

*El hombre como obra de arte:
de porqué a Joseph Beuys no le
funcionaban las acciones*

*Man as a Work of Art:
the Reasons why J. Beuys' Actions didn't work*

TERESA AIZPÚN BOBADILLA
Universidad Rey Juan Carlos (Madrid)

Recibido: 23/03/2011

Aprobado definitivamente: 03/05/2011

RESUMEN

La libertad no siempre se ha entendido de la misma manera, en sentido fuerte, es la capacidad del hombre de dar forma, es poder creador. El Romanticismo que bebe, entre otras en la tradición alquímica, habla fundamentalmente de la libertad como capacidad creadora en base a la unidad de lo real, la existencia de diferentes niveles del ser y, por tanto, de comprensión que nos conduce a reconocer nuestro poder creador y regenerador, la posibilidad de rehacernos para ser plenamente.

Para Joseph Beuys, heredero de esta corriente, este es el sentido del arte: la manipulación de la materia y la palabra para alcanzar metas espirituales. Pero finalmente acaba creando símbolos del cambio más que provocando cambios reales. Beuys todavía se basaba en un modelo químico-mecánico del universo que no hace posible el cambio formal real.

PALABRAS CLAVES: LIBERTAD, CREACIÓN, ALQUIMIA, JOSEPH BEUYS
NATURALEZA,

ABSTRACT

Freedom is not always understood in the same way; according to a "strong sense" freedom is the human ability to give shape, to create. Romanticism, embeded in alchemical tradition among others, refers to freedom as a creative skill related to reality and to the existence of different levels of being. Consequently, freedom is what let us recognise our own creative

and regenerating powers and giving us also the sense of fulfilment but, instead of producing real changes, the artist created symbols. His mechanical and chemical models from universe prevented him from getting a true change.

KEYWORDS: FREEDOM, CREATION, ALCHEMIST, JOSEPH BEUYS

«Tomó, pues, al hombre, creación sin una imagen precisa, y poniéndolo en medio del mundo, le habló así: ‘No te he dado, oh Adán, ni un lugar determinado, ni una fisonomía propia, ni un don particular, de modo que el lugar, la fisonomía, el don que tú escojas, sean tuyos y los conserves según tu voluntad y tu juicio. La naturaleza de todas las otras criaturas ha sido definida y se rige por leyes prescritas por mí. Tú, que no estás constreñido por límite alguno, determinarás por tí mismo los límites de tu naturaleza, según tu libre albedrío, en cuyas manos te he confiado’»¹.

LA LIBERTAD HA SIDO SIEMPRE COMPLICADA DE DEFINIR, sobre todo porque el racionalismo, tan fuerte en nuestra cultura occidental, siempre nos presentó un mundo definitivamente hecho y acabado, inmutable en sus leyes y manifestaciones, donde el papel del ser humano sólo podía consistir en describir lo que veía, «científicamente» hablando y aceptarlo o rechazarlo, moralmente hablando. «No hay nada nuevo bajo el sol» se decía. Sin embargo, de forma paralela, aunque ciertamente demasiado a menudo *soto voce*, se ha desarrollado otra idea de libertad: la de la libertad creadora: la idea de que el hombre, unido al cosmos y a la naturaleza, tiene realmente el poder de dar forma.

La intuición de una verdadera capacidad creadora se ha desarrollado con mucha dificultad en Europa, donde desde el s. XIII se fortalecen sin cesar estructuras socio-políticas y religiosas caracterizadas por el afán de control y de poder. Por el contrario, la libertad creadora está inseparablemente unida al deseo místico de unión con el todo y al reconocimiento inamovible de la dignidad individual². Esta forma de entender la libertad implica la definición del hombre unido al origen y, por tanto, en sí mismo creador.

1 DELLA MIRANDOLLA, Pico, «Discurso de la dignidad del hombre» en: *Manifiestos del humanismo*. Barcelona: Península, 2000, p. 99.

2 La alquimia es sólo uno de los desarrollos de la libertad creadora del hombre, mucho menos estudiada, la mística también lo es. «Hay en sus cartas una referencia constante a la dignidad, y sólo desde ahí parece dispuesta a medir la humildad, que no puede ser nunca rebajamiento, sino memoria permanente de la nobleza radical del ser humano [...]» dice María Tabuyo a propósito de las beguinas y cita a Adewijch de Amberes: «No te acobardes, no tengas miedo, no te rebajes, recuerda las razones del justo Amor» (*El lenguaje del deseo*. Madrid: Trotta, 1999, p.25). Por eso no sólo las beguinas acabaron casi todas en la hoguera, la creatividad ha sido considerada durante siglos herejía.

Una de las corrientes culturales de Occidente que se fundamentaba en esta idea ha sido la Alquimia. El mito la define como la ciencia que permitía al filósofo o artista convertir los metales «bajos» en oro; en ese sentido sería más propio hablar de capacidad transformadora que creadora³. Por esta razón, se ha interpretado con frecuencia como la búsqueda del control de las leyes de la química, algo así como una forma de pensamiento pre-científico, olvidándose de todo el trasfondo espiritual de este arte-sabiduría⁴.

Sin embargo, toda una rama de la alquimia, y por cierto la originaria, se centró en la búsqueda no del oro, sino de la inmortalidad, siendo ésta el premio o la consecuencia de un trabajo de transformación interior, de transmutación del hombre en su búsqueda de Dios y de la perfección, un proceso de autocreación o recreación de sí mismo, pues cambiar la forma de algo, significa convertir realmente una cosa en otra diferente

«La química no nació de la alquimia. La química existía desde el principio paralela e independientemente de la alquimia. Se trata de dos estructuras mentales completamente diferentes»⁵.

«El mito de la alquimia es uno de los raros mitos optimistas: efectivamente, el opus alchemicum no se limita a transformar, perfeccionar o regenerar la naturaleza, sino que confiere perfección a la existencia humana, otorgándole salud, juventud eterna e incluso inmortalidad [...] Para el alquimista, el hombre es un creador: regenera la naturaleza y domina el tiempo; el hombre perfecciona la creación divina»⁶.

«¿Qué es la alquimia para el hombre sino [...] la búsqueda y el despertar de la Vida secretamente adormecida bajo la gruesa envoltura del ser y la ruda corteza de las cosas?» Exclama Fulcanelli⁷. Ciertamente, si alcanzamos este saber podremos curar todas las enfermedades y, por tanto, transmutar también la composición química de la realidad, pero el «astro hermético» «se refleja ante todo en el espejo del arte o mercurio, antes de ser descubierto en el cielo químico»⁸, donde lo hace de forma secundaria y más discreta. ¿Y cual es ese arte, esa ciencia de la recreación, de la muerte y el renacimiento?

3 Fulcanelli afirma reiteradamente que la creación es sólo propia de Dios. Cf. FULCANELLI, *El misterio de las catedrales*. Barcelona: Debolsillo, 2010.

4 Todos los autores racionalistas la han considerado de este modo, incluso en el medievo como es el caso del propio Tomás de Aquino (cf. DE AQUINO, Tomás, *Tratado de la piedra filosofal y tratado sobre el arte de la alquimia*. Madrid: Sirio, 2010).

5 ELIADE, Mircea, *Alquimia Asiática*. Barcelona: Paidós, 1990, p. 67.

6 *Ibid.*, 106.

7 FULCANELLI, *op. cit.*, p. 26.

8 *Ibid.*, p. 18.

Solve et coagula (disuelve y coagula) reza la vieja fórmula de la alquimia, disuelve, desune, deshaz (el proceso que la alquimia explica como putrefacción), para poder, después, dar una nueva forma: coagula. El pensamiento renacentista, cada vez más positivista, interpretó este proceso como un cambio exclusivamente químico, que se aproximaba a la magia-hechicería por sus sorprendentes efectos. Todas las hermandades herméticas, desde los Iluminados a los Frimasons han dedicado por ello todos sus esfuerzos a buscar el *Verbum dimissum*, la Palabra perdida⁹, el Secreto de los Secretos, el poder que hacía posibles estos cambios químicos.

Más tarde, tanto el Romanticismo como el Postromanticismo, herederos del ansia de inmortalidad y unión con la naturaleza que caracterizaba a la primera interpretación de la alquimia, concibieron también al hombre, desde su capacidad creadora. En la Alemania de finales del siglo XVIII se llevó a cabo una revolución espiritual cuyo principio era el «yo creador, que despertaba a una audaz conciencia de sí mismo»¹⁰.

En el marco de esta herencia romántica, el caso del artista alemán Joseph Beuys (Krefeld 1921-Düsseldorf 1986) resulta paradigmático.

A Beuys se le considera, demasiado a menudo, un artista consagrado, pero eso significa finalmente que su obra ya no sorprende, que ya está admitida, o reducida simplemente a una colección de objetos, ya nadie tiene en cuenta su pensamiento, el sentido profundo que la originó. Para mí esa perspectiva resulta asombrosa, pues es realmente difícil, en un autor tan profundamente romántico como Beuys, separar su planteamiento intelectual de su obra, él mismo repitió a menudo que su obra era su pensamiento, de hecho ¿qué queda de Beuys, si nos olvidamos del fundador del partido verde, que exclamaba, «la revolución somos nosotros»? ¿qué queda de Beuys sin su «concepto ampliado del arte»? ¿sin su peculiar cristianismo como tercera vía, opción frente al capitalismo y al marxismo?, ¿si nos olvidamos que en vez de derribar el muro de Berlín, propuso elevarlo cinco centímetros?, ¿qué queda de Beuys sin la Democracia Directa, la rebelión universitaria y la fundación de la FIU –Frei Int. Universität? Separar incluso su vida de su obra es difícil y, tal vez por eso, pocas veces el retrato de un artista ha sido tan conocido y tan emblemático, casi podríamos decir que su imagen fue su primera obra.

Realmente, incluir a Beuys, sin más contemplaciones, en la vieja academia (contra la que tanto luchó), y convertir sus obras en puros objetos, susceptibles de valoración económica para coleccionistas, es peor que quemarlas.

9 *Ibid.*, p. 126-27.

10 Cf. SAFRANSKI, Rüdiger, *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*. Barcelona: Tusquets, 2009, p. 55.

Cuando se llevó a cabo en España la exposición retrospectiva de su obra (Museo Nacional Reina Sofía 1994¹¹), por una parte hubo bastante indiferencia, no parece que hubiese grandes colas para visitarla; por otra, la crítica fue en general tan poco positiva¹² que provocó como reacción un homenaje al artista alemán —la acción Una rosa para Joseph Beuys—, como respuesta a la polémica suscitada¹³. El artículo, publicado en el País, que fundamentalmente provocó la polémica, se titulaba «Descrédito del gurú»; el periódico resaltaba la siguiente frase: «a lo que asisto, no es a una exposición, sino a una ceremonia religiosa».

¿Qué es lo que tanto molestaba de Joseph Beuys? Le han acusado de *gurú*, de *chamán*, de payaso y de charlatán, en innumerables ocasiones. Lo de payaso lo tenía él muy asumido, lo de charlatán en cierto modo lo era, habló muchísimo, prueba de ello es la Documenta V, (1972, Kassel), donde estuvo durante 100 días hablando en su «Oficina permanente para la Democracia Directa por plebiscito». Pero ¿porqué ese intento de descrédito tachándole de *gurú* y de *chamán*?, aunque, quizá, también lo fuese o al menos lo intentase¹⁴. Ese aspecto del arte que él asumió, es en realidad tan antiguo como la humanidad. ¿Debe realmente el artista limitarse a construir objetos?; ése es el problema, la herida que reabre Joseph Beuys y que en el fondo es una lucha que comenzó ya a principios del siglo XIII y se recrudeció enormemente a principios del siglo XVII con el imparable avance del Racionalismo.

Ciertamente, Beuys no es un artista fácilmente clasificable. Por una parte, sus obras son difíciles de comprender como meros objetos, su producción es sólo comprensible como un todo en el que los objetos son un momento de un proceso de pensamiento¹⁵. Por otra parte, para Beuys es más importante plantear preguntas, que proponer respuestas, es un buscador nato y acaso podamos afirmar que sus obras son sólo el boceto de sus ideas. En su mundo intelectual y artístico, todo está siempre en movimiento y no simplemente en

11 BEUYS, Joseph, *Kunsthau*s, Zurich (25, Noviembre, 1993-20, Febrero, 1994); MNCARS (15, Marzo, 6 Junio, 1994); Centre George Pompidou (28, Junio-26 Sept., 1994).

12 Cf. MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Descrédito del «gurú»*, *El País*, 30 de Marzo de 1994.

13 *Moisa*. Madrid: Galería Eburne, Marqués de Villamejor 3, Junio –Julio 1994.

14 Él aceptaba ese papel que afirma adoptar tácticamente para hacer pensar a la gente sobre el futuro. Cf. LAMARCHE-VADEL, Bernard, *Joseph Beuys, is it about bicycle?* Marval/Paris: Galerie Beaubourg, 1985, pp. 94-95, entrevista J.B.-B. L.-V, Agosto 1979.

15 «On pourrait dire que les thèmes et la structure des actions sont pratiquement déjà dans les dessins. Les dessins sont donc comme des préparations aux actions. Les actions appelaient les gens à la discusión et même à des combats politiques qui se prolongeaient tard dans la nuit, après la fin de l'action. Mais j'avais besoin des dessins. Il y a une très forte relation organique entre les travaux des débuts dans les années 40, et la période de la crise avec l'apparition de thèmes spéciaux et, en fin, le objets, les actions et les dessins d'organisation». Cf. LAMARCHE-VADEL, Bernard, *op. cit.*, p. 90.

el sentido de Fluxus, grupo al que perteneció a partir del año 62. Beuys no pretende asustar al espectador «épater le bourgeois» en una rebelión al estilo dadaísta contra lo establecido, él busca realmente un diálogo con el observador, al estilo socrático, para remover sus cimientos intelectuales y ayudarle a «alumbrar» formas renovadas de vida y pensamiento. Otra cosa es que lo consiguiera o lo hiciera siempre; que su lenguaje fuese o no el más apropiado para ello. Todo eso pertenece a otra discusión, que analizaremos más adelante, pero la intención del artista y, por tanto, el sentido de su obra, es muy claro y perfectamente defendible.

A mi modo de ver, el problema de este artista es que en su búsqueda de la sanación por el arte, de la recreación real del hombre y la sociedad, por una parte se adelantó a su tiempo —tal vez, entre otros factores, sus bases científicas no fueran las adecuadas—. Por otro lado, llegaba tarde para la mentalidad occidental que ya no era capaz de crear y recrear mediante imágenes: el arte se consideraba desde hacía tiempo tan sólo una colección (clasificación) de objetos. Podemos en consecuencia afirmar que Beuys habló en un momento, en un espacio de tiempo en el que no podían entenderle, entre dos mundos que sí hubieran sido capaces de hacerlo. Llegó demasiado pronto para unos y demasiado tarde para otros.

Beuys, como buen alemán era un gran erudito, pero como buen alemán también, para él la cultura recibida, las lecturas, las experiencias vividas, lo aprendido en el colegio, todo formaba parte de una experiencia personal que debía conducirle a alguna parte. Pertenece a una antiquísima tradición europea, que proviene desde los arcanos de la humanidad y que se ha desarrollado fuertemente en la Alemania romántica, para la que el saber (el arte incluido), sólo puede entenderse como sabiduría y, por tanto, como esotérica, salvífica, como creación de sentido. Para la tradición socrática, para la cual la ciencia sólo podía entenderse como un humanismo: lo más importante, o lo único importante es el hombre y todo lo demás está en función de él. El Romanticismo es uno de los brotes más virulentos de este movimiento, que renace continuamente. La obra de Beuys «*Mensch*» (hombre) de 1972, con esta única palabra escrita sobre la pizarra, refleja claramente esta forma de pensar.

El Romanticismo tiene mil facetas. Realmente no existe ningún movimiento intelectual absolutamente homogéneo, pero al Romanticismo se le ha acusado a menudo de no tener una estructura de pensamiento clara y homogénea, de ser contradictorio. Por algo el Romanticismo es fundamentalmente la reivindicación de lo individual frente a las leyes universales e inamovibles del Racionalismo. De hecho Hamann, al que en cierto modo podemos considerar el padre de este movimiento en Alemania, escribía a su amigo Kant diciéndole que su única regla era la ausencia de reglas. Pero esto sólo es cierto

hasta un punto. El Romanticismo, como todo cambio verdadero que remueve los cimientos de una civilización, aunque tuvo ciertamente muchos desarrollos diferentes, también se estructuró en torno a ciertas características claras que nos permiten ahora hablar sin equívocos de un único movimiento.

Uno de estos desarrollos fue ciertamente la búsqueda de una nueva forma de racionalidad, que no se contrapusiese a la capacidad creadora y a la imaginación; y de una nueva visión de la ciencia que buscaba relaciones en la naturaleza y no sólo diferencias. Beuys más que un artista se comporta a menudo como un científico. Hoy diríamos que era un hombre de «ciencias», no sólo porque quiso ser médico, sino porque sus primeros estudios fueron de química y biología. Fundamentalmente su pasión eran las ciencias naturales, la química y la física. Pero Beuys era además un gran humanista, un humanista en el sentido renacentista (admiraba mucho a Leonardo da Vinci y a Paracelso) y está inscrito en una antiquísima tradición que se remonta parece ser hasta los sabios egipcios y «muere», según la leyenda, en el siglo XVII antes de rebrotar, como siempre algo transformada, en el Romanticismo alemán. Beuys la recibe fundamentalmente a través de sus lecturas de Paracelso y de la teosofía de Rudolf Steiner, a su vez admirador y lector asiduo de Paracelso¹⁶. Hay muchas obras en Beuys que reflejan esto que podríamos llamar humanismo científico o la unión de ciencia y arte, múltiples máquinas de energía y calor como *Doppelfond*, 1954-74; *Doppelaggreat*, 1954-74; *Grond*, 1980-81 etc. Pero no podemos olvidar que todas estas máquinas tienen un sentido, un interés: la creación del hombre nuevo.

En el Renacimiento tanto la ciencia-sabiduría, como el Racionalismo-positivista, buscan la definición de un nuevo hombre y un nuevo mundo, pero la primera desde el punto de vista de la inmortalidad, del hombre en su totalidad. Paracelso afirma: «Si debemos conocer completamente lo que somos, también debemos explicar la nueva generación, a fin de que sean seriamente exploradas las preguntas siguientes: quién es el hombre en todas las cosas, de qué proviene y qué es. Todo esto será claramente expuesto a fin de que se comprenda bien quién es el hombre, lo que es y lo que puede llegar a ser [...] El hombre debe ser, pues, carne y sangre para la eternidad»¹⁷.

La idea del hombre nuevo, la «resurrección» del hombre que renace de sus heridas mediante el arte, es una constante en la obra de Beuys, podemos decir

16 Si hacemos un repaso de sus primeras lecturas comprobamos que, a parte por supuesto de las obras de ciencias naturales y de los románticos, que para un alemán son clásicos, fueron Paracelso, Leonardo da Vinci, Kierkegaard, Rudolf Steiner.

17 *La Philosophie Subtile*, pp.87 y ss., en AROLA, Raimon, *La cábala y la alquimia en la tradición de occidente. S. XV-XVII*. Madrid: Mandala, 2002, p. 209.

incluso que constituye su hilo conductor, como queda patente en la conferencia pronunciada en 1958 «Discurso sobre mi país»¹⁸.

Ese era también el sentido de la magia renacentista. Paracelso fue un seguidor de la magia, algo común en la época (Picco, Ficino etc.). Pero en aquella época «magia» no significaba brujería o hechicería, hace simplemente referencia a la eficacia del conocimiento, a su utilidad, lo que también defendió, aunque de otra forma, el racionalismo naciente de la época. Con ese fin, la magia busca la unidad bajo la apariencia de diversidad, pero no como algo que está ahí, ya dado, sino como algo por venir, justamente aquello que el hombre debe realizar para llevar a su cumbre la obra de la creación, para llevar a la perfección lo inacabado –algo que Beuys expresa con la media cruz, la cruz por completar. Ese es el sentido de la magia.

Así, Paracelso define la alquimia como «la ciencia de Dios que perfecciona la creación, primero por medio del fuego secreto, hasta desprenderla de su *ganga* de muerte»¹⁹, «busca la reintegración de toda la naturaleza con Dios, pues su razón de ser se basa en no separar nunca a Dios de su creación»²⁰. La sabiduría, por tanto, busca la eternidad entendida como la reunificación con el origen, la unión de lo dividido y, en base a ello, el conocimiento es cura y regeneración. Como en el Romanticismo posterior y en Beuys, el hombre no puede entenderse de forma aislada, ni encerrado en sí mismo como hacía Descartes, ni separado de la naturaleza; la recuperación de la unidad es la curación y todo conocimiento real debe ser curativo.

El Humanismo, en general, se caracterizó por su reivindicación del conocimiento útil, frente a la idea medieval de la pura contemplación desinteresada. El Racionalismo hablaba de una utilidad entendida como progreso y de un conocimiento útil gracias al desarrollo de las ciencias en su aplicación técnica. Ese desarrollo nos tenía que conducir al control de lo exterior, a la autonomía como superioridad absoluta del hombre sobre el resto del mundo, alcanzada gracias a la técnica (las máquinas). Por el contrario, para la alquimia la eficacia del conocimiento (el poder) se esconde en el hombre mismo, en su capacidad para reconocer la vida en todo lo que existe, es decir, la aspiración de todo lo real a la perfección.

18 Cf. BEUYS, Joseph, *Par la présente je n'appartiens plus à l'art*. Paris: L'Arche, 1988.

19 Cf. AROLA, Raimon, *op. cit.*, p. 128.

20 *Ibid.*, p. 134. Los magos renacentistas (Pico, Reuchlin, etc) creían que la cábala, como sabiduría procedente de Moisés, podía confirmar la verdad cristiana (HARPUR, P., *El fuego secreto de los filósofos*. Madrid: Atalanta, 2010, p. 189 y ss.). Con demasiada frecuencia, los traductores han traducido «alma» y «sí-mismo» en los escritos de Petrarca por «hombre», lo que ha dado origen a la falacia humanística del Renacimiento como alejamiento de Dios o de la naturaleza hacia el hombre (Hillman (1975), p. 196, [citado por HARPUR, *op. cit.*, p. 188].

«En los dos planos universales donde se asientan juntos la materia y el espíritu, existe un progreso absoluto que consiste en una purificación permanente, hasta la perfección última»²¹.

Así la gran diferencia entre el racionalismo positivista y la alquimia, es que para el primero todo es materia, todo está muerto, mientras que para la segunda todo está vivo, todo vive por el Espíritu²². La utilidad de ese conocimiento no es el poder dominador, sino el integrador; el descubrimiento de las relaciones íntimas del mundo, de su unidad, de los paralelismos entre el cosmos y el hombre entendido como un microcosmos. Por tanto, la eficacia consiste en la realización de un cambio interior. Esta es a mi entender, la clave explicativa de acciones del tipo, «*Cómo explicar el arte a una liebre muerta*», de 1965.

En ese sentido hablamos de creación: una renovación interior tan profunda que puede considerarse un renacer, la creación de un hombre nuevo, para lo cual es necesario conocer el lenguaje de la materia, de la que todo está hecho, y poder así transformarlo. Conocer su lenguaje profundo hará a su vez posible la creación del lenguaje adecuado para hablar con el mundo.

También en esta búsqueda del lenguaje adecuado para la transformación del mundo y del hombre vemos aparecer en el Renacimiento grandes diferencias, que se decantarán a finales del siglo XVIII y principios del XIX, entre Racionalismo y Romanticismo. El primero busca obsesivamente la transparencia la universalidad de la ley, que sólo puede ser racional (pues las ideas son lo común a todos), mientras el segundo busca la individualidad de lo interior, el misterio del hombre en su unión con el todo, con la naturaleza. Se plantea lo mecánico, frente a la fuerza de lo espiritual, el todo de la teleología frente al todo cuantitativo del progreso.

«La magia nos ha sido dada para saber y averiguar aquello que es imposible para la razón humana. Porque es un gran saber secreto, igual que la razón es una gran necesidad pública. Por eso sería necesario y bueno que los teólogos supieran también algo de ella, y aprendieran lo que es en el fondo, para no llamarla hechicería de forma injusta e injustificada», afirma Paracelso²³.

21 FULCANELLI, *op. cit.*, p. 26.

22 Esta es la base de todo el proceso, *solve et coagula*, Sin entrar en la técnica de la operación —cosa que ningún autor se ha atrevido a hacer—, diremos no obstante, que el Espíritu universal, materializado en los minerales bajo el nombre alquímico de azufre, constituye el principio y el agente eficaz de todas las tinturas metálicas. Pero este Espíritu, esta sangre roja de los niños, sólo puede obtenerse descomponiendo lo que la Naturaleza había antes reunido en ellos. (*Ibid.*, p. 125).

23 *Textos esenciales*, p. 171, citado por AROLA, Raimon, p. 207.

Estas dos formas de pensamiento y de lenguaje dan lugar también a dos métodos diferentes de trabajo: el análisis, la división de un problema para hacer posible su solución, como afirma Descartes en el *Discurso del método*, o por el contrario la búsqueda de las relaciones, porque todo tiene que ver con todo y sólo desde la unión y lo común es comprensible la naturaleza, como decía von Humboldt. Éste, encarnando esta visión, viajó incluso hasta Venezuela en busca del principio vital común a todo lo existente, investigación que desembocó en lo que hoy llamaríamos ecologismo. Si para Descartes todo estaba muerto, lo material era pura maquinaria, todo, salvo la razón; para la alquimia y la tradición romántica que seguirá Beuys, todo estaba vivo, razón por la cual, según Paracelso, todo en la naturaleza es curativo, si aprendemos a observar y descubrimos su efecto sobre el organismo.

De lo dicho hasta aquí se deriva otra idea importante que une a Beuys con esta corriente de sabiduría occidental y que ya supuso en su día el enfrentamiento de Paracelso con la medicina tradicional: la idea de la sabiduría como arte. Todas las imágenes de la época nos presentan al alquimista en su cocina dedicado a la elaboración de mezclas y a la purificación de metales.

La división del conocimiento en práctico y teórico es algo que debemos a Aristóteles, que defendía que dado que hay cosas en el cosmos más perfectas que el hombre, el conocimiento ético por ejemplo, no es verdadera ciencia. Este planteamiento ha creado una brecha profunda en nuestra cultura, desembocando en la idea, absurda desde mi punto de vista, de que actividades intelectuales como la ética o el arte no son realmente útiles. Este punto es, por su complejidad, imposible de tratar aquí exhaustivamente, pero quiero llamar la atención sobre el nombre que Paracelso le dio al profeta Elías, como Elías-artista²⁴. Elías simboliza el sentido de la alquimia como unión de lo de arriba y lo de abajo, la Gran Obra, que no es sino el advenimiento de la eternidad en esa unión. Para los alquimistas, la magia no es la meta, sino un arte, un camino, un método. Como dice Mircea Eliade en su libro *Herreros y alquimistas*, la alquimia es el yoga de Occidente²⁵. Como para Humboldt, en la alquimia no hay una sola manera de conocer, cualquier camino es bueno, puesto que todo está relacionado. Para Descartes, por el contrario, sólo hay un camino y la ciencia se define por su método.

Ésto nos lleva a otra de las principales tesis del artista alemán: la afirmación de que todo hombre es un artista, que tanto escandalizó en su época. Podría parecer contradictorio incluir esta afirmación en una tradición de saber esotérico y ocultista, pero no es así; la leyenda de la propia tradición alquímica

24 Cf. AROLA, Raimon, *op. cit.*, pp. 227 y ss.

25 Citado por AROLA, Raimon, *op. cit.*, p. 48.

cuenta que fueron los hombres mismos los que rechazaron la sabiduría de Dios, aunque esa sabiduría estaba realmente al alcance de todos los que la invocaban y no la buscaban con intenciones erróneas. Por eso la alquimia reconoce dos caminos, el largo para los sabios de este mundo y el corto; pero «Dios ha reservado esta vía rara y fácil, para los pobres despreciados y para sus santos cubiertos de abyección»²⁶.

¿Cuál es pues el arte que hace de todo hombre un artista?

Picco della Mirandolla, en su «Carta sobre la dignidad del hombre», sostiene que ésta reside en su libertad y capacidad creadoras, entendiendo por tal la capacidad de llegar a ser aquel que se quiere ser. El poder del hombre es el poder de ser sí mismo, y su fuerza, la fuerza de alcanzar su plenitud. Y eso está al alcance de todos. Paracelso tenía como lema, «no sea de otro quien puede ser de sí mismo». Hamann también afirmaba que el fin del hombre no es la felicidad, como había dicho Aristóteles -eso es cosa de franceses y utilitaristas, decía-, su meta consiste en desarrollar al máximo sus capacidades, en alcanzar totalmente aquello que somos potencialmente y eso, a veces trae felicidad y a veces sufrimiento. Para Hamann, sólo lo que se acepta con pasión es real para el individuo, la intensidad de una vida plena significa la manifestación de lo oculto y lo interior, lo cual no equivale a cultivar su jardín como decía Voltaire. La resurrección alquímica cumpliría, por tanto, el sueño renacentista de sacar de la naturaleza lo mejor de sí misma, no es una aniquilación, un dejar de ser quien se es, sino la creación de la verdad del ser.

Según lo afirmado hasta ahora, y por intentar hacer un pequeño resumen a modo de conclusión, podemos pensar que aquello que hace tan molesto el arte de Beuys, es algo que desde hace muchos siglos ha tenido justamente que ocultarse, porque ha sido tradicionalmente la parte perdedora y perseguida del pensamiento occidental. Por esta razón ha terminado siendo además un pensamiento esotérico. Esta tradición defiende la profunda y oculta unidad de todo lo real; la existencia, por tanto, de diferentes niveles existenciales y de comprensión del mundo; la imposibilidad de conocer esta unidad por caminos puramente racionales, que nos impele a buscar un don o una intuición, un principio diferente de conocimiento, un punto de partida en el que se unen todas las potencialidades del hombre. Todo esto nos conduce a nuestra propia fuerza creadora, a la libertad *stricto sensu* (la verdad os hará libres). ¡Peligroso camino para el poder!

Este conocimiento no es útil por productivo, sino porque es eficaz, porque cura y regenera, porque se dirige hacia lo verdadero, lo espiritual y lo eterno en el hombre. Es, por tanto, un conocimiento salvífico. Este conocimiento,

26 FULCANELLI, *op. cit.*, p. 129.

que como hemos dicho es un arte, al que en principio todos pueden llegar si se preparan o lo invocan, alcanza lo universal partiendo del hombre particular, lo Humano o lo que es lo mismo la verdadera individualidad como unión del uno y el todo (no partiendo de lo universal —ideas universales— para llegar a lo universal —leyes). Es un arte también porque no consiste exclusivamente en el reconocimiento de lo que existe, sino que conlleva una parte importante de actividad creativa, de realización de lo verdaderamente individual en nosotros, algo que antes de nosotros, de nuestra acción creadora, no existía. Este saber parte del conocimiento de lo particular para alcanzar eso mismo regenerado, el orden espiritual de la realidad; la meta es la unión de lo de arriba con lo de abajo, la regeneración de la materia. El espíritu particular no se disuelve en el espíritu universal (Hegel, Marx), sino que alcanza la inmortalidad.

Creo que en este contexto las acciones de Beuys adquieren otra luz: su utilización de la materia grasa, los animales, los metales o el sonido adquieren otro significado [*I like Amerika und Amerika likes me*, René Block, NY, 1974; *Iphigenia, Titus Andronicus*, 1974; *7000 Robles*, Dokumenta VII, 1982, que desemboca en *fin del s. XX*]. El arte para Beuys es operativo. La palabra es acción y la acción es palabra, y quiere llegar a lo más hondo del corazón del hombre, remover sus creencias más arraigadas. Para ello necesita la ayuda de la materia, de los procesos químicos y físicos que trastocan al hombre cambiando o ayudando a recrear su realidad, la dirección de su espíritu, como el ejercicio físico en el yoga es previo y preparación a la meditación. Contra la materia no hay que luchar, y menos un artista, hay que aliarse con ella, lo espiritual y lo material son uno en el fondo.

Para esta forma de pensar la perfección de la materia acaba siendo espiritual y lo espiritual es, a su vez, justamente eso, la perfección de la materia: ahí reside el principio de la inmortalidad.

«En la actualidad y casi unánimemente, bajo el término de alquimia se entiende un conjunto coherente de ejemplos físicos de realidades de orden espiritual [...] los alquimistas insisten una y otra vez, en los textos que nos han legado, en que su arte opera la metamorfosis de la materia, que la rectifica y la conduce a un estado de perfección tal, que es una materia pura, ajena a la corporeidad física del mundo caído»²⁷.

Con lo dicho hasta ahora queda patente, en mi opinión, que el sentido de la obra de Joseph Beuys es claro y además legítimo. Otro problema es ver si el artista alemán encontró realmente el lenguaje adecuado, si sus acciones

27 Cf. AROLA, Raimon, *op. cit.*, p. 52. Este punto de vista, perfectamente aplicable al arte beuysiano, es por otra parte, fácil de entender desde la física actual, que defiende que la materia sólo es una forma de la energía, de hecho normalmente se habla del binomio materia-energía.

fueron realmente salvíficas, es decir, creadoras. En este aspecto, el análisis que debemos realizar es diferente, es ya un análisis no del sentido de la obra, de su planteamiento de fondo, sino de su metodología y su lenguaje, de la eficacia del lenguaje que empleó para alcanzar la meta propuesta ¿todo es arte? Esa pregunta es lícita incluso dentro del universo artístico personal de cada artista.

Creo que en este terreno por lo menos tenemos que analizar dos aspectos del lenguaje beuysiano:

Por una parte, Beuys no dejaba de aceptar la máxima romántica y alquímica de que el único cambio real comienza en el hombre, el movimiento creador tiene que seguir siempre el camino del interior al exterior, sin embargo, él tampoco pudo sustraerse completamente a la herencia mecanicista y tecnológica de varios siglos; por eso construyó tantas máquinas, ciertamente máquinas para producir cambios internos (fundamentalmente mediante el calor), pero máquinas al fin y al cabo. Es decir, inconscientemente invirtió el proceso, buscando un cambio a partir de lo que realmente sólo es consecuencia, síntoma del cambio, no su causa. Para mover algo podemos utilizar la fuerza del calor (síntoma del esfuerzo de un cuerpo, del empleo de energía), pero el puro calor no provoca un cambio real. Finalmente Beuys cayó en la trampa de que los cambios se provocan, cuando en realidad una transformación real se produce no se provoca, se crea pero no se impone, es personal y tiene necesariamente el ritmo y la forma propios del sujeto que lo realiza. A pesar de que Beuys afirma que el hombre tiene que encontrar en sí mismo la fuerza regeneradora, la acción de la naturaleza y el destino de la humanidad²⁸, su lenguaje acaba siendo en muchos aspectos producto del mecanicismo racionalista. En vez de buscar las fuerzas inherentes al hombre capaces de crear calor (aumentando por tanto su vitalidad, su nivel energético) fabrica máquinas, o lanza trozos de grasa para producir este efecto. Es decir, crea símbolos del cambio y no cambios reales.

En las acciones del artista alemán el único elemento que nos hace pensar que llegó a intuir esto es la utilización de la música y de las palabras como *mantras*, pues ciertamente «la manera más profunda de entrar en un ser, sigue siendo escuchar su voz, comprender el canto mismo del que está hecho»²⁹.

Esta actitud es indicativa de que el paradigma científico, es decir la idea del mundo en la que se basó Beuys para recrearlo no era todavía lo suficientemente «fundamental». Como hemos visto la realidad tiene muchos niveles y, por tanto, muchas lecturas. Según a que nivel nos movamos seremos o no capaces de alcanzar el nivel del cambio real, de la creación, o nos limitaremos

28 Cf. *Joseph Beuys e le sue radice romantiche*, pp. 69-70.

29 YOURCENAR, Marguerite, *Con los ojos abiertos*, tr. E. Berni. Madrid: Plataforma, 2008, p. 84.

a la recomposición de elementos ya dados, en cuyo caso no crearemos formas nuevas. Es decir, nos estaremos moviendo a nivel cuantitativo y no cualitativo. La química, la ciencia que explicaba el mundo hasta hace bien poco y que ha caracterizado la ciencia moderna, se entiende como medición, descripción numérica de cantidades de movimiento y de cambios de lugar, es la química en la que Beuys basaba todas sus máquinas de calor y probablemente la mayoría de sus acciones. Pero ya desde mediados del siglo XX es indiscutible que lo que mueve el universo (incluido el hombre) no son los cambios químicos, sino las fuerzas físicas, éstas configuran la materia, dan forma, y gracias a ellas podemos describir el paso de la no forma a la forma, o de una forma a otra³⁰. Esa es la verdadera tarea del arte que ciertamente Beuys intuyó

«La tarea para la creación de la naturaleza de lo que la poesía debe ser en el futuro: tiene que existir bajo la forma, de (formas) que actúan sobre formas, que realmente cambian las fuerzas»³¹.

Dice hablando de la ocurrencia de Joyce de cambiar el aura de Irlanda a través de la poesía. La capacidad de cambiar el mundo, como medicina dinámica es el principio, la esencia, la materia y meta de mi trabajo, afirma. El problema es cómo conseguirlo.

Beuys, con sus acciones, pero en general con toda su obra buscó, como queda ya claro, el Arte, no la creación de obras de arte. El arte escrito con mayúsculas es la creación real, la creación de mundos, de palabras poderosas, de imágenes (formas individuales) que son símbolos (formas universales) y, por tanto, tienen un poder catártico o curativo: el individuo al reconocerlas resulta transformado. Esa era la función del mito, de la tragedia clásica o el arte cristiano en sus orígenes, cuando todavía las imágenes eran algo más que la reproducción o imitación de un concepto. La imagen puede ser creadora, cuando el individuo, unido al origen (Dios o la Naturaleza, o el Alma del Mundo) ya no es sólo él y actúa, por tanto, desde lo más profundo y no desde fuera, con máquinas (la química no deja de ser una producción «mecánica» en nuestra cultura). Esto es lo que buscaba la Alquimia y lo que Beuys intentó reproducir

«El alquimista se relaciona a la vez con el inconsciente y con la sustancia que esperaba transformar mediante el poder de la imaginación, que es, por lo tanto, una ‘quintaesencia’, ‘un extracto concentrado de las fuerzas vitales, tanto físicas como psíquicas, trabaja con y a través de su propia quintaesencia,

30 Hasta hace poco la explicación de lo real en base a las partículas elementales justificaba la afirmación de que «todo es química». Hoy sabemos que los cambios químicos se explican desde la visión cuántica de lo real, por ejemplo el electro-magnetismo.

31 BEUYS, *op. cit.*, p. 40 (Berlín, 1979) en: KRAMER, Mario, *Klang & Skulptur*. Darmstadt: Häusser, 1995, p. 25.

y él mismo es la condición indispensable de su propio experimento»³².

Sin embargo, el propio Beuys, como hombre moderno que, a pesar de todo era, tal vez había perdido esa indispensable unión con el Todo que hace posible la creación de verdaderos lenguajes, de imágenes en sentido fuerte, eficaces, de símbolos en sentido propio. Tal vez los románticos fueron los últimos europeos en creer en esta unión y con ello en la realidad de la mística. Ni Beuys ni sus oyentes lo creían realmente y contemplaban las acciones como quien contempla una original obra de arte, como un experimento tecnológico-artístico, como una rebelión intelectual, pero no como un acto de unión transformadora del individuo y, «con él y en él», del mundo. Los alquimistas por el contrario sí lo creían, el hombre (microcosmos) se correspondía con el mundo (macrocosmos), y por ello el conocimiento podía ser realmente transformador. El conocimiento era *gnosis*, camino de transformación interior que hacía posible encontrar el oro del mundo: la inmortalidad. En la unión con el Alfa y el Omega, con el que está fuera del tiempo, con el Creador del gran teatro del mundo, a cuya imagen y semejanza somos también nosotros creadores de mundos, se puede volver al principio, recomenzar y redimir la realidad. Pero para ello no hay que construir máquinas, sino lenguajes llenos de sentido, que hagan posible la comunión de nuestra alma con el Anima Mundi, porque «*los cuerpos no tienen acción los unos sobre los otros; sólo el espíritu es activo y eficaz*»³³. Esto sólo es posible desde la imaginación creadora³⁴.

Tal vez esta intuición llevó a Beuys al final de su trayectoria artística, y aunque nunca lo cumplió totalmente, a no crear más objetos y sólo hablar, porque sólo la palabra, decía, es realmente creadora

«Por eso los Sabios, conocedores de que la sangre mineral que necesitan para animar el cuerpo fijo e inerte del oro no era más que una condensación del Espíritu universal, alma de toda cosa»³⁵.

Tal vez como lo intentó Beuys, el verdadero artista tiene que ser alquimista y perseguir la Gran Obra, «separar en su pequeño mundo, con ayuda del fuego secreto y del espíritu universal, las partes cristalinas, luminosas y puras de las

32 Cf. JUNG, C.G., «Psicología y Alquimia», Citado por HARPUR, Patrick, *op. cit.*, Gerona: Atalanta, 2010, p.225.

33 FULCANELLI, *op. cit.*, p. 126.

34 *Es una técnica sencilla y lineal, que requiere sinceridad, resolución y paciencia y apela a esa imaginación [...] a la idea viva, a la imagen fructífera, al símbolo siempre inseparable de toda elaboración filosófica o de toda aventura poética, y que se abre poco a poco, en lenta progresión, a una mayor cantidad de luz y de conocimiento*, dice Fulcanelli a propósito del *solve et coagula* (cf. FULCANELLI, *op. cit.*).

35 *Ibid.*, p. 126.

partes densas, tenebrosas y groseras y [...] extraer luz de las tinieblas»³⁶. No convertir la materia en oro, sino rescatarla para la eternidad convirtiéndola en Vida, en espíritu —convertir la vida en Arte y el arte en Vida—curando así las heridas de los hombres. Tal vez todo artista debiera ponerse a buscar el *Verbum dimissum*, la palabra perdida, porque como en el caso de Beuys, la primera obra, la originaria, somos nosotros mismos. Quien no se ha creado a sí mismo, quien no ha desarrollado en sí mismo la fuerza creadora, nunca será un verdadero artista. Sólo los que se ponen en camino, aunque perezcan devorados en el proceso de la putrefacción son verdaderos artistas. Su obra les ayudará más tarde a resucitar, pues todo verdadero arte es alquimia.

36 FULCANELLI, *op. cit.*, p. 20.