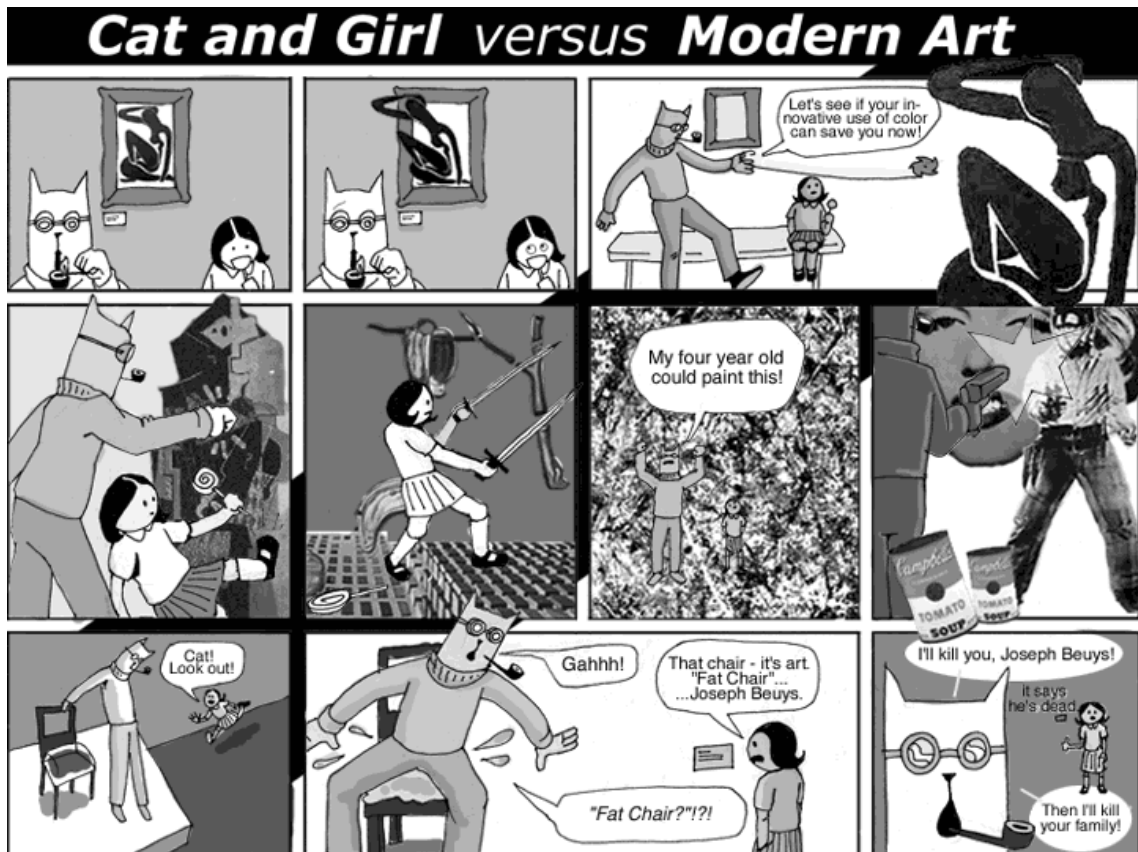
Beuys se ha convertido en un personaje de la cultura. Ya durante su vida fue modelo de Warhol y Nam June Paik.



Ha aparecido como el personaje principal de la ópera "Gawain y el caballero verde".



Beuys está en comics, en uno llamado chica y gato, es un zombie que aparece de vez en cuando:





#### 4.4.2 Nueva Tékhne y programas

"Cybernetated art is very important, but art for cybernetated life is more important, and the latter need not be cybernetated." Nam June Paik Manifestos, Great Bear Pamphlets 1966

la tecnología cibernética de la época postmoderna ha supuesto una serie de cambios indudables a nivel de producción en los últimos setenta años. En este apartado previo a la finalización de este capítulo sobre la praxis en el arte, voy a ver el desarrollo de la tecnología cibernética en el arte desde aproximadamente mediados de los años cincuenta del siglo pasado, en los que tantos cambios se sucedieron, "En los últimos tiempos se está extendiendo el uso del término Ciencias de la Complejidad para referirse a todas las disciplinas que hacen uso del enfoque de sistemas. El ordenador es la herramienta fundamental de las ciencias de la complejidad debido a su capacidad para modelar y simular sistemas complejos. Con posterioridad y en un análisis más profundo, la complejidad también se presenta con trazos inquietantes ...de allí la necesidad, para el conocimiento, de poner orden en los fenómenos rechazando el desorden, de descartar lo incierto, es decir, de seleccionar los elementos de orden y de certidumbre, de quitar ambigüedad, clarificar, distinguir, jerarquizar... Pero tales operaciones, necesarias para la inteligibilidad, corren el riesgo de producir ceguera si eliminan a los otros caracteres de lo complejo; y, efectivamente, como ya lo he indicado, nos han vuelto ciegos..."<sup>1</sup>

Empezaré brevemente no obstante algo más atrás, por la teoría de la gestalt sobre la percepción del movimiento estudiado a principios de siglo, en las tecnologías que en aquellos momentos surgían como el cinematógrafo y la variedad de aparatos ópticos anteriores que condujeron a su invención. La gestalt descubrió los llamados movimiento Beta y Phi, lo que hoy se conoce como *stop-motion*, en el mundo del diseño y la animación por el que mediante una serie de imágenes estáticas se produce la percepción de movimiento.



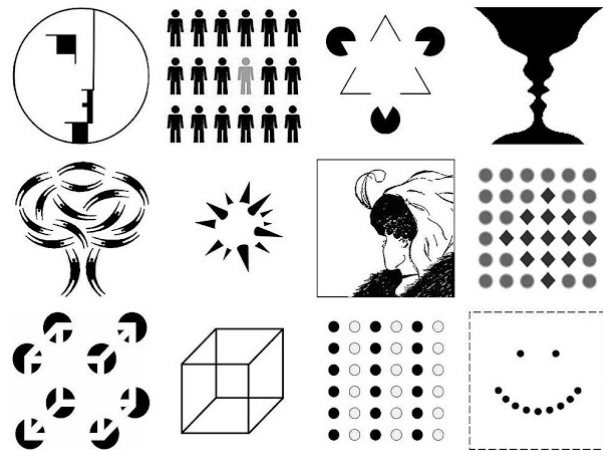
1 MORIN, E. Introducción al pensamiento complejo p. 32 1998

La gestalt se inscribe dentro de la tradición kantiana con la imaginación como condición subjetiva y 'a priori' de la penetración perspectiva, pues el fenómeno es ya una síntesis, una construcción mental cuya materia procede de los estímulos, pero cuya forma se presenta desde la imaginación, el espacio y tiempo. Pues no es sólo importante lo que hay, sino también lo que somos, el yo imaginante y pensante. La percepción fenomenológica, que Hüsserl estudiaba por aquellos años, era reconocida como la raíz teórica fundamental de esta escuela psicológica, debido a su comprensión de la experiencia consciente como una experiencia fenoménica. Tanto en los conceptos fundamentales de la Teoría de la Gestalt, como en sus métodos experimentales, existe la necesidad de comprender la experiencia consciente como vía fundamental para la descripción de los procesos mentales. Merleau-Ponty aseguraba que a través de la perspectiva transcendental fenomenológica, existe la posibilidad de lograr un contacto directo del mundo<sup>2</sup>. El hecho de que este contacto no siempre sea posible, se debe a los hábitos y a las expectativas acostumbradas que genera el lenguaje, el acrecentamiento de los lenguajes lingüísticos, que acaban unidos a los objetos, por medio de las categorías en asociaciones que se amontonan alrededor del objeto. La fenomenología puede jugar un papel que revele los significados originarios de nuevo. Esta noción de dejar en suspenso la habitual forma de mirar el mundo, se conoce en fenomenología como "reduccion", que constituye un cambio de perspectiva. Husserl asegura que la intención de la filosofía fenomenológica es algo más que un simple recuento de experiencia subjetiva. En su sentido inicial el término se refiere a la investigación del aspecto palpable del mundo, en el que se traza un límite entre lo que puede ser percibido y lo que no. Y el tema es dónde está este límite, un tema central de discusión dentro de la fenomenología, sobre qué constituye lo perceptible y lo no perceptible. Kant había dejado a los filósofos idealistas insatisfechos con su respuesta de que el fenómeno es percibido por los sentidos, pero que hay algo que se llama noumeno, u objeto de razón que no es perceptible para el ser humano. Hegel, en la fenomenología del espíritu, discute a su antiguo tutor, que el espíritu o la mente humana, puede ser percibido por el ser humano cuando emerge del proceso dialéctico. Es decir, la mente o el espíritu humano, puede percibirse a sí mismo, puesto que es un fenómeno y no "Una cosa en sí misma". Para explicar esto Hegel explica su sistema filosófico que muestra como la posición del pensamiento humano, lo mismo que su vida, se desarrolla con el tiempo. El

---

2 MERLEAU-PONTY, M. Fenomenología de la percepción. p. 82, 1993

tiempo y la historia tienen que ver con el cambio de la conciencia humana. Hay diferentes niveles de conciencia humana, que se desarrollan unos a partir de los otros en un proceso dialéctico, hasta que se consigue el conocimiento absoluto sobre algo, o la síntesis. Este aspecto sintético de la percepción, es el que desarrollará la gestalt con ayuda de las nuevas ciencias psicológicas y por medio de experimentos perceptivos. Lo que les llevó a elaborar trece leyes perceptivas, que resumo brevemente junto con un esquema gráfico que ejemplifica las doce primeras:



1. Ley de la Totalidad: El todo es diferente a la suma de sus partes
2. Ley de la Estructura: Una forma es percibida como un todo, independientemente de las partes que la constituyen.
3. Ley de la Dialéctica: Toda forma se desprende sobre un fondo al que se opone. La mirada decide si "x" elemento pertenece a la forma o al fondo.
4. Ley del Contraste: Una forma es tanto mejor percibida, en la medida en que el contraste entre el fondo y la forma sea más grande.
5. Ley del Cierre: una forma, será más perceptible cuanto más cerrado esté su contorno.
6. Ley de la Compleción: Si un contorno no está completamente cerrado, la percepción tiende a cerrarlo.
7. Noción de Pregnancia: El concepto "pregnancia" se relaciona, también, con la idea de "impregnación" aquello que nos sensibiliza cuando miramos, por la información o fuerza que posee.
8. Principio de Invariancia Topológica: Es la rama de las matemáticas dedicada al estudio de aquellas propiedades de los cuerpos geométricos que permanecen inalteradas por transformaciones continuas. Una buena forma resiste a la deformación que se le aplica.
9. Principio de Enmascaramiento: Una buena forma resiste a las perturbaciones a las que está sometida.
10. Principio de Birkhoff: Una forma será tanto más pregnante, cuanto mayor sea el número de ejes que posea.
11. Principio de Proximidad: Los elementos aislados, pero con cierta cercanía tienden a ser considerados como grupos.
12. Principio de Memoria: Las formas son tanto mejor percibidas cuanto mayor sea el número de veces presentadas.
13. Principio de Jerarquización: Una forma compleja será tanto más pregnante en cuanto la percepción esté mejor orientada: de lo principal a lo accesorio.

El fenómeno de persistencia retiniana, por otro lado es un fenómeno óptico por el cual la retina conserva durante cierto tiempo la impresión de las imágenes, y por esta razón se perciben con natural continuidad las películas cinematográficas, sin advertir las transiciones de una imagen a

otra. Y es básico para la percepción del movimiento:

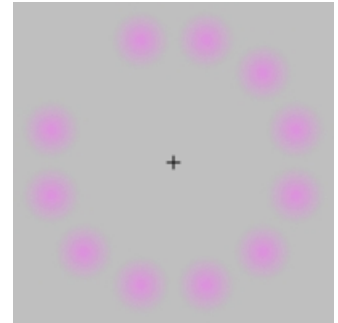


El fenómeno phi es una ilusión óptica de nuestro cerebro que hace percibir movimiento continuo en donde hay una sucesión de imágenes.

Esta técnica basada en la persistencia retiniana es una limitación del sistema visual humano.



El movimiento beta es una ilusión óptica en la que nuestro cerebro percibe movimiento continuo a partir de una sucesión de impulsos luminosos adyacentes. Es decir, interpretamos que hay movimiento cuando en realidad lo que se sucede es un intercambio de mensajes luminosos en un entorno concreto. El movimiento Beta es una ilusión perceptual en la que partiendo desde un fondo básico, se muestran imágenes estáticas que van variando, y que al ser combinadas por el cerebro crean sensación de movimiento.

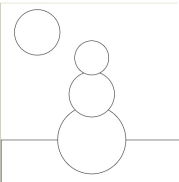


Estas leyes perceptivas, se han aplicado a la tecnología computacional, por medio de programas y códigos, uso de funciones, variables y algoritmos. De manera tal que variando los valores de las coordenadas, se crean de manera simple sensación de movimiento, mediante cambios de tamaño, posición y rotación.

```

1 // The ground
2 rect(0, 200, 400, 100);
3
4 // The sun
5 ellipse(50, 50, 100, 100);
6
7 // The shadow
8 ellipse(200, 100, 150, 100);
9 ellipse(200, 200, 100, 100);
10 ellipse(200, 150, 75, 75);
11
12

```



```

ProcessingJS
stroke(x, y, z, 3D)
fill(x, y, z, 3D)
rect(x, y, w, h, 3D)
ellipse(x, y, w, h, 3D)
point(x, y, z, 3D)
line(x1, y1, z1, x2, y2, z2, 3D)
text(x, y, text, 3D)
background(x, y, z, 3D)

```

```

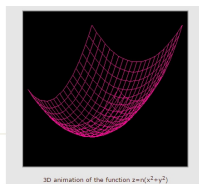
1 background(255, 255, 255);
2
3 stroke(130, 130, 130);
4 rect(0, 200, 400, 100);
5
6 pointMatrix();
7 scale(2, 0);
8 stroke(0, 0, 0);
9 rect(200, 200, 400, 100);
10 pointMatrix();

```

```

1 background(255, 255, 255);
2
3 fill(255, 255, 255);
4 rect(0, 0, 400, 400);
5
6 fill(0, 0, 0);
7 rect(0, 0, 400, 400);
8
9 fill(0, 0, 0);
10 rect(0, 0, 400, 400);
11
12 pointMatrix();

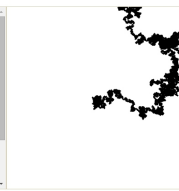
```



```

1 var generator;
2 var standardDeviation;
3 var mean;
4
5 var walker = function() {
6   this.x = width/2;
7   this.y = height;
8 };
9
10 walker.prototype.display = function() {
11   stroke(0, 0, 0);
12   point(this.x, this.y);
13 };
14
15
16 // Randomly move up, down, left, right, or stay in one place
17 walker.prototype.move = function() {
18   var stepSize = random(-1, 1);
19   var stepSize = random(-1, 1);
20
21   this.x += stepSize;
22   this.y -= stepSize;
23 };
24

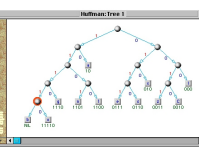
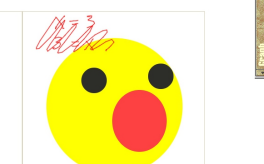
```



```

1 var eyeSize;
2 eyeSize = 50;
3
4 noStroke();
5
6 // face
7 fill(255, 255, 0);
8 ellipse(200, 100, 300, 300);
9
10 // eyes
11 fill(0, 0, 0);
12 ellipse(100, 100, eyeSize, eyeSize);
13 ellipse(300, 100, eyeSize, eyeSize);
14
15 // mouth
16 fill(255, 0, 0);
17 rect(150, 65, 65);
18 ellipse(250, 150, 150, 150);

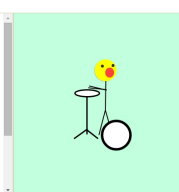
```



```

1 // Based on original by SPORTRUSS 314
2 // https://www.khanacademy.org/cs/drummer
3 // @SPORTRUSS314
4
5 var draw = function() {
6   background(100, 255, 222);
7
8   var r = cos(radians(1));
9   var y = cos(radians(1)*90);
10
11 // face
12 image loadImage("creatures/Alinston", x
13 +75, y+100, 200);
14
15 // body
16 line(100, 210, 420, 410);
17 line(100, 210, 420, 210);
18 line(100, 210, 420, 210);
19 line(100, 210, 420, 210);
20 line(100, 210, 420, 210);
21
22 // drum set
23

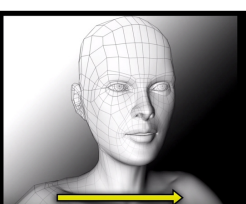
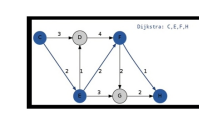
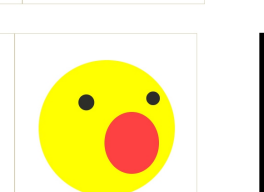
```



```

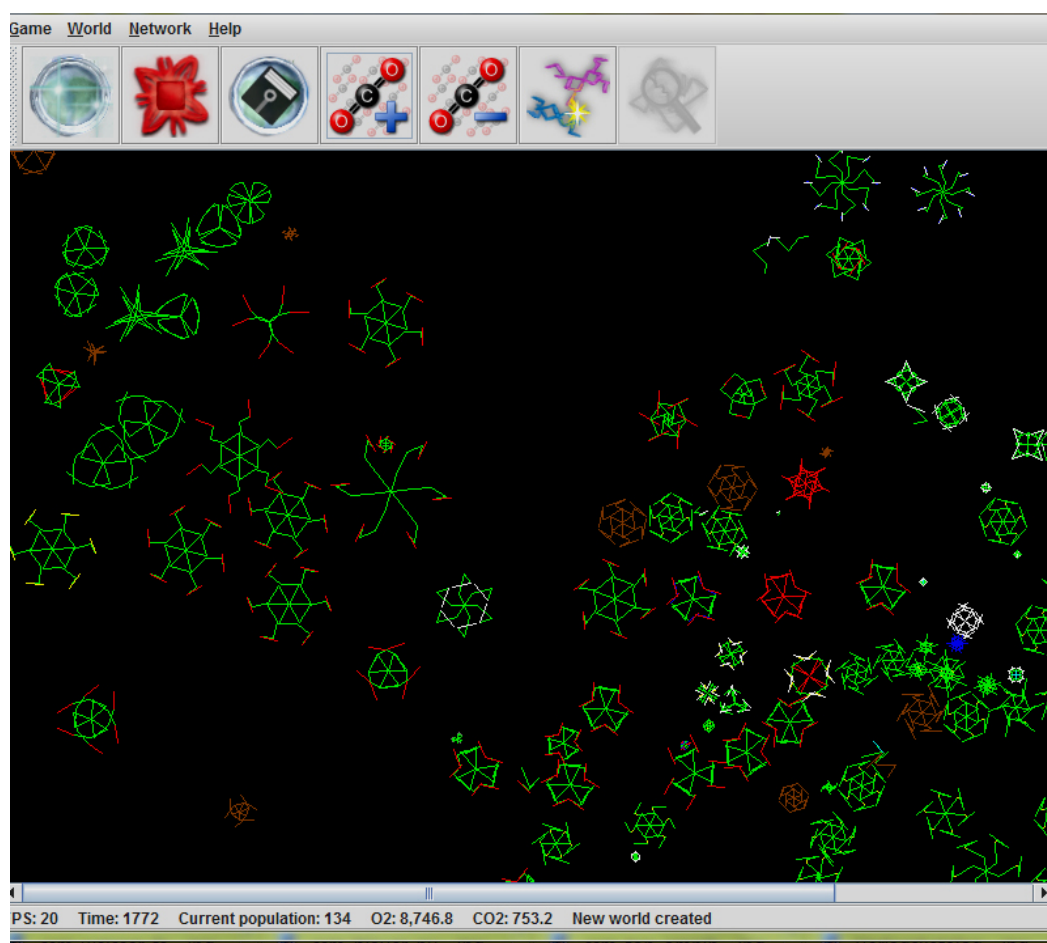
1 var eyeSize;
2 eyeSize = 20;
3
4 noStroke();
5
6 // face
7 fill(255, 255, 0);
8 ellipse(200, 100, 300, 300);
9
10 // eyes
11 fill(0, 0, 0);
12 ellipse(100, 100, eyeSize, eyeSize);
13 ellipse(300, 100, eyeSize, eyeSize);
14
15 // mouth
16 fill(255, 0, 0);
17 rect(150, 65, 65);
18 ellipse(250, 150, 150, 150);

```

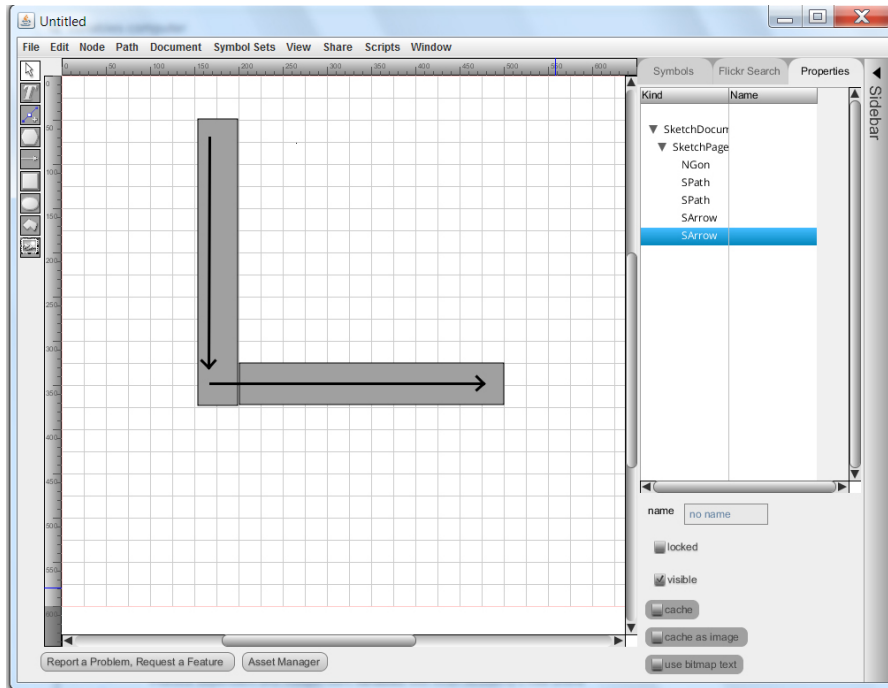


En el gráfico anterior, se pueden ver los códigos de programación para situar figuras en el plano por medio de coordenadas, con diversas formas y como el cambio de valores de las variables es capaz de producir sensación de movimiento. En la parte derecha se observan las coordenadas de una función, así como algoritmos de ruta para juegos de laberintos de búsqueda de caminos y de renderización, para la creación de colores, luces y sombras en animaciones.

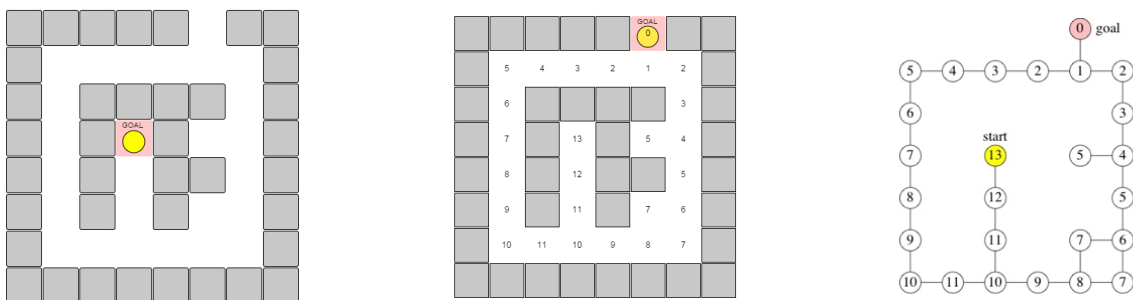
Con ello se pueden crear juegos y modelos para la ciencia como este programa antiguo, Biogénesis, en el que el incremento y disminución de las variables, en este caso de CO2 entre otras, cambian el modo en que se desenvuelve el sistema biológico que sirve como modelo.



El programa gráfico de animación más antiguo, Leonardo, se basa en estos códigos de programación, pero la entrada en lugar de ser mediante escritura de código se puede hacer creando los elementos base y estableciendo las coordenadas en el espacio de trabajo del programa de manera manual. A partir de él se han creado programas de ordenador con más posibilidades de formas y color pero que siguen la misma idea de programación.



Para complicar más las cosas, el funcionamiento de un algoritmo de ruta cuyos movimientos no están predeterminados, es decir, una animación interactiva, puede ser explicado de manera que el programa pueda determinar la precisa serie de movimientos a seguir para llegar al lugar que la persona que interactúa determine y entonces animar esos movimientos. Hay múltiples caminos que se pueden seguir y el programa necesita elegir el mejor. El algoritmo marca el cuadrado de inicio, y puede entonces encontrar un camino eligiendo una secuencia de cuadrados desde el inicio de manera que los números de los cuadrados siempre disminuyen según se avanza.



¿Qué ocurre si se quiere hacer el camino de vuelta? El algoritmo marca 13 pasos desde el comienzo al fin. Aquí hay una imagen mostrando las conexiones entre las posibles localizaciones de movimiento, el final, el comienzo y la distancia más corta desde cada cuadrado al final.

El descubrimiento del funcionamiento de un sistema complejo puede ayudar en muchas tareas; siempre se puede incrementar el número de variables, pero la interacción facilita el aprendizaje.

### 4.4.3 "A hat trip"

*"A world of myth, ideas, obsessions and hope. A world where facts and fiction are indistinguishable.... Beuysworld is my kind of place, where questions don't have answers, but just offer up more questions."* Will Gompertz . The Guardian, 5 March 2009

Por medio de algunas animaciones (hechas usando como fondos pinturas e ilustraciones tratadas digitalmente) en este apartado de cierre propongo un viaje del sombrero de Beuys como OV (objeto volador) a Cork Caucus del año 2005.

El viaje remite también al de Odiseo y a todos los viajes que emprenden los que se alejan de Ítaca.

The Body of the Polis

*"If you stand on one of the hills at night, and let the sense of the city strike you at an instinctive level, one image suggests itself. Spread out eastwest on the dark surface of the land it glitters like a great mesh of nerves, a single sentience reaching out through shining conduits beyond the suburbs to other knots of life, a body with an airport at its head and a power station in its belly. It is its integrated singularity that makes a city so thrilling: the energy or awareness of one individual seems capable of plugging into the magnified networks of the space: it is a kind of expanded man, joining within it all the individual activities of its citizens and sublimating them through its architecture and systems into a new vitality. And its spreading does not cease, in time or space."*

Fergal Gaynor, **Cork Caucus, on Art, Possibility and democracy**

"Si subes a una de las colinas de noche, y dejas que el sentido de la ciudad te penetre a un nivel instintivo, surge una imagen. Extendido de este a oeste sobre la superficie oscura de la tierra en que brilla una gran malla de nervios, una sensibilidad llega a través de las conexiones que se iluminan más allá de los suburbios a otros nudos de la vida, un cuerpo con un aeropuerto en su cabeza y una central eléctrica en su vientre. Es esta singularidad integrada la que hace de una ciudad algo tan emocionante: la energía o conciencia de un individuo parece capaz de conectar con las redes amplificadas del espacio: se trata de un tipo de hombre ampliado que une en su seno todas las actividades individuales de sus ciudadanos, sublimándolos a través de su arquitectura y sistemas en una nueva vitalidad. Y su difusión no cesa, en el tiempo o en el espacio".

Esta parte de fantasía quiere complementar el aspecto documental informativo dado al trabajo específico sobre los vestigios de la FIU, que fue el motivo principal de investigación por el que comencé esta tesis hace ya más de 20 años. De alguna manera la he encontrado.



El caracol de la espiral hermenéutica

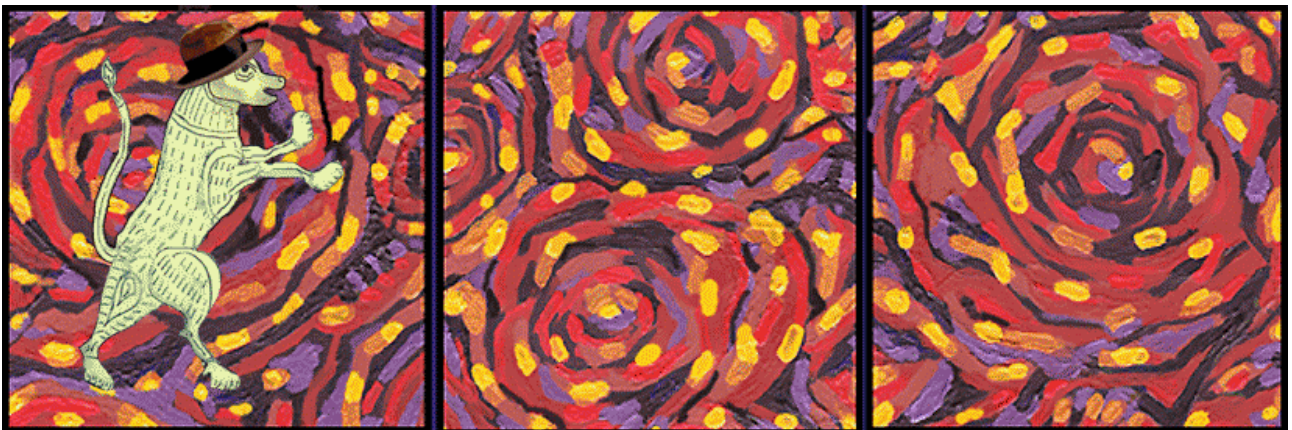


Un puerto en el sur





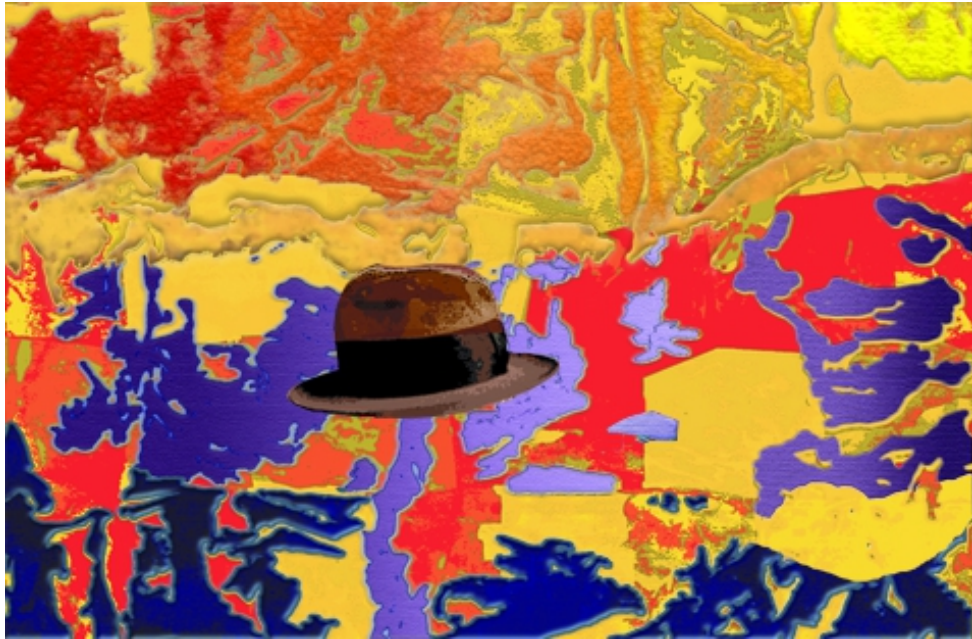
buscando el camino



Moondancing



Siguiendo a las abejas



Por los arrecifes



Cruzando el mar



Un Puerto en el norte

## **Conclusiones de la Tesis "Narrativas Interdisciplinares en el Arte de Joseph Beuys"**

Concluyo pues aquí intentando dar contestación a las diferentes preguntas abiertas al inicio, siendo la hipótesis de partida, la posibilidad de que el "Concepto Ampliado del Arte" de Beuys, pudiera extenderse en el mundo artístico de una manera generalizada y plural y abriendo este punto principal en diferentes cuestiones que se han tratado a lo largo de la tesis.

La primera cuestión a responder sería si desde las teorías postmodernas del arte se puede elaborar una síntesis unificadora de las muy diversas tendencias que han prevalecido en el arte a lo largo de los últimos cincuenta años que pueda transmitir "a big picture" dentro de la diversidad y la pluralidad de estilos y metodologías. Para esto habría que partir del legado de una tradición común desde la cual se ha desarrollado el arte de hoy.

La segunda cuestión la baso en la observación de las metodologías del arte para ver si son capaces de aportar puntos de desarrollo de interés en trabajos interdisciplinares con otras materias y en conjunción con las nuevas tecnologías, para lo que tomo la idea del concepto de *objeto transicional* de Winnicott en Realidad y Juego y me apoyo en las ideas de *Arte como juego* de Gadamer en "la Actualidad de lo bello", del concepto de *mundo simbólico* de Cassirer y en la pregunta de Adorno "Is Art Lighthearted?" y en caso que esto último sea afirmativo, si puede considerarse de forma positiva o negativa.

La tercera y última cuestión ¿es necesario el objeto de arte -entendido desde un concepto amplio que pueda seguir llamándose arte- como finalidad del arte hoy? Para esto me centro en la evolución del objeto en el último siglo, para lo cual tendré en cuenta las funciones del arte vistas a través de la historia.

Comienzo por tanto con la cuestión de la tradición artística en la era contemporánea, que está relacionada con la función del arte pero que se refiere a una continuidad más ética y filosófica que estética o funcional.

A lo largo de la tesis se ha visto el desarrollo interdisciplinar del arte, y he puesto como punto de partida de la tradición en que se puede englobar a Beuys, la época del romanticismo filosófico, literario y artístico. La influencia en Beuys de la cultura romántica es algo

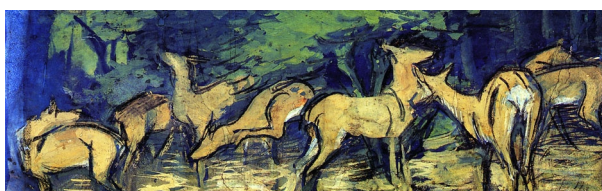
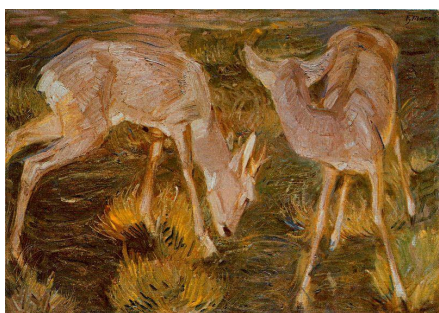
afirmado por él mismo y es indudable en los aspectos de una tradición cultural que es universal-o que desde Europa expande el interés a otras culturas- pero que fue especialmente rica en su propio país de origen, Alemania, algo que en un momento de la historia puede haber supuesto una apropiación indebida por parte de políticas totalitarias que han unido algunas ideas románticas- como pueden ser el apego a la lengua y el paisaje de una nación como elementos culturales, o el retorno a una mitología en busca de unos orígenes perdidos de una cultura- apropiándoselas de una manera que en realidad poco tiene que ver- más allá de temas de interés común, pero con disrinta conceptualización- con la filosofía, el espíritu y la forma de entender la vida y el arte en el Romanticismo. No se puede culpar de forma retroactiva a todo un movimiento cultural de una época de las malas interpretaciones creadas por unos falsos epígonos.

Dicho esto, en el trabajo se ha visto de manera intensa la evolución filosófica del idealismo, los filósofos románticos- que partiendo de Kant y su nueva síntesis mediante la cual introdujo al sujeto entre los fenómenos de la experiencia y las ideas de la razón- tuvieron continuidad en filosofías del siglo XX como la fenomenología transcendental de Husserl, que así mismo fue esencial en la metodología de la gestalt, y ésta en el desarrollo perceptual del arte de las vanguardias de comienzos de siglo. Sin olvidar la teoría estética iniciada por Kant como ente autónomo y libre en que no es necesaria la imitación de la naturaleza, lo que crea una primera base teórica para la abstracción y la desaparición del objeto. También es importante destacar la idea de la educación estética de Schiller, y su influencia en los movimientos educativos de vanguardia, desde el constructivismo ruso a la Bauhaus y sucesivos movimientos del siglo XX. las teorías de Goethe sobre morfología y color que influyeron en Steiner, y este a su vez en el pintor expresionista de la Bauhaus e iniciador de la abstracción, Kandinsky, y por supuesto posteriormente en Beuys.

O como la literatura del romanticismo (y no sólo la literatura, sino en algunos casos como Heine, también la vida) retomó la temática utópica del Renacimiento y la mitológica, si bien con algunos aspectos más sombríos que presagiaban las distopías literarias (y sobre todo políticas) del siglo XX y la industrialización.

Quiero recordar también el puente que Heidegger y Gadamer tendieron entre el romanticismo y la modernidad, que mencioné en la introducción, y que apoyándose en figuras clave como Baudelaire, mostraron el paso entre

la pintura romántica y la pintura expresionista alemana, tomando como modelos de este cambio a pintores como Franz Marc y Klee, progresión que puede verse con toda claridad en los numerosos dibujos de ciervos que Franz Marc realizó a lo largo de su vida:



Por tanto el paso entre el punto de origen del romanticismo y el modernismo, tiene una continuidad, en la que si bien la estética va cambiando gradualmente, hay unos elementos conceptuales, que se derivan asimismo unos de otros ¿Implica la postmodernidad una ruptura? El propio término denota una continuidad, una posterioridad del modernismo, pero llevado a cabo tras una ruptura histórica y algunos cambios profundos.

En filosofía, han seguido adelante la fenomenología y la filosofía neokantiana. El estructuralismo filosófico, que entre otras influencias parte de la dialéctica de Hegel será el puente hacia la postmodernidad tras la segunda guerra mundial con figuras como Marcuse y el propio Heidegger. La fenomenología y el estructuralismo tienden lazos teóricos para abarcar mayores ámbitos de la experiencia y el pensamiento, a ello contribuyen en gran medida filósofos como Paul Ricoeur y George Gadamer. La filosofía se introduce en una política que parte de las acciones ciudadanas, encabezadas por los movimientos de estudiantes. El arte experimenta una eclosión de usos y métodos, variedad de estilos en todas las gamas entre la más estricta geometría y lo más informal. La representación desaparece casi por completo de la imagen, o se torna imagen publicitaria y gráfica referencial de la cultura de los medios de comunicación masivos como en el pop. Se hacen las primeras experimentaciones de arte cibernético y se retoma el performance

dadaísta, con formas totalmente nuevas. Las utopías que surgieron con fuerza en la década de los sesenta, se refugian en el nihilismo. El arte utiliza la dialéctica negativa, pero a la vez "the possible as promised by its impossibility"<sup>1</sup>.

En este mundo del arte es en el que Beuys se empieza a conocer a nivel más general, en parte como una figura llegada del pasado, de la primera tradición modernista, que habla de filósofos románticos y mitologías arcaicas y que quiere ampliar el concepto del arte como estética y cambiarlo por el de un arte antropológico. En este mismo sentido de arte como antropología se expresa Baudrillard pocos años después de la muerte de Beuys<sup>2</sup>. Pero una década después de augurar el arte antropológico en *Ilusión y desilusión del Arte*, arremetió en 1996 en el diario *Liberation* contra todo el sistema del arte, algo que se consideró un libelo y que dio lugar a "respuestas epidérmicas" y disputas<sup>3</sup>. Él declaró: "*Todo el malentendido –que por otra parte no pretendo disimular– reside en que el arte, en el fondo, no es mi problema. Yo no apunto al arte ni personalmente a los artistas. El arte me interesa en tanto objeto y desde un punto de vista antropológico; me interesa el objeto, antes que cualquier promoción de su valor estético y de lo que ocurra con él después*".<sup>4</sup> También dijo: "*En realidad, escribí ese artículo un tanto rápidamente. No tendría que haber arrancado así. Debí decir que en el arte contemporáneo hay una sospecha de nulidad. ¿Es nulo, no lo es? ¿Qué es la nulidad? Mi artículo es perfectamente contradictorio. En cierto momento empleo la nulidad como nula, es decir, como nada, y en otro digo: la nulidad es una singularidad fantástica. Habrían podido devolverme eso como crítica.*"<sup>5</sup>

Pero he pasado desde la frenética década de los setenta a la no menos frenética- sobre todo en el mercado- década de los noventa, dejando a un lado los años ochenta, años en que el término postmodernidad se empieza a popularizar. Es la última década en que Beuys realiza sus trabajos, la fase más monumental de grandes instalaciones. También empiezan a ser muy conocidos algunos de sus alumnos, que no hacen arte conceptual sino que pintan, y que ya se vio como evolucionaron en varios estilos, desde el expresionismo, a la figuración por, fotográfica o la geometría. Para algunos<sup>6</sup> fue una década en que se volvía al arte de autor, una época optimista, dentro de lo que cabe, y en el que a la vez que la estética, se inicia una nueva subjetividad personal, y como ya se dijo, una vuelta

---

1 ADORNO, T. *Aesthetic Theory*, p. 176

2 BAUDRILLARD, J. *Ilusión y desilusión estéticas* p. 76 *El complot del Arte*, Amorrotu 2006

3 *Ibid* *El complot del Arte* p.88

4 *Ibid* p.88

5 *Ibid* p.90

6 DICKHOFF W. *After Nihilism* Cambridge University Press 2000

a la mirada histórica, que para Baudrillard, fue demasiado lejos. En 1986 entona el primer canto del cisne del arte:

*"Todo el movimiento de la pintura se ha retirado del futuro para orientarse hacia el pasado. Cita, simulación, reapropiación, el arte actual se dedica a reapropiarse de manera más o menos lúdica, más o menos kitsch, de todas las formas y obras del pasado, cercano, lejano y hasta contemporáneo... el arte funciona esencialmente en un travelling de su historia, como resurrección más o menos auténtica o artificial de todas sus formas pasadas; y que puede recorrer toda su historia y retomarla, no exactamente explorando campos nuevos -después de todo, tal vez el mundo estético está terminado...el tiempo futuro ya no es más: se trata de la inversión de que hablábamos al comienzo, o sea, que todo el futuro se ha trasladado hacia el pasado, del que es también la memoria. Hay un tiempo real, es decir, también aquí una realización inmediata y en cierto modo ready-made, esto es, una instantaneidad con un pequeño desfase, eso es todo... El arte se ha vuelto cita, reapropiación, y da la impresión de reanimar indefinidamente sus propias formas. Pero, en última instancia, todo es cita: todo está textualizado en el pasado, todo ha sido desde siempre. Sin embargo, ese arte citacional, reapropiacional, simulacionista, etc., que juega con la ironía fósil de una cultura que ya no cree en ese valor, es diferente. En mi opinión, el medio artístico ha dejado de creer profundamente en un destino del arte."*<sup>7</sup>

Luego, fue mucho peor (y realmente lo fue, comenzó la era del simulacro generalizado como se verá).

Deleuze en cambio, pensaba el arte desde el halo lúdico que aquí utilizaré como coartada pertinente para iniciar la tarea de defensa. Un sistema abierto frente al sistema cerrado de Baudrillard. Lo estético en Deleuze se desliza además hacia juegos que fluctúan entre disciplinas y teorías diversas no necesariamente de orden artístico. Y es asimismo *el más alto poder de lo falso*<sup>8</sup> que decía Nietzsche y que estimula la potencia de lo nuevo, esto hace que el arte sea una de las formas de constituir nuevos modos de vida. Todo de momento concuerda bien con mi tesis. También el binomio arte-vida del modernismo, la estética deja de lado la interpretación artística para devenir una experiencia-vital, un juego indiscernible entre vida artística y arte vital, donde todo se resuelve en procesos infinitos de experimentación. La experiencia estética deleuziana como despliegue de una vitalidad des-organizada, anárquica en una especie de sinestesia de los sentidos que disuelve los juicios como valores trascendentes:

---

7 BAUDRILLARD, J. Obra citada págs 11, 111, 118-9

8 DELEUZE G. Nietzsche y la filosofía. pp. 144-145 Barcelona: Anagrama, 2002

*"...el artista comienza mirando en torno suyo, en todos los medios, pero para captar la huella de la creación en lo creado, la naturaleza naturalizante en la naturaleza naturalizada; y luego, instalándose "en los límites de la tierra", se interesa por el microscopio, por los cristales, por las moléculas, por los átomos y partículas, y no por la coherencia científica, sino por el movimiento, nada más que por el movimiento inmanente; el artista se dice a sí mismo que este mundo ha tenido aspectos diferentes, y que aún tendrá otros, que ya tiene otros en otros planetas; por último, se abre al Cosmos para captar sus fuerzas en una "obra".<sup>4</sup>*

¿Visiones contrarias en ciertos sentidos las de Baudrillard y Deleuze?. Para Baudrillard, respecto a los sentidos, existe un exceso de visión, una hipervisibilidad anestesiante y no quiere "sucumbir al encanto nostálgico de la pintura" sino acudir a una dimensión que va más allá de la ilusión estética para reconectarse con una forma mucho más fundamental de ilusión a la que llama antropológica, para designar esa función genérica que es la del mundo y su aparición y por la que el mundo se nos presenta mucho antes de haber adquirido un sentido, antes de ser interpretado o representado, antes de volverse real, lo cual "devino tardíamente y sin duda de manera efímera" (la realidad como la última de las ilusiones). No es la ilusión de otro mundo, sino la ilusión positiva de este mundo de aquí, de la escena operática del mundo, de la operación simbólica del mundo, de la ilusión vital de las apariencias que decía Nietzsche: "la ilusión como escena primitiva, muy anterior, mucho más fundamental que la escena estética"<sup>9</sup>.

Hasta aquí- pasado ya el simulacro de los años noventa y dejándolo un tanto aparte de momento- creo que puedo decir que hay una tradición común que engloba los caminos de las artes, los estilos, las filosofías, que el mundo es un organismo organizado, operativo, que marcha de forma coordinada. Pero es una tradición que está a punto de desaparecer, bien en la desorganización de los sentidos, en la hipervisibilidad o en la búsqueda de una ilusión primigenia. O según se pregunta Danto:

*"¿No será que la Edad del Arte se ha agotado? ¿No será, como en la asombrosa y melancólica frase de Hegel, que ha envejecido una forma de vida? ¿Es posible que la salvaje efervescencia del mundo del arte en las últimas siete u ocho décadas haya sido la fermentación terminal de algo cuya química histórica requiere todavía una explicación? Retomando a Hegel seriamente, pretendo trazar un modelo de la historia del arte en el que pueda decirse que algo tiene sentido. Antes de revelar a qué sentido me refiero, describiré someramente dos modelos histórico-artísticos bastante más conocidos, ya que*



*el modelo que finalmente me interesa los presupone de un modo sorprendente, casi dialécticamente. Es curioso que el primer modelo encuentre aplicación básicamente en el arte mimético, en la pintura, la escultura y el cine, y el segundo incluya estas experiencias y otras muchas formas de arte que la mimesis no puede caracterizar con facilidad. El modelo final será aplicable al arte en un sentido muy amplio; remitirá tanto al concepto de «arte» en sí como a la cuestión de si el arte ha llegado a su fin, aunque su referencia más dramática serán los objetos procedentes de lo que se conoce específicamente como «el mundo del arte». En realidad, todo ello responde en parte a que las fronteras entre la pintura y el resto de las artes (la poesía y la interpretación, la música y la danza) se han hecho radicalmente inestables. Esta inestabilidad inducida posibilita la existencia histórica de mi modelo final, y nos permite enfrentarnos a la inquietante pregunta. Por último, plantearé si estamos dispuestos a asumir el hecho de que la pregunta tiene una respuesta afirmativa, que el arte realmente ha llegado a su fin, transformándose en filosofía.”<sup>10</sup>*

Son muertes por tanto no demasiado cruentas, pero sí supodrían una gran pérdida en muchos sentidos. Siempre quedará el arte del pasado en los museos, que pueden convertirse en una herramienta metodológica de la historia. Además, la filosofía mismo está hoy en peligro de desaparecer de gran parte del sistema educativo. Tal vez el se podría llegar a un acuerdo con el arte para crear una disciplina de síntesis que fluya desde el pensamiento a la percepción sensorial, y viceversa. No sería mala idea, sería retomar la teoría estética de Schiller.

Pero necesito hacer una defensa de la herramienta más básica del arte que es la imaginación: la capacidad de crear formas nuevas del bagaje de formas de los tiempos. La capacidad de transformar una situación adversa en una más apropiada (esto no es siempre posible). La capacidad de utilizar los recursos al alcance y buscar la manera de encontrar otros nuevos. Y la capacidad de que las acciones- bien se lleven a cabo con mayor o menor disfrute- merezcan la pena de ser realizadas. Según Beuys estas son características que compartimos todos los seres humanos. Pero las prisas, las obligaciones innecesarias a veces autoimpuestas, o que otros no imponen, la falta de tiempo... hacen que estas posibilidades se desvanezcan y nos contentemos con seguir adelante mediante alguna recompensa.

Por esto, entre las ideas planteadas en la tesis que se refieren a un concepto ampliado del arte, la interdisciplinareidad en un sentido amplio en resumen (que no significa que se olvide al especialización) y no sólo

---

10 DANTO, A. "El final del arte", en *El Paseante*, 1995, núm. 22-23.

de forma teórica, sino experimental; el sentido del juego como tarea y como método; y sobre todo la participación en la creación de una cultura en la que uno pueda sentirse realmente bien con uno mismo y con los demás.

Por eso, aunque a todo se puede poner objeciones- pero sobre todo porque se ha demostrado que los estudios interdisciplinarios son beneficiosos en la realización de todo tipo de proyectos serios- y aunque suponga un exceso de tiempo, y tal vez gastos que pueden considerarse superfluos, creo que la interdisciplinareidad y la transdisciplinareidad en el arte, bien en ámbitos del propio mundo del arte, o en otros como las ciencias y otras humanidades, es algo que puede resultar además de estético e ilusionante, provechoso, si se toma como objeto transicional, con el que se experimenta algo nuevo (p.e. nuevos materiales en pruebas de resistencia física mediante distintos tipos de formas). El objeto transicional, además nunca se abandona del todo. Queda como un depósito al cual volver de vez en cuando, como esas canciones de hace tiempo cuya melodía de pronto se presenta en la mente, o ponen en la radio un día de forma sorpresiva.

En cuanto a combinar el juego como forma de aprendizaje metodológico y el uso de imágenes como medio, es algo que se ha probado efectivo en pedagogía. Desde la teoría de sistemas, se están reemplazando las imágenes más estructurales y analíticas de mapas mentales por lo que se llama "Rich Pictures" que son imágenes con un mayor componente explicativo, que incluye una mayor figuración. También los juegos mentales y teóricos, y por supuesto el juego como acción, para lo que existe un amplio campo en actividades artísticas y físicas.

El humor. La frivolidad del arte que Adorno puso en suspenso por un tiempo, pero que sirve igualmente desde su aspecto dialéctico negativo. Y es algo que Baudrillard además rescata del simulacro:

*" la ironía... ha pasado a las cosas. Habría así una contrapartida para la pérdida de la ilusión del mundo: la aparición de la ironía objetiva de este mundo. La ironía como forma universal y espiritual de la desilusión del mundo. Espiritual, en el sentido del espíritu agudo surgiendo del corazón de la banalidad técnica de nuestros objetos e imágenes. Los japoneses presienten una deidad en cada objeto industrial. Entre nosotros, esa presencia divina se ha reducido a un pequeño fulgor irónico, pero aun así es todavía una forma espiritual."*<sup>11</sup>

Y por último la creación de un mundo cultural. El mundo simbólico de Cassirer, que ha de ser necesariamente plural. En realidad sería la

verdadera realización de un arte antropológico. Para Cassirer este mundo cultural es el verdadero medio por el que es posible la vida humana. Y podría englobar el mundo natural de manera ecológica, que significaría una fuente segura de bienestar. El mundo cultural no es un mundo cerrado a los trabajadores de la cultura, todo puede convertirse en cultura si se *cultiva* con cierto cuidado y empeño.

De momento dejo aquí la primera defensa de la tesis, para pasar a hablar del simulacro. Baudrillard parte de que toda forma estética es ya un inicio de simulacro, pero éste para él ha llegado demasiado lejos, aunque no todo es negativo:

*"una pintura actual auténtica debe ser tan indiferente a ella misma como pasó a serlo el mundo una vez desvanecidas las apuestas esenciales. Ahora, el arte en su conjunto no es más que el metalenguaje de la banalidad. ¿Podrá continuar hasta el infinito esta simulación desdramatizada? Cualesquiera que sean las formas con que tengamos que vérnoslas, hemos partido por mucho tiempo hacia el psicodrama de la desaparición y la transparencia. Retomando la expresión de Benjamín, así como para él había un aura del original, hay un aura del simulacro, hay una simulación auténtica y una simulación inauténtica".<sup>12</sup>*

El problema además de la hipervisibilidad está en la virtualidad, y el resultado es transparente a la par que enigmático: las imágenes han pasado a las cosas... ya no son el espejo de la realidad: han ocupado el corazón de la realidad transformándola en una hiperrealidad en la cual, de pantalla en pantalla, ya no hay para la imagen más destino que la imagen. La imagen ya no puede imaginar lo real, puesto que ella es lo real; ya no puede trascenderlo, transfigurarlo ni soñarlo, puesto que ella es su realidad virtual. En la realidad virtual, es como si las cosas se hubieran tragado su espejo. Al haberse tragado su espejo, se han vuelto transparentes a sí mismas, ya no tienen secretos, ya no pueden ilusionar (porque la ilusión está ligada al secreto, al hecho de que las cosas están ausentes de sí mismas, se retiran de sí mismas en sus apariencias): aquí no hay más que transparencia, y las cosas, enteramente presentes para sí en su visibilidad, en su virtualidad, en su transcripción despiadada (en términos numéricos para las más recientes tecnologías), sólo se inscriben en una pantalla, en los miles de millones de pantallas en cuyo horizonte lo real, la simulación, en sí misma, es aún un juego metafórico con muchas cosas, entre ellas el lenguaje.

En la simulación, en efecto, hay tal vez una especie de cortocircuito entre lo real y su imagen, entre una realidad y su representación.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 22

En el fondo, son los mismos elementos que en otro tiempo servían para constituir el principio de realidad; sólo que aquí se chocan y anulan unos a otros, un poco como la materia y la antimateria. De esto resulta el universo de la simulación, que es fascinante, fantasmagórico...<sup>13</sup>

Por una parte la imagen-simulacro ha ocupado los objetos, por otra ilusión y la utopía han sido expulsadas de lo real por la fuerza de todas la tecnologías, asegura Baudrillard. ¿Qué hacer pues con las tecnologías? ¿Y con las imágenes? Respecto a éstas Baudrillard piensa que hoy los artistas crean imágenes de síntesis aunque no estén sentados frente al ordenador puesto que rehacen lo que ya se hizo y recombinan formas pasadas, para lo no es necesario el ordenador puesto que la combinatoria indefinida se hace mentalmente. Pero a la vez, piensa que tal vez la tecnología sea la única fuerza que vuelve a enlazar los fragmentos dispersos de lo real, aunque con una pérdida de sentido: "Fin de la representación, entonces; fin de la estética, fin de la imagen misma en la virtualidad superficial de las pantallas."<sup>14</sup>

Aunque ¿realmente hay tanto arte en circulación por las pantallas?

Baudrillard no deja además muchas vías abiertas:

*"Tampoco hay salvación en las palabras, No creo para nada en el valor subversivo de las palabras. En cambio, tengo una esperanza inquebrantable en la operación irreversible de la forma. Las ideas o los conceptos son todos reversibles. El bien siempre puede invertirse en el mal, lo verdadero en lo falso, etc. Pero, en la materialidad del lenguaje, cada fragmento agota su energía y no queda de él más que una forma de intensidad... En los años setenta, Caillois escribió un artículo en el que calificaba a Picasso de gran liquidador de todos los valores estéticos. Aseguraba que después de él sólo podía preverse una circulación de objetos, de fetiches, independiente de la circulación de objetos funcionales. Se puede decir, en efecto, que el mundo estético es el de la fetichización. En el campo de la economía, el dinero debe circular como sea, pues de lo contrario no hay más valores. La misma ley gobierna los objetos estéticos: es preciso que haya cada vez más para que exista un universo estético. Ahora, los objetos cumplen únicamente esa función supersticiosa de la que resulta la desaparición de hecho de la forma, por exceso de formalización, es decir, por exceso en el uso de todas las formas. No hay peor enemigo de la forma que la posibilidad de disponer de todas las formas."*<sup>15</sup>

Es decir, que no hay salvación ni en las palabras ni en las esperanzadoras formas que redimirían a los objetos de su "fetichismo":

---

13 *Ibidem*, p. 83

14 *Ibid* p. 29

15 *Ibid* p. 108

"Los objetos técnicos, industriales, mediáticos, los artefactos de toda clase, quieren significar, ser vistos, ser leídos, ser grabados, ser fotografiados. Creemos fotografiar tal o cual cosa por placer y en realidad es ella la que quiere ser fotografiada; somos nada más que la figura de su puesta en escena, secretamente movidos por la perversión autopublicitaria de todo este mundo circundante. Aquí está la ironía patafísica de la situación. En efecto: toda metafísica es barrida por ese vuelco de situación en que el sujeto deja de ser origen del proceso para convertirse en agente u operador de la ironía objetiva del mundo. Ya no es el sujeto el que se representa el mundo (/ will be your mirror!): es el objeto el que refracta al sujeto y, sutilmente, por medio de todas nuestras tecnologías, le impone su presencia y su forma aleatoria."<sup>16</sup>

Está claro que toda la culpa es de Duchamp y sus ready-made (o de su silencio). Dejo la antítesis algo desesperanzada, y retomo la tesis, esta vez con menos optimismo.

Deleuze explica como se puede combinar el juego con la interdisciplinareidad y la tecnología y la creación de formas del arte:

"La filosofía es una disciplina que consiste en crear conceptos, un científico es alguien que ha creado o inventado funciones. la función de lo que se ha puesto en correspondencia regido por dos conjuntos al menos. La noción de base de la ciencia es la de los conjuntos y un conjunto es completamente diferente a un concepto, pero los conceptos pueden formar conjuntos. Y desde que se ponen en correlación regida conjuntos, se obtienen funciones, que pueden crear formas. Si yo alineo ahora todas esas disciplinas que se definen por su actividad creadora, diré que hay un límite que les es común a todas esas series, a todas esas series de invención- invención de funciones, de bloques de formas, invenciones de conceptos, etc- la serie que les es común a todas ¿El límite de todo esto qué es? Es el espacio-tiempo. Un espacio con pequeños fragmentos desconectados, pequeños trozos en los que la conexión no está predeterminada."<sup>17</sup>

Al menos, el límite no son siempre los presupuestos. Mediante la comprensión de estas metodologías, la educación puede dar una visión amplia, los niños pueden aprender a hacer categorías con objetos del mundo real: colocación, clasificación, combinación, manipulación.

Vuelvo a los proyectos interdisciplinarios de arte que puse en el apartado 4.4

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 33

<sup>17</sup> DELEUZE, G. *¿Qué es el Acto de Creación?* Conferencia en la Fundación FEMIS, Francia, en 1987. Proyectada en el ciclo *Cine y Filosofía*. UBA Centro Cultural Ricardo Rojas, septiembre de 2003.

Se vieron ejemplos de colaboraciones con las ciencias físicas y naturales, con la literatura y la biología, la robótica, la ecología.

Hay también un ámbito importante de trabajo del arte en campos sociales, en que ya hay algunos casos de cursos master en varias universidades en la actualidad. Algunos estarían relacionados con proyectos del departamento de Escultura Social de la Brookes University, en Sudafrica. También en el departamento hacen estudios sobre temas como la renta básica universal, un proyecto que enlazaría muy bien con la idea del sistema económico de Steiner en el que el dinero salarial pasaría a ser un elemento de derecho, no de compra-venta de trabajo.

En estos caso se plantea que beneficios puede aportar el arte. Si no sería mejor a la hora de dedicarse al ámbito social, elegir una disciplina de estudio de trabajo social. Pero pensándolo bien, todas estas acciones sociales son una forma de construir una cultura simbólica, y los casos sociales de dificultades, el arte puede ser un agente activo positivo en la escena, con lo cual es algo totalmente apropiado que puede dar un vuelco favorable a una situación determinada.

Por último, queda responder la pregunta que, como antítesis, Baudrillard me ha estado negando: ¿es necesario el objeto de arte -entendido desde un concepto amplio que pueda seguir llamándose arte- como finalidad del arte hoy? ¿Deberían los artistas por tanto dedicarse a la teoría filosófica, a estudiar seriamente ciencias físicas, a realizar proyectos ecológicos o al trabajo social? ¿Es el arte un simulacro? ¿Es cierto que el arte como tal está muerto?

Vuelvo algo contrita a Baudrillard:

*¿creen nuestros artistas modernos producir obras de arte y en verdad hacen otra cosa muy distinta? ¿Acaso los objetos que producen no son algo muy diferente del arte? Objetos fetiche, por ejemplo, pero fetiches desencantados, objetos puramente decorativos para un uso temporal (Roger Caillois diría: ornamentos hiperbólicos). Objetos literalmente supersticiosos, en el sentido de que ya no corresponden a una naturaleza sublime del arte ni responden a una creencia profunda en él, aunque esto no les impide perpetuar la superstición en todas sus formas.... Objetos cuyo secreto no es el de su expresión, el de su forma representativa, sino, por el contrario, el de su condensación y luego su dispersión en el ciclo de las*

*metamorfosis. Entrar en el espectro de dispersión del objeto, en la matriz de distribución de las formas: tal es la forma misma de la ilusión, de la nueva puesta en juego (illudere)...Y esto puede desembocar tanto en una reversión del arte en técnica y artesanado puro, transferida eventualmente a lo electrónico según se ve hoy por todas partes, como en un ritualismo primario donde cualquier cosa hará las veces de gadget estético: "18*

Y me contesto ¿porqué no?

En realidad no hay tanta hiperinflación de arte en las pantallas como afirma Baudrillard.

Objetos fetiche, objetos hiperbólicos, técnica, artesanado, objetos que se dispersan en el ciclo de las metamorfosis... o lo que cada cual prefiera entender.

Creo sinceramente que el mundo sería un lugar más feo sin la creación de objetos de arte. Y esto aparte de las diversas funciones con que el arte ha sido imbuido a lo largo de la historia. Al final, la función sigue a la forma, como decía el manifiesto de la Bauhaus.

Pero sí creo que tiene mucha razón- y algunos artistas que están siendo supercotizados se la darían igualmente- cuando dice:

*"...un mundo se alineó en torno de un acto revolucionario -el readymade- y en torno de este contracampo sobreviven ciertas formas; pero todo lo demás, todo ese funcionamiento, se ha convertido en valor (valor estético y valor de mercado). Se transformó el arte en valor, pero habría que oponer forma y valor - porque, para mí, el arte es fundamentalmente forma-: y decir que hemos caído en la trampa del valor, e incluso, a través del mercado del arte, en una especie de éxtasis del valor"19*

Willi Bongard inventó un método científico para valorar las obras de arte. Pero esto sería tema de otro trabajo.

En cuanto a la conversión de arte en filosofía de que hablaba Danto:

*" Teoría es un documento como cualquier otro: es un documento de la mente. Un artista produciendo es algo equivalente, y me gusta la idea de poner ambas cosas juntas... Teoría podría ser cualquier cosa. Burroughs es un teórico, tiene esta mente que crea modelos, que crea conexiones, haciendo las cosas relevante...Pienso que la teoría debería usarse de esta manera, sin el sentido superficial de ser un discurso privilegiado...Conozco artistas que han abandonado el arte durante diez años intentado crear sentido teórico. La idea sería que la gente utilizara la teoría, de forma consultiva, conectando con ello...leer ina página...una infusión de pensamiento creativo que se integra en cualquier cosa que se esté haciendo, darle forma y responder a ello, no producir especialistas en Derrida. Integrarla en la vida. A mi no me gusta especialmente*

18 BAUDRILLARD, J. Obra citada p. 39, 43

19 *Ibid*, p. 121

*leer teoría, pero me doy cuenta de que pienso y teoría es como una herramienta de ampliación: te hace ver los problemas de una forma más directa*"<sup>20</sup>

Para concluir: En lo referente a la principal hipótesis sobre el concepto ampliado del arte de Beuys, con todo lo que conlleva y lo que se ha podido ver aquí, creo que desde este comienzo de siglo, es algo que se ha demostrado como especialmente interesante y que ha abierto un mundo de posibilidades, no sólo al arte.

Lo cual no quiere decir que cada artista tenga, necesariamente que realizar trabajos interdisciplinarios en otros campos.

En todo caso, la investigación y el autoaprendizaje -el bagaje teórico del arte no es muy amplio y sí muy especializado- es algo que conlleva el estudio de Bellas artes. Por lo que desde aquí me gustaría hacer una propuesta para que tales estudios teóricos pudieran ser facilitados, por medio de acceso a bibliografías, mediante conferencias y charlas etc.

---

20 Henry SCHWARZ and Anne BALSAMO, Under the Sign of Semiotext(e): The Story According to Sylvère Lotringer and Chris Kraus, p. 208 CRITIQUE Volume XXXVII, No. 3 Spring 1996 217



## Introduction to "Interdisciplinary Narratives in the Art of Joseph Beuys"

The thesis aims to approach Beuys's discourse regarding the various disciplinary areas in which it developed, through a historical narrative that is part of a tradition common to all artistic disciplines. As well it will highlight the theoretical discourse that led him to undertake a series of social and environmental projects that have their starting point in the idea of an "Expanded Concept of Art", as he called it, which would determine a function that goes beyond the production of objects, to relate to other disciplines in the social and natural sciences -towards which he extended its scope- and which established a common semantics that started from the concept of "Formation" in sculpture linked to that of society as a new "Social Plastik" field.

In these times -when great experiments in the physical sciences are performed to achieve a "Unified Theory"- and in the fields of social sciences the interdisciplinary studies have advanced to a great extent, the art meanwhile, after expanding its scope since the middle of last century with the idea that began in the Romantic period of the total work of art, *Gesamtkunswert*, seems to have open too many fronts.

It would be interesting to inquire whether the idea of expanding the concept of art that Beuys proposed, may develop in a generalized and plural form, something that has already happened to some extent with several social and ecological projects in fields in which Beuys opened possibilities for action. To do so I would have to see first, if the postmodern art theory could develop a unifying synthesis of the many different trends that have prevailed over the past fifty years, that could transmit a "Big Picture" that would include all the diversity and the plurality of styles and methodologies. This must be based on the legacy of a tradition from which the art of today has developed.

This unifying vision and common tradition, would be the first objective to investigate in the thesis. A task for which as an introduction, I support myself in the writings of Gadamer<sup>1</sup> and his teacher Heidegger<sup>2</sup>, which sought this unity and tradition towards the middle of the last century, based on the great changes that occurred in the world of art in the modernism, making the task of establishing a bridge between this and postmodernism smaller.

---

1 GADAMER, G. *Actualidad de lo bello*, 1991. Ediciones paidós Barcelona (The Relevance of the Beautiful )

2 SCHMIDT , D. J *Between Word and Image: "Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis"* Chapter 2 Indiana University Press, 2013

A second hypothetical question would have to examine if art methodologies are able to bring some interesting points of view in interdisciplinary work related with other subjects. To do this I will make an analogy between art and the concept of "transitional object" of Winnicott, and rely on the ideas of "art as a game" of Gadamer and the "symbolic world" of Cassirer. Finally, try to answer the question that Adorno makes in his book "Is Art Lighthearted?" and if the latter is so, whether this would be an asset or a hindrance.

To respond partially to the "Expanded concept of Art", it's necessary to see what could be the common uses of art and technology today, based on the Greek idea of art as *tékhnē*.

One last question of this hypothetical extension of art would be essential for the continuation of a tradition that even in conceptual art didn't break completely: can be the object- if well understood from a broad concept that can still be called art- the purpose of art today? To answer these questions I take Beuys's work as a model.

There are several theories about the function of art in history<sup>3</sup> and a quest for legitimacy that began since Plato's time and his criticism against poets. And several death certificates as well over the centuries: the death of art has been predicted so many times as art has "lost its character of cognitive immediacy" that already belongs to the history and art of the past (which we have limited access) as Hegel explained, who heralded the conversion of art in philosophy with the introduction of higher mental planes of consciousness by the demands of Philosophy that wants to make our knowledge of truth, an object of knowledge through logical thought.

Since the criticism of Plato to the poets in *The Republic*, it ceased to be self-evident that the transmission- in a narrative or figurative manner- of traditional and vaguely accepted and interpreted contents, possessed any right to the truth that vindicated. So myths became the stuff of fiction, not philosophy. Socrates had described art as mimetic representation in the sense of copying reality "The painting is a representation of what is" said in dialogue with Parrasio<sup>4</sup>. And Aristotle

---

3 See for instance Ernst Fischer "The necessity of Art" and the synthesis made by Walter Benjamin in "Art in the Time of Reproductive Means"

4Article "Mimesis of Painting and Sculpture at the Thought of Xenophon". *Synthesis* vol. . 12 silver, Dec. 2005. Xenophon *Memorabilia*, Transcribes two conversations of Socrates with Parraxio, painter, and sculptor Cliton, maker of armor, where appear two terms considered central to the Greek theory of art: *ethos* and *pathos*. Both allude to certain expressive features that can be represented in painting and sculpture: the term *ethos* refers to inherent traits of character and *pathos* extrinsic and situational characteristics. One of the most interesting points in the text of Xenophon is that the

explained clearly the mimetic process and said about it in a somehow more complex manner: "In effect, what beauty is, what being preferably by itself, is laudable, or what being good, is nice, because it is good"<sup>5</sup>

A base reinforcing the relationship between the aesthetic and the philosophical and is based on the Platonic idea, expressed in Phaedrus, of unity between the spiritual perception of the beautiful, and the true world order. The experience of beauty, according to Plato, implies truth.

But the reason why Plato banished poets in the Republic was that mimesis creates mere appearances, empty images. But there is another mimesis, *eikastiké*, based on a paradigm, a true model to which it refers, which has much to do with Plato's use of myth in various allegories such as The Cave or The Mirror<sup>6</sup> in which he shows this dichotomy between the world of appearances and the world of ideas of reason, in which the ontological function of beauty as a tangible manifestation of the ideal, would be to "close the abyss open between the ideal and the real."

The truth is, that since Plato, the philosophical considerations of the artwork, tended to exile art from thinking, or subordinate it to philosophy. Until Kant's "Critique of Judgment" (1790) featured in the aesthetic discipline a field of autonomy, in which it would exist a beauty free of concepts and meanings, and that the judgment of taste must find its validity - which the humanist tradition sustained on the ability of judgment and the *sensus communis*- beyond knowledge, in intersubjective validity. In that case art would be universal, but stripped of cognitive relevance. And from which, as Gadamer expresses: "since art would no longer be anything but art, it began the great modern artistic revolution."<sup>7</sup> So the unity of the Art would be based on the common resource of the autonomy of the aesthetic, that would trace an ontological bridge between the art of past traditions and modern art. When Hegel spoke of the past of art, he meant that art could no longer be understood in the same way that it had been in the Greek world "in the great sculpture where the divine is represented visibly in human figures molded by human hands."<sup>8</sup>

But with the end of the classical times, art seems to need a  

---

notion of mimesis, basic in classical aesthetics, appears for the first time.

5 My translation. Aristóteles en La Retórica. Wladyslaw Tatarkiewicz Historia de la estética I: La estética antigua, p. 271, Akal 2000

6 First Alcibiades <http://www.filosofia.org/cla/pla/img/azf01111.pdf>. Discussion about its authenticity, Cf. the introduction to the English edition of Denyer, Nicholas (ed.), Plato. Alcibiades, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, p. 15 ff.

7 My translation GADAMER, p. 28.

8 *Ibid*, p.16.

justification, which is achieved through the rejection of iconoclasm in the Christian church of the first millennium, and continues with the humanist renewal of classicism in the Renaissance. Both stages of art created their respective languages and common forms, which were integrated into society. An integration that no longer existed in the XIX century when Hegel declared art as something of the past, and opens the idea to a new art- in a society that was beginning to industrialize and no longer provided patronage of courts and churches- in which artists had to create their own universal community and its integrative forms within a pluralism that from then on multiplied.

Heidegger, like Hegel, reaffirms the links between art and history, and between history of art and metaphysics. He writes: "*The question of the origin of the work of art does not seek a timelessly valid definition of the essence of the artwork, which could serve as the guiding thread of a retrospective account of the history of art.*"<sup>9</sup> For him this history is exactly the same that is at stake in determining the nature of philosophy: "*That which holds true for 'metaphysics' in general also holds true for reflections on the 'origin of the work of art'; a reflection which prepares a decision that is historical and transitional.*"<sup>10</sup>

The thesis has a second objective, which links with the first: to present a historical view in which both philosophy and art in the broadest sense, are represented. And in which art can recognise itself in a transitional historical sense, with its multiples forms and styles. Hegel, writing about the challenge that art represents for philosophy brings a perspective that focuses on the material nature of art and the relationship of matter to the form and its choice, depending on a determined period of art and which representation takes place: each stage of the appearance of the spirit reflects how art search its forms "*preoccupied with its[sensuous]other*"<sup>11</sup>.

In each period of history, art is measured (and is being measured) by the spiritual plane in which it operates, which task will define philosophy and art history will situate. Following this, Heidegger specifies that the ways art shows the reality look different depending on how the art penetrates and illuminates the position of human beings in the world at any given time: "*Since Plato, the law and fittingness of the openness of the world, and the assignment of human being in the world, is determined by that which one has called 'metaphysics.'*" Metaphysics divides

---

9 SCHMIDT, D. J *Ibid*, p.73

10 *Ibid*

11 *Ibid*

everything that "is" in two areas: *aistheton* and *noeton*, the scope of the senses the first, and of the supersensible intelligible the other. All we see are different shapes, different ways in which the world of sense is presented by the world of the intelligible. Here it might be suggested, how the gradual disappearance of metaphysics after Kant coincides with the revolution in painting since early last century with its abstract nature and the disappearance of the object as representation.

From the moment that the concept of art fell under the sole function of existing and representing itself, what was called art for art's sake, all art, also the one from the past, begins to have the same autonomy in the sense that Malraux called an "Imaginary Museum" where a simultaneity of times and styles is given with their different representational ways of reality, in relation to their philosophical qualities as aesthetic and historical qualities. We can not oppose art from the past- so different in itself-, with the then new artistic creation of modernity. Each image by opening its meaning must be read and be significant according to their own way of perception, which it can not be to seek representation in relation to the pragmatic life, or simply collect various sensory impressions but, based on the meaning of the German word *wahrnehmen*, take (*nehmen*) something as true (*wahr*). So in a real aesthetic experience no distinction is made between the particular way in which the work is performed and the very identity of the work.

But the great stylistic breaks that began at about the end of the philosophical tradition culminating in Nietzsche, and whose theoretical basis can be found in the Enlightenment and Kant, have remained a theoretical material that needs bridges to replace the aesthetic leap. If we look at the forms of successive traditions, the possibilities of representation have always confronted style breaks, gradually assimilated, as could be seen in the imaginary museum of Malraux or in any encyclopedia of art. Although a question remains about if "style as concept" remains today beyond individual styles.

Heidegger summed up the idea of the past of art in "The Origin of the Work of Art" with the example of a small Greek temple in ruins away from any tourist trail and beyond conservation. The temple represents a state of philosophy and art that reflects only the *physis* of a past world (though still present and significant) that once opened to the *Polis* and created a world. The "temples" to be built in each periods of time must be different in their forms, functions and openings to society as Beuys

proposed in "Ein Gespräch" about the possibility of building a "cathedral" in the 80s and how it would open to the world in which is born, it expands it and forms a common ground and new possibilities for the society in which is buildt .

So far, I end by now the historical theme, which will be distributed between chapters first and third, as a guide to the modernism, the artistic movement from which Beuys learned, and perhaps we can keep learning in actual times. Or conversely, we can expand with it the imaginary museum of the past.

A third objective in the thesis is the study of the function of expression in the languages of word and image and how both relate and differ in their artistic use. It was Nietzsche who ended the way of thinking that divided sense and intelligibility, division that needed to be overcome, and he did it according to Hegel, for whom the art object is "a sensitive representation of an idea" , idea that can only be glimpsed but is present in the sensible manifestation of the aesthetic experience. Society sometimes demands a meaning from art, so this third objective would be seeking a second legitimation. To develop it I will rely on the elements that are common to both languages- as given in semiotics and with the help of hermeneutics- to interpret what Beuys defined as "parallel processes of art and language" going from the level of the signs to the narrative and social discourse. For this I will see the use of concepts, symbols, metaphors and allegories, as figures common to both languages.

Kant had dismissed the existence of concepts in aesthetic experience, which Baumgarten had proposed in the Enlightenment as "Sensitive Cognition" what at least initially is a paradox: *"something is considered knowledge only when it has surpassed its dependence on the subjective and the sensible, and comprises reason, the universal and the law of things"* says Gadamer<sup>12</sup>. The sensible is particular in its uniqueness and appears only as a case of the universal, since neither in nature nor art, the aesthetic experience (in the case of art also it's production) consist in being sure about that one is only going to find what it was previously calculated. The contemplation of an aesthetic object in nature and in art, is unique, "What has this isolated individuality of important and meaningful to assert that it too, is true, that the "universal", as formulated mathematically in physical laws, is not the only truth?" Gadamer asks<sup>13</sup>. And he suggests a new word, *Anbild*, an expression that

---

12 GADAMER, p.25

13 *Ibid*, p.26

can contain the vision (*Anblick*) of the image and the image (*Bild*) itself. The answer of Kant, who, by casting aside the sensible concept, established in its place a bridge between the idea and the image in what he called "conceptual scheme".

It was not until the early twentieth century, that phenomenology extended this conceptual bridge between idea and matter. Art is clearly phenomenological, in it, are united the specific and unique matter, which conforms the precise form of the work. Their order implies a perceptive intuition in the sensory and cognitive systems at various levels, some of which are unconscious. The conceptual meaning would form part of the very representation of processes. The senses will inform about the representational and meaningful forms in a way that can only happen with the matter and form which occurs as a result " *In the work of art there is more than a meaning that can be experimented in an indeterminate way as sensorial. It is the factum of that particular that has something, which constitutes that "something else", the sensitive appearance of the Idea* " <sup>14</sup> It is precisely in the encounter with the particular in which occurs that distinctive character that art has for us, the hermeneutical identity, what Walter Benjamin called the *aura* of the artwork.

Heidegger argued that there is an essential connection between the Western concept of the image as a sort of Eidos, and metaphysics. But what happens so with the concepts in non-representational art in which objects disappear? then we are left with the processes, which open significant possibilities in the world through the senses, functioning as a kind of "origin" which starts as a shock, opening thought to possibilities that can not be defined by philosophy or language in an operation of hermeneutical interpretation of phenomenological, whereby a momentary suspension of the senses and thought happens, something that Husserl called *epoché* which can be explained as an intuitive grasp in which the senses and thought form a new synthesis of meaning, that links word and image through forms, perception and thought. Heidegger adds that translation between word and image will always be needed, this is what aesthetic criticism does, but it's necessary to be aware of the changes and shifts of meaning that occur when the image is brought to the sphere of the Logos, to the metaphysical concepts of image. To bring meanings closer, the language has allegorical, symbolic and metaphorical approaches to images. As these figures are based on the plays of metaphysical distinction between sense and meaning, matter and form, the

synthesis should be sought in a phenomenological perception. The transformations that occur in metaphysics, correspond to those arising in art in the sensory image. This explains why works of art from different periods are not only different in style, but these stylistic differences stem from different metaphysical conceptions too: "Art does not repeat the visible, rather it renders visible" wrote Klee in his Diaries<sup>15</sup> in which he expresses the difficulties of reconciling the language of the word and the image: *"to be able to reconcile opposites! To express the great manifold in a single word!"* since both languages work with different dimensions, the nature of language is temporal, image is spatial. In regard to the relationship of art as a mimesis of nature: *"It is not easy to find one's way in a whole that is composed of parts which belong to different dimensions. And nature is just such a whole"* and he adds the importance of the formative genesis of nature ( the physis of Heidegger) rather than the end result of this process and the non focus on objects of the world, that is the process of abstraction. All dimensions of time and space. Again the imaginary museum of Art history of Malraux, and also the spacetime vision physics brought to the 20<sup>th</sup> century. The multiplicity of experience that we know equally as historical experience and present simultaneity becomes significant. Nature does not present itself as *" a single and grandiose image which imposes itself on us by the logical system of its eternal values, but a hasty sequence of images, often dissociated and enigmatic and always fragmentary ... In turn, our existence is no more in its time-space reality than that self-same succession of images: and there is no moment of our existence which is not an experience of reality"*<sup>16</sup>.

Another way of putting together words and images is the play of creating calligraphic signs: in Klee's drawing "Sichtbar Machen" (Making visible) the eyes of the person are repeating the letter S what can be found in title. That would be a resource in several drawings of Beuys as well, that comes from symbolist poetry, especially Mallarme, and is a starting point from sign to symbol.

The symbol would be the next relational level between verbal and visual that carries the image from the conceptual to the metaphorical and allegorical, in some non-literal or verbal way, as a narrative through the whole understanding and imagination play. Play for Gadamer is one of the main functions of art and Kant discovered in the judgment of taste a free game that ends with the expectations that the meaning content shown

---

15 KLEE P. Notebooks, *The Thinking Eye* p. 81- 95 Survey and orientation in regard to pictorial elements and their spatial arrangement Lecture delivered on the occasion of an exhibition at the Jena Kunstverein 26 January 1924

16 *Ibid*, p. 12



to us from a work of art can be achieved through concepts under any circumstances, something so attached to a tautological representation and perception. Conversely the task of conceptual art, would be the one which exposes concepts to show the work of art.

This makes us wonder what is properly what is built in this free play between the creation of images and the ability to understand concepts, as the creations of the imagination link meaningful contents that open to the understanding and that allow as Kant expressed- Gadamer says- "*to broaden indescribably the scope of what can be thought.*"<sup>17</sup> But the aesthetic experience cant not only be this, because that would subsume the intuitively given as a case of the universal under the universal and, by contrast, is only in the vision of the particular that "the concepts are plucked". Remain suspended as Husserl would explain. And as Klee would say, they'll be only fragments.

German idealism recognized the significance of the phenomenon in the symbolic. Symbol, in its Greek origin was the fragment of a divided tablet in two parts which recovers its sense when joins with the other side of the fragment that complements it in an integral whole. In the aesthetic experience is not the particular what is experienced but the whole that concerns us. The symbolic in art, rests on a set of opposites, of demonstration and concealment, which sometimes opens to a multiplicity of meanings. The artwork is not a mere carrier of meaning, defined as a concept and as if its sense could have equally be loaded onto other objects. It is the sense that it belongs to it- as understood Goethe and Schiller- the symbolic not only refers to meaning, but makes it to be present even at first glance is not obvious: "in art is achieved everything that challenges us what is dark and not conceptual ". And even if perhaps there always remain traces of conceptuality, the symbol materializes the meaning which refers without further concepts, in the evocation of "a possible comprehensive order"<sup>18</sup>.

Symbol, play and representation, understanding this not as conceptual reification, but in its original sense of ritual. Art is at the anthropological basis of experience. The play is a movement that only representes itself, an excess of energy, said Gadamer about it, which has not greater utility, it's free of ends beyond the play itself, but has in itself a rationality and a sense that hermeneutics gives to it, although only responds to those who have accepted the challenge of the play, the

---

17 GADAMER, *Ibid*, p.30

18 *Ibid*, p.40

"reading" of the artwork following the constructive forms, through imagination and reflection. And this answer, for hermeneutics, it must be each person's own.

The play allows the universal to take place in the particular without, necessarily, have to pronounce it as universal, as Franz Marc Deers series that he concludes in "Deer in the Forest", a hermeneutical symbol universal and particular at a time.

Ernst Cassirer, who defined the human being as a symbolic being, thought that to address art as a symbol it is necessary to consider language, as both oscillate between objectivity and subjectivity in the interpretation of reality. Without symbolism, human life would be confined within the limits of biological needs and practical interests. The interaction between man and the world is mediated by a thought process of an intermediate system located between the receiver and effector<sup>19</sup> systems by which every living organism- regardless of the complexity of its configuration- receives environmental stimuli and responds to them more or less mediately. According to Cassirer, symbolic system is a unique feature of human beings whereby functional circle has expanded both quantitatively and qualitatively. The immediacy of reactions to environmental stimuli has been replaced by the interposition of linguistic forms, artistic images, symbols, mythologies, technologies, so a human knows and interprets reality through these symbolic activities that create a culture separated from the natural world as such.

From Symbol, which is a metaphor, there is a step to allegory, a metaphor referring to a meaning that has to be previously known as time has removed or transformed their original relation. To talk about allegory I will rely on texts of art criticism from the philosophers of the Frankfurt School, called *Denkbild*, which can be translated as Image-thought. I'll deal with the relación between art and language, particularly in the second chapter, including a study of mythological and otherwise symbols in the work of Beuys. And then, following the metaphorical world of language and art, the third aim of the thesis is to analyze the mythological contents in the work of Beuys, which are abundant of both archaic and prehistoric, classical mythology and other cultures too (I'll take a view of the gaelic myths). This would be a first narrative in the art of Beuys, for this study I'll see the works of Lévi Strauss structuralist anthropology, Mircea Eliade, and as well the

---

19 Cassirer based this on the ethnological studies from biologist Jakob von Uexküll, widely cited in his works "Philosophical Anthropology" and "Language and Myth"

anthropological incursions of Cassirer in connecting myth and language. Also in relation to language and mythology, Barthes makes a very complete semiotic reading.

The role of ancient myths was to become allegories introduced in his Dialogues by Plato and other philosophers works. I became too the most important artistic matters in western art from Greece to Romanticism.

Also I'll see the transition from myth to literature as the beginning of written accounts, which for centuries still retain the dual structure of myth, in which coexist a natural domain and a supernatural one that relate in a way that what is impossible in one can be achieved in the other. Unreality of modern fiction in the other hand (with the exception of fantastic and sci-fi literature) is not improbable, it shows elements that may in fact be possible in reality. According to Dolezel, fictional worlds are not mere metaphysical worlds, for in them a model world with its specific characteristics is developed. I will discuss the issue of fiction through Joyce's "Ulysses" of which Beuys made a series of drawings, "Block Ulysses", and see both common features and their use of mythology. To end the chapter I do a survey in the use of mythological themes in the development of utopian literature of a political nature, a genre of great importance from the Renaissance on, in which essay and fiction blend.

I mention the theory of fiction of Vaihinger, which has some analogy with cultural symbolic world of Cassirer. This will be of interest in the last chapter, but in the third Chapter I read Paul Ricoeur, who focuses from phenomenology and structuralism in the functions of memory and imagination to remember and reconstruct facts and to represent them by various means. He recovers, as Gadamer, the concept of Play and its possibilities through literary discourse and the Greek mimesis, as a process that brings together the literary text with its understanding of the real and therefore with the understanding of the historical. A theory of narrative identity that takes place in Ricoeur's book "Time and Narrative" and continues in "Ideology and Utopia" two terms shown by Ricoeur as extreme polarities of politics, both swinging between reality and fiction.

The chapter ends with a historical account of modernism, in which several artistic matters and artistic characters that have appeared so far will link with the last chapter in which I bring the postmodern stage and the pass from theory to *praxis* with the Beuysian practice in the political and social fields with a look to its various projects which

start from a political and pedagogical discourse based on the philosophy of Rudolph Steiner and other important educational projects. Other models make reference to theories that come from romanticism, as *Naturphilosophie* in which Beuys based part of his ecological ideas. There are two other methodologies and aesthetic and political theories from that time. In some respects Kant and Hegel have not been overcome and it is necessary to turn back to them occasionally. This would be so the second narrative Beuys, as a step from fictional art to social fields, from theoretical discourse to various projects that Beuys made realities. Among these there are social actions of educational, cultural and political trend, modeled on the tripartite society of Steiner. One of them was the project of creating a Free International University (FIU) after his first pass through the politics in the era of the students movement of 1968, a turbulent and chaotic time when Adorno stated something that today we can see alarmingly as something very present:

*"...is today being enacted in fiscal terms, in the name of "austerity", the concomitant questions (both hermeneutic and practical) concerning citizenship and public space, protest and education, the university and democracy remain as urgent as ever.... The question of "resistance" (posed in the relation between performance and philosophy) concerns what of the humane may yet be sacrificed on the altar of power in the name of "necessity". The long march towards the privatisation of English universities, for instance, continues a consumerisation of citizenship in which a university's value (to remain "open" as a public space)"<sup>20</sup>.*

Also I make an approach to the task of Beuys as a teacher from the art world in his public dialogues and conferences, as well as his involvement with the German Green Party and his various subsequent ecological projects. I have a look at his theoretical models in education and politics, in Steiner, as well as in two models of art education that had much impact (not just in the field of arts): Bauhaus and Blackmountain College. Continue with the legacy left by Beuys in this educational field, beginning with influence in their own students and continuing with several experiences based after his ideas of "Social Plastik" opening so the beginning of an answer to the hypothesis about the possibility set out initially, of the expansion of art and its methodologies to other fields.

I conclude the chapter with a vision of technology as an interdisciplinary tool in the field of art throughout time, starting from the *Tékhnē* concept in classical Greece as production and creation. I

write a general introduction in the first chapter and in the last two parts of last chapter as the ultimate aim to develop. I note the change in the arts since industrialization, which involved the possibility of reproducibility in high quality copies, as Benjamin turned in his essay "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". This opened a question that Duchamp made practical about the aesthetic difference in an article that can be reproduced on discretion and a work of art. Beuys gave some answers to this issue, also is possible to find other solutions in diverse examples of art history such as Art Nouveau, Bauhaus and Russian Constructivism. Heidegger meanwhile raised the same question that Benjamin some time later, having already seen a more advanced technology with the beginning of cybernetics than Benjamin. His answers, which only open the question, start with this pessimistic statement: "*We no longer have an essential relation to art. We do not yet have an essential relation to technicity.*"<sup>21</sup>... but they left some ways open, some of which Beuys initiated. I include some examples of what has happened in the art of postmodernism in recent decades.

To start with the task of conclusion, I end with the last question I posed at the beginning: is it possible to continue creating art objects as such? Beuys said his art objects were remnants of his processes and actions, but his students were the ones who began a return to painting in the 80s, and therefore to the object of art that is perhaps most representative and best known for the media, the massive retrospective exhibitions and large auctions.

I conclude with a sample of several graphic computer programs for visual creation accompanied by a study of Gestalt theory related with programming processe. As an example of this I include a brief narrative video graph that makes a small tribute to Beuys hat.

Now in the first chapter, as theoretical frame I'll begin with an introduction to the theories that will support the thesis. More general and common to all the work will be Interdisciplinary Theory from which I took its method of triangulation to approach an issue from different perspectives. I will also make the first historic tour diachronically using a chronography, and a synchronic course in aspects related to the field of art from the perspective of social theory Steiner in which Beuys was based.

By using a suitable method of humanities and social sciences, the data

is qualitative information, which by its very nature is doomed to consistency problems. It is necessary to compensate for this weakness as with convergence and / or complementarity of different procedures, which has the advantage of revealing different aspects of empirical knowledge.

Through a cross-examination of the information interesting data can be obtained that allows not only contrasting it, but can also be a means of obtaining other data that have not been provided on a first reading level. For this I use various sources, as far as possible original writings of the authors mentioned. I will search also several academic websites and also its encyclopedic aspects of data collection that I will add to the bibliography.

In my writing, I will use the clearest possible explanatory method, as there are new issues for me, and given the breadth of the issues discussed. Beuys was a man of varied interests, who still was able to maintain a common thread in all aspects of his work that could be thematically far apart at any given time. The search of this common thread will lead the process of writing the thesis. Thus there is one last question that seek to relate the narrative of Beuys, with that first hypothesis about the tradition and history unity within the multifaceted aspect of the arts today and the diversity and complexity which can be found in the work of Beuys.

I go now so to develop the methodological aspect in the theoretical framework under this scheme:

THEORY 1 Interdisciplinary theory and methodology

THEORY 2 Phenomenology.... METHODOLOGY 2 Hermeneutics (Chapter 2 and Chapter 3)

THEORY 3 Structuralism.... METHODOLOGY 3 Semiotics (Chapter 2 and Chapter 3)

THEORY 4 System Theory.....METHODOLOGÍA 4 Gestalt (Chapter 4)

## **Conclusions of the thesis "Narratives in the Interdisciplinary Art of Joseph Beuys"**

Here I conclude trying to answer the different questions open at the start, with the hypothesis, about the possibility that Beuys's "Expanded Concept of Art" , could spread in the artistic world a widespread and plural way, and opening the perspective on different issues that have been discussed throughout the thesis.

The first question to answer would be if from postmodern theories of art can be made a unifying synthesis of the many different trends that have prevailed in art over the last fifty years that could transmit "a big picture" in the diversity and the plurality of styles and methodologies. This should be based on the legacy of a common tradition from which would have developed the art of today.

The second question comes from the observation based on the methodologies of art, to see if they can provide points of interest in developing interdisciplinary work with other subjects and in conjunction with new technology, for which I take the idea of the concept of transitional object of Winnicott and the ideas of art as a game of Gadamer in "Actuality of the beautiful", the concept of Cassirer's symbolic world and Adorno's question "Is Art Lighthearted?" And in case of the latter being so, whether it can be considered positive or negative.

The third and final question does art object- understood from a broad concept that can still be called art- have a necessary purpose nowadays ? To answer this I focus on the evolution of the object in the last century, for which I will consider the functions of art seen through history. Beginning therefore with the question of artistic tradition in the contemporary era, which is related to the function of art but refers to a more ethical and philosophical continuity or improvements.

Throughout the thesis it has been seen the development of interdisciplinary art, that has set as a starting point a tradition that can encompass Beuys, the era of philosophical, literary and artistic romanticism. Beuys influence in the romantic culture was affirmed by himself and no doubt on aspects of a cultural tradition that is universal- the interest from Europe was expanded to other cultures- but it was especially rich in his home country, Germany. Something which in a moment of history may have led to a misappropriation by totalitarian politics that have taken some romantic- thoughts such as attachment to national language and landscape as cultural elements, or the return to a

mythology in search of cultural origins- in a way that actually has little relation beyond being issues of common interest, but a very different conceptualización- with the philosophy, the spirit and the way of understanding life and art in Romanticism. You can not blame retroactively to a cultural Movement of an era foreshadowing misunderstandings created by epigones.

That said, the work has been following intensely the philosophical evolution of idealism, the Romantics philosophers starting from Kant and his new synthesis by which he introduced the subject between the phenomena of experience and the ideas of reason had a continuity in the philosophies of the twentieth century, as transcendental phenomenology of Husserl, who at the same time was instrumental in the methodology of Gestalt, and this, in the perceptual development of avant-garde art at the start of last century. Important as well, was the aesthetic theory initiated by Kant as a free and autonomous entity from which imitation of nature was no longer needed, creating in this way a theoretical basis for abstraction and the vanishing of objects in painting. It is also important to emphasize the idea of aesthetic education from Schiller, and its influence on educational avant-garde movements, from Russian Constructivism and the Bauhaus to successive movements of the twentieth century. Goethe's theories on morphology and color influenced Steiner, and this in turn influenced the Bauhaus teacher, expressionist painter and founder of abstraction, Kandinsky, and of course his influence later in Beuys.

Or the way literature of romanticism (and not just literature, but in some cases as Heine, also life) took again the utopian theme of the Renaissance and the mythological, albeit with some darker aspects foreshadowing literary dystopias (especially politics) of the twentieth century and industrialization era.

I talked in the introduction about the bridge that Gadamer and Heidegger tended between romanticism and modernity, as was expressed by key figures such as Baudelaire. They showed the way through Romantic painting and the German expressionist painting, building models of this change painters like Franz Marc and Klee, progression can be seen clearly in the many drawings of deer Franz Marc performed throughout his life.

Therefore the passage between romanticism and modernism, has a continuity, even though aesthetics were gradually changing, there were conceptual elements that also derived from the first to the latter.



Was postmodernism a break? The term itself denotes a continuity, after modernism, but was carried out after a historical break and some profound changes.

In philosophy, phenomenology and neo-Kantian philosophy continued. Philosophical structuralism, which among other influences had Hegel's dialectic, is the bridge to postmodernism after World War II with figures like Marcuse and Heidegger. Phenomenology and structuralism theoretical bonds- that tend to cover together larger areas of experience and thought- were contributed by philosophers such as Paul Ricoeur and George Gadamer. Philosophy introduces itself into a politics of citizen action, led by student movements. The art experiences an explosion of new uses and methods, new styles in all ranges from the most strict geometry to Abstract expressionism, representing the complete disappearance of the image from the picture, or the referential and graphic image of mass media advertising and consume culture like Pop. The first experiments of cybernetic art are made, and the Dadaist performance, with entirely new ways resumes. Utopias that emerged strongly in the sixties, take refuge in nihilism. Art uses negative dialectics, but also "the possible as promised by Its impossibility."

In this world of art is where Beuys gets to be known broadly by the general public. Partly as a figure coming from the past, from the first modernist tradition, somebody which talks about romantic philosophers and archaic mythologies and wants to expand the concept of art and replace the aesthetic for an anthropological art.

In this sense of art and anthropology Baudrillard expressed a few years after the death of Beuys. But a decade after he envision anthropological art in "Illusion and Disillusionment of Art", in 1996 wrote in the newspaper Liberation an attack against the whole art system, which was considered a libel and resulted in "epidermal responses" and disputes<sup>1</sup>. He declared: "All the misunderstanding which moreover I do not intend to deny, is that, deep down, art is not my problem. I do not personally signalled to art or artists. I'm interested in art as an object and from an anthropological point of view; I'm interested in the object, before any promotion of its aesthetic value and whatever happens to it after "<sup>2</sup> He also said: " Actually, I wrote that article rather quickly. I should not have started that way. I should have said that in contemporary art there is a suspicion of nullity. Is null, is not it? What is the void?

---

1

2

My article is quite contradictory. At one point I employment nullity null, that is, as nothing, and in another say nullity is a fantastic uniqueness. They could have me back with that as criticism. "

But I have pass from the seventies frantic to the no less frantic -especially in the market- nineties, leaving aside the eighties, that is when the term postmodernism begins to popularize. It's the last decade in which Beuys performed his works, the most monumental phase of large installations. Also at the time some of his students started to get well known. They dont make conceptual art, but painting, and already we saw as they evolved in various styles, from neoexpressionism to figurative or geometry.

To some critics the eighries was a decade to returned to artists as authors, an optimistic time, as far as it goes, in which at the same time there started new aesthetics, a new personal subjectivity begins, and as already mentioned, a return to historical perspective, which for Baudrillard, went too far. In 1986 he first sang swan song of art:

"All movement of painting was removed from the future to move towards the past. Quote, simulation, reappropriation, contemporary art is dedicated to reappropriate in a more or less playful way, more or less kitsch, all shapes and works of the past close, distant and even contemporary art works ... essentially a tracking of history, as more or less real or artificial, of all its past forms resurrection; and you can go and resume their history, not exactly exploring new fields after all. Perhaps aesthetic world is over ... the future is no more a time: this is the investment we spoke at the beginning, or anyway, the whole future has moved to the past, which is memory. There is a real time, that is, immediate and also here in a ready-made way realization, an instantaneous with a small gap, this is it ... Art has become quotation, reappropriation, and gives the impression of indefinitely revive its own ways. Ultimately everything is quote: everything is textualized in the past, it's been forever. However, that citational art, reapropiational, simulationist, etc., playing with the fossil irony of a culture that no longer believes in its values, is different. In my opinion, the art world has ceased to believe in any destination of art. "

After, it was much worse (and it truly was, began the era of widespread drill as we shall seen).

Deleuze instead thought art from the playful halo use of it. I must start here the task of a relevant alibi defense. Deleuze was an open system versus Baudrillard's closed system. The aesthetic in Deleuze bases

itself in games ranging from diverse disciplines and theories not necessarily from an artistic order. Art is also the highest power of the false as Nietzsche said, and stimulates the power of the new, this makes for art as one way to establish new ways of life. All this in Deleuze agrees well with the ideas of the thesis. Also he has the binomial art-life of modernism, aesthetics ignores the artistic interpretation to become life-experience, an artistic life indiscernible between art and life, where everything is solved in infinite processes of experimentation. Deleuze aesthetic experience as deployment of a disorganized, anarchic vitality in a kind of synesthesia of the senses that dissolves the judgements as transcendent values:

"... The artist begins looking around, to capture the footprint of the structures in the created, the nature naturalizing naturalized in nature; and then it settled "within the limits of the earth", he is interested in the microscope, the molecules, atoms and particles, and not in the scientific coherence, but in the movement, nothing but the immanent movement; the artist himself says that this world has different aspects, and still have others that already have other on other planets; Finally, it opens the Cosmos to capture their forces in a "work"

Represent in some ways visions of Baudrillard and Deleuze the opposite? For Baudrillard, regarding the senses, there is an excess of vision, a numbing hypervisibility and he does not want to "succumb to the nostalgic charm of the painting" but go to a dimension that goes beyond the aesthetic illusion to reconnect with a much more fundamental way of illusion that he calls anthropology, to designate that generic function that is the world and its appearance, and how the world is presented to us long before we acquired a sense, before being interpreted or represented, before becoming real, which "became late and certainly fleetingly" (reality as the last of illusions). Not the illusion of another world, but the positive illusion of this world here in the operative world scene, the symbolic operation in the world, the vital illusion of appearances that Nietzsche said: "illusion as primal scene, much older, much more fundamental than the aesthetic scene. "

Till here -leaving somewhat apart from moment the past and the simulation of the nineties- I think I can say that there is a common tradition encompassing the paths of the arts, styles, philosophies... that the world is an organized body, in operation which launched in a coordinated manner. But it is a tradition that is about to disappear, either in the disruption of the senses, in the hypervisibility, or in

the finding of a primitive illusion. Or as Danto question:

"Could it be that the age of art is exhausted? Could it be, as in the astonishing and melancholy phrase of Hegel, that a way of life has aged? Is it possible that the wild excitement of the art world in the last seven or eight decades has been the terminal chemical fermentation of something whose history still requires an explanation? Returning to Hegel I intend to draw a model of art history in which it can be said that something makes sense. Before revealing what sense I mean, I briefly describe two historical and artistic, enough known models as the model finally I want the presupposes Surprisingly, almost dialectically. It is curious that the first model basically finds application in the mimetic art, painting, sculpture and film, and the second included these experiences and many other forms of art that can not being characterize easily as mimesis. The final model will apply to art in a very broad sense; shall refer both to the concept of "art" itself as to whether art has come to an end, but its most dramatic are the end of the reference objects from what is specifically known as "the world of art." Actually, all this is partly due as the boundaries between painting and other arts (poetry and acting, music and dance) have become radically unstable. This induced instability enables the historical existence of my final model, and allows us to face the disturbing question, I will raise finally if we are willing to accept the fact that the question has an affirmative answer, that art has really ended, becoming philosophy. "

Those art deaths are therefore not too invasive, but they will mean a great loss in many ways. There will always be the art of the past in museums, which can become a methodological tool for history. In addition, philosophy itself is now in danger of disappearing from most of the educational system. Maybe it could come to terms with art to create a discipline of synthesis that flows from thought to sensory perception, and vice versa. It would not be a bad idea, would resume Schiller's aesthetic theory.

But I need to make a defense of the most basic tool of art, imagination: the ability to create new forms from the wealth of forms of time. The ability to turn an adverse situation into a more appropriate one (this is not always possible). The ability to use the resources available and look for a way to find new ones. And the ability of the either more or less worthwhile enjoyment-be made in carrying out actions-. As Beuys said, these characteristics are shared by all humans. But the rush, sometimes unnecessary self-imposed obligations, or that

other impose on us, the lack of time ... make these possibilities fade and we are content to go ahead with some reward.

Thus, among the ideas raised in the thesis referring to an expanded concept of art, interdisciplinarity broadly speaking in short (which does not mean to forget the specialization) and not just theoretically, but experimental too; the sense of game as task and method; and especially the participation in the creation of a culture in which one can feel really good about oneself and others.

So even if you can always put objections- but mainly because it has been shown that interdisciplinary studies are beneficial in carrying out all kinds of serious projects- even if it means a longer time for preparations, and perhaps what can be considered superfluous expenses I think that the interdisciplinarity and transdisciplinarity in art, in different areas between the world of art, or in sciences and other humanities, is something that can also be aesthetic and exciting, and helpful, if taken as a transitional object with which it can be experienced something new (eg new materials in endurance tests using different types of forms).

The transitional object also is never entirely abandoned. It remains a reservoir which to go back occasionally, as those old songs whose melody suddenly appears in the mind, or are broadcasted on the radio as a surprise.

As for game as a way to combine methodological learning and the use of images as a means, it is something that has been proven effective in education. From the systems theory, replacing more structural imaging and analytical mind maps, the so called "Rich Pictures" that are images with a greater explanatory component using drawings. Also the mental and theoretical games, and of course the game as action, for which there is ample scope from artistic and physical activities.

The humor. The frivolity of art Adorno put on hold for a while, but it also serves from its negative dialectic aspect. And it's something that Baudrillard also rescues from the simulation:

"Irony ... things happened. so it would be a counterpart to the loss of the illusion of the world: the appearance of objective irony of this world. Irony as universal and spiritual form of disillusionment in the world. Spiritual, in the sense of acute heart spirit emerging from the technical banality of our objects and images. Japanese have a presentiment of a deity in each industrial object. Between us, the divine presence has been reduced to a small ironic glare, but still remains a

spiritual way. "

And finally the creation of a cultural world. The symbolic world of Cassirer, which is necessarily plural and actually it would be the true realization of an anthropological art. For Cassirer this cultural world is the true means by which human life is possible. And it could encompass the natural world in an ecological way, it would mean a sure source of well being. The cultural world is not closed just to cultural workers, everything can become culture if grown with some care and effort.

For now I leave here the first defense of the thesis, moving to talk about the simulation. For Baudrillard the whole aesthetic form is from start already a mock, but not everything is negative:

"A real actual painting must be so indifferent to itself as it happens to be the world once vanished the essential bets. Now, art as a whole is nothing but the meta of banality. Can this undramatic simulation continue towards infinity ? Whatever forms that we are dealing with, we started a long time ago into the psychodrama of disappearance and transparency. Returning to the expression of Benjamin, as well as he had an aura of the original, there is an aura of the simulation, there is real simulation and inauthentic simulation ".

The problem besides hypervisibility is virtuality, and the result is transparent, and at the same time have become enigmatic images ... images are no longer the mirror of reality they have transformed reality into hyperreality: from screen to screen, there is no more destination for the image than the image. The image can no longer imagine the real, since it is the real thing; and it can not transcend it, transfigure even dream of it, since it is the virtual reality. In virtual reality, it is as if things had swallowed their mirror. When the mirror have been swallowed, things become transparent to themselves, no longer they have secrets, and they can not enthusiasm (because the illusion is bound to secrecy, the fact that things are absent from themselves, withdraw from themselves in their appearances): there are no more than transparency, and things, entirely present to themselves in their visibility in its virtuality, in his ruthless transcription (in numerical terms for the latest technologies), they are only part of a screen, the billions of screens in whose horizon reality, simulation, in itself, is still a metaphorical game with many things, including the language, and they are not taken into account at all. In the simulation, in fact, there is perhaps a kind of short circuit between reality and image, between a reality and its representation. In the background are the same elements that once served

to establish the reality principle; only here they collide and cancel each other, a bit like matter and antimatter. This is the world of simulation, which is fascinating, spooky ...

On the one hand has held of mock-image objects, on another, illusion and utopia have been expelled from reality by the force of all the technologies, says Baudrillard. So what to do with technology? And with images? Regarding these Baudrillard thinks that today artists create synthetic images even when not sitting at the computer, since they remake what is already made and recombine past forms, for what things the computer is not necessary anymore since the indefinite combinatorial processes become mentally. Yet he thinks that maybe the technology is the only force that rebind the scattered fragments of reality, although with a loss of sense: "End of representation, then; to aesthetics, to the image itself in the surface potentiality of the screens. "

Although I really wonder if there is really so much art in movement through the screens?

Baudrillard also does not leave many ways open:

"Nor is there salvation in the words, I do not believe at all in the subversive value of words. Instead, I have an unshakable hope in the irreversible operation of the form. Ideas or concepts are all reversible. Good can always be invested in the evil, the true in the false, etc. But the materiality of language, each fragment drains your energy and it is not only a form of strength ... In the seventies, Caillois wrote an article that labeled Picasso as the liquidator of all aesthetic values . He claimed that after him it could only be envisaged a movement of objects, like fetishes, independent of the movement of functional objects. It can be said, indeed, that the aesthetic world is the fetishization. In the field of economics, money must circulate as, otherwise there are no more values. The same law governs the aesthetic objects: there must be more and more of them so that there is an aesthetic universe. Now, the only objects that meet superstitious function which is missing form fact, excess formalization, ie by excessive use of all forms. There is no worse enemy of the forms than the availability of all forms. "

That is, there is no salvation either in words or in hopeful ways that would redeem the objects of his "fetish"

"The technical, industrial, media objects, artifacts of all kinds, they mean, are seen, read, recorded, they are photographed. We took this or that pleasure un taking shots and indeed it is the object who wants to

be photographed; we are nothing more than the figure of its staging, secretly moved by the self-advertising perversion of all this surrounding world. Here's the irony of the situation, pataphysics. Effectively, all metaphysics are swept by the reversal of a situation in which the subject is no longer origin of the process, because it has become an agent or operator of the objective irony of the world. Now is not the subject that the world (I will be your mirror!) is shown. It is the object that refracts the subject and, subtly, through all our technologies, it imposes its presence and random "

It is clear that is all the fault of Duchamp and his readymades (or his silence). I leave this hopeless antithesis at the moment, and retake the thesis, this time with less optimism.

Deleuze explains how play can be combined with interdisciplinarity and technology and the creation of art forms:

"Philosophy is a discipline that involves creating concepts, a scientist is someone who has created or invented functions. function which has been set in correspondence is governed by at least two sets. The notion of science is based on the sets and a set is completely different from a concept, but the concepts can form sets. And since it was put in correlation govern sets, functions, can create shapes . If I now align all those disciplines that are defined by their creative activity, I will say that there is a limit that is common to all these series, all these series of invention -invention of functions, blocks of forms, invention of concepts, etc. - the series whose limit common to them all is what? It is the space-time. A small space with disconnected fragments, small pieces where the connection is not predetermined."

At least, the limit this time may not budgets. By understanding these methodologies, education can give a broad vision to children who then can learn to make categories with real-world objects: positioning, sorting, merging, combining, handling.

I go back to the interdisciplinary art projects that I put in 4.4

Examples of collaborations between the physical and natural sciences, literature and biology, robotics, ecology .

There is also an important area of art work in social fields, there are already some cases of master courses at various universities today. Some projects would be related to the Department of Social Sculpture Brookes University in South Africa. Also in the department they do studies on issues such as universal basic income, a project that would link well



with the idea of Steiner economic system in which money wages would become a matter of law, not of sale work.

In such cases it arises the question if art can bring benefits. If it would not be better when it comes to engage in social fields, to choose a field of study in social work. But then again, all these social actions are a way to build our symbolic culture, and in social cases of hardship, art can be a positive active agent in the scene, which is totally fitting and can give a favorable overturns to a given situation.

Finally, it remains to answer the question, as antithesis, Baudrillard has been denying me: Is the object of art still necessary- understood from a broad concept that can still be called art- a purpose of art today? Should artists devote themselves to the philosophical theory, to seriously study physical sciences, to make ecological or social work projects? Is art a sham? Is it true that art as such is dead?

Someway Contrite I go back to Baudrillard:

" Do our modern artists create artworks or they produce really something very different? Are the objects they produce not very different from art? Fetish objects, for example, but disenchanted fetishes, purely decorative objects for temporary use (Roger Caillois would say hyperbolic ornaments). Literally Superstitious, in the sense that they no longer correspond to a sublime nature of art and reflect a deep belief in it, although this does not prevent them perpetuate superstition in all its forms .... Objects, Objects whose secret is not fit to its expression, its representative form, but, on the contrary, they condensate and then disperse in the cycle of metamorphosis. They enter the scattering spectrum of the object, in the distribution matrix forms: such is the very form of illusion, of the new game (illudere) ... and this can result in a reversal of art in both technical and pure craft, possibly ending transferred to electronic as we seen everywhere today, as in a primary ritualism where anything will serve as a aesthetic gadget: "

And I reply why not? In fact there is not so much hyperinflation of art on screens and says Baudrillard.

Fetish objects, hyperbolic objects, art, craft, objects which are dispersed in the cycle of metamorphosis ... or what each one prefers to understand.

I sincerely believe that the world would be an uglier place without the creation of art objects. And this apart from the various functions with which art has been imbued throughout history.

In the end, function follows form as the manifesto of the Bauhaus said.

But I think Baudrillard is quite right, and some artists being over priced today on the market would agree with him on this - when he says: "... A world aligned around a revolutionary act -the readymade- and around this counterpoint, survive some forms; but everything else, all that matter, has become value (aesthetic value and market value).

Art became a value, but I would oppose form and value-because, for me, art is essentially form: and I say that we have fallen into the trap of value, and even more, the art market in a kind of ecstasy of value "

Willi Bongard invented a scientific method to assess works of art, but this would be the subject of another work.

As for the conversion of art in philosophy that Danto thought of:

"Theory is a document like any other: it is a document of mind. An artist is producing something equivalent, and I like the idea of putting the two together ... Theory could be anything. Burroughs is a theorist, has this mind that creates models that creates connections, doing things relevant ... I think that the theory should be used in this way, without the superficial sense of being a privileged discourse ... I know artists who have left art for ten years trying to create theoretical sense. The idea would be that people will use the theory, based on extensive consultations, connecting with it ... reading a page ... an infusion of creative thinking that is integrated into whatever you are doing, to shape and respond to it. Is not to produce Derrida specialists. Integrate it in life. I do not particularly like reading theory, but I realize that thinking and theory is an zooming tool: it makes you see the problems more directly "

In conclusion with regard to the main hypothesis about Beuys's expanded concept of Art, with all that entails and what I can have put here, I think that especially since the beginning of this century, the expanded concept of art is something that has proven to be especially interesting and has opened a world of possibilities, not just for art. Which is not to say that every artist should be necessarily performing interdisciplinary work in other fields, but anyway, research and self learning itself -the art theoretical background is not very large and very specialized- is something that involves the study of Fine arts. So from here I would like to make a proposal for such theoretical studies to be provided in Fine Arts through access to bibliographies, conferences and lectures etc.

## Bibliografía

- ABRAHAM, K. Clinical Papers and Essays on Psycho-analysis, Giovanni Segantini, a psicoanalytical study, London. Karnac Books 1979
  
- ADORNO, T. - Teoría estética Akal, Madrid, 2004
  - Negative Dialectics , Continuum International publishers, New York 2005
  
- ADRIANI et al; Joseph Beuys life and works Woodbury, NY : Barron's, 1979
  
- ANTLIFF, A. Joseph beuys, London Phaidon 2014
  
- ARNHEIN, R. Visual Thinking, University of California Press 1969
  
- BARASCH, M. Teorías del Arte. De Platón a Winckelmann. Alianza Forma, 1996
  
- BARTHES, R. c Mitologías. Siglo veintiuno Editores, 1999
  
- BAUDRILLARD, J. -El Sistema de los Objetos Siglo XXI Mexico 1969
  - El complot del Arte, Amorrortu 2006
  
- BENJAMIN, W. -La obra de Arte en la época de su reproducción técnica . Discursos Interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires, 1989
  - Origin of German tragic drama , London Verso 1997
  
- BERTALANFFY, L. VON, Robots, hombres y mentes: Teoría general de los sistemas Editorial Guadarrama 1980
  
- BISHOP, J. Joyce's Book of the Dark .The University of Wisconsin Press 1986
  
- BEUYS, J. -The secret block for a secret person in Ireland, Royal Academy of Arts, 1999
  - Una discussione, Zürich : Parkett-Verl. 1986
  
- BODENMANN-RITTER, C. Joseph Beuys. Cada hombre, un artista Madrid: Visor, 1995
  
- BORER, A; The essential Joseph Beuys,London: Thames and Hudson 1996.
  
- BYARS J.Lee Letters to Joseph Beuys, Hatje Cantz Publishers 2000
  
- CACCIARI, M. El Dios que Baila. Buenos Aires: Paidós, 2000,
  
- CASSIRER, E. -Philosophy of symbolic forms, Vol.3 , Yale University Press 1985
  - Language and Myth, Dover Editions ([Enlace](#)) 1953
  - Antropología Filosófica, Fondo de Cultura Económica 1968

- CHAMETZKY, P. Objects as History in Twentieth-century German Art: Beckmann to Beuys, University of California Press 2010
- CHEVALIER, J. Diccionario de símbolos, Ed. comunicación, Barcelona 1989
- CIRLOT J.E. Diccionario de símbolos 2ª Ed. en Editorial Labor 1992
- CORDELL D. K. Y. The Word According to James Joyce: Reconstructing Representation, Associated University Presses, Inc. 1997
- DADDARIO, W. et al Adorno and Performance Palgrave Mc Millam, 2014
- DE DOMIZIO L. The felt hat: Joseph Beuys a life told, Milano, Charta 1997.
- DELEUZE G. -La Imagen-tiempo. Barcelona: Paidós, 2009
  - Nietzsche y la filosofía. Barcelona: Anagrama, 2002
- DEWEY J. Mi credo pedagógico . Editorial Losada, 1967
- DICKHOFF W. After Nihilism Cambridge University Press 2000
- DILTHEY W. Psicología y Teoría del conocimiento. Fondo de cultura económica, México (1ra ed. en español) 1945
- EDELMAN G. M..The Remembered Present: A Biological Theory of Consciousness- Basic Books, New York. 1989
- ELIADE, M. - Lo sagrado y lo profano Editorial Labor. Barcelona. 1994
  - Mito y Realidad Editorial Labor. Barcelona. 1968
  - Historia de las creencias y de las ideas religiosas, Vol. 4 Ed. Cristiandad, 1980
- ELLMANN, R. James Joyce, Oxford University Press 1982
- ERNST Max , “Maximiliana: The illegal practice of astronomy” Academy Editions 1974
- FAIRHALL, J. James Joyce and the Question of History , cambridge University Press1993
- FIEDLER, K. Escritos sobre arte, Ed. Visor 1991
- FISCHER, E: The necessity of Art Penguin Books 1963
- FOCILLON H. Vida de las formas y Elogio de la mano Xarait Eds. 1983
- GADAMER G. - La actualidad de lo bello, Ed. Paidos 1991.
  - Verdad y Método Ediciones Sígueme, Salamanca 1993
- GARNER, S. Writing on Drawing: Essays on Drawing Practice and Research . University of Chicago Press 2011

- GOLDBERG R.L; Performance Live Art . Thames and Hudson 1988
- GOMBRICH E.H. La Imagen y el Ojo . Teorías de la representación pictórica, Alianza Ed. 1987
- GUSDORF, G. Mito y Metafísica 1960 Editorial Nova. Buenos Aires
- HARLAN, V. - What is Art? Conversations with Joseph Beuys Clairview Books 2007  
  - et a l -*Soziale Plastik: Materialien zu Joseph Beuys*. Achberger Verlag 1976.
- HEIDEGGER, M. - Los caminos del bosque Alianza Editorial 2010  
  - Ser y tiempo Serbal, Barcelona 1991
- INGARDEN, R. - La comprensión de la obra literaria , Universidad Iberoamericana 1998  
  - Concreción y reconstrucción, Visor Madrid 1989
- JOYCE Trevor and STEINER Shep; Cork Caucus: On Art, Democracy and Possibility, Frankfurt: Revolver Press, 2006.
- JUNG C. G. et al; Man and his symbols, New York Laurel Press 1964
- KANSDINSKY - De lo Espiritual en el Arte, Premia Mexico DF 1989  
  - Punto y Línea sobre el Plano Paidos Ed. 2003
- KLEE, P. Notebooks. Vol. 1 "The Thinking Eye", London Lund Humphries Ltd, 1973
- KLEIN, J. T. Interdisciplinarity history theory and practice Wayne State University Press 2005
- KOCH J. T. Celtic Culture: Aberdeen breviary-celticism ABC CLIO 2006
- KUONI, K. Energy Plan for the Western man - Joseph Beuys in America, Ed. Four Walls Eight windows 1993
- KUSPIT D. -The Cult of the Avant-Garde Artist., New York: Cambridge University Press 1993  
  - Signos de psique en el Arte Moderno y Postmoderno. Akal, 2003
- LAMARCHE VADEL, B. Entrevista a Joseph Beuys Siruela 1994
- LERM-HAYES, C-M et al Beuysian Legacies in Ireland and Beyond: Art, Culture and Politics. Lit Verlag 2011.
- LÉVY-BRUHL, L. -El alma primitiva, Ediciones península 1985  
  - Primitives and the supernatural <https://archive.org/details/primitivessupem00levy>
- LÉVI-STRAUSS, C.. -Antropología estructural, Ediciones Paidos 1995  
  - Totemism, Merlin Press london 1991
  - The raw and the cooked, Harper & Row, 1969
- LUCKÁCS, G. Art and objective truth Ed. Arthur D. Kahn. London: Merlin 1970
- MAETERLINK, M. The life of the bees, 1914, New York <http://www.gutenberg.org/files/4511/4511-h/4511-h.htm>
- S.MARCHÁN FIZ . -A la manera del hombre primitivo. Real/Virtual en la estética y la teoría de las Artes,

Barcelona Paidós 2006

- La Estética en la Cultura Moderna. De la Ilustración a la Crisis del Estructuralismo.

Alianza Forma 2000

- MESCH C. et al Joseph Beuys: The reader Cambridge, MA : MIT Press, 2007
- MENNEKES, F., & Beuys, J. *Joseph Beuys: Christ thinking = Thinking Christ*. Stuttgart, publishing Catholic Biblical Association. 1996
- MERLEAU-PONTY, M. Fenomenología de la percepción. Planeta Agostini 1993
- MOFFITT, J. F. Occultism in avant-garde art:the case of Joseph Beuys : UMI Research Press 1988
- MORIN, Edgar, Introducción al pensamiento complejo Gedisa 1998
- PÁLL JÓNSSON O. et al . Art, Ethics and Enviroment, Cambridge Scholars Press 2006
- PALMADE G. Interdisciplinareidad e ideologías Ed Narcea Madrid 1979
- PÉREZ CARREÑO, F. «K. Fiedler. La producción de lo real en el arte», introducción a Fiedler, Konrad, *Escritos sobre arte*, Ed. Visor Madrid, 1991
- RAINBIRD S. Joseph Beuys and the Celtic world : Scotland, Ireland and England, 1970-85 / London Tate 2005
- RAY, G. et al. Joseph Beuys, Mapping the Legacy . Sarasota, FL John and Mable Ringling Museum of Art 2001
- REPKO ALLEN F. Interdisciplinarity research SAGE publications 2008
- REINHARD E. : Joseph Beuys, Rowohlt Taschenbuch , 2007
- RICHTER G. "The daily practice of painting, writings 1962-1993" Thames& Hudson 1995
- RICHTER, G. Thought images, Frankfurt School writer´s reflections of damaged life. Stanford University Press 2007
- RICHTER, P. Joseph Beuys .To be a teacher is my greatest work of Art! – Imi Knoebel – A Student of Joseph Beuys, Henry Moore Institute, Leeds, GB, 2006
- RICOEUR P. - Tiempo y Narración S. XXI Editores 2004
  - La metáfora viva Editorial Trotta, Madrid, 2001
  - Del Texto a la acción Fondo de Cultura Económica 2002
- ROSCH, U. BEUYS J. et al What is Money? Clairview 2010
- ROSENTHAL, M. Joseph beuys: Actions, vitrines, enviroments London : Tate Publishing, 2004
- RUSSELL; B.; The principles of Mathematics 1903, <http://fair-use.org/bertrand-russell/the-principles-of-mathematics/preface> (Diciembre 2013)
- SANDERS, K. Bodies in the bog and the archaeological imagination Chicago ; London : The University of Chicago Press, 2009

- SARMIENTO J. A. La clase de Beuys, (Reedición SinTítulo5) Centro de Creación Experimental 2015
- SARTRE, JP. La imaginación. Argentina: Editorial Sudamericana; 1973
- SCHELLING, F.W. Sistema del Idealismo Trascendental Ed. Península 1987
- SCHIRMEL, L. The essential Joseph Beuys London : Thames and Hudson, 1996
- SCHMIDT , D.J. Between Word and Image: on Gesture and Genesis, Indiana University Press, Bloomington 2013
- SCHNEEDE, U. Joseph Beuys: Actions, Herd Hatse 1994
- STACHELHAUS, H. Joseph Beuys New York: Abbeville Press 1991
- STEINER R. - Nine lectures on Bees 1964 St. George publications
- THISTLEWOOD D. Joseph Beuys: Diverging Critiques Liverpool University Press, 1995
- THOMPSON C. Felt : Fluxus, Joseph Beuys, and the Dalai Lama. Univ. Minnesota 2011
- TISDALL, C. - We go this way London: Violette Editions, 1998
  - Joseph Beuys: Coyote London : Thames & Hudson, 2008
  - Joseph Beuys New York : Solomon R. Guggenheim Museum, 1979
  - I like America and America likes me'. Four Walls Eight Windows, New York, 1993
- TORRES SANTOMÉ J; Interdisciplinareidad y Globalización Ed. Morata Madrid 1994
- ULMER G .L. ; Applied Grammatology: Post (e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys, Baltimore: Johns Hopkins University 1984.
- UWE, C. Der Baum, der Stein. Stiftung Museum Scholoss Moyland, 1998.
- VAINHINGER H. The philosophy of as if , Routledge 2001
- VERENE Donald Phillip Ed. *Et al* Vico and Joyce Bloomsday State University of New York Press, Albany 1987
- VERRECCHIA A. Giordano Bruno: la falena dello spirito ' Donzelli editore, Roma 2002
- VICO, G. Ciencia Nueva , Madrid Ed. Tecnos 1995
- WIEGAND W. In memoriam Joseph Beuys obituaries, essays, speeches. Bonn Inter Nationes 1986
- WIJERS, L. Writing as sculpture, 1978--1987. Amsterdam, Wiley--Academy, 1996
- WILLIAMS, R. Politics of Modernism Verso Books 2007
- WINNICOTT D. W. "Realidad y juego" 1959 <http://imago.yolasite.com/resources/WINNICOTT,%20Realidad%20y%20juego.pdf> ( octubre 2014)

- WORRINGER, W. "Abstracción y empatía" México, FCE, 1997
- ZAMORA F. Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación, México: UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas 2007
- ZUMDICK W. Death Keeps me awake. Joseph Beuys and Rudolf Steiner, Foundations of their Thought AADR Spurbuch Verlag 2013
- ZWEITE A. Joseph Beuys Nature, matter, form/ Munich: Schirmer/Mosel 1991

### Artículos y Ensayos

- ADORNO , T, "Is art lighthearted ? Teoría estética"1970  
[http://monoskop.org/images/0/0a/Adorno\\_Theodor\\_W\\_Teoria\\_estetica\\_ES.pdf](http://monoskop.org/images/0/0a/Adorno_Theodor_W_Teoria_estetica_ES.pdf)
- ANDREW, S: *et al*, "Exploring the Sacred Journey of the Three Hares" *International Conference on Grottoes Research Abstracts of Papers*, Dunhuang, China, 2004.
- BAKER S. ,THOMAS P. New Imaging: Transdisciplinary strategies for art beyond the new media The First International Conference on Transdisciplinary Imaging at the Intersections Between Art, Science and Culture . Transdisciplinary Imaging Conference Sydney, Australia 2010
- BALLEEN J.S. "Hacia una propuesta semiótica y cultural del símbolo a partir de la Crítica del Juicio". Cuadernos de Ontología 2012
- BALSAMO Anne and SCHWARZ Henry Under the Sign of Semiotext(e): The Story According to Sylvere Lotringer and Chris Kraus, págs. 205-222 CRITIQUE Volume XXXVII, No. 3 Spring 1996
- BAUDELAIRE, C Wagner y Tannhäuser en París .Extracto desde El arte romántico, Charles Baudelaire. Ediciones Felmar, Madrid 1977.
- BERLIN, Isaiah. Las Raíces del Romanticismo. Conferencias A. W. Mellon en Bellas Artes. The National Gallery of Art, Washington DC. Ed. Santillana, 2000
- BEUYS J. Hablar del propio país: Alemania, en *En torno a la muerte de Joseph Beuys. Necrologías, ensayos, discursos* (Bonn: Inter-Nations, 1986)
- BUCHLOH, B. Beuys. The twilight of the idol <http://faculty.winthrop.edu/stockk/contemporary%20art/Buchloh%20Beuys.pdf>
- CASSIRER, E. "Rosseau, Kant Goethe . Two Essays" 1945 Princenton University Press
- DANTO, A. "El final del arte", en El Paseante, 1995, núm. 22-23.
- DORMENT R. Ideas made visible Telegraph 4th august 1999
- EBERT J.B. "The art of Joseph beuys", En "Cultural Discourse" art. Internet ( en Marzo 2014)
- FERNANDEZ, H. Dossier Joseph Beuys. Revista CREACIÓN, n- 2. Madrid, 1990
- FERRER Guillermo, Percepción, conciencia de imagen y consideración estética en la fenomenología Husserliana *Eidos: Revista de Filosofía de la Universidad Del Norte* (2009)



- FIGUEROA, C. "Estudio comparado entre las diosas mediterráneas en torno a la fertilidad" Revista electrónica "orbis terrarum" Nº 12, 2014. Art. Internet
- FRAILE HUERTAS R. Historia del bastón. Universidad Autónoma de Madrid. 2004
- Sir Christopher FRAYLING About keynes Speech on Arts. Is keynes dream still alive? ARTS PROFESIONAL 30-07-2007
- GADAMER, G. «Texto e interpretación». (En Verdad y Método II, pp. 319-348) Ediciones Sígueme – Salamanca, 1993
- GAYFORD, M. "The Shaman and the coyote" The Telegraph , 16 Jul 1999
- HERSH T. R.. Rock Art Papers, Volume 11.1994 p.145-156.
- IERARDO E. "La Liebre y el Coyote: Encuentros con lo animal y lo secreto en la obra de Joseph Beuys "Performancelogía" art. Internet.
- JONES J. interview to Caroline Tisdall" The man who fell to earth" The Guardian 19 July, 1999
- KUSPIT D. Joseph Beuys: The Body of the Artist, Art Forum summer1991
- LEBRERO STÄLS J. El arte no existe, Lápiz , n. 187-188 (nov-dic 2002)
- LERM HAYES C. M. Joseph Beuys extends James joyce´s work CIRCA, nº 104, Summer 2003
- LEVI STRAUSS, D. Between dog & wolf, Essays on Art and Politics, Brooklyn, N.Y.: Autonomedia, 1999
- MARCUSE, H. "El arte como forma de realidad" 1972  
<http://www.marcuse.org/herbert/pubs/70spubs/727tr04ArteRealidad.htm>
- MIKHAILOVA, N. The Cult of theDeer and "Shamans" in Deer Hunting Society. Artic. Archaeologia Baltica 7
- O'HAGAN Sean Joseph beuys, a man of mystery The Guardian Sunday 30 January 2005
- PINTSCHER , M. Osiris <https://www.baerenreiter.com/en/program/20th21st-century-music/contemporary-music/matthias-pintscher/works/orchestra/osiris/?0=> Bärenreiter Verlag, Kassel Germany
- RATHJEN, F. Rewiew "James Joyce Als Inspirationsquelle für Joseph Beuys" Christa Maria Lem-Hayes JSTOR James Joyce Quaterly. Vol. 40 Num. 3, 2003
- RICHTER P. "To be a teacher is my greatest work of art" – Joseph Beuys and his students. Works from the Deutsche Bank Collection Kunstmuseum Ahlen through November 23, 2008
- RICOEUR, P. Hermenéutica y semiótica Ed. Gabriel Aranzueque, Horizontes del relato.
- Conversaciones con Paul Ricoeur 1997
- ROSE, Arthur R. "Four Interviews," Joseph Kosuth *Arts Magazine* February, 1969
- ROSENTHAL M. Joseph Beuys según Mark Rosenthal Abril 11, 2014 <http://proa.org/esp/news-nota.php?id=675>
- SARRIUGARTE, I. "El chamán Joseph Beuys: del ritual alquímico al cristiano" Liño, Revista anual de historia del arte "2008.
- SAUERLÄNDER Willibald . The Brooklyn rail, critical perspectives in art, politics and culture. 2 april 2010Afterthoughts To A Conversation With Sasha Suda
- SCHEERER T "Joseph Beuys vs. Rudolf Steiner" in "Joseph Beuys Revisited: Linda Woodfield Interviews

Thorsten Scheerer," April-May 1996.

- SHARP W. ; An Interview with Joseph Beuys, *ARTFORUM* interview (December, 1969)
- SCHWARZ M. : On the realism of political concept art, 1980 *Art Forum International*, Volume 42,
- STEINER, R. Significado oculto de la sangre. Obelisco 2011
- STILES, K. Accesorios para la memoria. Las Aktionen de Joseph Beuys MACBA 1999  
<http://www.geifco.org/geifc/actividadesRealiz/eac/actions-stiles.htm>
- SUQUET, A. Arcaic thought and ritual in the work of Joseph Beuys. In *Anthropology and Aesthetics Res.* 28, 199
- TATARKIEWICZ, W.. "Creación. Historia del Concepto". *Cráteros* . Nº 30, julio-diciembre 1991, p. 238-257
- VAIHINGER, H. La voluntad de ilusión en Nietzsche Cuadernos Teorema , 1980
- VALVERDE, S. Paul Ricoeur, hermenéutica y simbolismo, *Rev Filosofía Univ. Costa Rica*. XLI (1041. 51-59. Julio-Diciembre 2003
- VERWOERT, J. - "The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre and Public Image" *e-flux journal* #1 — december 2008  
  
- "Class action". *Frieze Magazine* Issue 10 September 2006
- VISSAULT M. Cultural Myth, Identity, and Politics in the Postwar Period : the Case of the Reception of the Work of Joseph Beuys. Seminar of April 26nd 2007
- WATANABE S. Ph D. " The Journeys of Joseph Beuys and Nam June Paik Towards the Unity of Europe and Asia"  
<http://www.shinyawatanabe.net/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/Expose-on-Eurasia-by-Shinya-Watanabe-en.pdf>
- W IJERS L. Exploring modern art: HH the Dalai Lama reflects on points from the work of Joseph Beuys"  
[http://infobuddhism.com/dalai\\_lama\\_art\\_louwrien\\_wijers.html](http://infobuddhism.com/dalai_lama_art_louwrien_wijers.html)

#### Catálogos

- . "Aprovechar a las ánimas" catálogo de la exposición, Sa Nostra.Caixa de Balears, y Diputación Provincial de Granada, 1992.
- . Bastian Heiner Joseph Beuys in Lemhbruck Museum Duisburg
- . Joseph Beuys, Drawings : City Art Gallery, Leeds, Kettle's Yard Gallery, Cambridge, Victoria and Albert Museum, London 1984
- . Lerm Hayes Wylermeer, The Hill On Which Vogel, Beuys, Joyce, Cage, Bartning... Met With Ten Thunderclaps Basel 1997
- . Temkin A. Thinking is Form Philadelphia Museum of Art 1993
- . Tisdall, C, Joseph Beuys, Nueva York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1979
- . Schellmann J. The Multiples, (Cambridge, Mass., Minneapolis, and Munich/New York: Busch-Reisinger Museum, Walker Art Center, 1977),
- . Schirmer Lothar Joseph Beuys im Lenbachhaus und Schenkung , (Munich: Schirmer/Mosel, 2013)
- .Stork , G. Joseph beus barraqe D`Dull Odde
- . Szeeman H. Joseph Beuys MNCARS 1994