



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Facultad de Filosofía y Letras

El concepto de arte en la propuesta estética de Joseph Beuys

Tesis que para obtener el grado de Maestra en en Estética y Arte

Presenta María del Rosario Vergara Betancourt.

Director: Dr. Víctor Gerardo Rivas López

Abril, 2017

*“(...) todo conocimiento humano procede del arte.
Toda capacidad procede de la capacidad artística del ser humano,
es decir, de ser activo creativamente.”*

Joseph Beuys

Introducción	1
Capítulo 1	5
El arte trasgresor del siglo XX	
1.1 La Modernidad y el cambio de paradigma estético	6
1.2 Las vanguardias como horizonte de expansión artística	18
1.3 La estética revolucionaria del Fluxus	29
Capítulo 2	
El arte como promesa formativa	38
2.1 El estado del arte en el siglo XX desde la política	39
2.2 El arte pedagógico y formativo	48
2.3 El sentido del arte como creación escultórica o el ordenamiento de las ideas	58
2.4 Creatividad política (integración, el caso de la Universidad Libre)	65
Capítulo 3	71
El arte y la vida son una misma cosa	
3.1 Integración del arte en la vida cotidiana	72
3.2 Las nuevas tecnologías y el arte	82
3.3 El arte como inversión del capital humano	88
Conclusiones	93
Bibliografía	96

Introducción

Joseph Beuys fue un artista alemán inscrito en el arte de la segunda mitad del siglo XX. El trabajo del artista contempla obras inscritas en el fluxus y también una propuesta estética que busca en el arte una respuesta para liberar las tensiones sociales de la década de los 60, pero es una propuesta que pretende tener vigencia. Beuys nace en Krefeld en 1921 y sus primeros años los vive bajo el estricto orden y enseñanzas rígidas del cristianismo que sus padres le inculcaron, además de previos estudios en biología y medicina que más tarde darán sentido a su obra.

En la presente investigación hacemos un análisis comparativo de la obra del artista para presentar la manera en que una concepción novedosa del arte para el siglo XX sigue teniendo validez. En la tesis explicamos la manera en que el arte deja la academia para conformarse en una serie de acciones que buscan concientizar a la sociedad. Beuys es un artista que crea a partir de la experiencia de la guerra, si bien su obra más importante está inscrita en la Alemania de posguerra, la Primera y la Segunda Guerra Mundial fueron un aparato crítico para su futura configuración como artista. Estudia artes en Düsseldorf alrededor de 1946, inmediatamente después de terminada la guerra. Con el tiempo, desarrolló su obra con una perspectiva antropológica y social, en la cual el artista es el sujeto que logra comprender la tensión que existe entre las fuerzas espirituales y materiales del mundo y muestra de qué manera dicha tensión puede liberarse. Así pues, su obra artística y teórica conforman una visión del mundo, una especie de sanación para el mundo. El artista alemán piensa la obra como una suerte de vía intelectual que propicia la reflexión para lograr tomar conciencia de lo social, de sus actividades cotidianas y de la repercusión de éstas en el hombre.

Al ser un medio para la reflexión, el trabajo de este artista es encaminado hacia la investigación, es decir, el arte y los artistas cumplen un papel en la sociedad que va más allá de un proceso artístico que atiende los postulados institucionales, por el contrario, el arte cobra un sentido incluso pedagógico que nuestro artista pondrá en marcha con la

Universidad Libre Internacional que promueve en 1974. El trabajo del pensador alemán lo contemplamos en tres ámbitos que conforman una unidad. En principio la manera en que el artista asume el arte como una relación íntima entre él y el mundo será una forma de afianzar la relación que ha sido trozada en las sociedades modernas. En un segundo momento revisamos cómo el artista cobra un papel de educador en las sociedades para mostrar el orden natural del mundo y reestablecer la armonía creadora como principio. En un tercer plano nos ha interesado la forma en que asimila el arte como una vía alterna para la política y el desarrollo social. Ya no es solamente una relación personal con el arte, sino sus alcances en la sociedad.

El trabajo está dividido en tres capítulos los cuales contemplan las tres facetas del artista y su relación con el mundo del arte. En el primer capítulo *El arte transgresor del siglo XX* analizamos el cambio de paradigma estético que significó el cambio de época, así como la forma en que Beuys se apropia de las vanguardias históricas para desarrollar su propia obra. La forma en que el progreso industrial dio un nuevo sentido a la sociedad moderna tuvo repercusiones en las expresiones artísticas, proceso que ejerció influencia en los trabajos posteriores de nuestro creador. En las vanguardias históricas los objetos dejan de ser autónomos para formar parte de un circuito expresivo que despliega su contenido en las acciones en que son utilizados y así cobrar un nuevo sentido en el proceso artístico.

El artista del siglo XX busca expandir sus horizontes creativos de tal manera que el arte no siga en el papel de pieza museística, sino que tome un lugar activo en la sociedad. Esta propuesta la observamos desarrollada en el movimiento de Fluxus, del que Beuys participa y logra configurar su propia teoría estética. En este capítulo describimos la propuesta estética más importante del trabajo de nuestro artista y la guía epistemológica de la tesis. Hablamos del concepto de *arte expandido* que el artista alemán propone como una transgresión de lo tradicional que va perdiendo vigencia y, por otro lado, como una vía alterna de hacer arte.

El arte expandido busca realizarse fuera de las instituciones, ir más allá del museo o de la galería. Este arte quiere salir a la calle, darle un nuevo sentido al espacio público como un lugar de integración donde las barreras ideológicas sean superadas, donde el artista deje de ser un personaje inalcanzable y muestre a la comunidad de qué manera el

arte logra la transfiguración del pensamiento humano. Por lo tanto, el trabajo de Beuys no estará limitado a la técnica sino a la acción como elemento fundamental de la creación artística. Para revisar el cambio de paradigma y la nueva concepción estética hemos hecho una revisión de la propia teoría beuysiana, la cual conforma el hilo conductor de la tesis y nos hemos apoyado también a autores como Benjamin para remarcar la diferencia estructural del arte aurático y la nueva propuesta que transgrede los límites tradicionales del arte. Así como de los postulados teóricos de Danto y de teóricos de la modernidad, que nos permiten entablar una relación entre el tradicional *círculo del arte* y las necesidades de una sociedad moderna.

En el segundo capítulo *El arte como promesa formativa* analizamos la posibilidad del arte como un presupuesto pedagógico. Para Beuys hacer énfasis en el concepto de arte expandido está íntimamente relacionado con otro postulado teórico que él desarrolló en su teoría estética: *Todo hombre es un artista*. Esta propuesta teórica resume la visión de un artista que busca en el arte un medio para el análisis y la crítica social. En este apartado revisamos cómo la visión pedagógica tiene su origen en un dramaturgo alemán del siglo XVIII Friedrich Schiller, este autor es uno de los primeros pensadores que contempla el sentido del arte como una actividad formativa que contribuya al desarrollo estético y moral de los hombres. Desde esta perspectiva es que Beuys retoma el concepto de arte como una vía educativa. Sin embargo, la propuesta beuysiana además de contemplar una propuesta teórica, pone en acción sus postulados y los presenta a través de las actividades artísticas que llegan incluso al ámbito político.

En este apartado también revisamos en qué sentido define el que todo hombre sea un artista como una posibilidad creativa; es decir, todas las personas pueden desarrollar una actividad creadora porque incluso está en la naturaleza de los hombres dicha condición. Esta proposición la analizamos desde la neuroestética como una guía en el quehacer artístico, porque el arte, según Beuys no es la obra de museo, sino que está comprometida con una actitud y las acciones humanas. Estas acciones, son para la neuroestéta Ellen Dissnayake un *hacer especial* y es desde esta perspectiva que podemos hacer una aproximación sobre lo que significa el concepto de arte expandido. Nuestro teórico alemán supone al arte como un ordenamiento de las ideas, de tal manera que estas configuren una

forma nueva de pensamiento que permita la concientización de las fuerzas espirituales y materiales que mencionamos al principio. Ahora bien, en este capítulo desarrollamos la idea de que este ordenamiento no es otra cosa sino una escultura, una escultura social, porque de la misma forma que una obra escultórica beuysiana es una suerte de materiales ordenados, el orden de las ideas tendrá como resultado una escultura social.

Finalmente, el tercer capítulo denominado *El arte y la vida son una misma cosa* contempla la posibilidad del arte nuevo como una forma de vida que está constantemente inmiscuida con la política, la economía y las nuevas tecnologías, sin embargo, lo que nos interesó rescatar e este apartado es el valor de arte beuysiano en un medio actual. Por lo tanto, los apartados del tercer capítulo conforman la unidad de sentido respecto al arte como una *integración* con la vida cotidiana; esto es, el arte ha dejado totalmente las galerías para expandirse a medios extra estéticos y que sin embargo siguen configurando lo artístico.

La noción de trabajo como elemento emancipador aparece en este apartado precisamente como la alianza que existe entre el hacer artístico y sus infiltraciones en la vida diaria. La propuesta teórica de Mukarovsky nos ha permitido entender en qué sentido el arte de Beuys es una propuesta válida para establecer el puente entre el trabajo y las actividades cotidianas, pero también políticas.

Esta revaloración axiológica del arte donde el arte está inmiscuido en todos los ámbitos de la vida estará ligada con el valor íntimo del artista no solo como creador sino, como dijimos al principio, el sujeto que ha capacitado su sensibilidad para ver el mundo como un horizonte de oportunidad cognitiva. De tal manera que el arte es pues, más que una exposición, sobre todo, una inversión del capital humano para lograr poner de manifiesto el enlace entre lo *ordinario* y lo *extraordinario* dando al arte una función nueva en la sociedad.

Introducción al primer capítulo
El arte trasgresor del siglo XX

En este primer capítulo hacemos una revisión de la obra y el pensamiento de Joseph Beuys como artista de la segunda mitad del siglo XX. Para explicar la forma en que desplegó su teoría sobre el arte ampliado o extendido hemos hecho un análisis de los procesos artísticos en las vanguardias históricas y su influencia en el pensamiento estético de Beuys.

El arte de principios del siglo XX puso en jaque la idea de progreso y la innovación como rasgos característicos de la época moderna. En este contexto analizamos cómo el cambio de paradigma estético dio origen a un arte nuevo que buscaba erradicar la forma tradicional del objeto artístico para postular que el arte puede integrarse en la cotidianidad de la vida de las personas como un proceso relacional. Partiendo de esta última idea, es decir, de la asimilación del arte y la vida como uno mismo, revisamos también en qué consistió el movimiento del fluxus y la acción como movimiento para generar una forma artística novedosa. Beuys participa de la relación dinámica del público y la obra, de tal manera que analizamos los alcances de tal movimiento artístico para la nueva experiencia estética y otológica de la obra de arte.

1.1 La modernidad y el cambio de paradigma estético

El arte durante de la segunda mitad del siglo XX presenta un época de polémica y crítica. Para algunos es la cumbre de la expresividad estética mientras que para otros representa cualquier cosa menos arte. En esta investigación revisaremos el caso Joseph Beuys que, dotado de una sensibilidad extraordinaria para reconocer y asimilar los problemas sociales, decide que el arte sea la bandera de una sociedad que necesita una renovación axiológica. Nuestro artista parte de la premisa de que “todo hombre es un artista”, noción que responde a una forma nueva de entender el arte y el papel de los artistas. Esta nueva experiencia estética tendrá su origen a principios del siglo XX.

El desarrollo industrial a principios de siglo fue uno de los motivos más importantes para que el arte cambiara su forma tradicional por la transgresión. La modernidad entendida como un proceso industrial que promueve la producción, el consumo y progreso social fue determinante para la innovación artística. Habermas explica que “[l]a modernidad se rebela contra las funciones normalizadoras de la tradición; la modernidad vive de la experiencia de rebelarse contra todo cuanto es normativo.”¹ Por lo tanto, pensar en el arte del siglo XX implica tomar una postura frente al objeto artístico como praxis más que como experiencia estética tradicional. Atrás quedaron las obras de arte representativas de un canon determinado o el arte como objeto perfectible resultado de una formación adecuada en la academia. La renovación que experimentó el siglo XX fusionó los avances tecnológicos y el diseño creativo, de tal manera que más personas tuvieron acceso al *arte*.

A principios del siglo pasado cuando las vanguardias impusieron nuevos paradigmas estéticos completamente revolucionarios, Benjamín describe en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* que el arte de esta época responde a procesos industriales más que a una necesidad estética. La obra de arte ha dejado el nicho de la élite, ha perdido su *aquí y ahora*, es decir “(...) lo que se marchita de la obra de arte en la época

¹ Jürgen Habermas, “La modernidad un proyecto incompleto”, *La posmodernidad*, 22.

de su reproductibilidad técnica es su aura.”², su existencia irrepetible, porque esta posibilidad única de existencia ha quedado rebasada por la producción masiva. En este sentido podemos concebir que el proceso aurático de una obra artística le da el potencial de la exclusividad y discrimina la producción en serie por ser repetitiva y carente de sentido estético. Además, pierde su existencia plena como fenómeno histórico único. Sin embargo, la novedad de las producciones masivas cobra un sentido formativo en el espectador. Si bien el arte de las vanguardias ha dejado de lado el aura, por su naturaleza ontológica que deviene en dinamismo, esta misma condición dota al arte de un carácter pedagógico, confinando la exhibición de piezas s.

Por ejemplo, la invención de la perspectiva en el Renacimiento dotó a la pintura de un recurso técnico que permitía la asimilación con lo real y por lo tanto el intento de perfección. Alberti en su *Tratado sobre la pintura* nos explica que “[b]asada en información racional y sensorial controlada por las matemáticas, la construcción [de la perspectiva] le da al artista los medios para crear el espacio aparente en su pintura.”³ Como ejemplo pensemos en *La escuela de Atenas* (1508); dicha obra no podría comprenderse sino desde su condición como existencia única.

Rafael Sanzio 1510 y 1512



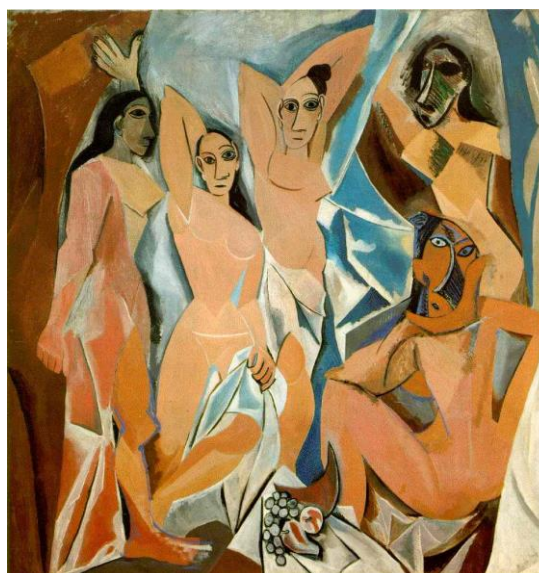
El fresco tiene forma circular con una entrada en el ángulo inferior izquierdo, por la existencia de un vano que es respetado. Otorgando así una imitación de lo real a tal punto que cuando observamos la obra tenemos la sensación de profundidad y de un *estar ahí*, pues “(...) el pintor (dice Alberti) debe ser capaz de utilizar los medios de construcción en

² Walter, Benjamin, “Autenticidad”, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p.44.89

³ León Batista Alberti, *Matemáticas*, Tratado de pintura, p. 23

perspectiva para generar la unidad visual, temporal y espacial que ello implica.”⁴ Además la obra es difícilmente clara si no tenemos un conocimiento propio acerca de la temática.

Esta idea de perfeccionamiento y experiencia única es rebasada en el siglo XX. Las obras de las vanguardias no buscan mostrar perfección, sino una inmersión en la experiencia sensible. El cubismo analítico, por ejemplo, rompe con toda esta idea de la perspectiva y su uso para envolver al espectador. En *Las señoritas de Aviñón* (1906), Picasso reconfigura el espacio y muestra cuerpos de mujeres desconcertantes, que no corresponden con cánones de belleza clásicos. En la obra observamos, si, figuras geométricas, pero no con la finalidad de crear un espacio arquitectónico que demarque un espacio real, por el contrario, las formas en el cubismo analítico resultan en una profundidad ilusoria que no está limitado al bajorrelieve, sino que según Braque, “(...) producía la sensación de estar al alcance de la mano, como si no se implicara solo a la mirada del espectador, sino a la actividad total del cuerpo y de la mente.”⁵



Las señoritas de Aviñón

Pablo Picasso, 1907

Así, efectivamente en *Las señoritas de Aviñón*, Picasso, según los bocetos previos, muestra un grupo de mujeres a las que observa un hombre llamado Casagenas; tal personaje finalmente es un recuso intermediario entre la obra y el público, llega incluso a introducir al espectador en la obra, cosa que no pasaba en *La escuela de Atenas*. En la obra del Renacimiento solo era viable observar y esperar la explicación, es decir, era necesaria una mediación a través de un texto que enlace la obra con el espectador. Por lo tanto, la experiencia del arte clásico es difícil de asimilar y esto permitió que las vanguardias

⁴ Op. Cit., pp.26-30

⁵ Ramírez, Juan Antonio, *Historia del arte*, 4 “El mundo contemporáneo”, p. 207

buscaran atraer al espectador a la obra, hacerlo partícipe de la composición, logrando una experiencia estética desde la participación y no solo como observador.

En la obra de Beuys, esto lo veremos consumado en *Cómo explicarle a una liebre muerta las obras de arte contemporáneo* (1965), obra en la que Beuys desdibuja la línea divisoria entre la obra y el espectador, pues este último, según palabras propias del artista, deja de ser el público para integrarse en la obra misma.

Se preguntan “¿qué le estará diciendo?” ¿Por qué le explica los cuadros a una liebre muerta?”. Les respondo: porque lo va a entender mejor, porque son como los perros domesticados que mueven el rabo para saludar al que les da de comer. Porque ríen y me insultan, incapaces de ver su propia babeante estupidez. Su vida anodina, tan lejos de lo bello. Su vida de perros. Jamás podrán llegar a ser como una liebre muerta. Porque no son capaces de ver que la obra de arte es la liebre, mi susurro, mi cojera y ustedes mirando.⁶

El arte es entonces para Beuys todo menos un objeto limitado, es una experiencia total, donde el artista, el animal y el público no están separados. Beuys desarrolla su acción en la galería Schmella en 1965, donde interactúa con distintos elementos que le motivan a cuestionar el concepto de arte. Beuys comienza un diálogo con la liebre, donde él suspende su juicio y contempla la manera en que “(...) el animal expresa una energía psíquica y espiritual (...)”⁷ La relación que guarda el artista, el animal y el público tiene lugar en la idea de belleza schilleriana, la cual implica que lo bello es una condición de lo humano; condición que el hombre ha ido perdiendo gracias al adiestramiento que genera un medio mercantil y de competencias que están interesadas más por el rendimiento económico que por el desarrollo espiritual del hombre. Schiller nos explica que en la belleza el hombre es libre porque “la belleza se limita a hacer posible (...) la humanidad, dejando a nuestra

⁶ José, Serrano. *Como explicar los cuadros a una liebre muerta*. La taberna del mar. 10 de octubre de 2016. Acceso: <http://latabernadelmar.blogspot.com/2016/09/como-explicar-los-cuadros-una-liebre.html>

⁷ Carmen, Bernardéz Sánchez, *Joseph Beuys*. Pàg.57

voluntad libre el poder de realizarla, en esto se parece a nuestra primera madre, la naturaleza, que también se limitó a darnos la facultad de ser hombres (...).⁸

Con esta idea podemos advertir que el interés de Beuys por el arte tiende a la formación más que a la exhibición, pues veremos cómo en otras obras no importa el lugar, ni las condiciones, sino el desarrollo de lo que él llamará *arte ampliado*. Tal concepción será para Beuys la confirmación de que arte no es belleza ni perfección académica sino libertad expresiva.

Ahora bien, la idea de lograr un concepto de *arte ampliado* responde al cambio de paradigma que mencionamos al principio. La modernidad es una forma nueva de ver el mundo, el cambio de siglo representa desarrollo tecnológico en las diferentes industrias, incluso en el mundo del arte y comenzará la democratización de éste. Dicho proceso consistirá en llevar el arte al pueblo. Este es el primer momento en que el artista de vanguardia intenta eliminar la muralla que separa a la obra del público, Benjamin nos explica que democratizar significa “[h]acer las cosas *más próximas* a nosotros mismos, *acercarlas* más bien a las masas, es una inclinación actual tan apasionada como la de superar lo irrepetible en cualquier coyuntura por medio de su reproducción.”⁹ Es decir, si bien el aura como proceso cultural de la obra, exalta la singularidad del objeto, la reproducción masiva es la posibilidad de dar un nuevo sentido al arte, es decir, a la industria cultural, permitiendo que el público establezca una relación dialéctica con el objeto, no solo como espectador y juez.

Tal existencia única, la que proporciona el aura constituye la condición exclusiva del arte tradicional. Sin embargo, para Benjamin como para los artistas que realizarán su obra en el siglo XX, el aura ya no responde a las necesidades estéticas de la sociedad en la modernidad. Habrá entonces que pensar, de qué manera pueden los artistas aprovechar las técnicas de reproducción para dotar a la obra de la belleza como un proceso libre y autónomo.

⁸ Fiedrich, Schiller. *La educación estética del hombre.*; Trad. del alemán por Manuel García Morente. 4ª. Ed. Madrid: Espasa-Calpe; 1968. Pag 96

⁹ Walter, Benjamin, *Discursos interrumpidos*, Intro de Jesús Aguirre. p.10

Así, las nuevas condiciones de vida, dieron sentido a la obra de arte en tanto respondiera a una producción en masa. Puesto que “[l]a técnica de reproducción, (...) separa lo reproducido del ámbito de la tradición [por lo que] en lugar de su aparición única, [encontramos] su aparición masiva.”¹⁰ Con esta perspectiva podemos develar una forma nueva de hacer arte, la social. La élite, para principios de siglo ya no representa la mayor fuerza de producción artística y tampoco lo hace desde su postura de espectador, incluso los museos son abandonados para situar al artista y su obra en la calle y en las fábricas. Por ejemplo, al revisar el caso de *El hombre de la cámara* (1929) de Vértov encontramos la gran innovación no solo tecnológica sino una sensibilidad distinta frente al mundo.

El desarrollo industrial permitió a su vez la experimentación en técnicas de reproducción, tal es el caso de la litografía y la fotografía, la cual ya no significaba el trazo maestro del pintor, ni el uso elocuente de los colores y sombras, Benjamin cuestiona eficientemente la novedad y la pureza de esta técnica. Pues, ¿es posible llamar arte a algo que formalmente sólo registra? O en ¿en qué sentido guarda su carácter artístico si podríamos entenderlo como un proceso industrial? Benjamin describe que esta producción es resultado del mercado, es decir, de la producción como motivo, porque “(...) en este mercado, al que ya no solo con su fuerza de trabajo, sino con su piel, (...) le resulta, (...) tan poco asible como lo es para cualquier artículo que se hace en una fábrica,” es decir, una obra de principios del siglo XX responde a una necesidad mercantil, de estar al día con la novedad, si bien contemplada desde lo artístico pero siempre enmarcada desde la producción.

En este marco de aceleramiento comercial y desarrollo tecnológico encuentra su lugar el arte renovado cuyo origen está emparentado con la necesidad del director por observar el mundo y mostrar lo que sucede alrededor. Si partimos del supuesto de que Benjamin reconoce como obra de arte aquello que es “(...) siempre fundamentalmente susceptible de reproducción.”¹¹ Entonces, podríamos decir que cualquier cosa que sea reproducida puede ser arte, desde una videograbación, copias fotográficas, decenas de ropa,

¹⁰ Walter, Benjamin, “Autenticidad”, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p.44.

¹¹ Walter, Benjamin, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica.*, p.1

etc. Pero esto nos lleva a cuestionar la originalidad de la obra. Porque podríamos tener el ejemplo de la fotografía. Con la cámara comenzó un innovador desarrollo tecnológico, donde ahora buscan ángulos, luces, enfoques, etc. En este proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las obligaciones artísticas más importantes para lograr una concentración sólo en el ojo que mira por el objetivo, pues “(...) el ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir a paso con la palabra hablada.”¹²

También debemos contemplar que el desarrollo del cine, es fundamental para entender muchas de las obras de Beuys, sin la reproducción visual no tendríamos ahora la oportunidad de conocer obras como *Me gusta América y a América le gusto yo* (1974), obra que representa las relaciones económicas, políticas y culturales que encarna América con el resto del mundo y sobre todo en el marco de la guerra fría con el bloque socialista. Tampoco podríamos hablar de la novedosa condición del arte que propone Beuys en *Cómo explicarle a una liebre muerta obras de arte contemporáneo* (1965), entonces, “[l]a autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella



desde su duración material hasta su testificación histórica (...).¹³ Por eso, la grabación fílmica o la captura fotográfica logra mantener un aire de autenticidad en tanto que es contenida en un lapso de tiempo y sobre todo responde a una necesidad histórica que sobrevive y aparece a la postre como un recuso de legado histórico.

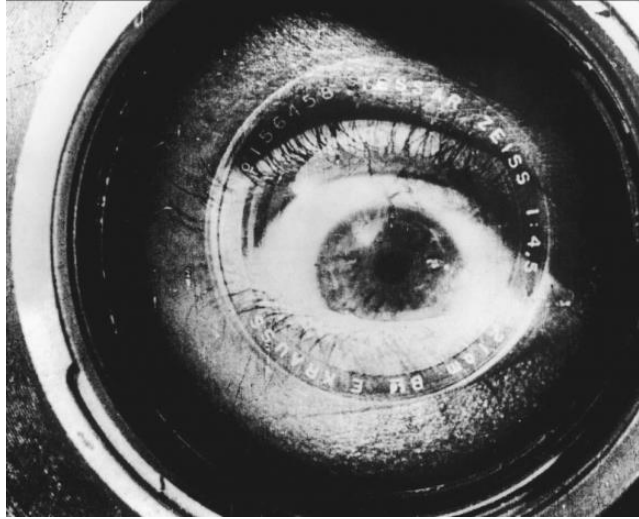
Entonces podemos rescatar que, en tanto reproducción, *El hombre de la cámara* es un ojo testigo que precisamente nos deja ver la manera en que la sociedad iba tecnificando y el modo de vida cambiaba, de la expectación, a la participación. Por lo tanto, las secuencias fotográficas y los cortes que nos muestran los procesos de producción en serie,

¹² *Ibíd.* P. 2

¹³ *Ibíd.* P. 3

las innovaciones tecnológicas de moda (aparatos de ejercicio) productos de belleza, etcétera. Fungen pues, ya no como la obra mimética clásica, sino como manifestación de los acontecimientos históricos.

También podemos decir que hubo una modificación en la función artística donde la distinción entre autor y público como ya habíamos mencionado deja de ser un sistema para convertirse sólo en medios facilitadores para el intercambio de información y producción tecnológica.



Entonces, el papel del artista cambia, ahora es en un elemento productor de la totalidad de la obra. Desde esta perspectiva, donde el artista es productor, podemos analizar el caso

de la escuela de la Bauhaus como una posibilidad para entender la relación arte-industria, pero cabe hacer un cuestionamiento previo, ¿por qué fusionar arte e industria? ¿Qué provocó que Gropius y otros pensarán en la necesidad de esta alianza? Habrá entonces que contextualizar.

El proyecto de Gropius nace en 1919, después de la primera guerra mundial y en pleno desarrollo industrial, la modernización del mundo era el principio rector. Pero los acontecimientos de la guerra dieron paso a una sociedad desolada, que intentaba reponerse. A esto podemos sumar la maravilla que representó que la sociedad alemana comenzara a industrializarse, reforzar las fuerzas armadas y la producción en general, pero esto, al mismo tiempo desató la fragmentación del sentir humano, porque según Spengler “los (...) hombres de vida pública, economistas, políticos, juristas, encuentran que la «humanidad actual» se halla en lucido progreso; la valoran altamente y con ella lo miden todo (...).”¹⁴ Tal cosa es lo que remarca Beuys con la liebre, si por un lado la modernidad permitió el desarrollo de la técnica y del cine, esto a su vez, provocó también un alejamiento de lo humano, porque tiene como consecuencia el adiestramiento.

¹⁴ Oewald, Spengler, *La decadencia del occidentalismo*, p. 36.

La inquietud en la primera parte del siglo XX era mejorar los procesos de mercantilización, pero no el bienestar humano. Del mismo modo que en la primera revolución industrial, el hombre quedó relegado convirtiéndose solo en un componente más del proceso. “El sometimiento de la humanidad a la economía sólo le ha dejado la libertad de la enemistad, y así como el progreso le afiló las armas, creó para ella la más mortífera de todas las armas, (...) la prensa.”¹⁵ Porque son los medios de comunicación los que fomentarán la afiliación al nuevo paradigma mercantil.¹⁶

Ante tal situación el proyecto de Gropius constituyó el medio para que fueran los artistas los que intentaran restaurar la unidad de lo humano. ¿qué entendemos cómo unidad? Gropius nos responde que “(...) la satisfacción del alma humana es tan importante como el aspecto material (...)”.¹⁷ Entonces, lo que Gropius supone es que el hombre ha sufrido una fragmentación de tal manera que lo material, la producción, es más valorada, más que el desarrollo espiritual de los hombres lo que va a implicar una falta de consciencia del mundo como totalidad. Para Gropius esta totalidad está demarcada por el trabajo colaborativo y artesanal, pues el “(...) factor más esencial de la labor de la Bauhaus fue el hecho de que, con el correr del tiempo, todos sus productos desarrollaran cierta homogeneidad; esto sucedió como resultado del espíritu [unidad] conscientemente desarrollado, de trabajo en colaboración, y también a pesar de la cooperación de las personalidades e individualidades más dispares.

Es decir, que lo espiritual es la libertad de hacer y participar de las relaciones humanas, tal como ya Schiller lo planteó en su *Educación estética*, en la que nos advierte que “el hombre, decía, es infinitamente moldeable, hay que descubrir sus disposiciones individuales y desarrollarlas; no se le debe someter a mandatos rigurosos. Más bien, hay que despertar la curiosidad, aquel apetito sublime que no quiere devorar algo, sino hacer que se experimente algo.”¹⁸ Esta idea, por supuesto tendrá repercusiones en el trabajo teórico de Joseph Beuys cuando desarrolla su proyecto pedagógico con la *Universidad libre Internacional* (1973-1988). Proyecto en el que junto con Heinrich Böll abogarían por el

¹⁵ Karl, Kraus, *En esta gran época*, p. 19.

¹⁶ Esta problemática la encontraremos actualmente con los nuevos medios tecnológicos y haremos una revisión en el tercer capítulo para precisar la importancia de un estudio de lo social desde la estética.

¹⁷Walter, Gropius, *Alcances de la arquitectura integral*, p. 28.

¹⁸ Rüdiger Safranski, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Pág. 51

diálogo y la inclusión como un nuevo sentido para el arte. Tal proyecto lo analizaremos en el apartado destinado a los procesos educativos del arte.

Por lo tanto, es tarea del artista como guía o profesor restituir esta unidad, porque el artista está mejor o pretende estar mejor conectado con su espíritu, es decir, reconoce y acepta las diferencias del mundo y logra ordenarlas. Entonces habrá que educar al artista para que lleve a cabo esta tarea. Lo que pretende el proyecto de la Bauhaus no es enseñar arte, no como una enciclopedia de metodologías, sino como una actitud. Esto significa que los estudiantes, más allá de aprender técnicas, tendrán que vivir y experimentar el arte. El que deberíamos entender como “la buena arquitectura [es decir] como un reflejo de la vida misma y la comprensión de lo social, técnico y artístico”.¹⁹ Por lo tanto, el artista debe conocer el modo en que el mundo está funcionando en todos o la mayoría de los campos de conocimiento, por lo que incitaba a los estudiantes a que conocieran los problemas económicos de la época y estos justamente sostenían la producción mercantil como modo de vida.

Por lo tanto, para Gropius era necesario aprovechar la técnica entendiendo sus posibilidades más allá de la producción. Esto tendría lugar solo cuando el artista tomara una actitud creativa y lograra la producción de objetos que tuvieran una impresión del espíritu humano. Por supuesto, esto no lo podríamos entender si no tomamos en cuenta que los primeros profesores de esta escuela fueron artistas como Itten o Kandinsky que ya habían hecho estudios preliminares por ejemplo de la antroposofía y de la importancia de unificar la experiencia del hombre. Porque según la teoría de Kandinsky, “el artista es quien primero oye su discurso (obra) aun indiscernible para la masa, y vas tras su llamado temprana e inconscientemente [y] también conlleva la emoción espiritual del artista y puede hacer surgir una experiencia más sutil”²⁰ del arte.

La producción masiva, es entonces, gracias a la industrialización y a las nuevas técnicas de reproducción, el nuevo significado de arte. Esta recodificación de signos

¹⁹ Walter, Gropius, *Alcances de la arquitectura integral*, p. 28.

²⁰ Vasily Kandinsky, *Lo espiritual en el arte*, p. 33

artísticos permitió que proyectos como la Bauhaus también pudieran consumarse. La modernidad industrializada concedió a las masas experimentar el arte con mayor cercanía, por ejemplo, los diseños industriales de la escuela ya mencionada, los cuales respondían a un nuevo planteamiento del hacer artístico, donde el arte no significaba promesa de belleza y perfección, sino innovación, un acercamiento al objeto de forma inmediata y apropiación del objeto y del proceso. El espectador tendría la posibilidad de comprar un objeto artístico, pero también logró brincar el cerco de la élite para llevar al objeto a la cotidianidad, por lo tanto, es un acercamiento especial, una constante que aun ahora permanece y que el mercado se empeña en disfrazar de popularidad y beneficio cultural y social.



La modernidad como sinónimo de renovación y reestructuración de los procesos técnicos y axiológicos, así como estéticos son el medio para la socialización del arte como una forma nueva de configurar el hacer artístico. Como heredero de estas prácticas, Beuys cuestionará el concepto de arte y propondrá el concepto de arte ampliado como el proceso de configuración estética, donde el objeto deja de importar para dar paso a las relaciones que establece el sujeto o espectador con respecto al arte.

Esta mirada antropológica no es gratuita y tampoco es propia del pensamiento de Beuys. El desarrollo artístico es una continuidad a lo largo de la historia. Y en este sentido, aquello que permanece vigente es efectivamente la posibilidad antropológica y su expresión a través del espíritu que encarna formas distintas de aparecer.

Así pues, la postura beuysiana parte de la necesidad expresiva de lo espiritual y esta persistencia artística corresponde a una constancia histórica económica y social. De tal

manera que, si enmarcamos la creación artística de Beuys, esta corresponde con problemáticas como el totalitarismo, la división del mundo en los bloques socialista y capitalista y las consecuencias de estos procesos históricos en el sentir humano. Tales problemáticas las estudiaremos en el siguiente apartado junto con algunas obras de Beuys como su respuesta a tales conflictos.

1.3 Las vanguardias como horizonte de expansión artística

A Joseph Beuys lo reconoce la historia del arte no solo como un artista sino como activista y pensador que reflexiona sobre la experiencia del hombre en el mundo y su relación con el arte. Nuestro artista fija su postura pensando que “(...) el arte siempre se ha alejado de las necesidades del ser humano y se ha ocupado de innovaciones estilísticas y artísticamente inmanentes.”²¹ A Beuys le interesa de sobre manera recuperar las prácticas artísticas como un medio de superación de la fragmentación del espíritu del hombre. Con el nuevo siglo, el desarrollo tecnológico y la idea de progreso como paradigma, el espíritu de los hombres se ha corrompido de tal manera que el fin de lo humano ya no es el bien y la verdad, sino el enriquecimiento y empoderamiento. Tal aseveración la podemos ver expresada en las vanguardias. Si bien fueron movimientos que buscaron las innovaciones del arte tradicional, también son el resultado de contrastes entre una y otra que buscaban superar la anterior.

Al remitirnos a los *ismos* y su marcada revolución frente al arte tradicional observamos como desde principios del siglo XX los movimientos artísticos estaban iniciando como la forma nueva de hacer arte, así fue como surge el dadaísmo, del cual Beuys también retomó elementos al momento de desarrollar su obra.

El dadaísmo fue el movimiento que controversialmente surge como una propuesta totalmente innovadora, en donde, *cualquier objeto*, cualquier cosa puede ser considerado como arte. El dadá, que retoma su nombre de los sonidos guturales de un infante como el primer momento de comunicación informe, pero que busca ya transmitir información, fue la premisa de este movimiento, comunicar, informar y transmitir creencias, emociones o preguntas y sobre todo una crítica al arte burgués. “Dadá es el libre pensamiento artístico.”²² El dadaísmo aparece como respuesta a la primera guerra mundial cuando Europa se separa ideológicamente y como una suerte de protesta y liberación artística. En 1916 Tristan Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck y Hans Harp fundaron el famoso cabaret Voltaire Movimiento que contribuyó en la gestación del pensamiento tan singular

²¹ Bernard, Klüser, *Joseph Beuys; ensayos y entrevistas*. p. 20

²² André Breton en *Dos manifiestos Dadá* (1924).

de nuestro artista, algo que nos debe quedar claro desde ahora es que este personaje alemán, además de considerarse como artista también debe ser tomado como un crítico de arte y de lo social, que no solo busca innovar en el arte sino dar sentido total al quehacer artístico hasta lograr una postura social y antropológica del arte.



La Dada es pues, “una necesidad de independencia, de desconfianza hacia la comunidad. Los que están con nosotros conservan su libertad. No reconocemos ninguna teoría. Basta de academias cubistas y futuristas, laboratorios de ideas formales. ¿Sirve el arte para amontonar dinero y acariciar a los gentiles burgueses?”²³ Rezaban los dadaístas como símbolo revolucionario. El dadaísmo permitirá al arte de la segunda mitad del siglo XX seguir cuestionando el papel del arte en la sociedad.

La influencia del dadaísmo permea en las obras Beuys de tal manera que le permite explorar nuevas formas de hacer arte, logrando que este expanda sus horizontes y explore nuevos medios, técnicas y materiales no tradicionales pero que logran establecer comunicación con el sentir de la sociedad.

Así como el dadaísmo nos ofrece obras que en principio no tienen sentido alguno, pensemos en el poema *Karawane* (1916)²⁴ de Hugo Ball, en el cual el artista no tiene ninguna pretensión tradicional sobre el poema, sino un arreglo libre de sonidos y formas gramaticales para enfatizar en las posibilidades del arte. Dicha afirmación aparece en algunas presentaciones de Beuys como el resultado inmediato de la influencia del dadaísmo

²³ Manifiesto dadaísta. 1918.

²⁴ https://www.youtube.com/watch?v=z_8Wg40F3yo

como podemos experimentar en la grabación *Ja, ja, ja, ja, Nee, nee, nee, nee* (1970)²⁵. La obra consta de una secuencia de cuatro o cinco notas cromáticas descendentes producidas por el habla del artista. En ambas obras lo que notamos es una suerte de sonidos al azar que no denotan significado alguno y sin embargo expresan el papel del artista como un libre hacedor.



*Registro: Ja Ja Ja, Nee Nee
Nee (1970) 500 ejemplares
30 x 30 cm*

La propuesta del movimiento dadaísta que Beuys retomará en su trabajo nos recuerda la propuesta de la que Beuys parte en su teoría estética. Propone como exponíamos en el primer apartado que *todo hombre es un artista*, frase que a simple vista aparece muy benévola y que, sin embargo, no debe ser tomada como una premisa gratuita e inmediata, el que para nuestro artista todos los hombres puedan llegar a considerarse artistas supone una erradicación del arte tradicional y la propuesta de un arte con tintes sociales que involucra no solo la creación como perfeccionamiento sino como una actividad creativa.

Otro ejemplo donde observamos la influencia de las vanguardias en la formación artística y estética de nuestro artista es el cubismo. En el texto de Ramírez, *Las*

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=tKgM56P1sd0>

vanguardias, nos presenta el tránsito del cubismo analítico al cubismo sintético. En el texto observamos como las vanguardias cumplen un papel experimental y novedoso en el arte. Surgen en una época también de novedad donde la expansión del comercio y el ascenso eran los postulados que regulaban a la sociedad. De esta manera, el cubismo, por ejemplo, al pasar del cubismo analítico al cubismo sintético supone una suerte de recomposición de la forma. El artista desarrolla un nuevo lenguaje que busca en la escuela de la pintura, la escultura y después en la arquitectura con Le Corbusier expresar una realidad compuesta de líneas simples, figuras elementales y en la arquitectura, funcionales. Según Ramírez, “el resultado es paradójico, pues la obra acentúa su materialidad sin dejar de presentarse como un desafío para el discernimiento intelectual.”²⁶



Las señoritas de Aviñon 1909

Picasso



Collage 1933

Picasso

Como ya habíamos analizado en el apartado anterior, *Las señoritas de Aviñon*, por ejemplo, representan la manera en la que el artista impone la descomposición de la forma tradicional como una representación nueva de hacer arte, el espacio y las formas geométricas permiten al espectador ser parte de la obra e incluso terminarla, pues al no ser una representación mimética de la naturaleza, esta aparece como un segmento que debe ser

²⁶ Juan Antonio Ramírez, “El cubismo”, *Historia del arte contemporáneo 4, El mundo contemporáneo*. P. 207

analizado y esto es en lo que consiste el cubismo analítico. Sin embargo, para finales de 1911 y 1914 la amistad con Bracque le da a Picasso la necesidad de volver a plantear el cubismo ya no como análisis sino como construcción donde distintos materiales como el cartón, papel de aluminio, un trozo de cinta, hojas secas, un dibujo del minotauro y tachuelas como aparecen en el *Collage de 1933*, serán la nueva tendencia estilística que le dé un nuevo sentido a la obra de arte como espacio donde las formas orgánicas e inorgánicas aparecen unidas en la composición.

Así pues, el orden en la obra artística como una construcción nos habla mercedamente del nuevo mundo que naciente, una sociedad industrializada que también suponía desafíos gnoseológicos y axiológicos. Por ejemplo, es posible observar que “el purismo expresa (...) lo invariante. La obra no debe ser accidental, excepcional, impresionista, inorgánica, contestataria ni pintoresca, sino al contrario: general, estática y expresiva.”²⁷ El trabajo, según esto, debe contener los elementos necesarios para comprender la realidad de la época, el progreso. La pintura pasa por el abstraccionismo hasta llegar al expresionismo, donde encontramos a Kandinsky quien trabaja por superar la separación entre el materialismo de las obras y su finalidad espiritual. Las obras de principios del siglo XX suponían una idea general de la vida social y utilitaria de los hombres. Sin embargo, este pintor retoma la idea de las líneas y formas geométricas con la finalidad de que sean estas las que conduzcan al hombre a integrarse con la obra y tener una experiencia total y participar de la “vida espiritual, en la que también se halla el arte y de la que el arte es uno de sus más fuertes agentes, es un movimiento complejo pero determinado, (...) Este movimiento es el del conocimiento. Puede adoptar muchas formas, pero en el fondo mantiene siempre un sentido interior idéntico, el mismo fin,”²⁸ la totalidad como experiencia del espíritu de los hombres.

Experimentar la totalidad del espíritu humano supondrá también para Kandinsky el principio rector, sin embargo, no todos los artistas tienen los elementos necesarios en su hacer artístico pues habrá movimientos artísticos donde no encontramos el *pan*

²⁷ Juan Antonio Ramírez, “El cubismo”, *Historia del arte contemporáneo 4, El mundo contemporáneo*. P. 209

²⁸Vasily Kandinsky, *Lo espiritual en el arte*, p. 13

transfigurado, es decir, el alimento del espíritu y por lo tanto son épocas de ocaso en el ámbito espiritual.

Estos movimientos, más allá de intentar lograr la unificación de lo humano, no dejan de ser para Beuys proyectos artísticos y un registro histórico de la evolución en la historia del arte, no obstante no cumplen con la función que Beuys propone; el arte, dice Beuys “(...) expresa lo vivenciado y va mucho más allá de la comprensión de un contenido lógico, y es que el arte descansa solo sobre vivencias personales, y las vivencias deben tender naturalmente a la objetiva liberación de vivencias que tienen contenidos universales.”²⁹ Dicha propuesta beuysiana tiene sus bases en la propia trayectoria del artista y en lecturas de pensadores como Rudolf Steiner quien propone que “la historia de la vida espiritual es la búsqueda continua de la unidad entre nosotros y el mundo.”³⁰ Beuys propone que sea el arte una actividad en la que los hombres pueden ser libremente, así como el dadaísta puede recitar un poema sin contenido lógico, el hombre encontrará su lugar en esta libre experimentación creativa.

Analizar el proceso creativo y la posibilidad de arte en cada acción va más allá de la visión teórica de Beuys, puesto que él hace una propuesta formal de cómo los hombres pueden desarrollar su creatividad y así, lograr la finalidad del arte, y no debemos olvidar que para Beuys, el arte tendrá siempre una función social. Una perspectiva muy general nos permite entender que “(...) para el pensamiento alemán la vida espiritual del artista consiste en la producción constante del mundo que se realiza en la conciencia humana. (...)”³¹, esto significa que toda obra artística será la expresión del espíritu de los hombres, de tal manera que *Jaja nee nee* de 1970 como hecho particular, no solo mostrará la presencia del artista en el mundo, sino que además identificaremos tal exposición con la conciencia que este personaje asume del dadaísmo como libre expresión artística y la posibilidad de una sociedad dualista, donde el Ja (si) y el Nee (no) simbolizan la expresión de un pueblo alemán que es testigo del conflicto entre dos naciones, Estados Unidos y Rusia.

²⁹ Bernd Klüser, ed. “Preguntas a Joseph Beuys, Jörg Schellmann y Bernd Klüser”, *Joseph Beuys, ensayos y entrevistas*. P.59

³⁰ Rudolf Steiner, “Fundamentos de una concepción moderna del mundo”, *La Filosofía de La Libertad*, p. 16.

³¹ G.W.H. Hegel, *Lecciones de estética*. p.189

Esta dualidad unificada en una grabación de vinil significa para Beuys la posibilidad de reunificación entre dos pueblos distantes ideológica y políticamente. Sin embargo, esta unión no es solamente material, sino espiritual. Nuestro artista alemán parte además de la concepción del *ser universal* de Steiner. La postura antropológica de nuestro artista articula con la teoría antroposofista de Steiner, la cual sostiene que el hombre es concebido como un ser dividido en un *cuerpo físico*, es lo visible y conocido, un *cuerpo vital*, impregna el cuerpo físico y le da vida, *el cuerpo de sensaciones*, que permite que el hombre sienta y finalmente la *individualidad*, aquello que nos hace únicos.³² Tal idea aparece expresada en los estudios antroposofistas de Steiner como la división de lo humano y que sin embargo no poder ser expresada desde estas unidades sino como un ser total. Esta idea también la observamos en arte cuando el objeto artístico y el artístico forman una unidad expresiva. En *El origen de la obra de arte* Heidegger asume esta relación como recíproca:

El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte.³³

La idea de experimentar el mundo y el arte como una totalidad será lo que lleve a Beuys a desarrollar una estética no tradicional, a tal punto que sus obras, en ocasiones son difícilmente clasificables, sin embargo, intentan ser la respuesta a la búsqueda de una verdadera experiencia del mundo. Beuys comienza su carrera en las artes en 1945 cuando ingresa a la Academia de bellas artes de Düsseldorf, pero estos no fueron sus primeros estudios. Alrededor de 1940 comienza estudios en medicina, botánica, biología y geografía en la Reichuniversität, Posen, hoy Polonia. Más tarde dichos estudios sobre la naturaleza le permitirían dar sentido a obras como *Silla con grasa (1960)*, *Como explicarle a una liebre*

³² Cfr. Rudolf Steiner, *Principios de la Antroposofía*

³³ Martín Heidegger, *El origen de la obra de arte*, p. 1

muerta las obras de arte contemporáneo (1965) o *Me gusta América y a América le gusto yo (1974)*, donde elementos como el coyote, la liebre, la miel y los metales son el dispositivo principal y la vía para relacionar al hombre con el mundo. Intentando mostrar que tales objetos pueden ser separados del campo de la ciencia donde parece ser su único lugar de estudio, para ser traídos a otro campo de experimentación, el arte y desde ahí proponer que la fragmentación del hombre reside justamente en el olvido del mundo y de él mismo como una totalidad. Beuys siguiendo a Nietzsche dice que el hombre es un *ser enfermo*. “El hombre está enfermo y puede estar enfermo; debido a su libertad, se desenvuelve en ámbitos que lo ponen en peligro.”³⁴ Porque en nuestra época como la que vivió Beuys y a principios del siglo XX, el pensamiento es algo tan positivista que las personas solo valoran aquello que puede ser controlado por la razón.



Pensemos en las obras de Picasso y la necesidad de fomentar el análisis en las figuras geométricas para comprender la obra. Si bien nuestro artista alemán no desestima el pensamiento de ninguna manera y, por el contrario, sus obras buscan estimularlo. Pero el pensamiento no consiste para Beuys en un discernimiento analítico y científico, sino que consiste en un *proceso escultural* o un comprender plástico. No está de acuerdo con que el arte sea una obra inerte, por el contrario, para Beuys el arte debe estimular la experiencia del espíritu desde la acción como principio pragmático, el arte no debe ser pensado en un orden tradicional, sino como un “(...) proceso escultórico, y el pensamiento, el poder pensante y su consecuencia: la información que para mí significa dar forma a las

³⁴ Bernd Klüser, “Preguntas a Joseph Beuys, Jörg Schellmann y Bernd Klüser”, *Joseph Beuys, ensayos y entrevistas*. P.59

condiciones materiales.”³⁵ Desde este punto de vista entendemos mejor la naturaleza de *Cómo explicarle a una liebre muerta obras de arte contemporáneo (1965)*, en la obra no debemos razonar sobre lo que Beuys intenta transmitirnos, la obra es una suerte de elementos que reunidos le dan sentido al diálogo y los configuran como una fuente de discernimiento para cuestionar el papel del espectador frente al arte contemporáneo que es ajeno a la función original del público. El discurso, es pues, la novedad y la promesa de reivindicación del arte.

Por lo tanto, la obra de arte es un medio para la reflexión que permite a los hombres contemplar el mundo y revisarlo incluso históricamente, ésta perspectiva nos permite entender por qué “(...) no es ya la historia la que sirve de base para la pedagogía [reflexión] histórica, sino ésta la que permite aquella; [pues] sólo existe verdadera historia desde el momento en que se [lleva a cabo] un proceso de aprendizaje entre nuestras acciones y nuestros impulsos naturales(...)”³⁶, de este modo entendemos por qué Beuys nos permite lograr un planteamiento histórico sobre la revolución del arte en los 60’s, en aquél tiempo “(.) un público de arte predominantemente joven había comenzado a interpretar el arte (...) más como contestación y crítica que como reafirmación de la sociedad opulenta.”³⁷ Ya no se trataba de hacer representaciones formales que permitieran el surgimiento de estilos de vida o clases sociales fragmentadas, sino que el arte es ahora un medio de garantía para expresar las inconformidades de la sociedad de aquella época.

Así pues, en la segunda mitad del siglo XX el mundo del arte estuvo envuelto en procesos distintos a los tradicionales. Nuevas propuestas empezaron a surgir, herederas de la vanguardia; invitando a los artistas, a los críticos y a los consumidores de arte a plantearse una forma nueva de experimentar y apreciar las manifestaciones artísticas.

En esta novedosa transformación artística de la segunda mitad del siglo XX y con la sensibilidad estética de Beuys desde la cual estructura el mundo como una suerte de fuerzas contrarias que siempre están en oposición pero que al mismo tiempo son complemento, propone elementos conceptuales en su teoría como la intuición y la razón, el arte y la

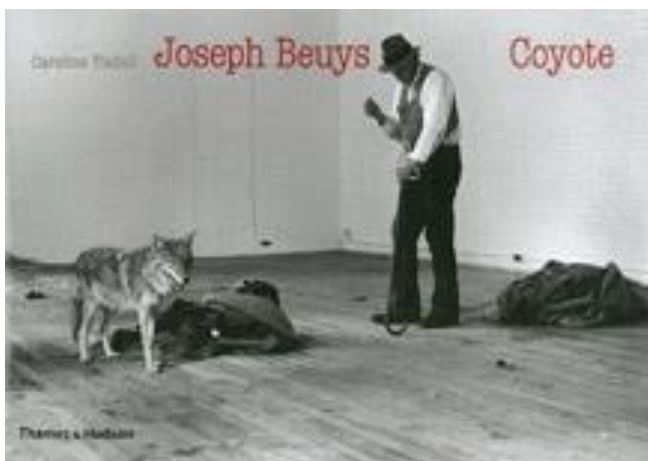
³⁵ Kate Horsefield, “Sobre el arte y los artistas”, *Ensayos y entrevistas a Jseph Beuys*. P. 167.

³⁶ Huyssen, Andreas *La política cultural del pop. La recepción y crítica del arte pop norteamericano* En la *República Federal de Alemania*, en *New German Critique*, nº 4 (invierno, 1975), p.178

³⁷Op. Cit . P.189

ciencia, así como la cultura y su opuesto que sería la naturaleza, a pesar de ser conceptos originariamente opuestos, no son irreconciliables. Para Beuys, cada proceso carece de sentido sin su contrario, puesto que tiene sentido a partir de él y, de igual modo que posee la capacidad de afirmarse, lleva en sí mismo la raíz de negarse, por lo que es necesario el ejercicio de la creatividad como principio unificador.

Los polos que suponen la natura y la cultura serán la relación que Beuys tendrá como fundamental y en la cual el arte deberá tener mayor inferencia, a modo de reconciliación entre ambas. Esta relación también la postula Max Scheler como “(...) la antítesis entre la vida y el espíritu que penetra en el principio de todas las



cosas (...)”.³⁸ Y es el espíritu, precisamente, donde puede lograrse la reconciliación, porque el acto espiritual como actividad, pensemos en el arte, dependerá de un proceso vital. Entonces, la oposición encuentra luz en el quehacer humano, que para Beuys no es otra cosa sino el hacer artístico, porque “el arte no está para darnos conocimientos directos, [sino que] produce conocimientos profundos acerca de la vivencia.” Por eso, cuando retomamos obras como *Me gusta América y a América le gusto yo* (1974) llamamos la atención hacia el ejercicio de vinculación que Beuys realiza entre el hombre y el animal. A diferencia de obras como las de Picasso que permanecen inmóviles, en Beuys, las obras deben vivirse.

El afán de Beuys al reunirse con un coyote era la reunificación de un pueblo con su naturaleza animal. Los nativos americanos habían sido saqueados desde que el hombre europeo llegó a Norteamérica. Coexistir con el coyote le brinda al artista el poder de

³⁸ Max Scheler, “Crítica de las concepciones naturalistas: El tipo mecánico formal”, *El puesto del hombre en el cosmos*, p. 111.

atravesar, mediante una acción simbólica, el *vacío* de una cultura, la americana. Beuys, nos cuenta en este acto que el coyote es libre y puede hacer lo que su naturaleza le exige, sin embargo, está sujeto a las condiciones de la galería, así como el indio americano deja de ser libre y es acorralado en las reservas indias. Deja de ser libre como el coyote y somete su espíritu a las relaciones comerciales y políticas del nuevo hombre americano.

Según Robert Filliou, el arte, la obra de arte es "antes que todo un estado del espíritu, un modo de vida impregnado de una soberbia libertad de pensar, de expresar y de elegir."³⁹ De modo tal que la conciencia que Beuys desarrolla sobre la sociedad va de la mano con las acciones humanas, con el espíritu humano y entonces la obra de arte aparece como un proceso, más que una manifestación y en este sentido habrá que revisar de qué modo la obra de Beuys cambió el panorama del arte conceptual,⁴⁰ como una posibilidad donde los hombres le den sentido a las fuerzas contrarias que se manifiestan en el mundo. Sin embargo, este proceso no es sencillo, puesto que "(...) [el]arte conceptual (...) políticamente motivado, se funda desde un lugar en el que el arte, el sujeto y la vida social son estructurados por factores ideológicos no-lingüísticos que, a través de los afectos, actúan directamente sobre la vida."⁴¹ Y de este modo experimentar el mundo desde la propuesta beuysiana será una estética antropológica, pues considera que la obra va más allá de la representación para situarse como actividad humana libre de la representación mimética tradicional.

³⁹ Robert Filliou, El arte conceptual.

⁴⁰ Si bien mencionamos el arte contemporáneo y conceptual, estos solo cumplen con una función de demarcación histórica, en tanto que no hemos alcanzado a definir el arte de Beuys más allá del concepto de arte expandido y su relación con el movimiento de Fluxus.

⁴¹Stephen Zepke, Resistiendo el presente: Félix Guattari, arte conceptual y producción social. en *Nómadas* (Col), núm. 25, octubre, 2006, pp. 156-167 Universidad Central Bogotá, Colombia. Pág. 160.

1.3 La estética revolucionaria del Fluxus

Además de la influencia que Beuys recibió del dadá que describe el arte como un “(...) libre pensamiento artístico”⁴² En los años 60 y 70 Joseph Beuys recibe también influencia del movimiento Fluxus que le permitió experimentar en el campo del arte con nuevas técnicas y materiales. El nombre fluxus, viene del latín *fluxus* y significa fluir, este movimiento fue concebido por George Maciunas en 1961 como un proyecto donde el artista partía de la acción como propuesta estética. Para el fluxus el artista “(...) transportaba el movimiento al espacio mediante objetos, el propio cuerpo, o utilizando al espectador como medio.”⁴³

Este movimiento artístico estaba dirigido a conmocionar al público y lograr una reproducción de lo intrínseco de la vida, es decir, su sentido en el mundo. Así que, la experiencia estética en el fluxus buscaba unificar dicha experiencia sensible con la vida. De tal manera que el horizonte del arte es ampliado para ocupar nuevos espacios y lograr una experiencia social del objeto artístico. Opuesto a la tradición artística de otorgarle al objeto un sentido propio, tal como Dickie supone la estructura del arte, es decir que “(...) las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o concepto institucional,”⁴⁴ el fluxus reconoce en el proceso y el dinamismo de la pieza, el vínculo entre el artista y el público como una suerte de relaciones simbólicas. Este movimiento busca también la fusión de todas las prácticas artísticas: música, acción, artes plásticas como una posibilidad renovadora del arte.

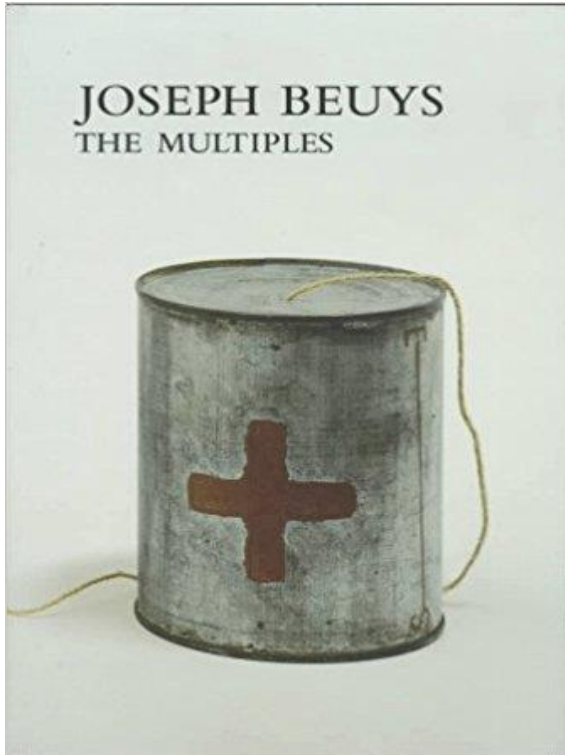
El Fluxus le dio a Beuys el espacio y la oportunidad para experimentar en otros campos artísticos como los conciertos fluxus y los performances entre los que inscribimos *Cómo explicarle a una liebre muerta las obras de arte contemporáneo* (1965). También trabajó en los *múltiples*, objetos que extendieron el hacer artístico a la cotidianeidad. En las obras de Beuys observamos objetos como focos, herramientas, latas y envases de vidrio. Estos objetos no representan nada fuera del círculo del arte, sin embargo, en la concepción

⁴² André Breton en *Dos manifiestos Dadá* (1924).

⁴³ Pilar Parcerias, *La acción*, “Conceptualismo(s), Poéticos, Políticos y periféricos.” p.99

⁴⁴ George Dickie, “Segunda parte de la teoría de la institucionalización del arte”, *El círculo del arte*, p.17

estética de Beuys, asumiendo la influencia de las neo vanguardias, estos elementos materiales cumplen con la función desestabilizadora del pensamiento y una posibilidad estética.



Los *múltiples* no fueron obras hechas con una intención museística, sino como una posibilidad donde el objeto cotidiano permitiera el flujo de ideas. La obra *Teléfono* (1974) es una obra que pertenece a los múltiples, en esta obra que consiste en dos latas unidas con un hilo, el artista se sumerge en la visión lúdica infantil del teléfono que permite el intercambio de ideas entre dos personas. Esta obra pretende hacer énfasis en el significado de la comunicación como una línea que crea un canal entre el emisor (S sender) y el receptor (E Empfänger) estableciendo así un canal abierto para el

diálogo constante.

Su participación como neo dadaísta y artista fluxus le permitió también convertir sus acciones en obras de arte porque más allá de una simple renovación artística, “(...) los objetivos de los artistas no tenían que ver [solo con] mover los límites del arte (...) [sino] con poner a éste al servicio de metas personales o políticas.”⁴⁵ Este sentido político es lo que Beuys recupera con ahínco del fluxus. Por lo tanto, la obra que desarrolla en este tiempo responde a la necesidad por equilibrar la posición de la obra de arte no solo como experiencia sensible, sino como un elemento pedagógico para el saneamiento de las actividades sociales y políticas.

⁴⁵ Arthur Danto,. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Pág. 37.

En los años 60 las renovaciones culturales y artísticas respondían a las necesidades sociales y económicas, Beuys propone una forma distinta de apropiarse el objeto como experiencia sensible y totalizadora, porque para este artista, “(...) el arte ya no puede ser arte, si no llega al corazón de nuestra cultura



preestablecida y ejerce en ella un influjo transformador.”⁴⁶ La obra que encontramos en este período la podemos distinguir por el constante uso de materiales que como el *Teléfono* tienen la finalidad de funcionar como transmisores.

Beuys explica el mundo como una lucha constante de fuerzas generadoras de energía, tal energía no es otra cosa que el pensamiento. Ahora bien, el pensamiento como actividad humana debe tomar forma sensible en el mundo. A Beuys le interesará que la obra de arte se convierta en esta forma sensible y al mismo tiempo sea un centro de energía (tal como una central nuclear en la que están contenidas todas las fuerzas motoras). La relación que guarda, según Beuys, el arte con el mundo tendrá su origen en el mismo principio: *emisor y receptor*.⁴⁷ El pensamiento dice Beuys está representado por una estructura dialéctica que cobra sentido en el discurso y la comunicación, sin embargo, la condición para un diálogo eficaz es la palabra como resultado de un actuar libre.

El uso de materiales cotidianos como las latas, el fieltro y la grasa, que serán constantes en su obra, son la representación del dinamismo contenido en objetos con mayor posibilidad expresiva. Estos objetos simbolizan para Beuys el proceso y la comunión del artista con el mundo. De tal manera que Beuys participa de la obra como un guía en el diálogo entre el objeto artístico y el público que no asimila inmediatamente la posibilidad

⁴⁶ Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación María López Ruido en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H.del Arte, t. 8, 1995. Pág.380

⁴⁷ Cfr. Joseph Beuys, *Ensayos y entrevistas*, p. 37



creativa en objetos cotidianos. La presencia del fluxus en la estética beuysiana cobra presencia constantemente. Macuinas propone que uno puede llevar “una vida artística completa si sacas una experiencia de la vida de cada día, de los *ready-made* cotidianos; si puedes reemplazar la vida

artística con esto, entonces puedes eliminar completamente la necesidad de artistas [.]”⁴⁸ como representantes de un paradigma, pero reconocerlos, sí, como enlaces entre la obra y el espectador. Este postulado afianza lo que venimos explicando desde el primer apartado, la necesidad de Beuys al considerar que todos los hombres son artistas.

En la crítica que Beuys hace del arte tradicional, entiende que el artista no es otra cosa que un hacedor alejado del fenómeno sensible, un fabricante. El artista “(...) es una alusión a una forma tradicional de comprensión, (...) modo de poder restringido que no tiene ya valor, pues ya no tiene sentido la relación entre forma, material (...),”⁴⁹ y el mundo. Sin embargo, su propuesta tiende a pensar al artista como el facilitador del diálogo entre el espectador y la obra. Un ejemplo de esta alianza entre el artista y el público la podemos explicar desde la obra *Cómo explicarle a una liebre muerta las obras de arte contemporáneo 1965*. La obra aparece como un todo en el que no solo existe un diálogo entre Beuys y la liebre, sino que existe intercambio de información entre el público y la escena. La obra no es lo que la liebre ve, sino lo que el espectador está observando a través de la valla. Aquí podemos vislumbrar el concepto de Ranciere sobre el espectador emancipado. “El espectador debe ser sustraído a la posición del observador que examina con toda tranquilidad el espectáculo que se le propone (...) e intercambiará el privilegio del observador racional por aquél que consiste en estar en posición de sus plenas energías vitales.”⁵⁰ El observador será guiado por el artista que reconoce en la liebre, un elemento tensor del lenguaje estético.

⁴⁸ Entrevista radiofónica con George Maciunas, por Larry Miller, publicada en *The Fluxus Reader*.

⁴⁹ Video-entrevista con Joseph Beuys, “Sobre el arte y los artistas”, p. 166.

⁵⁰ Jaques Ranciere *El espectador emancipado*. Ellago ediciones: España; 2010.

El uso de los animales en las acciones de Beuys no es un hecho gratuito, para nuestro artistas, los animales tienen una sensibilidad primigenia que le permite una relación directa con la naturaleza; Beuys trabaja con los animales porque son seres vivos que pueden transmitir fuerzas espirituales invisibles y no explotadas por el hombre, porque “(...) uno puede aclarar esas energías si se penetra en un reino que la gente ha olvidado y donde sobreviven grandes poderes (...),”⁵¹ poderes que devienen en libertad, el ser libre de los animales que no está sujeto a prejuicios epistemológicos o paradigmas institucionales. La liebre, es pues, “(...) un espíritu tan poderoso que el ser humano no puede entender lo que es y lo que puede llegar a hacer en el futuro por la humanidad. Todo esto con la intención de demostrar cómo es que la vida no es otra cosa que un proceso de reestructuración de energías. Para Beuys, todo empieza con el arte, y finalmente el arte es sinónimo de vida, de supervivencia: “el arte en sí mismo hace posible la vida, y sin el arte el hombre es inconcebible en términos psicológicos’.”⁵²

La naturaleza es entonces un medio donde el arte tiene la materia prima pertinente para la transformación de lo social. Porque para Beuys la naturaleza es “(...) un telón de fondo físico para la historia humana, pero también forma parte de un metaestructura psicológica (...). La naturaleza está arraigada [pues] en este inconsciente cultural por su papel en la reproducción material de las sociedades humanas.”⁵³

La estética Fluxus es guiada entonces por lo que es denominado *event*, o evento. Esta postura rechaza el pentagrama en favor de la escritura tradicional, rechaza el museo como lugar expositivo, incluso con el movimiento fluxus el arte sale a las calles como una forma de protesta en contra de las instituciones tradicionales, lo que Fluxus pretendía era fomentar una condición donde “ponía al propio proceso de composición al alcance de todo el mundo, puesto que se abandonaban las formas tradicionales.

⁵¹ Observaciones acerca de unos pocos objetos y una performance. Fragmentos de conversaciones entre Caroline Tisdall y Joseph Beuys. P. 84

⁵² Consultado en <http://luminer.org/art/joesph-beuys-i-likeamerica-and-america-likes-me/#panel-8>

⁵³ Contradictory Modernities: Conceptions of Nature in the Art of Joseph Beuys and Gerhard Richter
Matthew Gandy Department of Geography, University College London. En *Annals of the Association of American Geographers* Fecha: December 1, 1997



Lo que prima en el arte de la vida y del fluir, “(...) ya no serán un objeto en el criterio del sentido tradicional, sino un *sistema abierto*, un proceso abierto (...) en él queda inmerso en su constitución, las acciones y la *procesualidad* del artista, en tanto que sujeto individual y social de un momento espacial y temporal.”⁵⁴ Por lo tanto, Beuys aparecerá como un artista de procesos y toda su obra deberá ser estudiada como un sistema procesual, que, de no ser de esta manera, la obra del artista aparecerá como simples objetos sin sentido.

Teóricamente el artista no deja vacíos pues propone una serie de elementos que nos permiten reconfigurar su obra y proyectarnos en cada una de ellas de tal manera que tomemos conciencia y aprendamos a convertirnos en artistas. Y aquí podemos entender de qué manera la noción que Beuys recupera del arte ampliado, está ligado a la posibilidad de que el arte no debe quedar en las galerías o en los museos, mucho menos como piezas únicas, sino que debe abarcar los ámbitos más profundos de cada ser humano y de este modo, cada acción, cada elemento de la vida cotidiana se convierte en un proceso digno de ser considerado como obra de arte y por lo tanto cada hombre, a partir de sus acciones puede ser artista.

⁵⁴ El arte conceptual: punto culminante de la estética procesal o el arte como proceso. Neida Urbina. En SABER-ULA, Universidad de Los Andes - Merida – Venezuela. Estética - N° 006. 6-Sep-2005. Pág. 1

Para el Fluxus el artista actúa como:

“(…) un organizador de materiales que provienen del lugar que va a intervenir, como el planificador del nuevo sentido que les atribuye al ponerlos juntos en un determinado espacio. Esta condición de armado, que lleva a que en ocasiones no se requiera (incluso) la presencia del autor (…)”.⁵⁵



⁵⁵Andrea Giunta, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, p. 80

El caso de Beuys, el orden que impone a la forma artística tiene que ver justamente con la idea que sostiene donde el mundo cobra un sentido diferente cada vez que el objeto artístico abre su horizonte sensible. Ya en los primeros dibujos beuysiano, por ejemplo aparece el animal como un suero de fecundidad y crecimiento, transmutando hombre e incluso, la condicional del animal, es decir, la libertad de ser y percibir el mundo sin restricciones, lo convierte en un diletante opositor a la institución, en este caso, al estado, como observamos en los dibujos y el cartel del partido ecologista que Beuys fundó en 1970.

En este caso, la importancia del dibujo es imperante para Beuys porque le ayuda a plasmar la forma sensible del pensamiento. “El dibujo para mí existe ya en el pensamiento. (...) [es] el principio del cambio de la condición material del mundo, a través, de la escultura, la arquitectura, la mecánica o de la ingeniería, donde el dibujo no está limitado solo a la concepción artística tradicional,” por el contrario, el dibujo permite que el horizonte de sentido del arte se desdoble y asimile el mundo, de tal manera que en el dibujo, tal como fluxus propone, cualquier persona, en cualquier ámbito puede concebir al arte, no como una escuela o institución sino como una apertura a la estética. Estética que Beuys sintetiza en su concepto de arte ampliado.

En el concepto de arte ampliado, Beuys sitúa la transformación del ser humano, porque si bien, siempre hemos percibido al hombre como un principio dinámico y epistemológico, además siempre está predispuesto a producir algo, es decir, “(...) el hombre es visto como un ser creativo, como un productor, (...) y más aún, que puede ser productivo en muchos campos,”⁵⁶ en la vida misma.

Por lo tanto, como conclusión a este apartado podemos atribuir efectivamente, que la influencia del movimiento fluxus como un libre ordenamiento, repercutió en la teoría y praxis estética de Beuys, animando la propuesta que ya desde el primer apartado apuntamos como la concepción estética de nuestro artista. Todo hombre es un artista, porque el arte, según Beuys no reduce el acto creativo a la destreza y perfeccionamiento de las prácticas tradicionales. El arte que nace con el siglo XX trae consigo un proyecto renovador y

⁵⁶ Preguntas a Joseph Beuys, Jörg Schellman y Bernard Klusser. P. 57

transgresor hasta cuestionar el mundo del arte y las instituciones que legitiman las prácticas artísticas.

Introducción al segundo capítulo
El arte como promesa formativa

En el segundo capítulo hacemos un análisis de la propuesta estética de Joseph Beuys alrededor del concepto de arte. Teniendo en cuenta que dicha propuesta responde a las necesidades sociales, políticas y económicas muy particulares de la segunda mitad del siglo XX. En el primer apartado consideramos el estado del arte en el siglo XX como resultado de los cambios que implicó el cambio de siglo y la renovación estética como promesa de progreso intelectual. El arte deja de ser un objeto definido y museable para convertirse en una suerte de relaciones sociales, donde el papel del artista deja de ser un mero hacedor para convertirse en un provocador del pensamiento. Pues si bien el arte de comienzos de siglo buscaba la revolución como detonante, para el arte contemporáneo la forma es concebida por el pensamiento como único recurso de posibilidad creativa. Nuestro artista, es pues, receptor de ambas propuestas y va más allá de la creación revolucionaria. Beuys reconoce en el arte un medio pedagógico que ofrece a la sociedad un espacio de reflexión continua.

De tal manera que el siguiente paso en el análisis de la propuesta beuysiana se concentra en la descripción de la Universidad Libre de Berlín en la que es el *diálogo* el culmen de la creación humana. La relación dialéctica entre el mundo y los hombres a través del arte, constituirá para Beuys el hilo conductor de una propuesta estética viable en una sociedad mercantilizada y políticamente arbitraria.

Por lo tanto, es el arte, un *arte ampliado*, como lo definirá Beuys, es el nuevo concepto que le da sentido a un insuficiente orden social, así que estima al arte como el unificador de lo humano y lo social, definiendo que es la creatividad como actividad humana lo que da sentido a la experiencia estética no solo como mezcla de materiales e ideas, sino como una articulación sistemática entre la razón humana y las condiciones sociales e institucionales.

2.1 El estado del arte en el siglo XX

En el capítulo anterior expusimos la manera en que las vanguardias constituyen una novedosa forma de hacer arte. La posibilidad creativa se expande de tal manera que los artistas herederos de los movimientos vanguardistas, no solo revolucionan el concepto de arte, sino que además extenderán su sentido en el campo social, económico y político. En una definición temprana de la teoría estética institucional de Dickie, una obra de arte se caracteriza porque: “en un sentido descriptivo es (...) un artefacto (...) al cual la sociedad o algún subgrupo de una sociedad le ha conferido el estatus de candidato para la apreciación.”⁵⁷ Por lo que son obras de arte todos aquellos objetos identificados por un grupo social que determina en qué medida cumplen con la función apreciativa.

En este contexto, podemos encontrar obras de Joseph Beuys que asumen rotundamente esta posición, por ejemplo, las primeras obras de influencia expresiva como *La cruz solar* (1940) y *El toro*. En estas obras Beuys recibe la influencia directa de sus maestros de escultura expresionista de la escuela de Düsseldorf, en donde recibe influencia directa de Wilhem Lehmbruck y su escultura, como podemos observar en los primeros trabajos de Beuys. La influencia del escultor en el modo de fabricar las piezas, incluso las temáticas parecen repetirse, la naturaleza y la femineidad, es decir, la vida, integran el trabajo de Lehmbruck, mientras que en Beuys podemos observar que *La piedad* (1952) por ejemplo, a pesar de ser una obra dolorosa quiere expresar la vida, la vida también es dolor. Del mismo modo que en la escultura *Rezando* (1918) Lehmbruck nos muestra una imagen de plegaria que nos recuerda el mismo sufrimiento. También es durante esta etapa que Beuys retoma la cruz como elemento distintivo en su obra, una cruz católica que seguramente cuestionará el poder de dios sobre la tierra después de haber padecido la guerra. Así como la relación que el artista guardó profundamente desde la niñez por la rígida educación católica que le instruyeron sus padres. Un ejemplo de esto son los “(...) dibujos de pequeño formato con temas como la cruz o la figura de Cristo que vincula con la

⁵⁷ George Dickie, el círculo del arte, p.7.

iconografía cristiana tradicional. Esta es una aproximación a lo espiritual a partir de motivos tomados de la tradición y la expresión artesanales.”⁵⁸ Lo que quería demostrar Beuys en estas obras es presentar el desarrollo de lo espiritual como un proceso humano, lejos de la mera mitología e imagen canónica, por el contrario, intenta demostrar que la presencia de dios está siempre y en cualquier acción. La imagen de la cruz es entonces una muestra de la universalización de lo divino, como podemos ver la formación de la cruz con la imagen del sol en Cruz solar (1940).



Rezando (Lemhbruck 1918)



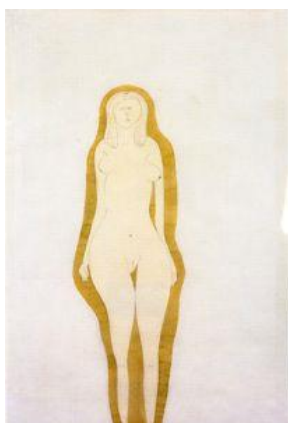
Pieta (1952)



Cruz solar (1940 - ¿?)

⁵⁸ Fernando Saucedo, *La obra de Joseph Beuys y el cristianismo esotérico de Rudolf Steiner: hacia una interpretación del concepto ampliado del arte*. Lastra Universidad Kyung Hee, Corea del Sur. En BANDUE v/2011 229-244.

Otro elemento que debemos rescatar en esta etapa es la configuración de la escultura como el origen de lo que más adelante Beuys llamará escultura social, consideraciones que también retoma de su maestro escultor. “[La] escultura social puede ser definida al modo en cómo moldeamos o damos forma a nosotros mismos en la sociedad en la que vivimos. La escultura es entonces un proceso revolucionario donde todo ser humano es un artista.”⁵⁹ Aquí podemos situar dos piezas que nos muestran la herencia que Beuys rescata del escultor. Mientras Lehbruck realiza una pieza que propone la femineidad, Beuys hace un dibujo a modo de bosquejo y este será otro de los temas a trabajar, la importancia del dibujo en los procesos artísticos. Estos funcionarán como ensayos para el proceso completo.



Frau (Femme) (Beuys 1948) Tall Standing Woman, (Lehbruck 1911)

Para el desarrollo de estas obras debemos tomar en cuenta que es en esta época cuando deja de ser estudiante de la academia de bellas artes para convertirse en profesor de escultura, por lo que estos *dessins* serán los bosquejos que le ayudarán a consolidar las obras, instalaciones, construcciones, etc. Además de ser el principio de diseño que enseñará

⁵⁹ Dália Rosenthal *Joseph Beuys: o elemento material como agente social*. en ARS (São Paulo) vol.9 no.18 São Paulo 2011

a sus alumnos, aquí aparecerá por primera vez el concepto de escultura no como pieza de decoración, sino como una construcción social que desarrolla las capacidades creativas y sociales de los hombres. También es necesario mencionar que fue a finales de los años 50 que Beuys entra en conflicto con la academia por aceptar más alumnos de los debidos por lo que fue destituido de su puesto. ¿Por qué es importante esto? Justamente porque a través de su trabajo como docente de escultura, Beuys quería transmitir lo que él consideraba el uso no banal del arte, la obra de arte como acción y lo quería hacer con el mayor número de gente posible, sin embargo, en el campo del arte esto es imposible en un ambiente académico donde sólo algunos pueden acceder al conocimiento, cosa que Beuys quería evitar.

Para Beuys el papel del artista es “el de alguien que busca constantemente las enfermedades de la estructura social con el fin de descubrir las diferentes alternativas para curarla.”⁶⁰ Así que durante esta etapa no sólo se dedica a fabricar piezas que muestren el proceso escultórico como un canal de energía y transformación de la naturaleza, sino que se autodenomina como un maestro, un instructor ferviente que quiere enseñarle al mundo como entender el arte desde una perspectiva social y reunificadora.⁶¹

La labor artística de Beuys estaría sumida además en la problemática de la posguerra, una muestra recurrente es el ejemplo del arte ruso donde:

“(...) el arte (...) ha dejado de ser la libre expresión de una mente artística en libertad; vive bajo la supervisión constante de una tendencia muy estricta y dogmática; ya no está interesada en el libre desarrollo, [acaso en el desarrollo] de todo tipo de experimentos, tan necesarios para el progreso de una mente creativa, se frena (...) con el objeto de que el arte se mantenga en el nivel de las masas (...)”.⁶²

⁶⁰Cfr. Robert C. Morgan; *¿Qué fue Joseph Beuys? Del Arte a la idea : ensayos sobre arte conceptual* .

⁶¹ Esta concepción del arte como potencia reunificadora la observamos también en Platón al darle a la música la posibilidad de dar consuelo al hombre afligido, en un proceso catártico que vincula al hombre con su cuerpo y su alma.

⁶² Benjamin Buchloh , *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. p 203

De esta forma la idea del arte como acción es contemplado además como arte de producción y esto nos lleva a concebir que “(...) en el contexto artístico de la posguerra, la ‘historia de la recepción’ se convirtió en la ‘historia de la producción’.”⁶³ Por lo tanto, la propuesta estética estará sujeta a las relaciones económico-sociales que cobijan el hacer artístico como una suerte de producción mercantil y capitalista.

Para la década de los 70, la obra de Beuys será la más fructífera, no sólo por la cantidad de obras, sino por el contenido de las mismas. Es un accionista a tiempo completo y sus obras ya no se limitan en mostrar el proceso, también busca que el espectador participe del proceso. Es de este tiempo una de las obras más llamativas y conocidas *La Universidad Libre Internacional*. Es importante recordar que durante esta época en Alemania está sucediendo un proceso político de suma importancia, por primera vez el futuro político empieza a ver la luz como una democracia y en este tenor, como una más de sus obras, durante la *Dokumenta 5* Beuys desarrolla el proyecto de la *Universidad Libre Internacional*, una escuela en la que durante 100 días los jóvenes y cualquier persona interesada en hablar de política, arte, democracia, etcétera, podían discutir y fomentar un proceso dialéctico entre el arte y la organización política. De tal manera que sea el arte el medio por el cual las personas pueden cuestionar y organizar una sociedad verdaderamente democrática. En esta época también surge el partido verde, del que Beuys es fundador.⁶⁴



Poster electoral para el partido verde 1979.

⁶³Op. Cit. P. 11

⁶⁴ El partido verde alemán sigue siendo una institución que lucha por el bienestar del planeta. En la actualidad ha este partido tiene una fusión con el movimiento Alianza 90, por lo que ahora actúan como una sociedad que busca un desarrollo sustentable y una ecología política. Consideraciones que Beuys ya había propuesto en los 70.

Por tanto, la obra de esta temporada es en su mayoría política, con tendencias de organización social, democracia, bienestar común y surge otro concepto que revisar, la plástica social. Una serie de obras representativas (*Valores económicos*) de esta época contienen el sello de la Universidad Libre de Berlín como recordatorio de que esta es la institución que las avala, estas obras no son sino productos cotidianos, comestibles, productos del día que Beuys quiere proyectar como obras de arte, en el entendido de la significación que este producto de valor le confiere. En su pensamiento político, Beuys defiende una atención al pueblo como principal beneficiario del arte.



Valores económicos. (1976-1984)



Durante este período de vida de Beuys en Alemania sigue permeando la división entre Alemania Occidental y Alemania Oriental lo que le confirmó al artista las desigualdades políticas y sociales a causa de estas, así que con la llegada de Warhol entenderemos mejor el contexto de *Valores comunes* (1976-1984). Warhol representa para Beuys la

manifestación absoluta del mundo occidental que recrea cómo es la economía el nuevo motor social. Entre sus obras encontramos serigrafías de productos del mercado como un llamado de atención sobre los valores del mercado. Traemos a cuento la obra *Marilyn Monroe* (1964), nos parece que dicha obra no solo representa los valores del capitalismo al ser una estrella de cine, sino que además es una figura pública que políticamente representa el desequilibrio de la nación más importante. Otro elemento importante al final de sus días fue la integración con más fuerza de la defensa de la naturaleza y el ambiente como un elemento que había que trabajarlo y mantenerlo, su última obra, *7000 Robles*, nos da cuenta de las acciones ecologistas que a nuestro artista le inquietaban “el arte es un *arte viejo*, que difícilmente escapa al convencionalismo del valor de exposición”.⁶⁵ A Beuys le interesaba el papel del arte en la sociedad como un posible medio de transformación que podía ser utilizado para el mejoramiento de los procesos políticos, le interesaba el poder y cómo es que el gobierno mediante fórmulas totalitarias o monopolios de pensamiento podía sembrar en la gente comportamientos destructivos, de modo tal que la obra de arte funcionaba como un catalizador entre la sociedad y el gobierno. El arte era la vía directa para lo que él llamaba la *democracia directa*.

Marilyn Monroe:
Andy Warhol, 1964
Serigrafía sobre lienzo



⁶⁵ Murió Joseph Beuys, predicador del arte Fietta Jjarque en El país. Madrid 25 ene 1986.



Warhol Portrait of Joseph Beuys 19

La imagen de Beuys en este contexto aparece como un medio de reconstitución del arte como acción, entendida ésta como un proceso que le permite al artista mostrar la realidad de su entorno como reacciones y representaciones. Tomaremos entonces partido por el artista aún contemplado como el sujeto que recupera en sus obras la cosmovisión de su comunidad y representa a través de él la humanidad, porque el artista-hombre se humaniza precisamente en el arte. El arte sigue siendo un medio expresivo que implica la valoración de la comunidad como los grupos de personas que conforman diversos ámbitos culturales, y en el cual el artista plasmará sus ideales y críticas a la sociedad y grupos de su época. Lo que nos toca hacer a nosotros es evaluar dichas expresiones y considerar la obra como recurso artístico y estético que al mismo tiempo nos permita evaluar los movimientos sociales en los años de posguerra.

Así pues, valorar una obra de los años 60 como la de Beuys implica tomar en cuenta que dejaremos de lado la forma y figura canónica que por tradición nos lleva a considerar algo como bello. Ahora lo estético lo asumimos como propiedad o manifestación de un ser espiritual particular donde no refleja otra cosa sino la objetivación de nuestra conciencia del mundo. Por lo tanto, cuando vemos las escenas de la liebre⁶⁶ lo que debemos intentar entender es de qué modo el artista nos instruye para cobrar conciencia del objeto representado y como esto ayuda a valorar nuestro lugar en el mundo. La participación aparece como un proceso de enseñanza y revelación. Beuys mantiene en sus brazos a la

liebre y camina con ella acompañado por el compás de su caminar, una de las suelas de zapato está recubierta por fieltro mientras la otra tiene una lámina de metal. La liebre está muerta y no responde a los susurros de Beuys, ella permanece inmóvil, pero escucha lo que el artista le quiere contar. Él pretende explicarle la dificultad que implican las obras de arte contemporáneo. Porque este arte, como la acción misma de la liebre son difíciles de comprender y encontrar su valor como obras de arte. Aún si tomamos como presupuesto que “(...) una obra de arte es una tautología en la medida en que es una representación de la intención del artista; es decir, el artista afirma que esa obra de arte en particular es arte, o lo que es lo mismo, es una definición de arte.”⁶⁷ Entonces, vamos a pensar que la acción de Beuys no sólo quiere explicarle algo a la liebre, sino que además tiene la intención de explicarle algo al público que expectante espera afuera de la galería. Ahora bien, ¿cómo valoramos esta acción? En qué sentido se convierte en una obra que debe ser valorada. Lo que podemos decir por ahora es que el valor estético no es una propiedad o cualidad que los objetos tengan por sí mismos, sino algo que adquieren en la sociedad humana y gracias a la existencia social del hombre como ser creador. Entonces “[l]a relación estética, embrionaria y difusa en sus comienzos, es una de las formas más antiguas de relación del hombre con el mundo. Es anterior no sólo al derecho, la política, la filosofía y la ciencia, sino incluso a la magia, al mito y a la religión, aunque no anterior (...) a la producción material de objetos útiles.”⁶⁸ Partiendo de esta afirmación podemos decir que lo estético solo aparece en la dialéctica del sujeto y del objeto que es fabricado por el hombre y que por lo tanto no puede ser deducido de las propiedades de la conciencia humana, pues la conciencia estética, el sentido estético, no es algo dado innato o biológico, sino que surge histórica y socialmente sobre la base de la actividad práctica material que es el trabajo.

⁶⁷ Benjamin Buchloh , *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX.* p. 185

⁶⁸Adolfo Sánchez Vázquez: *Invitación a la Estética.* P. 79

2.2 El arte como necesidad pedagógica

La propuesta estética de Beuys va más allá de un estilo o la pertenencia a una neo vanguardia. El arte es para nuestro artista una visión del mundo, una especie de sanación y reconciliación del hombre con la naturaleza. Nuestro artista parte del supuesto de que la obra de arte es un medio para la reflexión que permite a los hombres experimentar el mundo y estudiarlo históricamente, esta perspectiva nos permite entender por qué “(...) no es ya la historia la que sirve de base para la pedagogía [o reflexión] histórica, sino ésta la que permite aquélla; [pues] sólo existe verdadera historia desde el momento en que se [lleva a cabo] un proceso de aprendizaje entre nuestras acciones y nuestros impulsos naturales(...)”⁶⁹, de tal manera que podemos objetivar la propuesta beuysiana del concepto de arte que abre su horizonte de sentido para esquematizar una propuesta pedagógica desde el arte.

Para el arte revolucionario y transgresor de los 60 existe a la par “(..) un público del arte predominantemente joven [que] había comenzado a interpretar el arte (...) más como contestación y crítica que como reafirmación de la sociedad opulenta.”⁷⁰ Ya no era primordial la representación formal del objeto artístico como forma sensible, sino que el arte comienza a formularse como actividad cotidiana y constante.

Beuys pretendía marcar una diferencia, lo que implicaba expandir los parámetros entre lo que había sido considerado como arte en años anteriores, hasta finales del siglo XIX y promover una suerte de actividades novedosas que tuvieran como finalidad la concientización de los hombres y su relación con el mundo. Sobre todo, generar vínculos de comunicación entre el hombre y la naturaleza y entender la obra, o mejor dicho las relaciones que tejemos con el arte y la sociedad como un proceso humano verdaderamente activo, que aparece constante en la vida cotidiana de los hombres. Esta idea Beuys la rescata del idealismo alemán y en particular, asocia su propuesta estética con el análisis que Friedrich Schiller expone sobre el papel del arte en la educación. La propuesta schilleriana

⁶⁹ Huyssen, Andreas *La política cultural del pop. La recepción y crítica del arte pop norteamericano En la República Federal de Alemania*, en *New German Critique*, nº 4 (invierno, 1975), p.178

⁷⁰Op.cit.. P.179

en el *Sturm und Drang*, el cual, Herder define como un movimiento en el que era imprescindible captar la fundamental fuerza propulsora de la evolución orgánica, desde la piedra hasta la conciencia, desde la historia de la naturaleza hasta la historia del hombre. Esta fundamental fuerza motora, es sentida como vitalidad creadora. Es una libertad que no significa *estar libre de algo*, sino un libre producir, tal como el fluxus también lo propuso, en las acciones libres y cotidianas, que no están sujetas o inscritas a la institución que es en donde efectivamente podemos experimentar la realización del arte como un objeto libre. Sin embargo, el libre producir no significa anarquía de lo estético.

Para Beuys el papel fundamental del arte recae en la educación y en la posibilidad de fijar en el arte una potencial forma de enseñanza estética. Es decir, el hacer artístico y no las obras, fundamenta el concepto de arte. Pero este hacer artístico está regulado por el artista que guía el camino del hombre para dar sentido al arte. Así que el artista tiene un papel fundamental en la educación que a su vez tiene como objetivo revelar las facultades humanas mediante la propia razón.

Sin embargo, tanto para Schiller como para Beuys, el fin supremo de la pedagogía es la formación del carácter moral que permite cumplir rectamente el destino individual y social del hombre. Los medios para lograrlo son los siguientes: la disciplina que enseña a dominar las tendencias; la formación (*Bildung*) que educa conforme a las reglas de la didáctica; la moralización, que da la conciencia del deber y alecciona para cumplirlo, y la civilización, que presta seguridad. El emblema de la educación para Kant es: “El hombre no es otra cosa que lo que la educación hace de él, en la educación está el secreto de la perfección humana”.⁷¹ En este sentido, la propuesta Beuysina retoma el ideal alemán de una educación para formar al hombre, pero su propuesta la experimentará desde el arte como un fenómeno de naturaleza humana porque la creatividad está presente en los hombres desde el origen de las civilizaciones. En el capítulo tres revisaremos de manera más detallada la teoría que sustenta que es la creatividad el origen de cualquier actividad humana, desde luego, la creatividad como base del hacer artístico es indispensable, pero veremos como esta no está limitada al arte y va más allá hasta lo social.

⁷¹ Immanuel Kant, *Crítica de la razón práctica*. P. 487

En tanto, la propuesta de nuestro artista alemán reside en la necesidad de configurar el hacer humano como una actividad de todos los días y en todos los ámbitos, por eso la importancia de reparar en una propuesta pedagógica. Esta propuesta formativa, según Beuys es necesaria porque si bien, “[l]a gran utopía estética de la modernidad, surge de la precaria situación social, las limitaciones en el ámbito social y el desarrollo ético de las personas. [Por otro lado somos testigos de que] el progreso del estado de la ciencia, de la producción económica [...] no parece encaminarse al ideal de la humanidad anclado en el sujeto de la libertad, [por lo tanto, es necesario] hallar la mediación que reúna realidad e idealidad.”⁷²

Beuys retoma pues la teoría estética de Schiller asumiendo que es la educación de la sensibilidad humana, una instancia complementaria a su condición racional y garantía de la realización plena de los ideales que la ilustración plasmaba, este proyecto es reforzado con la teoría filosófica de Kant, de tal modo que el criticismo era sustento para la conciencia moderna como aliento para la verdadera unificación filosófica.

En Schiller observamos que es la espontaneidad del sentimiento inspirador, la base para una nueva estética, es el motivo fundamental del fenómeno romántico. El romanticismo más que exaltar el lirismo de la poesía, profesó la fe en el proceso continuo de creación en el espíritu humano, en las fuerzas vivas e inagotables que operan en el seno de la conciencia. Por otro lado, casi todos participaban en el gran movimiento idealista alemán, según el cual la verdad suprema, la síntesis de los contrastes y de las diferencias con que está presente en la realidad, ha de buscarse en el sujeto y no en la objetividad exterior. El arte como actividad interior, fue para los románticos la expresión más alta del espíritu⁷³. Schiller estaba condenado a contemplar el presente con las categorías del drama

⁷² VILLACAÑAS, Berlanga J. L. *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales de Lessing y Schiller*. Visor; Madrid; 1993. Pág. 251.

⁷³ El Espíritu aparece como el objeto y el sujeto de la conciencia de sí. Pero el Espíritu no es algo particular — y menos todavía una "substancia particular": el Espíritu es un Universal que se despliega a sí mismo. La "fenomenología del Espíritu" es la descripción de la historia de este auto-despliegue, en el curso del cual hallamos los "objetos" en los cuales, por los cuales y también contra los cuales el Espíritu se realiza.

y a mediar sus soluciones por la dimensión estética. Éste fue el comienzo para unir historia, estética y drama; que más tarde Beuys intentará estabilizar con la capacidad creativa de los hombres. Este proceso, el de Schiller consistió en devaluar el avance tecnológico y el problema regresa a la construcción moral del mundo, donde “la incapacidad y la dignidad del sujeto, la corrupción de la generación afincada en la brutalidad de una naturaleza desordenada que ofrece la mejor razón a un estado opresivo (...)”⁷⁴ que genera una falta de humanismo y conciencia alrededor de los acontecimientos, pero, sobre todo, del mismo modo que en la actualidad, la libertad de ser es escindida.

El ser activo es para el ideal alemán del romanticismo el primer destino del hombre. De esta manera, la propuesta pedagógica se plantea en un ámbito social, una educación social a partir de la unificación de la individualidad de cada sujeto.

La educación social para Fichte, por ejemplo, la replantea dentro de una educación con sentido nacional, visualiza como el fin de la pedagogía el ennoblecimiento moral del hombre. Este tiene lugar por el desarrollo de las fuerzas internas para la autoactividad. Como el estado es el supremo sostén de la cultura y de la libertad, toda educación tiene que ser una educación pública. Fichte habla de que es el gobierno el encargado de dirigir y orientar a los niños desde la primera infancia. Fichte retoma la idea de una *fábrica de educación*.⁷⁵ Esta es la propuesta de una universidad autogestionable que más adelante Beuys retoma como premisa de la libertad en la educación. En el manifiesto de la universidad libre Beuys declara que “para estimular al no artista al descubrimiento y a la investigación de su creatividad, los artistas podrán intentar de un modo no profesoral al principio, transmitir y explicar los componentes de su creatividad y de su coordinación,” de tal manera que el no artista, es decir, el público permanezca involucrado a la creación artista como agente de cambio y no solo como espectador.

La resurrección del espíritu del pueblo alemán contribuyó con su activa participación en la fundación de la universidad de Berlín. Insiste en el concepto de la autoactividad, sobre la educación para un juicio independiente. Los estudiantes no deben

⁷⁴ VILLACAÑAS, Berlanga J. L. *Trageda y teodicea de la historia. El destino de los ideales de Lessing y Schiller*. Madrid; Visor: 1993. Pág. 251.

⁷⁵ Esta “fábrica de educación” comienza desde el primer año de vida, cuando el estado recoge a los niños de sus familias y lo educa integralmente reconociendo sus aptitudes para decidir su profesión. Esto según el ideal alemán de la educación.

solamente reproducir sino producir, además de leer las lecciones deberán comprenderlas, razonarlas y juzgarlas. Para Fichte, la educación debe estar sustentada con conferencias, conversaciones entre el profesor y sus oyentes y la redacción de trabajos, esto con el fin de que los alumnos comprendan y racionalicen el aprendizaje.

También observamos que el concepto de neohumanismo para Hegel toma consciencia histórica de la educación y de su progreso. Hegel replantea el Cristianismo como supresor de la esclavitud y con esto surge la demanda de una educación como un derecho general, confirmando así el grado de libertad al que había llegado el espíritu humano.

“La educación debe ofrecerle todos los recursos exteriores físicos, intelectuales y éticos que pueden asistirle en la consecución moral de su vida, así como librarle de todos los obstáculos que puedan entorpecerla. La educación y la instrucción deben obrar de consumo en el objetivo común de hacer al niño con una personalidad completa [...] deberá conducir al niño a la religión y a la paz del espíritu absoluto”.⁷⁶

El hombre pues se realiza primero como espíritu subjetivo en un triple momento dialectico, como tributario del derecho, la costumbre y la moralidad. Después se supera en la comprensión de las etapas del espíritu objetivo que son la familia, la sociedad y el estado y finalmente llegar al espíritu absoluto a través del arte, la religión y la filosofía.

Todos estos pensamientos hicieron patria en las ideas nacientes de Schiller y sustentaron su idea de construir un nuevo ideal, específicamente una nueva forma de educación que permitiera unificar las dos perspectivas que él tenía enfrente, la razón ilustrada y el sentimentalismo romántico.

Podemos ver por también que es gracias a la lustración como se han dejado de lado los ideales griegos de la verdad, es decir, la realización de la persona como fin y no como lo dijimos en el apartado anterior como un medio. La situación actual y la época de Schiller nos hacen recordar que hay una crisis de deshumanización que impide el desarrollo

⁷⁶ Op. Cit. Pág. 492

consciente de la sociedad, por eso es importante la educación estética que Schiller plantea como una salvación de los valores universales para el fortalecimiento de la consciencia humana.

Ahora bien, de la misma manera que Schiller, nuestro artista alemán del siglo XX asume el papel del líder guía que marca el nuevo sentido estético como posibilidad unificadora, quien lleva a cabo esta labor en el mundo espiritual, el artista es en la historia un intermediario entre el espíritu de los hombres y lo social como forma material de dicho espíritu. Beuys se apropia de esta antigua concepción para cumplir con el papel del artista que permite la experiencia del arte como una vivencia, es decir, él mismo se convierte en el objeto artístico que intenta restaurar el espíritu de los hombres a través de su obra y los elementos orgánicos con los que él fue restituido fungirán como elementos mediáticos para consolidar este proceso transmutativo.⁷⁷ En la obra de Beuys podemos ver distintos materiales además del fieltro y la grasa, por ejemplo, la madera, el acero, el plomo que se consideran como conductores de energía, y que en este caso su recuperación obedece a una suerte de ejercicio comunicativo entre lo material y la naturaleza. Como iremos viendo, el reencuentro que nuestro artista quiere lograr con sus expresiones artísticas es este reconocimiento de la naturaleza como elemento primigenio y fuente de energía en la constitución de cualquier sociedad, de modo tal que si los hombres lograr restablecer la comunicación con su espiritualidad, esta los pondrá en el camino correcto para fomentar una conciencia del mundo.

Como docente también impartió clases en 1978 en la Universidad de arte experimental de Viena y, en 1980, sin embargo, el proyecto más importante pedagógicamente hablando lo desarrolla con la creación de la *Universidad Libre Internacional* (Freire Internationale Universität F.I.U.), donde durante 100 días Beuys participa en diálogos e intercambio de ideas entre los visitantes o cualquier persona que quisiera cuestionar el sistema político y social de la Alemania de los años 70. Esta universidad fue resultado de su participación en la *Dokumenta 5* (Kassel 1972). Con su proyecto universitario, que más que una obra fue la representación del diálogo abierto *El gran diálogo* y que le permitió a su vez ser miembro

⁷⁷ Es importante mencionar que si bien Beuys propone un arte expandido donde la función recae en la práctica pedagógica, nuestro artista también visualiza en el arte una suerte de poder trascendental donde la figura del chamán es también un personaje representativo, porque personaje reconoce en el dinamismo del mundo las fuerzas espirituales y motoras de lo humano.

fundador del Partido Verde Alemán, del que fue candidato en las elecciones parlamentarias de 1980.

En la primera etapa, en sus inicios como artista, tenemos a un Beuys espiritual que intenta plasmar la espiritualidad y el proceso orgánico que representa la vida misma. En el segundo momento, digamos a partir de los años sesenta sus obras se tornan en acciones, en performances gracias a la influencia que recibió de Fluxus; es el Beuys accionista. Finalmente, a partir de los años 70 Beuys reconfigura su obra para darle un sentido social y político, tenemos al artista convertido en político y esta última es la que conformará el centro de estudio, de qué modo es que Beuys en un presupuesto pedagógico logra relacionar los modos artísticos con la política.

Beuys plantea que los hombres solo pueden ser libres en su zona de a trabajo porque se apropian de ella y la transforman, la configuran desde su experiencia para habitar el mundo. El área de trabajo, dice Beuys, “(...) se convierte en la zona de autogestión donde el hombre puede expresar su capacidad y su creatividad.”⁷⁸ Por lo tanto la transformación de los materiales, así como de las relaciones sociales son el fundamento de esta propuesta pedagógica de hacer arte, por eso la galería deja de ser un lugar de exposición para convertirá en un área de trabajo que los artistas cambian para convertirla en un espacio reflexivo.



⁷⁸ Cfr. Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas.

El desarrollo artístico más allá de ser una obra estética, conforma una visión del mundo, una especie de sanación y de conciencia del mundo, según Beuys, la obra de arte es un medio para la reflexión que permite a los hombres contemplar el mundo y revisarlo incluso históricamente. De tal modo que el arte se convierte en un proceso social que incluye procesos culturales, políticos, religiosos, incluso productivos porque cada acción que Beuys propone, también la entenderemos como acción productiva, podemos decir entonces que el propone una “teoría antropológica de la creatividad.”⁷⁹ Por eso, el artista que recrea acciones está en la misma situación de aquél que no es artista pero también desarrolla actividades. Por esto podemos confirmar la libre apertura de Danto, al suponer que una producción del siglo XX está inscrita en un momento histórico en que le es posible afirmarse como obra de arte.

Sin embargo, “(...) el artista [y el que pretende serlo] debe actuar obedeciendo a una ideología precisa, [que] estará subordinada a la razón, al derecho y a la moral.”⁸⁰ Porque sólo actuando y desarrollando prácticas y objetos bajo este orden, la obra de arte verdaderamente toma su sentido práctico y se aleja de la mera representación.

Se convierte entonces el arte, en el medio ideal para la revaloración y esquematización de la vida de los hombres que en el caso de Beuys estará equiparada a una visión democrática y fundamentalmente ésta perspectiva nos permite entender por qué “(...) no es ya la historia la que sirve de base para la pedagogía [reflexión] histórica, sino ésta la que permite aquélla; [pues] sólo existe verdadera historia desde el momento en que se [lleva a cabo] un proceso de aprendizaje entre nuestras acciones y nuestros impulsos naturales(...).”⁸¹

Por eso es tan importante que la relación sujeto-objeto, obra-espectador no sea estática, sino que permita las transformaciones. La relación hombre (sujeto) – obra (objeto), se conforma pues, no como elementos independientes, sino como una suerte de relaciones dinámicas, donde las condiciones de sujeto-objeto son en realidad intercambiables. Ahora

⁷⁹ Adolfo Vásquez Rocca, *Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus*, pág. 22 pág. 10

⁸⁰ Poli, Francisco, *Producción artística y mercado*, p.9

⁸¹ Huyssen, Andreas *La política cultural del pop. La recepción y crítica del arte pop norteamericano* En la *República Federal de Alemania*, en *New German Critique*, nº 4 (invierno, 1975), p.178

bien, ya dijimos que la relación sujeto-objeto se contenta de tal manera que no considera ambas partes como opuestos, por el contrario, como un diálogo constante e intercambiable, pues el objeto toma el lugar del sujeto y viceversa, según sea el caso. En este sentido Beuys nos dice que reconoce que el arte ya no es arte en tanto objeto, sino como una experiencia de vida.

Al hablar de transformación es necesario que citemos a Marx cuando nos dice que la “(...) relación originaria entre el hombre y la naturaleza penetra en su esencia, para ello el sujeto tiene que hacer abstracción de sí mismo, ponerse entre paréntesis, para que el objeto se muestre esencialmente.”⁸² Y siguiendo la teoría de Marx, no es sino la praxis en la que es posible reconfigurar esta relación. Por eso, sólo cuando Beuys desarrolla su acción y comienza un diálogo con la liebre, es como puede experimentar las pinturas contemporáneas, como una suerte de experiencia estética, donde él suspende su juicio para experimentar la obra a través de la liebre. Porque para Beuys, “(...) el animal expresa una energía psíquica y espiritual (...).”⁸³ Así pues, el que Beuys tomara a la liebre como un elemento en su propuesta no es casualidad, ni mucho menos aleatoriedad. Aparece en otras obras como el *Poster para la campaña del Partido verde* y por supuesto en la obra que citamos anteriormente.” Por eso, el artista que recrea acciones está en la misma situación de aquél que no es artista pero también desarrolla acciones. Sin embargo, “(...) el artista [y el que pretende serlo] debe actuar obedeciendo a una ideología precisa, [que] estará subordinada a la razón, al derecho y a la moral.”⁸⁴ Porque sólo actuando y desarrollando prácticas y objetos bajo este orden, la obra de arte verdaderamente toma su sentido práctico y se aleja de la mera representación. El arte es entonces en el medio ideal para la revaloración y esquematización de la vida de los hombres que en el caso de Beuys estará equiparada a una visión democrática y fundamentalmente

Analizar el proceso creativo y la posibilidad de arte en cada acción va más allá de la visión teórica de Beuys, puesto que él hace una propuesta formal de cómo los hombres pueden desarrollar su creatividad y así, lograr la finalidad del arte, crear conciencia en las masas, esta propuesta la Universidad Libre Internacional [que funda] junto al premio Nobel

⁸² Adolfo Sánchez Vázquez, “Las ideas estéticas de Marx”, p. 51

⁸³ Carmen Bernardéz Sanchiz, “Joseph Beuys”. p.57

⁸⁴ Poli, Francisco, Producción artística y mercado, p.9

de literatura Heinrich Böll. La universidad “(...) donde se ponen en práctica las ideas pedagógicas del artista, ocupando la creatividad un lugar privilegiado como ciencia de la libertad; cada hombre es un artista, con facultades creativas que deben ser perfeccionadas y reconocidas.”⁸⁵ Por eso, la obra de Beuys y sobre todo su concepción teórica nos resulta tan compleja, sin embargo, nos ofrece una posibilidad de reconfiguración de lo social, que no debemos olvidar que deviene de un proceso histórico como la segunda guerra mundial. Retomando a Brecht, podemos continuar diciendo que el arte logra una ‘transformación funcional’ (Umfunktionierung)” que describe cómo es que las formas van cobrando una nueva dimensión para lograr una intelectualidad progresista, que sirva como medio democratizador, no debemos olvidar que para Beuys, el arte tendrá siempre una función social. Una perspectiva muy general nos permite entender que “(...) para el pensamiento alemán la vida espiritual del artista consiste en la producción constante del mundo que se realiza en la conciencia humana. (...)”⁸⁶ puesto que para Beuys la verdadera creación artística debe estar ligada a la conciencia y, por lo tanto, la obra, los productos artísticos no son sino resultado de esta acción consciente y viva de los artistas y de los hombres en general.

⁸⁵ Op. Cit. P.. 10

⁸⁶ Huyssen, Andreas *La política cultural del pop. La recepción y crítica del arte pop norteamericano en la República Federal de Alemania*, en *New German Critique*, nº 4 (invierno, 1975), p.189

2.3 El sentido del arte como el ordenamiento de las ideas

El arte de la segunda mitad del siglo XX ya no se desarrolla decimonómicamente. Por el contrario, el arte contemporáneo devela elementos que están ligados a una nueva forma de ver al mundo, desde una perspectiva más intelectual, donde el individuo se afirma como un ser creativo, porque “(...) el arte vuelve a tomar un cariz real (que se centra en el hombre) (...)”.⁸⁷ Esto nos lleva a estudiar la manera en que el hombre tiende un puente con el mundo y su modo de vivirlo desde el arte.

El mundo ya no está apartado de los hombres, por el contrario, hombre y mundo empiezan a contemplarse como uno mismo, lo que permite la transformación de ambas partes. El artista contemporáneo cambia su modo de pensar y ya no busca verdad en los objetos, lo que intenta es experimentar los objetos. Merleau-Ponty decía que “no hay que preguntarse (...) si percibimos verdaderamente el mundo; al contrario, hay que decir: el mundo es lo que percibimos.”⁸⁸ Con esta sentencia podemos implementar una forma de estudiar a los artistas contemporáneos. No se trata solamente de identificar técnicas, sino descubrir la manera en que estos recursos técnicos permitieron a los artistas establecer una relación fáctica con el mundo.

En este sentido Beuys nos dice que el arte debe llegar al pueblo con una propuesta innovadora y como un motivo de crítica a las instituciones. Lo que podemos apreciar en *Cómo explicarle a una liebre muerta el arte contemporáneo* (1965) donde el artista establece una relación con el mundo (artístico) que son las pinturas a través de una liebre muerta que supone un medio de identificación con la naturaleza, sin embargo, la liebre también puede ser pensada como el mundo mientras que los cuadros son el medio de comunicación. Ambas partes están íntimamente ligadas y trata de entender cómo el artista percibe uno y otro al tiempo que es afectado por ambos y le permite tener una experiencia que transforma su percepción del mundo.

⁸⁷Laura Rosseti, *Audio visualización del arte: desde la síntesis de las artes al movimiento Fluxus*. Ricapito. en Anuario de investigación • DEC-UAM-X-MÉXICO. 2008.

⁸⁸Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*, p. 16.



Para Beuys la liebre representa “(...) el ciclo del nacimiento a la muerte (...)”⁸⁹ por lo tanto, la relación que busca evocar el artista es volatilidad de lo orgánico frente a la permanencia de lo material. Y sólo pueden esquivar esa diferencia cuando entablamos un diálogo transformador.

Beuys quería marcar una diferencia, promover actividades que tuvieran como finalidad la concientización de la finitud del hombre sobre el mundo que les rodea. Sobre todo, como ya hemos dicho, generar vínculos de comunicación entre el hombre y la naturaleza y entender la obra, o mejor dicho el proceso artístico como un proceso humano verdaderamente activo, que aparece constantemente en la vida cotidiana. Y es que una de las características del arte contemporáneo es precisamente anclar al objeto con el sujeto. Le permite una relación estrecha, un puente de comunicación entre dos ámbitos que en principio no podrían tener una relación directa, como lo orgánico y lo producido. Sin embargo, el arte contemporáneo manifiesta también como “(...) el encuentro de dos realidades en un plano ajeno a ambas.”⁹⁰ Esta es una de las bondades que nos ofrece la contemporaneidad y nos permite conformar una posible teoría estética, en este caso, un estudio fenomenológico de la obra de Joseph Beuys.

Al revisar el de Danto pudimos atender su postura sobre el arte contemporáneo y él nos dice que “[e]l arte contemporáneo manifiesta una consciencia de la historia del arte (...)”⁹¹ Lo que significa que Beuys no retoma elementos como lo animal por mero gusto.

⁸⁹ Op, cit. p. 58

⁹⁰ DANTO, Arthur. *Después del fin del arte contemporáneo y el linde de la historia*. P. 27

⁹¹ Op. Cit. Pág. 28

Sino que el artista reconoce que en la historia del arte la naturaleza siempre ha tenido un papel importante en el desarrollo artístico y podríamos pensar en el paisaje del romanticismo como un recurso de expresión. En el paisaje romántico, personajes como W. Friederich nos muestra en sus obras el poder de la naturaleza y la pequeñez del hombre ante el mundo. Beuys es consciente de esto y también de la finitud, sin embargo, para el artista la experiencia de crear y dialogar permite un reencuentro con la esencia del mundo.

En la historia del arte, la tradición marca que los distintos procesos creativos deben ser definidos como estilos, sin embargo, durante el siglo XX estos estilos quedarán reducidos a momentos porque “[e]n el arte contemporáneo la pureza de las prácticas artísticas, tanpreciada en la modernidad, ya no es una prioridad, sino que por el contrario, se tiende a mezclarlas y en general hacia la interdisciplinariedad y la hibridez.”⁹² Al contemplar la obra de arte, lo primero que viene a nuestra mente es que lo que vemos, considerado como arte conceptual y tan vigente en nuestros días es realmente el resultado de la evolución humana, es decir, que estas manifestaciones artísticas son obras de hombres concretos, pero también son resultado de una sociedad que cada vez se apropia del mundo material como único anzuelo de supervivencia. Entonces uno cuestiona, queda intrigado acerca de si verdaderamente el arte conceptual retoma cotidiano y es la respuesta a las diferentes problemáticas sociales.

En este sentido, pensaremos a qué responde el trabajo beuysiano y podemos hablar entonces de la problemática del valor estético. En qué reside la posible validez de éste y el alcance de la valoración estética. Por lo tanto, la obra de arte no es inmóvil, por el contrario, se convierte en un ejercicio dialéctico, como ya lo habíamos mencionado. Y en este intercambio promueve al arte como consumo que contrapone al arte de valores eternos. “(...) el valor estético aparece como un proceso multiforme y complejo (...).”⁹³ Donde la obra artística aparece como un conjunto real de valores extra estéticos, es decir, que no obedecen intrínsecamente a la obra misma, sino a la sociedad en la que se desarrolla. Esto lo podemos entender porque “la función mágica ya no es elemento vivo de

⁹² Eduardo Serrano-Curador. *Conceptos de arte contemporáneo*. Un proyecto de NC-arte apoyado por la Fundación Neme. Bogotá, Colombia; diciembre de 2014. P. 24.

⁹³ Adolfo, Sánchez Vázquez, “La relación estética del hombre con el mundo” (fuente: Adolfo Sánchez Vázquez: *Invitación a la Estética*, Grijalbo, México, 1992, pp. 75-142)

la obra, pero sí lo es el significado ideológico (...) es precisamente lo que permite (...) que la obra cumpla la función que llamamos estética, (...) como relación específica y relativamente autónoma del hombre con la realidad.”⁹⁴

Así pues, el artista configura su obra como medio expresivo, consciente de la historia de los hombres pero con la apertura de experimentar el mundo. Lo que significa que en la obra podremos encontrar elementos materiales, sí, pero no acomodados para culminar en una forma reconocible, sino todo lo contrario, los elementos seguramente aparecerán desordenados, informes, como si hubiesen sido arrojados y sólo con una aproximación al sentido de la obra desde el lenguaje, es decir el diálogo, la comunicación.

Según Robert Filliou, el arte, la obra de arte es "(...) antes que todo un estado del espíritu, un modo de vida impregnado de una soberbia libertad de pensar, de expresar y de elegir.” De modo tal que la conciencia que Beuys desarrolla sobre la sociedad va de la mano con las acciones humanas, con el espíritu humano y entonces la obra de arte aparece como un proceso, más que una manifestación y en este sentido, la obra de Beuys innovó el panorama del arte contemporáneo. Además de la posibilidad que el arte provee a los hombres para reconfigurar su presencia en el mundo, éste contempla un guiño a la creación artística como medio de confirmación política. En tanto que Beuys apela a la acción como un movimiento social y que debe estar inmerso en todos los ámbitos políticos y sociales.

Y de este modo experimenta el mundo de un modo totalmente distinto al cotidiano, ahora como una suerte de acciones y procesos que conllevan un estudio preliminar y una reivindicación de la conciencia del mundo. Pero esta conciencia podemos lograrla sólo por la apertura que supone el arte expandido. Porque los recursos mediáticos no son elemento ajeno, sino extensiones del sujeto que se reencuentran con el mundo.

Finalmente, el desarrollo artístico más allá de ser una obra estética, conforma una visión del mundo, una especie de sanación y de conciencia del mundo, según Beuys, la obra de arte es un medio para la reflexión que permite a los hombres contemplar el mundo y revisarlo incluso históricamente. De tal modo que el arte es un proceso social que incluye procesos culturales, políticos, religiosos, incluso productivos porque cada acción que Beuys

⁹⁴ Op. Cit.. p.89

propone, también la entenderemos como acción productiva, podemos decir entonces que el propone una teoría antropológica de la creatividad. Por eso, el artista que recrea acciones está en la misma situación de aquél que no es artista pero también desarrolla actividades. Por esto podemos confirmar la libre apertura de Danto, al suponer que una producción del siglo XX está inscrita en un momento histórico en que le es posible afirmarse como obra de arte.

Entonces el arte es el medio ideal para la revaloración y esquematización de la vida de los hombres que en el caso de Beuys estará equiparada a una visión democrática y fundamentalmente ésta perspectiva nos permite entender por qué el diálogo conforma a novedosa manera de hacer arte.

Analizar el proceso creativo y la posibilidad de arte en cada acción va más allá de la visión teórica de Beuys, puesto que él hace una propuesta formal de cómo los hombres pueden desarrollar su creatividad y así, lograr la finalidad del arte, finalidad que podemos identificar con la teoría de Hegel que nos dice que el arte es “(...) una forma en la que el espíritu logra su aparición fenoménica de un modo particular (...)” y no debemos olvidar que para Beuys, el arte tendrá siempre una función social. Una perspectiva muy general nos permite entender que “(...) para el pensamiento alemán la vida espiritual del artista consiste en la producción constante del mundo que se realiza en la conciencia humana. (...)”⁹⁵, puesto que para Beuys la verdadera creación artística debe estar ligada a la conciencia y por lo tanto, la obra, los productos artísticos no son sino resultado de esta acción consciente y viva de los artistas y de los hombres en general.

El arte como hacer es regulado por la práctica y no por la genialidad. El genio, la habilidad y la perfección son conceptos obsoletos. El hacer creativo surge como otra posibilidad de reconocimiento humano. El arte tradicional pone en la historia antiguos paradigmas que estimulan al artista, pero no lo delimitan ni dirigen. Por lo tanto, hablar de arte como un fenómeno que tiene su base en la biología nos hace pensar cuál ha sido el papel de éste en la historia de la humanidad. Beuys define el arte tradicional como un hecho

⁹⁵ Op. cit p.189

histórico. Algo que evoca y nos permite conocer el pasado, sin embargo, para Beuys este arte tradicional no afectará las acciones y el pensamiento del hombre moderno.

Por otro lado habrá que tener en cuenta que en el arte conceptual “(...) se sustituirá el término obra por el de proposición artística, porque una obra de arte conceptual en el sentido tradicional es una contradicción en los términos.”⁹⁶ Sin embargo, en el marco de la posguerra, una muestra recurrente es el ejemplo del arte ruso donde el que el arte ya no tiene libertad creativa y sobrevive bajo el amparo de la supervisión constante de una tendencia muy estricta y dogmática y ha dejado de ser la libre expresión de una mente artística en libertad por lo que ya no ve a las masas como un espacio democrático, sino como un espacio de control. De este modo la idea del arte como acción la contemplamos además como arte de producción y esto nos lleva a concebir que “(...) en el contexto artístico de la posguerra, la ‘historia de la recepción’ se convirtió en la ‘historia de la producción’.”⁹⁷

Siguiendo al autor podemos seguir la idea de un artista que busca llamar la atención sobre asuntos importantes en la vida política y cultural, además de criticar dichos eventos de la manera más directa posible, lo que cuestionaremos a lo largo del trabajo es precisamente ¿cómo logra Beuys hacer esto, si es que lo hace? Gracias a las manifestaciones artísticas que persuaden al espectador para transmitirles una idea revolucionaria como lo hace Beuys, supone la realización de una propuesta que ya no nos remite a la obra en sí, sino al proceso alrededor y a las consecuencias de tal ejercicio, consecuencias que tienen que ver con la producción como medio económico y por tanto observar en la obra los alcances económicos de ésta y al mismo tiempo el estudio sobre la economía de aquel tiempo, por lo tanto, tendremos en la obra un recurso de estudio socioeconómico que nos permitirá analizar el desarrollo del arte en los años 60. Al entender la propuesta artística como una forma económica nos permite acercarnos a ella desde otra perspectiva, como crítica social a un mercado capitalista que tanto polémica causó en aquella época y de la cual podemos encontrar semejanzas en la actualidad. Finalmente, según Beuys, el arte nos permitirá crear un estado de conciencia que involucre la

⁹⁶ Benjamin Buchloh., *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX.* p 169.

⁹⁷ Op. cit. p. 11.

realización del trabajo como si fuera una producción artística en tanto que promueve la libertad, pero al mismo tiempo, nos permitirá valorar la condición actual del artista como creador o como comerciante. Ya en su propuesta estética Beuys nos habla de la formalización del arte como un recurso de vida, más allá de la representación porque “(...) el arte es el medio de salvación para un mundo en decadencia desde el materialismo, es la creencia en una nueva religiosidad total que nos llevará a reencontrarnos con esa espiritualidad perdida.”⁹⁸

⁹⁸ Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación María López Ruido en Espacio, Tiempo y Forma, Serie Vil, H.ª del Arte, t. 8, 1995, págs. 369-391. P. 381es

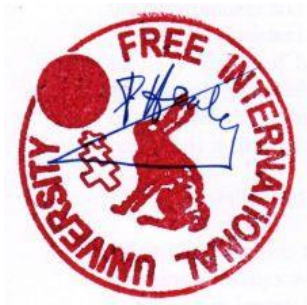
2.4 Creatividad Política, la integración estética en el modelo de la Universidad Libre de Berlín FIU.

El artista formó parte de las juventudes hitlerianas como lo relata Lamarche Vadel en su libro *Joseph Beuys*, en el año de 1938, el artista es reclutado por el nazismo y participa en la marcha de las estrellas de Nuremberg. Sin embargo, con el tiempo, Beuys se da cuenta de las consecuencias del nazismo para la sociedad alemana y busca una forma de paliar la situación. Y encuentra que son la educación y el arte uno de los medios para fomentar el pensamiento crítico, sin embargo, la educación tendría que basarse, según Beuys en la formación que emane de las instituciones.⁹⁹

Es decir, debe existir un reconocimiento de la institución como vigía de las garantías sociales. Esto puede tender a la contradicción, puesto que, siendo institución, está ordenada por diversos modos aniquilando la libre expresión. Sin embargo, el artista plantea que la institución debe ser autónoma y autogestionable, lo que le permitirá ser una institución regida bajo ciertas normas o modelos educativos, pero que es abierta a las decisiones de sus estudiantes. Para eso propone lo que conocemos como Universidad Libre y de la cual, junto con Heinrich Böll¹⁰⁰ conciben las bases para su desarrollo.

El manifiesto supone una serie de recomendaciones para la formación de alumnos que alimenten su consciencia como recurso crítico de una sociedad decadente. “La creatividad es tarea de la universidad (...) y ésta no se limita a la imaginación o fantasía, sino a la capacidad de organizar material de otros campos socialmente relevantes.”¹⁰¹ Para Beuys, la creación de

esta escuela libre fue tan importante porque suponía un medio para poner en práctica sus teorías sobre la libertad y la creatividad. Ya desde 1971 proyecta la “Universidad



⁹⁹ Cfr. Clara Bodemann-Ritter, Cada hombre un artista, 13.

¹⁰⁰ Uno de los escritores más importantes de la literatura alemana de posguerra, conocida literatura de escombros.

¹⁰¹ Berndt, Klüser, ed., Ensayos y entrevistas. Joseph Beuys, 65.

libre”(FIU)¹⁰² como respuesta a un conflicto que tuvo con la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf, la que no le permitía admitir más alumnos de los que estaba estipulado, sin embargo, en su afán por promover la educación admitió a 142 alumnos, motivo por el que tiempo después, en 1973 es despedido de la academia. Finalmente, el 27 de abril Beuys crea la "Asociación para el fomento de una Universidad libre e internacional para la creatividad y la investigación Interdisciplinar" con Klaus Staeck, Willi, Bongard y Georg Meistermann.

Ahora bien, cómo entender un modelo educativo que promueve la creatividad, pues no lo podemos hacer, sino tenemos en cuenta la teoría pedagógica de Steiner.¹⁰³ En el modelo educativo que Beuys plantea retoma las ideas del filósofo y el modelo tripartito que consiste en suponer al hombre como una triada, cuerpo, alma y espíritu que deberán ser trabajadas de forma independiente para luego conformar una totalidad que actúe en el medio social conscientemente.

La educación, según Beuys solo será adecuada cuando desde las escuelas actúen y promuevan hacia el exterior, porque “la acción. Pensamiento y acción (...) [serán] un modelo de centro de formación.”¹⁰⁴ Lo que intentamos es formar grupos de acción, lo que nos lleva a pensar precisamente en sus obras per formativas y la posibilidad de que estas sean consideradas como conjuntos activos donde los hombres puedan pensar. Que sería el caso de *Cómo explicarle a una liebre muerta las obras de arte contemporáneo*. Que hemos propuesto como la obra donde está integra el pensamiento beuysiano. En esta obra, el artista invita al espectador a participar, no analizando o interpretando la obra, sino siendo parte de ella. ¿Cómo lo hace? Quitando el papel del público como espectador y convirtiéndolo en la obra misma. El artista está ahí, con una liebre muerta y nadie entiende lo que hace, pero es precisamente el cuestionamiento que el público hace, lo que le permite

¹⁰² Siglas que serán recurrentes en algunas de las obras de Beuys de los años 60 y 70. Estas aparecen como sello de la institución que valida la obra de arte, como decíamos al principio, para el artista es importante la libertad como lo es la institución que la garantiza y la promueve. No está en contra del estado o las instituciones sociales, sino la forma en que proceden.

¹⁰³ También conocida como escuela Waldorf, según la cual, los niños pasan por tres etapas de 7 años cada una, donde el primero está basado en la imitación natural como medio de aprendizaje, el segundo, a través de la imaginación y el arte, el tercero en la búsqueda de la verdad y lo real.

¹⁰⁴ Clara Bodermann-Ritter, Cada hombre un artista, 19.

ser la obra, porque está pensado y actúa. El público no se queda pasmado, por el contrario, responde extrañado y cuestiona la obra. Esto es lo que hace Beuys, en palabras de Lebrero “Beuys practica la desacralización del objeto artístico, invitando a liberarse de las cadenas de lo bello, predica el cambio de las condiciones sociales y, desde hace muchos años, trabaja incansablemente para ampliar los ambiguos límites del arte, redefiniéndolos, exactamente, con y en los del ser humano.”¹⁰⁵

Pensar entonces para Beuys significa actuar, pero también transformar, modificar actitudes y tomar consciencia del mundo y de los procesos sociales. Rodermann-Ritter insiste en esto cuando cuestiona a Beuys y nos permite identificar que es tan importante el actuar como el pensar porque no puede existir una sin la otra. Y pensar lo hacemos en cualquier espacio, el diálogo común es ya un medio de toma de consciencia, porque actuamos, es decir, tomamos cierta postura para defender o criticar el proceder, por ejemplo, del estado. Lo que supone que todos podemos opinar sobre el proceder del estado, convirtiéndonos en una sociedad potencialmente política.

Como podemos darnos cuenta estudiar a Beuys significa no sólo su obra, sino la manera en que la piensa y siempre las repercusiones de ésta en la sociedad. Sin embargo, es necesario preguntar ¿qué lugar guarda el arte en esta propuesta pedagógica y política? Beuys define al arte como “(...) un medio de hacer visible algo en forma de imagen.”¹⁰⁶ Lo que implica que la imagen y los símbolos que ésta involucre nos permitirá ver lo que, a primera vista no es percibido. El arte para Beuys es el origen del pensamiento que con el tiempo separó para conformarse como pensamiento artístico y pensamiento científico y lo que quiere el artista es reintegrar ambas partes desde lo que él llama *escultura social* que supone un ejercicio escultórico desde el pensamiento, esto es, la maleabilidad y la posibilidad de dar forma a algo. Ese algo para Beuys supone el lenguaje, lo que nos lleva a otro concepto, la *intuición*, la cual define como un pensar por sí mismo, es decir, mover algo en uno y esta autodeterminación tiene que ver, según Beuys con la creatividad.

¹⁰⁵ Jose Lebrero Stals, “Joseph Beuys, el arte no existe”, entrevista en *Lápiz* núm, 27. España, verano, 1983

¹⁰⁶ Clara Bodermann-Ritter, Cada hombre un artista, 29.

Beuys plantea lo siguiente: “Con el modelo que hay: lo que queremos alcanzar es un socialismo democrático libre que implique un referéndum.”¹⁰⁷ Esto es una asamblea donde cada ciudadano pueda votar y decidir sobre problemáticas económicas o culturales. El artista se da cuenta que en realidad los sistemas tradicionales no hacen que la gente participe en el discurrir de lo político y esto es grave, porque cualquier decisión de índole política o económica repercute en el hombre como individuo.

Para implementar el modelo es necesario movilizar a los grupos y crear grupos de acción. Desde las minorías, incluso en los artistas, pues la gran mayoría se preocupa sólo por el producto económico de su obra y no establecen relación alguna con el mundo, sino que lo suponen fuera de él. Por eso para Beuys es tan importante que la obra de arte esté relacionada con el mundo y todos los niveles sociales, que tenga una función. Para nuestro artista es una acción artística que permita la autodeterminación en la democracia, es decir, la libre decisión en el medio social, lo que nuevamente implica el concepto de libertad, que como mencionamos al principio implica un pensar y un actuar.

El medio educativo en el que Beuys se movía estaba restringido y delimitado por líneas ideales y tradicionales, por lo que toma más fuerza su propuesta de una escuela libre que promueva el libre albedrío. Al tener estas limitaciones en las escuelas estatales, Beuys ve una posibilidad en las calles, la calle como campo de acción, con un efecto plástico. Donde el arte es el medio de información y formación, porque el arte es el medio para que los hombres desarrollen sus habilidades creativas y la posibilidad de un diálogo abierto.

Entonces la obra artística de Beuys debe ser entendida desde esta perspectiva. La obra del artista no es un producto para vender, sino un medio donde el artista puede pensar y hacer pensar al espectador. Beuys define su obra como una suerte de materiales con “calidez interpersonal o evolucionada.” Esto nos hace pensar en el simbolismo que suponen muchas de sus obras, esta calidez del material en *La máquina de miel*, recuerda no a la temperatura del material, sino a la transformación espiritual que esta supone.

¹⁰⁷ Op. Cit. P. 51

La cruz roja pintada significa que “hay que realizar la cristiandad”¹⁰⁸ La cruz es un símbolo de muerte, La posición creadora del hombre Beuys define al hombre como centro, porque es el hombre quien hace la historia, no las relaciones materiales o las relaciones de producción. Para nuestro artista “todo conocimiento humano procede del arte. Toda capacidad procede de la capacidad artística del ser humano, de ser activo creativamente.”¹⁰⁹

Podemos proceder artísticamente también desde las ciencias, por ejemplo, las matemáticas porque en ellas hay formas y proporciones y también desde el lenguaje porque este es para Beuys el primer tipo de escultura “Se les da forma a las ideas con un medio de expresión.”¹¹⁰ Hay que aprender a mirar el pensamiento mismo, que las personas aprendieran a mirarlo como un artista a su obra, es decir: en su forma, en su fuerza, en sus proporciones.”¹¹¹ Crear consciencia histórica implica ver a la historia no como una serie de eventos, sino como una forma orgánica del mundo. Porque los pensamientos son la primera forma plástica, donde el hombre puede ver su pensamiento como el artista a su obra.

En la última parte del libro Beuys es cuestionado sobre su trabajo artístico, el valor de este y de qué modo encaja su teoría estética con su obra artística. Lo que él responde es que en un principio no significa hacer obras para vender, sino hacer para pensar, reflexionar sobre tal o cual tema. Esto nos hace pensar en el papel del arte de posguerra, en qué radica su valor y cómo se mueve el círculo del arte para comprar y vender arte que muchas veces ya no pertenece al artista. Beuys entonces plantea desarrollar un concepto de arte que no lo haga solamente producto de intercambio económico, sino que dirige la creatividad de cada persona, que no sea ratificada solo en el mercado del arte, sino que subsista en cualquier parte. Lo que conceptualizará como “arte ampliado”.

Hasta ahora hemos visto que los conceptos más importantes para nuestro artista son el arte en su nueva concepción como arte ampliado, la creatividad, el pensamiento y la escultura social como el poner en práctica la creatividad. Si bien, cada concepto lo revisaremos con mayor atención, por ahora daremos un brinco para revisar un caso real y actual de la teoría estética de Beuys.

¹⁰⁸ Clara Bodermann-Ritter, Cada hombre un artista, 68

¹⁰⁹ Op. Cit. 71

¹¹⁰ Ibídem, 72

¹¹¹ Ibídem, 72

En el 2012 se llevó a cabo el encuentro de Creatividad = capital. De arte, trabajo y economía en Quito, Ecuador. Este encuentro trata de hacer un análisis del papel que la creatividad, el dinero, la industria privada, etc., juegan en el desarrollo cultural de una sociedad. A través de ponencias los expositores plantean esta cuestión y podemos revisar diversos proyectos artísticos que implican un movimiento económico y creativo.

Según Christoph Baumann el aporte de Beuys reside en que las políticas culturales de beneficio para los artistas y para el conjunto de seres creadores, no podrían originarse sin organización y sin luchas por ámbitos de negociación con el poder en turno. Por el contrario, la participación no sólo debe ser desde el poder político sino de forma más amplia, por ejemplo, con el financiamiento de empresas privadas. También plantea que es el Estado el encargado de promover la infraestructura que permiten trabajar en la cultura, pero al mismo tiempo debe incentivar el diálogo entre los ciudadanos e invitarlos a considerar el espacio público como principal capital social. Y qué significa “capital social”, sino el conjunto de capacidades de los sujetos sociales que ya no están confinados a las galerías o las exposiciones, sino que ven al espacio público como el verdadero y más fiel medio transformador social, aquí es donde cobra sentido la ecuación Creatividad = Capital.

En el encuentro también fueron presentados algunos proyectos que siguiendo la postura de Beuys para formar la *Universidad Libre* o la acción de los *7000 robles*, son una muestra de la posible transformación. Uno de los proyectos que más llaman la atención es Jornadas de reflexión vinculaciones posibles entre arte e infancia, propuesto por dos grupos, Quito chiquito y Encuentro multi-disciplinario de Arte para niños y niñas. Este proyecto propone repensar, cuestionar y proponer nuevas formas de relacionar el arte con la infancia. Estos grupos han trabajado sobre el tema con anterioridad, pero de lo que se trata es de cuestionar su propio trabajo, pensarlo y actuar en pos de mejorías.

Introducción al tercer capítulo
El arte y la vida son una misma cosa

En el tercer capítulo hemos desarrollado la relación que guarda el arte con las actividades cotidianas y la forma en que la vida no es otra cosa sino una manifestación de la creatividad de los hombres. También hemos revisado cómo es que en la actualidad por un lado Beuys sigue permeando en el mundo del arte, pero sobre todo ha repercutido en la forma de pensar de algunos colectivos, de tal manera que la propuesta del arte expandido sigue vigente. Otra de las maneras en que observamos el presente y la permanencia de la obra de Beuys es la asimilación que artistas de nuestros días llevan a cabo alrededor del arte como un lugar de conciencia. El arte mantiene su vigencia no solo como un acto revolucionario, sino como un punto de encuentro del disenso.

3.1 Integración del arte en la vida cotidiana

El concepto de arte que Beuys propone está relacionado con la creatividad como un proceso que no está limitado a la representación de belleza. La creatividad para Beuys es de facto, todos los hombres experimentan el mundo y actúan sobre él. Este no es un postulado superfluo que pretende reivindicar el trabajo humano como un hecho necesario. Lo que Beuys supone es que la creatividad está conformada como una actitud innata en el hombre y en este sentido, al asimilar la creatividad con el hecho artístico, supone una suerte de estetización cotidiana. Sin embargo, para sostener esta idea es necesario hacer un estudio desde la biología. Es decir, si suponemos que la creatividad está inscrita en la naturaleza humana, ¿cuál fue entonces el comienzo y desarrollo de los procesos creativos?

En el campo de la teoría estética evolutiva, histórica y biológicamente los hombres han configurado las sociedades desde el quehacer práctico, el hacer aparece como una condición necesaria para la supervivencia. En el campo de la estética evolutiva Dissnayake propone una teoría que permite reconocer el acto creativo como un componente primario del hombre. La hipótesis que Dissnayake sostiene es que existe un proceso de artificación o actitud artística, es decir, un proceso creativo que ha sido el resultado de 1.7 millones de años de evolución de la mente humana. Dicha evolución está relacionada con las condiciones de comunicación que establecieron entre los bebés y las madres, correspondencia que contiene los primeros modos creativos.

La autora denomina a esto como una condición “proto-estética”¹¹² y consiste en los mecanismos afectivos, que después configuraron como procesos artísticos que desarrollaron posteriormente la asimilación de la religión y los rituales que implica, la experiencia religiosa y el comienzo de la artificación.

El proceso artístico, según la autora, es enriquecido por los campos pre-verbales, pre-simbólicos y panculturales. Es decir que las relaciones que establece el hombre con el

¹¹² Ellen Dissnayake, *The Artification Hypothesis and Its Relevance to Cognitive Science, Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics*, p.149.

otro a través del lenguaje y la mitificación de los fenómenos naturales y el uso de los símbolos para su representación de tal manera que los momentos afectivos están organizados estéticamente y cognitivamente por el comportamiento. Según la autora, la disposición proto-estética está relacionada con los comportamientos llanto-reflejos innatos, la lactancia y el apego porque estos son los momentos clave en el desarrollo psico-afectivo donde los niños reconocen en la madre un objeto ritualizado. Con esta idea vislumbramos lo que con el tiempo conformó el significado clásico de arte, como un objeto que requiere de todo un ritual, el mundo del arte para ser considerado como tal. Pero esta no es nuestra finalidad, al menos, no en este apartado, sino el reconocimiento de que la actividad creadora tiene sus bases en un comportamiento natural y que ha ido evolucionando.

La conducta proto-estética, de ser un comportamiento de supervivencia pasó a ser a un comportamiento ornamental. La propuesta de Beuys es que este comportamiento natural sea revalorado y transmitido entre la sociedad instando a que todos pueden configurar dicha condición artística.

La postura de Dissneyake no es la única frente a esta posibilidad, la psicoterapeuta Roberta Schapiro participa de tal propuesta y define a la actividad artística como la transformación de lo que no es arte *en arte*, dicha postura nos recuerda nuevamente los experimentos de la vanguardia como el primer momento para convertir lo cotidiano en artístico.

Los artistas en todos los medios de comunicación realizan deliberadamente las operaciones descritas por los etólogos que se producen instintivamente en un comportamiento ritualizado, es decir, combina y formaliza actitudes de reconocimiento empático. Al hacer esto, los artistas llaman la atención, mantienen el interés, y crean y la emoción en su público. Las primeras manifestaciones artísticas, efectivamente aparecieron cuando los humanos inventaron rituales ceremoniales, que tenían el propósito de afectar estados biológicamente importantes de los seres humanos como la alimentación, la seguridad, la salud, la fertilidad, la prosperidad. La hipótesis sostiene que “(...) artificación es una comprensión de la creación artística y la participación de la cognición estética.”¹¹³

¹¹³ Op. cit. p.156

Así pues, podemos notar que los investigadores de la estética evolutiva y neuroestética asumen que el arte puede ser caracterizada como: belleza, talento, originalidad, creatividad y rareza y los estudios “de las sociedades premodernas indican que las artes fijas y las observaciones contemplativas son raras [...] porque convierten lo ordinario en extraordinario”.¹¹⁴ En este contexto podemos suponer que las obras de Beuys están inscritas en la actividad creadora como una propuesta innovadora. En obras como *Barriendo* es posible ver de qué manera lo sumamente ordinario pasa a ser algo extraordinario no solo porque es una obra de un artista reconocido, sino porque el acto de barrer es configurado de una manera distinta. Esta acción data de 1973 y consistió en invitar al público a participar junto con sus alumnos para recoger la basura que generó la marcha de protesta del 1 de mayo en la plaza Karl-Marx de Berlín. La recolección y exposición de la basura cobrará un sentido distinto de lo ordinario que resulta barrer cuando esta actividad no tiene el mismo fin. La cotidianidad nos dice que la basura debe ir a un contenedor, pero Beuys expolia tal acción llevándola al museo para colocar la basura en una vitrina que muestre al mundo lo que la sociedad genera. En esto consiste el hacer especial, el artista muestra que lo cotidiano puede rebasar los límites para establecer una relación estética como una propuesta política, como un llamamiento. La acción no termina ahí, lo que Beuys hace después es que propone a los asistentes asistir a la galería René Block para discutir y dialogar sobre conceptos como libertad, partidos políticos y la democracia.

Esta actividad no debe ser entendida como un acto de rebeldía, por el contrario es muestra de la posibilidad creativa de los hombres. Si una actividad tan cotidiana, efímera, sin contenido puede ser sujeto de investigación y discusión, eso significa que todas las actividades humanas tienen la posibilidad de ser cuestionadas, criticadas y ser al mismo tiempo contempladas como objetos artísticos.

En lugar de ser simbólico, el arte responde a los efectos de vida junto con las operaciones estéticas, que tienen un significado de procesos biológicos lentos y rápidos que en algunos casos incluso otros animales pueden reconocer

¹¹⁴ Ibidem. P. 156



Joseph Beuys, Ausfegen (Sweeping Up), 1972/85. Vitrine containing sand, stone, paper, garbage, and broom with red bristles, with Beuys pamphlets printed on plastic bags.

Frente al carácter insignificante de este ejercicio de las prácticas cotidianas, en este caso el barrer, tiene que ver con un hacer especial como otra definición del hacer artístico o creatividad. Este hacer especial se relaciona estéticamente con un proceso "sensible y emocional, así como intelectual, gratificante y especial y presumiblemente evolucionó junto con otras respuestas a la especialidad".¹¹⁵

El concepto de hacer especial puede comprender variedad e incluso contradicción. El arte puede ser raro y restringido, como creían los modernistas, o liberador y

¹¹⁵ Ellen Dissanayake, *The Artification Hypothesis and Its Relevance to Cognitive Science, Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics*, p.153

problemático, como sostienen los posmodernistas. Puede ser válido, original, individual o una manifestación de una tradición histórica o regional codificada, aunque hacer especial a menudo resulta en un *hacer bello*, el hacer especial también puede consistir en extrañeza extravagancia.

Así pues, el concepto de creatividad se funde con la posibilidad de un hacer especial todo lo que está en el mundo y en nuestra experiencia. Teniendo la consciencia de este hacer especial, los hombres pueden reconfigurar el mundo como un medio para recuperar la creatividad como agente transformador de lo social.

Por lo tanto, la propuesta de Joseph Beuys es que el hombre tiene la posibilidad de hacer arte sin ser artista. Primero tendremos que definir qué es aquello que llama arte y para entender la postura de Beuys debemos tener en cuenta que su vida transcurrió en lo que conocemos como periodo de posguerra, en una Alemania que sufre el pasado de la segunda guerra mundial y que la ha dividido en dos sensibilidades. Por un lado, encontramos un estado de bienestar y con futuro del lado capitalista y por otro, un estancamiento del bloque socialista.

El análisis de la obra de Beuys parte de la idea de que todo evento artístico está íntimamente ligado a los medios sociales y la manera en cómo estas relaciones se han ido modificando con el tiempo, han evolucionado. Según Mukarowsky “la función estética ocupa un campo de acción mucho más amplio que el arte mismo. Cualquier objeto y cualquier acción pueden llegar a ser portadores de la función estética. Esta no pretende ser una afirmación pan esteticista.”¹¹⁶ Por lo tanto, arte y estética, han ofrecido suficientes pruebas de que incluso cosas a las que, según la concepción tradicional, no les atribuía un valor estético, pueden convertirse en hechos estéticos. Sin embargo, el que un objeto cualquiera sea un objeto estético no depende del objeto en sí mismo, sino que corresponda con elementos sociales que los justifican y le permiten, en un contexto adecuado, desarrollarse como obra de arte. Por lo que, una pieza que para nosotros consideramos arte, en otros países, incluso en otro tiempo del mismo sitio puede no ser efectivamente una obra

¹¹⁶ (...) Con esta afirmación expresamos sólo la opinión de que no hay ningún límite fijo entre la esfera estética y la extraestética; no existen ni objetos ni procesos que, por su esencia y su estructura, y sin que se tenga en cuenta el tiempo, el lugar y el criterio con que se les valore, sean portadores de la función estética, ni tampoco otros que tengan que estar, en vista de su estructura real, eliminados de su alcance. Pp.47

artística. Habrá entonces que hacer una diferencia entre la esfera estética y la esfera extra estética, que juntas nos permiten consolidar la obra.

Esto sucede porque ambas condiciones están en constante movimiento dialéctico. Sin embargo, si existen límites que nos impiden considerar a cualquier cosa como un proceso artístico. “El límite entre el arte, por un lado, y el resto de la esfera estética y los fenómenos extraestéticos, por otro, es importante no sólo para la estética, sino también para la historia del arte, porque de él depende, de manera decisiva, la selección del material histórico.”¹¹⁷ Pero lo tanto si nos deja ver el autor es que el arte y un fenómeno estético no pueden consistir en la misma cosa porque en el arte la función estética cobra mayor importancia, mientras que este papel en cualquier evento estético no es en realidad la prioridad de tal. Por lo tanto, “la oscilación entre la supremacía de la función estética y otra función, se manifiesta, por ejemplo, en la música marcial y en el canto que acompaña al trabajo; los himnos nacionales y estatales la función estética compite con la función simbólica, es decir, con una variante de la función comunicativa.”¹¹⁸



Tal como lo mencionamos en el primer capítulo, obras como *Teléfono* (1974) cumple con una función narrativa y como pauta comunicativa entre el arte y los hombres. De tal manera que las obras beuysiana siempre estarán inscritas en el proceso artístico como un recurso comunicativo, que incluso rebasa los límites estéticos

para centrarse en procesos extra estéticos, porque es en lo cotidiano, en el uso de materiales de la vida ordinaria que el arte establece un nuevo horizonte creativo. Los *Muultiples* y *Valores comerciales* son para Beuys justamente esta alianza entre el mundo del arte del que Dickie ya nos habla como un espacio delimitado por las instituciones y lo humano como fuerza creadora y productiva.

¹¹⁷ JAN Mukarovsky, “Función, norma y valor estético como hechos sociales” en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. P. 49

¹¹⁸ Ibid. Pág. 52

En este caso, el trabajo artístico puede incluso atenderse a la artesanía como fabricación de objetos de uso cotidiano y que ha tenido hasta cierto punto un cierto matiz estético, e incluso solía encontrarse en una estrecha coexistencia exterior con el arte.

Ahora bien, esta artesanía es un medio para expresar circunstancias y procesos sociales que significan las formas de relacionarse en una comunidad. Lo que observamos en Los múltiples beuysianos como una suerte dialéctica entre el producto comercial y su asimilación en el terreno social. Un ejemplo son las botellas que Beuys empaqueta con el agua del río Rhin y que representa una suerte de recomposición del desarrollo tecnológico,

por un lado tenemos a la industria que busca expandir su centro comercial, pero al mismo tiempo contaminan el río que es e potencial acuífero de la ciudad. Las botellas aparecen, pues como un llamado de atención a la sociedad, en una práctica tan común como el consumo activo. Y está además inmiscuida la acción artística en el simbolismo y el decadentismo político, con su panesteticismo, [porque] son paralelos



y similares a la artesanía artística contemporánea que amplifica excesivamente la esfera del arte; todos estos fenómenos son síntomas de una hipertrofia excesiva de la función estética en el contexto social contemporáneo.¹¹⁹ Donde la consciencia colectiva es un hecho social, donde logran converger fenómenos culturales como el idioma, la religión, la ciencia, etc. Y estos fenómenos nos permiten explicar de qué modo el arte ocupa un lugar en la aproximación del arte a la esfera de los fenómenos extra estéticos, campos de la sociedad, ya mencionados arriba y en los que podemos potencializar un objeto artístico.

Podemos revisar también que la función estética de los objetos múltiples puede convertirse en un factor de diferenciación social en los casos en que un objeto o una acción determinada tienen una función estética en un medio social, pero no la tiene en otro, o cuando en un medio social tiene una función estética menos acentuada que en otro. Otro elemento importante de la función estética en la sociedad está referida al placer que provoca, así como la capacidad de suplir otras funciones, de las que el objeto o acción ha

¹¹⁹ Ibid. Pág. 55

sido privado en el transcurso de su evolución, por lo tanto, la función estética es ahora un factor de economía cultural, en el sentido de que conserva las creaciones y las instituciones humanas que hablan perdido sus funciones, atribuyéndoles entonces de nuevo otra función práctica. Entonces, la función estética estará inmiscuida en otro aspecto de la vida social y en otros ámbitos de la realización del individuo y si a esto le atribuimos el juicio estético individual, entonces veremos que es posible imponer la reivindicación de la responsabilidad por el mismo, es decir, el gusto personal un componente del valor humano de su portador.

La potencia estética no es, por supuesto, inherente al objeto: para que las premisas objetivas puedan hacerse valer, tienen que participar de algún modo en la constitución del sujeto del placer estético. Las premisas subjetivas pueden tener una justificación tanto completamente individual, como social, como finalmente antropológica y sobre todo pedagógica, dada por la condición natural del hombre en tanto que género. También es necesario concebir la norma estética como un hecho histórico, donde la obra artística es una aplicación no adecuada de la norma estética, por lo que su estado fenoménico no es en sí mismo, sino por la influencia de elementos externos a los procesos creativos, donde la sensibilidad del artista o del creador. Y en este sentido, podemos ver que el arte cobra un sentido de autenticidad donde el placer no es el único elemento que podemos vincular, sino también el elemento de desagrado.

Este elemento de desagrado consiste en afectar el placer estético, aunque sea violada la norma del arte superior. Sin embargo, consideramos como un elemento que converge en el efecto artístico que puede provocar una obra de arte o un elemento estético inserto en la sociedad. “Una obra de arte auténtica oscila siempre entre los estados pasado y futuro de la norma estética: el presente, bajo cuyo punto de vista la percibimos, aparece como tensión entre la norma pasada y su violación, destinada a llegar a ser parte de la norma futura.”¹²⁰ Esto implica nuevas formas de acercamiento y apropiación del arte o de las obras, teniendo como motivo no sólo la exaltación del placer, del gusto y de la belleza como medio recreativo, sino por el contrario, como medio de reacción frente a las circunstancias cotidianas.

¹²⁰ Ibidem p. 67

El autor también está concentrado en explicar de qué modo las representaciones artísticas cobran significado para las sociedades a partir de su significado, definiendo este como “(...) algo que substituye una cosa y se refiere a ella.”¹²¹ Su función más característica es la de servir para la comunicación entre los individuos en tanto que miembros de la misma comunidad; ésta es sobre todo la finalidad del lenguaje, el conjunto de signos más desarrollado y completo. Por ejemplo, la teoría estética de K. Lange, interpreta el arte como una ilusión, o la teoría de F. Paulhan, que considera que la esencia del arte consiste en la mentira; cerca de esta concepción encontramos también todas las corrientes que están inclinadas al hedonismo y al subjetivismo estético. Donde el signo funge como una representación, no tienen del todo una validez objetiva y tampoco son la verdadera esencia del arte. Esto porque no puede haber casos de manifestaciones artísticas donde el arte no tenga en su constitución un contenido del cual podamos teorizar o explicar en un primer momento, y en ese sentido podemos establecer que la música o la arquitectura son ejemplos de este tipo de arte matemático donde nos es posible establecer un verdadero canal de comunicación. Sin embargo, lo que buscarán los teóricos del arte en la música, "no es el contenido, puesto que no lo hay, sino los componentes formales: el nivel del tono, la formación melódica y rítmica, el timbre, etc. [así como] (...) 'la arquitectura también habla', es decir contiene un mensaje, pero de un tipo totalmente diferente al de la poesía o la pintura.”¹²²

Como podemos darnos cuenta, lo que prima en el arte conceptual es la polémica, porque “[l]as ‘obras conceptuales’ ya no serán un objeto en el criterio del sentido tradicional, sino un sistema ‘abierto’, un proceso abierto (...) en él queda inmerso en su constitución, las acciones y la ‘procesualidad’ del artista, en tanto que sujeto individual y social de un momento espacial y temporal.”¹²³ Por lo tanto, Beuys aparecerá como un artista de procesos y toda su obra deberá ser estudiada como un sistema procesual, que de no ser de esta manera, la obra del artista aparecerá como simples objetos sin sentido. Así como Duchamp busca que el arte participe de lo cotidiano o Warhol recrea obras a partir de procesos comerciales, Beuys produce obras que buscan una conexión con el hombre, su

¹²¹ Ibidem. 87

¹²² Ibidem 92

¹²³ El arte conceptual: punto culminante de la estética procesal o el arte como proceso. Neida Urbina. En SABER-ULA, Universidad de Los Andes - Merida – Venezuela. Estética - N° 006. 6-Sep-2005. p 1

visión antropológica le permite ver en la obra una especie de medio para la reflexión que es al mismo tiempo una sanación, y ésta la promueve el artista que es visto como un chamán y Beuys, precisamente adjudica esta condición y considera que en el arte “[sus] (...) objetos no son ‘autónomos’: forman parte de un circuito comunicativo que se despliega en las acciones en que son utilizados. Y después se convierten en signos, o ‘documentos’ (...) depositarios de la memoria de dichas acciones.”¹²⁴

Beuys también propone el concepto de arte ampliado [como] auténtica obra de arte [que] reside en la transformación de la conciencia del espectador para activar la realidad y el pensamiento, que podemos leer en una nota al pie en el texto de Vázquez. Debemos entender la transformación de la vida diaria como una actividad sensorial humana práctica, es una actividad que debe penetrar todos los ámbitos de la producción humana, “la formación de la naturaleza y de las ciudades, del hogar y el lugar de trabajo (...)”¹²⁵ De tal modo que el arte es ahora un proceso social que incluye procesos culturales, políticos, religiosos, incluso productivos porque cada acción que Beuys propone una acción productiva que rebase las instituciones que validan la obra de arte. Por eso, el artista que recrea acciones está en la misma situación de aquél que no es artista pero también desarrolla acciones. Porque sólo actuando y desarrollando prácticas y objetos bajo este orden, la obra de arte verdaderamente toma su sentido práctico y se aleja de la mera representación.

Entonces el arte es el medio ideal para la revaloración y esquematización de la vida de los hombres que en el caso de Beuys estará equiparada a una visión democrática y fundamentalmente antropológica que no sólo nos remita a la representación sino al análisis especulativo de la vida y que aún permanece vinculado a la tecnología como medio artístico, por lo tanto, el siguiente apartado busca hacer un análisis comparado entre la tecnificación de la que parte Beuys y el proceso de tecnificación actual, de tal manera que logremos establecer que el arte sigue siendo el medio más eficaz en la relación hombre-mundo.

¹²⁴ Íbidem, pág. 11

¹²⁵ Huyssen, Andreas *La política cultural del pop. La recepción y crítica del arte pop norteamericano en la República Federal de Alemania*, en *New German Critique*, n° 4 (invierno, 1975), p.192.

3.2 Las nuevas tecnologías y el arte

La tecnología fue desde principios del siglo XX una apuesta por una experiencia estética diferente en las sociedades industriales. El desarrollo tecnológico como indicador de progreso permitió que proyectos como la Bauhaus donde el artista tenía como finalidad la apropiación de los procesos industriales pudiera hacer arte para insertarlo en la sociedad, de tal manera que más gente estuviera en relación directa con la obra de arte, porque ésta no era otra cosa sino la asimilación de la vida misma como ya Gropius lo esbozaba, “nuestro empeño consistía en hallar un nuevo enfoque que promovería un estado de ánimo creador en quienes tomaran parte, y conduciría finalmente a una nueva actitud ante la vida.”¹²⁶ Así pues, descubrimos con el arte de la modernidad una forma nueva de hacer que está relacionada de forma dialéctica con la vida. La Bauhaus permite entender que el arte establece un puente con el mercado del arte y los procesos económicos y sociales a los que una obra está sujeta. Por lo tanto, el arte deja de ser una obra para admirar como dictaría la postura kantiana y lo convierte en un objeto activo que establece una relación constante con el mundo.

82

En el proceso artístico moderno es posible observar esta relación dinámica entre el mundo y la obra de arte, sobre todo cuando la obra es pues un producto comercial y entonces quedan establecidas dos trincheras, la del productor y el consumidor. El arte, pues, ha dejado de ser mimético. “[E]l fin del arte habrá de cifrarse en algo distinto de la mera imitación de lo dado, la cual, en todo caso, puede propiciar los artefactos técnicos, pero no las *obras* de arte”.¹²⁷ Así pues, de lo que se trata es de tener la experiencia de la obra de arte y más, la experiencia misma del arte como un hacer vital.

En el arte conceptual muchos son los casos donde podemos observar como la tecnología ha sido asimilada por los artistas para poner de manifiesto una crítica al propio mercado del arte y la valoración de lo que consideramos como una obra artística. Pondremos a consideración dos casos que desde nuestra perspectiva muestran dos

¹²⁶ Walter Gropius, “Alcances de la arquitectura integral”, 32.

¹²⁷ Friedrich Hegel, “Finalidad del arte”, *Lecciones de estética*. 42.

momentos convulsos en los últimos 70 años de la historia del arte. El primer caso es el de Joseph Beuys que participe de la transformación de una Alemania occidentalizada advierte que el mundo del arte es un mercado de valores extra estéticos. Mientras que Issac Julien, artista londinense, actualmente analiza la manera en que el arte sigue participando de la mercantilización del arte, incluso con mayor dinamismo que en los años 60, maximizando la creación artística como producto que recurre a los medios digitales para su distribución y comercialización. Hemos hecho, pues, un análisis sobre la obra *Cómo explicar las obras de arte a una liebre muerta (1965)*, de tal manera que ésta permita definir en qué sentido la propuesta de Beuys está relacionado con la producción mercantil de la obra de arte en una sociedad consumista que adquiere obras sin tomar conciencia de la forma en que ésta es producida sin finalidad social.

. Beuys se ha convertido en un fenómeno social más allá de la obra que desarrolló. La obra presenta un espectáculo, el personaje (Beuys) aparece en una habitación donde están dispuestas obras de arte conceptual, las que suponen una crítica inmediata a la proliferación de arte conceptual. Beuys supone un intermediario entre el arte y el público, lo que hace el artista es construir un ambiente que promueva el análisis del mundo del arte. La galería es un espacio institucionalizado al que solo pueden acceder los sujetos entrenados, sin embargo, este artista desarticula la institución para convertirla solo en un



espacio de reflexión. “A esa figura podría llamársele *artista creador* (...) su objeto de reflexión sería físico, no ideal. Su actividad sería demiúrgica o técnica, no mental o conceptual.”¹²⁸ Así pues, el papel del artista que Beuys propone es un agente activo que asume su responsabilidad como

provocador social. Si prestamos atención a la escena, podemos observar que él está sólo en

¹²⁸ Eugenio Trias, *El artista y la ciudad*, p. 68.

la habitación, sin testigos y solo frente a la cámara, el artista se unta el rostro con miel y polvo de oro. Más tarde, una vez dispuestos los elementos, Beuys comienza a caminar en la habitación con la liebre en los brazos, pero ya no está sólo. Ahora, aparecen testigos, el público. Estos visitantes que experimentan de cerca ver a Beuys con la liebre. ¿Qué le dice Beuys a una liebre? ¿Acaso la liebre entiende? Al ir explicando los cuadros, Beuys toma las extremidades de la liebre y las dirige hacía los cuadros, el animal debe experimentar la obra, no puede sólo escuchar la voz del guía, Beuys la lleva a sentir la obra.

Finalmente, después de tres horas el público puede acceder a la sala donde Beuys está teniendo una charla con la liebre y mientras él toma asiento, las personas pueden recorrer y observar las obras. Pero el ejercicio de Beuys no ha terminado, él continúa con la elucidación a la liebre, efectivamente, parece que el artista trata de explicar a un animal muerto la razón de los cuadros.

¿Qué propone Beuys? El artista no quiere que entendamos la obra, él quiere que vivamos la obra. Propone que la galería sea desmaterializada, que el mercado del arte no se concentre en la intuición y la adquisición de aquello que es valorado como obra de arte. Las prácticas artísticas, por el contrario, deben sensibilizarse ante las demandas de un entorno social en el que el consumo de arte significa estatus y no experiencia de vida. Precisamente Beuys hace hincapié en esto y toda su obra estará concentrada en usar objetos cotidianos y recursos técnicos para enfatizar el papel del arte más allá de su cometido ornamental.¹²⁹

Por otro lado Issac Julien tiene una propuesta actual que está encaminada en la misma línea del arte para la comprensión de los procesos sociales y el arte expandido como Beuys ya lo había planteado. en la que a través de medios digitales nos recuerda el papel del arte como un medio para tomar consciencia del mundo y de las actividades económicas que alienan a los hombres, propuesta estética que ya proponía Beuys. Sin embargo, en la obra de Julien observamos además la insistencia por igualar la situación de un sector cultural que ha sido relegado no solo en el arte sino en muchas de las actividades culturales.

Julien es un artista londinense que al ser hijo de migrantes caribeños reconoce en la migración otra forma de apropiación de un mundo que le es ajeno. Sus obras que en su

129

mayoría son videoinstalaciones muestran al espectador la manera en que la economía avanza y se desarrolla en el mundo actual. En 1984 fundara junto a otros estudiantes de Bellas Artes y Comunicación, de raza negra, el Sankofa Film and Video Collective, lo que le permite evidenciar aquello que esconde el proceso artístico. Julien tiene entre sus obras



más recientes la videoinstalación *Playtime* (2014). Obra que se presentó recientemente en el museo aparo y que fue articulada con otra pieza del mismo artista *Kapital* (2013), ambas obras ponen de manifiesto el teje y maneje del capital como una forma de hacer en la actualidad. Además, al presentarse en dispositivos digitales permiten a su vez vivir la experiencia del mundo actual que regula al arte virtualmente. Una pieza artística en la actualidad puede ser encontrada en la red como en el museo o en la calle. Sin embargo, el videoarte es una posibilidad artística que institucionaliza y efectivamente regula aquello que es arte de lo que no.

Sin embargo, los medios tecnológicos son también armas de doble filo, ya Marx criticaba el uso de la tecnología cuando dice que “(...) la industria maravillosa [la tecnología] es al mismo tiempo la ciencia del *ascetismo* y su verdadero ideal es el avaro *ascético*, pero *usurero*, y el esclavo *ascético*, pero *productivo*.”¹³⁰ Porque no importa si es arte o producto industrial, al final, es evidente la necesidad de producir bienes para el consumo.

Así pues, *Playtime* y *Kapital* muestran el modo actual de hacer arte y el uso del capital como recurso inminente en todos los aspectos de la vida. En *Playtime* Julien presenta tres escenarios, una



¹³⁰ Carlos Marx, “Requisitos humanos y división del trabajo bajo el dominio de la propiedad privada”, *Escritos manuscritos filosóficos*, p. 161.

trabajadora doméstica que produce capital en Dubai, ciudad que en la actualidad se coloca como una de las economías más activas, un islandés que ha perdido su casa debido a la crisis económica y donde percibimos los efectos que dejó la crisis y la burbuja financiera a finales de la primera década del siglo XXI y finalmente una tercera escena donde vemos a dos inversores que curiosamente dialogan en una galería de arte, una vez más la institución es víctima de la crítica y el cuestionamiento de su papel en la sociedad. La inversión de capital, el intercambio capital y el flujo de ingresos está pues, condicionado por las ganancias prometidas y no por la realización de la obra. Por lo tanto, “el poder peculiar y señalado del arte consiste sobre todo en que él despierte en nosotros todas las sensaciones, en que nuestro ánimo sea llevado a través de todo contenido de vida, en que todos esos movimientos interiores se realicen a través de una presencia externa meramente engañosa,”¹³¹ las actividades económicas. Por lo tanto surge entonces el cuestionamiento acerca de qué es la economía y cuál es la forma en que esta afecta definitivamente a las actividades artísticas.

En la videoinstalación *Kapital* Julien mantiene una entrevista con el teórico David Harvey y en ella podemos reconocer una definición de lo que representa la actividad económica en la sociedad y el mercado del arte. La economía, dice Harvey “[e]s como la gravedad” porque afecta a otro elemento del entramado social sin que este efecto sea observado. Así, la economía puede interferir en el mercado del arte como condición necesaria.¹³²

Finalmente podemos concluir diciendo que tanto en Beuys como en Julien la propuesta artística es asumida como un medio, no solo creativo sino económico y lo que queda preguntar es entonces, ¿cuál es la función del arte en la actualidad? Efectivamente desmitificar la propuesta tradicional del arte o lograr mayor apertura en la experimentación de los nuevos medios. En esta muestra lo que resulta evidente, es la posibilidad de encontrar en las representaciones artísticas nuevas propuestas que vinculen la economía con

¹³¹ Friedrich Hegel, “Finalidad del arte”, *Lecciones de estética* p.. 43.

¹³² <https://www.youtube.com/watch?v=ezBaFO6LBfk>

el mercado del arte. De tal manera que sea el arte un pretexto o un puente para formas nuevas de inversión que observen en el arte formas reivindicativas del arte como praxis.

3.3 El arte como inversión de capital humano

En este momento es ya inmediato el análisis de una obra de arte como un proceso reflejado en la sociedad. Es decir que pasa de la objetivación del arte a una forma antropológica de este. Y es en este sentido que podemos reivindicar al arte como una guía transformadora del quehacer humano, Fabelo en las 14 tesis sobre los valores estéticos nos explica que “el hombre verdaderamente rico es el hombre necesitado de productos humanos que sólo pueden ser producidos, distribuidos y consumidos como resultado de la actividad material y espiritual del propio hombre.”¹³³ Por lo que el arte cobra un nuevo sentido como aquella actividad que está regida bajo las leyes de la belleza y esto nos lleva a pensar que efectivamente la actividad creadora está en total relación con la actividad humana en tanto que dicha actividad y las condiciones de belleza no es otro sino el hombre quien las estructura y las delimita.

Por lo tanto, cuando Marx habla del trabajo práctico, “(...) como relación originaria entre el hombre y la naturaleza, se refiere a la acción real, electiva del hombre de la naturaleza que se manifiesta, sobre todo, como producción material. [Donde el hombre tendrá que] penetrar en su esencia, para ello el sujeto tiene que hacer abstracción de sí mismo, ponerse entre paréntesis, para que el objeto se muestre esencialmente.”¹³⁴ Esto nos permite pensar que si bien la producción material y la producción artística van de la mano, no es una relación directa, sino de la potencia que existe en cada objeto y que determina la posibilidad de reconstituir el arte como trabajo y no éste como mera enajenación. Para Marx, los conceptos de objetivación y enajenación, cobran una dimensión real, práctica: el hombre se objetiva y enajena en el proceso de producción. Y para comprender el proceso de objetivación, Marx retoma a Hegel señalando que, “(...) al objetivarse mediante el trabajo, el hombre se ha hecho a sí mismo.”¹³⁵ De tal manera que el hombre sólo es hombre cuando todas aquellas actividades que están alrededor de él logran emitir una producción en

¹³³ José Ramón Fabelo Corzo, “14 tesis sobre los valores estéticos” de *Las ideas estéticas de Marx e Invitación a la Estética* y publicadas en: *Cuadernos Valeológicos*,

¹³⁴ SÁNCHEZ VÁZQUEZ, ADOLFO, Adolfo Sánchez Vázquez: *Las ideas estéticas de Marx*, Ediciones Era, México, 1975. Pp. 51

¹³⁵ *Ibid.* Pp 53

conjunto, es decir como ser social que mantiene relación con otras formas de trabajos y deja en ellas parte de su esencia.

Por lo tanto, el hombre como ser social, es autoconsciente de su producción, sea material o creadora en tanto que se apropia de su ser, dejando de lado la objetivación de la producción y constituyéndose como uno mismo, el hombre se vuelve autoconsciente de su objetividad y que permiten que se revele la riqueza de la estética marxista, la cual dispone de dos elementos principales: a) el arte como actividad práctica peculiar, distinta de la teórica, entre el sujeto y las cosas; b) el arte como medio de autoafirmación o autoconocimiento del hombre en las cosas exteriores. El arte entonces es pues, una forma de conciencia donde el espíritu logra permearse desde el pensamiento abstracto y se convierte en el medio idóneo para superar la alienación de los hombres. Además, el hombre como ser de necesidades y creador, productor, conforman una relación indisoluble que da paso a una actividad material, práctica: el trabajo humano. De este modo podemos entender que arte y trabajo se asemejan, pues, por su relación con la esencia humana; es decir por ser la actividad crea dora mediante la cual el hombre produce objetos que lo expresan.

Y aquí cabe la diferencia que contempla con respecto del pensamiento alemán idealista donde el trabajo es totalmente distinto de cualquier actividad creadora, donde el trabajo no es sino una mera necesidad de supervivencia y el arte, por el contrario será una expresión de las fuerzas libres y creadoras del hombre. Según la perspectiva de Sánchez Vázquez y siguiendo la teoría marxista el trabajo y la creación artística si cumplen con una estrecha relación donde ambas convergen, pero además el producto-arte no está ceñido a los intereses meramente utilitarios, sino que están correspondido con la expresión y salvaguarda del espíritu humano ya que la utilidad material del producto del trabajo aparece como un proceso de humanización de la naturaleza, de la materia. Por ello, tiene que asimilar la materia en una forma que satisfaga plena, ilimitadamente, su necesidad espiritual de objetivación. El arte es entonces creación de objetos que satisfacen al espíritu de los hombres, donde ya no busca una realización inmediata, percedera y utilitaria del hombre, sino que intenta la permanencia del objeto-sujeto en la realidad y que no es simple contemplación, sino una actividad social y estructural que facilita el desarrollo del espíritu humano hasta lograr la libertad, “(...) pero esta libertad no es algo dado por naturaleza al

hombre. Sino algo que éste tiene que conquistar¹³⁶ El hombre produce verdaderamente, decía Marx, cuando está libre de la necesidad física. Precisamente porque es en este momento que el sujeto logra apropiarse la forma expresiva en su condición más pura. Por eso, es que el trabajo de Beuys en tanto acción y propuesta social reestablece al arte como medio productivo, pero no mercantil.

En la obra *Bomba de miel en el área de trabajo* (1977) Beuys manifiesta precisamente lo que supone el trabajo comercial, pero sobre todo el trabajo colaborativo y la actividad humana como reivindicación de lo espiritual y por lo tanto de la tan esperada reunificación entre el mundo espiritual y el mundo material.



5. Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (Bomba de miel en el lugar de trabajo), Kassel, *Documenta*, núm. 6 (1977). D. R. © Joseph Beuys/BILDKUNST/SOMAAP/México/2013.

pueda tener un sentido nuevo de pertenencia en el mundo. De este modo, a través de sus cualidades propias, meramente naturales. La naturaleza es puesta en estado humano, es decir, estético y social que transforma la naturaleza y su realidad mediante las actividades artísticas que devienen desde el trabajo, en el sentido de que el trabajo artístico puede responder, fundamentalmente, a la búsqueda de una utilidad material sin negar que constituye el verdadero fin de su actividad: expresar las fuerzas esenciales del ser humano.

Lo que enriquece a las actividades artística y no como mera producción mercantil es que transforma. Esto significa que las relaciones que establecemos entre el artista y el mundo ya no son sólo productiva o contemplativa, sino que existe y logramos establecer una revolución del pensamiento, donde la obra de arte funciona de consciencia para el

¹³⁶José Ramón Fabelo Corzo, "14 tesis sobre los valores estéticos" de *Las ideas estéticas de Marx e Invitación a la Estética* y publicadas en: *Cuadernos Valeológicos*, P. 67

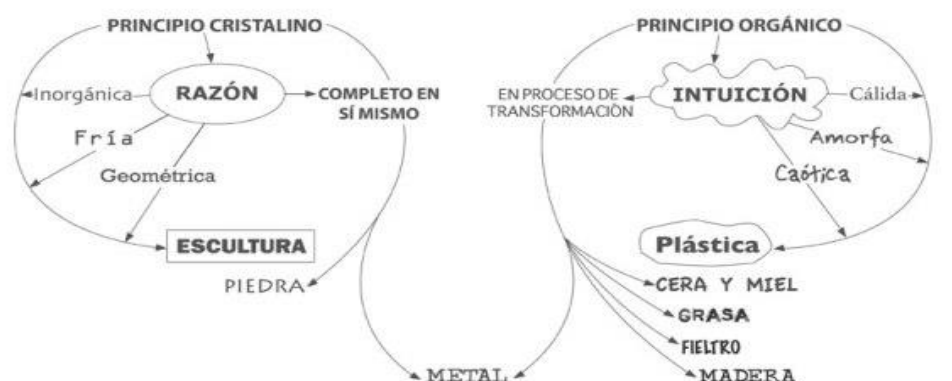
funcionamiento de la sociedad, remarcando los vínculos directos e indirectos de las relaciones económicas y sociales. Sin embargo, la primacía de lo estético como propiedad o manifestación de un ser espiritual universal, como creación de una totalidad que se objetiva en el quehacer humano a través del concepto de arte ampliado.

En este sentido, lo estético solo es posible en la dialéctica del sujeto y del objeto y que, por tanto no puede ser deducido de las propiedades de la conciencia humana, de cierta estructura mentales como lo planteaba el arte conceptual y tampoco como un objeto de museo. El sentido estético, no es algo dado o biológico como la creatividad, el sentido estético surge en la historia, socialmente, sobre la base de la actividad práctica material que es el trabajo, en una relación peculiar en la que el objeto existe para el objeto y éste para el sujeto. Como efectivamente hemos observado en las obras accionistas de Beuys. Un objeto cotidiano no cobra sentido en sí mismo sino a partir de la relación que establece con el medio social y los agentes de cambio, en este caso los artistas. Así, podemos ver que una obra artística como subjetividad es también contemplada como una relación entre las fuerzas material y de producción y que promueve una toma de consciencia en tanto que se convierte en una actividad indispensable de los hombres para la producción de nuevas formas de pensamiento.

En la obra *Bomba de miel en el área de trabajo* Beuys muestra como praxis humana es el acto reivindicativo de la distancia que supone el mundo material del mundo espiritual. En la instalación nuestro artista colocó dos toneladas de miel, cien kilos de grasa, dos motores de barco, un contenedor metálico, tubos de plástico y tres recipientes de bronce, que hacían las veces de una máquina orgánica. El proceso artístico, en este caso, no consistió en elaborar los objetos a partir de materias primas como barro, madera o yeso, sino en generar asociaciones entre ellos, contraponiendo sus cualidades. En el siguiente cuadro mostramos las polaridades que Beuys esquematiza como el orden del mundo, la lucha constante entre las fuerzas que dominan al hombre.

El valor estético no es, por tanto, una propiedad o cualidad que los objetos tengan por sí mismos, sino algo que adquieren en la sociedad humana y gracias a la existencia social del hombre como ser creador.

Polaridad beuysiana



Materiales, energía y simbolismo en Joseph Beuys

vitamina gráfica
Espacio gráfico-visual



Y mediante el proceso de transformación de la idea el hombre convierte a la materia prima en objeto a través de un proceso de objetivación de la subjetividad, entonces el objeto es reformado por el hombre y es concebido como naturaleza mutua. En dicho proceso el uso de materiales que intentan ser ordenados tiene como función el esclarecimiento del lugar de los hombres y su trabajo en el horizonte cultural. Para Beuys “uno de los principios más importantes de la comprensión expandida del arte es que no solo los materiales ordenados o presentados son escultura.”¹³⁷ Esto quiere decir que la Bomba de miel en el lugar de trabajo no es solo un acomodo de materiales predispuestos para su revaloración, sino que establece una zona de trabajo escultórico donde los materiales representan las formas caóticas y su orden en la escultura social donde la actividad consciente manifiesta lo humano en tanto que el hombre es un sujeto consciente que tiene en el arte el medio práctico del quehacer humano, es el arte y no otra cosa lo que hace que los hombres sean hombres y exploten su humanidad, porque “el ser humano es estética. La estética es el ser humano mismo.”¹³⁸

¹³⁷ Sobre el arte y los artistas, video entrevista con Joseph Beuys por Kate Horsefield. 3 de enero de 1980. P. 166.

¹³⁸ Op. Cit. p. 163.

Conclusiones

En suma podemos decir que el trabajo constituye el descubrimiento personal de una concepción nueva del arte. Tal proyecto rebasa los límites de la academia y representa la capacidad de los hombres para modificar estructuras mentales en pos de una sociedad que busca el orden y la paz. El trabajo de Joseph Beuys es una muestra de que los conflictos sociales, políticos y económicos no deben estar enfocados solo en las ventajas negativas, sino en el afianzamiento de nuevos ideales que reestructuren los diferentes ámbitos sociales.

Comenzamos el primer capítulo diciendo que nuestro pensador parte de la idea de que *Todo hombre es un artista* y hemos comprobado a lo largo del trabajo el valor y acierto de dicha proposición. Si bien es cierto que la concepción clásica del genio creador no empata con esta postura, también podemos decir que fue gracias a la integración de la vida con la industria que dicho postulado puede tener validez, porque el aceleramiento de la industria y su mediación en la vida diaria promovió que el arte extendiera su horizonte axiológico. Con el progreso industrial sobrevino además la Primera y la Segunda Guerra Mundial, movimiento bélico que sirvió para nuestro artista como un momento de reflexión y cuestionamiento acerca del papel del arte y de los artistas en la sociedad. De tal manera que al revisar las distintas concepciones de teóricos y artistas del siglo XX observamos una postura pesimista por el despojo al arte clásico, pero también una suerte de esperanza en el arte expandido.

El arte expandido como un canal de experimentación y apropiación de las formas de la vida cotidiana restituye el valor real de la actividad humana; esto significa que el arte que ha dejado el museo, no ha dejado de ser arte por perder su sentido cultural, sino que esta condición alcanza las calles y según Beuys a todas las actividades humanas. Al expandir la noción de arte, totaliza la idea de arte, donde el campo del arte en las vanguardias históricas resulta un espacio de libre actividad, sin embargo, la monopolización de la idea de arte,

mejora el campo del arte, incluyendo el mercado del arte y la economía en general, de tal manera que la idea de producción y de empresa ya no está restringida solo a la producción física, sino la producción de valores espirituales. Porque el arte; hemos aprendido a lo largo del trabajo de investigación, no es sino toda actividad humana que permite tomar conciencia del mundo y de las relaciones que establece con el mercado y con la política.

En este trabajo también nos hemos dado cuenta de que, si bien la comprensión del arte como un objeto sigue siendo válida y está presente en nuestros días, no es sino la relación dinámica entre el sujeto y el objeto lo que determina la obra de Beuys, pero también a los artistas en la actualidad. Al menos a aquellos que ven al arte como una salvación de la sociedad y no solo como una experiencia personal.

El arte, es pues, para el artista una apropiación del objeto, porque sujeto y objeto artístico se integran de tal manera que forman una unidad consciente que le da sentido a toda actividad humana, por lo tanto, el arte es una posibilidad de revaloración estética que tiene influencia incluso en el ámbito político como nos lo ha mostrado Beuys.

Así pues, la vida de los hombres en la modernidad es alterada por el mercado en expansión y separa el fin espiritual del fin material, sin embargo es reconstituida como unidad a través del arte como el medio más eficaz de reunificar el espíritu de lo humano, por lo tanto, el arte es el hacer especial que nos humaniza y es tarea de los artistas desenmarañar el entretejido social, sea a través de propuestas teóricas o de acciones inmediatas que repercute en los hombres como una muestra de lo que todos deberían llevar a cabo.

Beuys no es el único pensador y artista del siglo XX que contempla al arte como una propuesta pedagógica, pero si creemos que es artista que ha entendido perfectamente que el hombre es un conjunto de elementos desordenados y que tal como una escultura busca su significado ontológico en la forma ordenada, el hombre no es sino la clarificación de sus ideas, pero sobre todo, es que este orden puede tener diversas formas de ordenamiento, sin embargo, es el arte entendido como una actividad diaria lo que hace que los hombres logren dicho orden. El arte no es la única respuesta, pero si es la forma más dócil de enfrentar a los hombres con el mundo real y la forma más didáctica para mostrar el camino adecuado de la conciencia.

El artista es pues un impulsor del trabajo crítico y dinámico que propone en la acción constante el ejercicio del pensamiento. Las ideas son para Beuys el arreglo consciente de la sensibilidad que expande sus horizontes de comprensión para un comportamiento adecuado. Así como Schiller nos propuso una educación en el arte como una forma de unificar el espíritu humano y el perfeccionamiento moral, hemos comprendido a lo largo del texto que para nuestro artista alemán del siglo XX, la moral es solo uno de los elementos esenciales en la vida de los hombres, puesto que el arte no solo busca el comportamiento moral, sino una forma de vida en la que el individuo común logre empatar sus actividades ordinarias con el poder creativo de un artista. La creatividad debemos entenderla, pues, como la capacidad intrínseca de los hombres para revalidar su papel en el mundo, porque un ser creativo es un sujeto consciente. Sin embargo, hacen faltas los artistas y hace falta el arte para que esto pueda lograrse.

El papel del artista es por lo tanto esencial en la propuesta estética de Joseph Beuys para demarcar la praxis humana como resultado de la sensibilidad estética. El creador muestra a la sociedad cómo si un coyote es capaz de convivir con un humano por tres días sin generar conflicto, exponiendo la naturaleza de ambos, con mayor ahínco los hombres pueden manifestar sus relaciones de poder adecuadamente.

Finalmente nuestra primera observación acerca del arte como una posibilidad formadora del espíritu humano cobra sentido en la obra de Joseph Beuys, porque acertadamente él nos recuerda que “el ser humano es estética. La estética es el ser humano mismo.”¹³⁹

¹³⁹ Op. Cit. p. 163.

Bibliografía citada

Beuys Joseph, *Ensayos y entrevistas*, Ed. De Bernd Klüser, Trad. de Miguel Salmerón, España, Síntesis, 2006.

Bernardéz Sanchiz Carmen, “Joseph Beuys”.

Benjamin Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Traducción de Jesús Aguirre, Editorial Taurus, Madrid, 1973.

-----*Discursos interrumpidos*. versión digital en www.philosophia.cl / *Escuela de Filosofía Universidad ARCIS*.

Breton André, *Dos manifiestos Dadá* (1924).

Buchloh, Benjamin H.D. *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo*

XX. Madrid: AKAL, 2004.

C. Morgan Robert, *¿Quién fue Joseph Beuys? Del Arte a la idea: ensayos sobre arte conceptual*, traducción Ma. Luz Rodríguez Olivares. Morgan, Robert C., 1943- Madrid : Akal, 2003.

Carlos Marx, *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844*, Ed. Digital, original en Marx/Engels *Gesamtausgabe*, Abt. 1, Bd. 3, 1932.

Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós; España: 1999.

Dickie George, *El círculo del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.

Ellen Dissanayake, *The Artification Hypothesis and Its Relevance to Cognitive Science, Evolutionary Aesthetics, and Neuroaesthetics* en *Cognitive Semiotics*, Issue 5 (Fall 2009), pp. 148-173

Fabelo Corzo José Ramón, *14 tesis sobre los valores estéticos*, de *Las ideas estéticas de Marx*

en *Invitación a la Estética* y publicadas en: *Cuadernos Valeológicos*, Serie: Valores, 1999, N. 7.

Fietta Jarque, Murió Joseph Beuys, predicador del arte. en El país. Madrid 25 ene 1986.

Gropius Walter, *Alcances de la arquitectura integral*, 2º ed. trad. de Luís Fabricant, Buenos Aires, La isla, 1957.

Heidegger Martin, *El origen de la obra de arte*, Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte, Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1996.

Habermas Jürgen, et al. *La modernidad un proyecto incompleto*, 7.ª ed., Ed. Hal Foster.

Hegel G.W.H, *Lecciones de estética. Trad. de Raúl Gabás, Barcelona, 1989.*

Huyssen Andreas, *La política cultural del pop. La recepción y crítica del arte pop norteamericano en la República Federal de Alemania*, en *New German Critique*, nº 4 (invierno, 1975).

Kandinsky Vasily, *Lo espiritual en el arte*, 5º ed. trad. de Elizabeth Palma, México, Premia, 1989.

Kraus Karl, *En esta gran época*, edición digital en Qualityebook v0.62

Lebrero Stals José, *Joseph Beuys, el arte no existe*, entrevista en *Lápiz* núm, 27. España, verano, 1983.

León Batista Alberti, *Tratado de pintura*, UAM, Colección Ensayos, Traducción al español, a partir de la versión inglesa de John R. Spencer por Carlos Pérez Infante, México, 1998.

López Ruido María, *Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación* en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H.del Arte, t. 8, 1995.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Planeta-Agostni: España; 1994.

Mukarovsky Jan, *Función, norma y valor estético como hechos sociales* en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

- Poli Francisco, *Producción artística y mercado*, Traducción de Jaume Forga, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona, 1976.
- Ramírez Juan Antonio, *Historia del arte 4, El mundo contemporáneo*, Coord. Adolfo Gómez Cedillo, Alianza editorial, Madrid, reimp. 2012.
- Ramírez Juan Antonio, *Historia del arte 4, El mundo contemporáneo*, Coord. Adolfo Gómez Cedillo, Alianza editorial, Madrid, reimp. 2012.
- Ranciére Jaques, *El spectator emancipator*. Ellago ediciones: España; 2010.
- Rosenthal Dália, *Joseph Beuys: o elemento material como agente social*. en ARS (São Paulo) vol.9 no.18 São Paulo 2011.
- Rosseti, Laura. *Audio visualización del arte: desde la síntesis de las artes al movimiento Fluxus*. Ricapito. en Anuario de investigación • DEC-UAM-X-MÉXICO. 2008.
- Safranski, Rüdiger, *Schiller o la invención del idealismo alemán*. México: Tusquets; 2011.
- Sánchez Vázquez, Adolfo: *Invitación a la Estética*, Grijalbo, México, 1992.
- Las ideas estéticas de Marx*, Ediciones Era, México, 1975.
- Saucedo Fernando, *La obra de Joseph Beuys y el cristianismo esotérico de Rudolf Steiner: hacia una interpretación del concepto ampliado del arte*. Lastra Universidad Kyung Hee, Corea del Sur. En BANDUE v/2011 229-244.
- Scheler Max, *El puesto del hombre en el cosmos*, Trad. De José Gaos. Prol. De Francisco Romero, Losada, Buenos Aires, 2003.
- Schiller Fiedrich, *La educación estética del hombre.*; Trad. del alemán por Manuel García Morente. 4ª. Ed. Madrid: Espasa-Calpe; 1968.
- Serrano Eduardo, Curador, *Conceptos de arte contemporáneo*. Un proyecto de NC-arte apoyado por la Fundación Neme. Bogotá, Colombia; diciembre de 2014.
- Smith Terry, *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo*, Coord. Andrea Giunta, Trad. de Hugo Salas, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012.

Spengler Oewald, *La decadencia del occidentalismo*, trad. del alemán por Manuel G. Morente, (transcripción para formato web por David Carpio) Espasa – Calpe, Madrid, 1966.

Steiner Rudolf, *Los principios de la Antroposofía*, Conferencia pública pronunciada en Elberfeld, Alemania, en 1922. Versión digital de Biblioteca Upasika.

-----*La Filosofía de La Libertad*, versión digital de Ed. Rudolf Steiner, Escrito 1894; Traducción: Blanca S. de Muniaín y Antonio Aretxabala, España, 1999.

Trías Eugenio, *El artista y la ciudad*, Barcelona, 1997.

Villacañas Berlanga J. L. *Tragedia y teodicea de la historia. El destino de los ideales de Lessiing y Schiller*. Visor; Madrid; 1993.