

El chamán Joseph Beuys: del ritual alquímico al cristiano

Iñigo Sarriugarte Gómez
Universidad del País Vasco

RESUMEN

La faceta creativa del artista alemán Joseph Beuys se caracteriza por ser una de las más herméticas y complejas del panorama contemporáneo. Sus fuentes de inspiración se acercan a un entramado compuesto por la antroposofía, los románticos alemanes, la alquimia y el cristianismo. Estos dos últimos puntos serán tratados en este artículo, siendo a su vez hilados y conectados bajo la faceta que más le gustó representar: la de un chamán, capaz de transformarse a partir de sus propias dificultades físicas y mentales y de recrear toda una amplia tipología de sustancias y materiales caracterizados por sus propiedades energéticas. El siguiente texto recoge diversas referencias relacionadas con la alquimia y el cristianismo, como parte importante de los pilares que permitieron construir su obra práctica y teórica.

ABSTRACT

The creative work of the German artist Joseph Beuys is characterized for being one of most hermetic and complex of the contemporary art. His sources of inspiration are based on anthroposophy, the romantic Germans, the alchemy and the Christianity. These two last points will be treated in this article, being connected under the characteristic that he most liked to represent: the role of the shaman, able to become from his own physical and mental difficulties and to recreate a wide typology of substances and materials characterized by their power properties. The following text gathers diverse references related to the alchemy and the Christianity, like important part of the pillars that allowed to built his practical and theoretical work.

PALABRAS CLAVE:

Beuys, chamán, alquimia, cristianismo, ritual.

KEYWORDS:

Beuys, shaman, alchemy, Christianity, ritual.

* * * *

Breves datos biográficos adaptados al tema:

Nace el 12 de Mayo de 1921 en el seno de una familia de origen holandés y de marcada tendencia católica. De niño se siente muy atraído por las ciencias naturales y la música, disciplinas que le acompañarán toda la vida. En el año 1938 consigue salvar de una quema de libros un catálogo con reproducciones de esculturas de Wilhelm Lehmbruck, quien le influirá decisivamente¹, ya que había abordado una situación límite del concepto estético. Lehmbruck será uno de los primeros miembros de una organización², que debía servir para la fundación de un nuevo “organismo social”, de acuerdo a la proclama “Kulturvölker” de 1919 de Rudolf Steiner (1861-1925), dirigida al pueblo alemán y a los pueblos civilizados.

No obstante, una de los personajes que más va a calar en su obra y vida será la de Rudolf Steiner³ y el desarrollo de su teoría: la antro-

¹ Junto a este, también se sintió muy atraído por Eduard Munch.

² THOMAS, Karin, “Beuys. La vida. La obra”, en *Beuys vor Beuys. Trabajos tempranos. Colección Van Der Grinten. Dibujos, acuarelas, estudios al óleo, collages*, Zaragoza, Palacio de Sastago; Madrid, Casa del Monte, 1990, p. 15.

³ Este pensador alemán (1861-1925) comenzó a trabajar en los Archivos Goethe en la ciudad de Weimar, donde obtiene numerosa información de este erudito romántico. Destaca la elaboración de su tesis “Verdad y Ciencia”, de 1892, con la que obtiene el Doctorado de Filosofía en la Universidad de Rostock. Será en una obra posterior titulada “La Filosofía de la verdad”, de 1894, donde muestra su interés por un pensamiento que perciba los mundos invisibles y espirituales. Para este pensador, tanto la imagen, como el color y todo tipo de arte visual son una forma esencial de expresión del pensar y del desarrollo de la intuición. Las dotes pedagógicas y comunicantes de Steiner se dieron a conocer principalmente a través de imágenes pintadas. Para este, el acto de pintar era primordialmente experimentar los colores, y al color dedicó la mayor parte de sus conferencias versadas en la pintura.

Steiner toma como fuente de inspiración a Goethe, la tradición ocultista y la teosofía oriental, recreando las teorías de la antroposofía, donde se conjuntan lo físico, lo sentimental y lo espiritual. La base de este pensamiento es su carácter mediador entre la filosofía y las ciencias naturales, entre el ser humano y el cosmos, entre el arte y la vida. Pero también la cuestión social, la política y la economía formaron parte del ideario de Steiner. La antroposofía pretendía explicar no sólo el funcionamiento fisiológico del ser humano, de su intelecto y de sus leyes, sino la parte más fundamental: la espiritual.

Las enseñanzas de Steiner siguen vigentes hoy en día y se esfuerzan en desarrollar estos postulados mediante las escuelas Waldorf, hospitales antroposóficos y centros de formación permanente. En este sentido, las



Figura 1. J. Beuys - Crucifijo - 1948, lápiz y acuarela sobre papel.

posofía, desde donde partirá su “concepto ampliado del arte”. Su amigo Fritz Rolf Rothenburg, que muere en el campo de concentración de Sachsenhausen, le había transmitido en 1941 las primeras ideas sobre la antroposofía de Rudolf Steiner y el concepto de un nuevo organismo social, no obstante, el estudio de la antroposofía no comenzará de manera intensiva hasta después de la Segunda Guerra Mundial. Tanto la influencia de Rothenburg como su fascinación por Wilhelm Lehmbruck, quien se había adherido a la antroposofía antes de su muerte, le conducirán definitivamente hacia los postulados de esta corriente.

En 1940, decide estudiar medicina, pero es llamado a filas y destinado a la Luftwaffe, donde aprende radiotelegrafía y el manejo de aviones de bombardeo. Durante un ataque a una base rusa en Crimen, en el invierno de 1943, su Stuka es abatido, sufriendo graves heridas. A partir de aquí la leyenda ya conoci-

enseñanzas de Rudolf Steiner remarcan la capacidad del intelecto humano para contactar con el mundo espiritual, de ahí la creación de toda una serie de teorías de carácter creativo y estético.

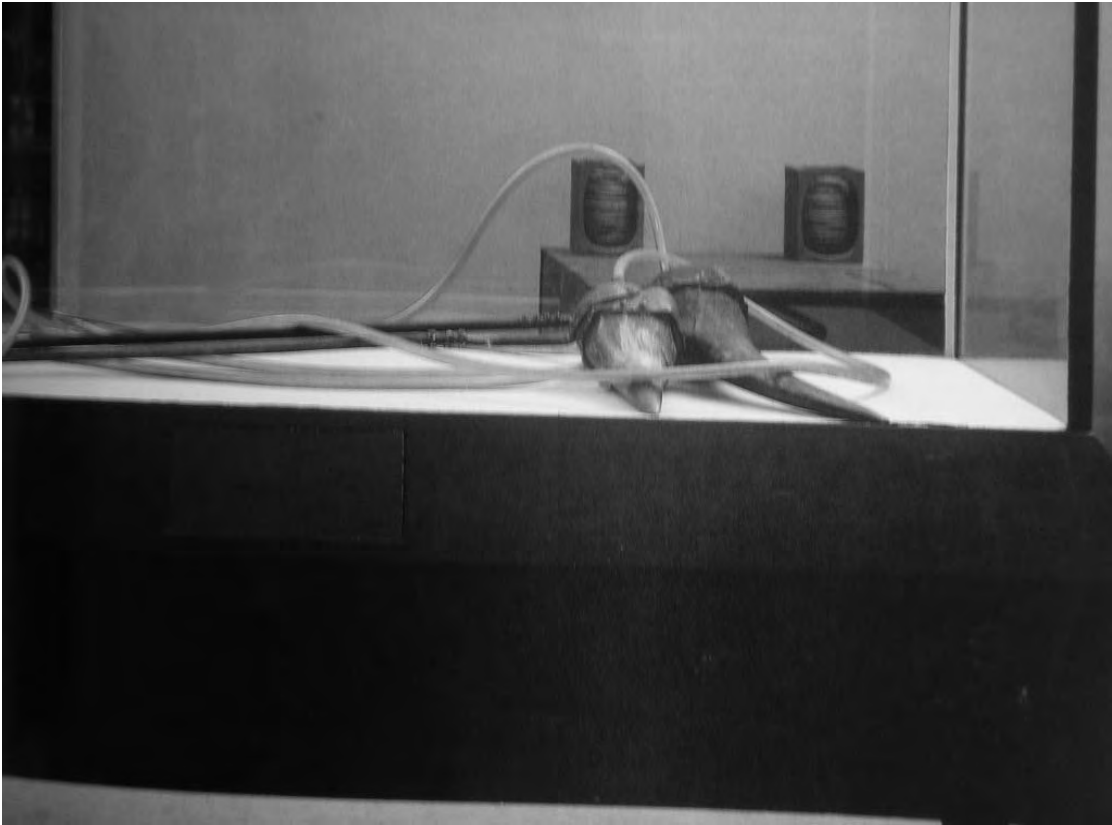


Figura 2. J. Beuys - Die Horner - 1960.

da, donde será recogido por un grupo de tártaros nómadas, que le salvarán la vida, curándolo con remedios caseros, a la vez que ungen sus heridas con grasa animal y lo envuelven en fieltro para que esté caliente. Estos materiales se convertirán en esenciales en su producción escultórica. Después de pasar una temporada en un hospital de campaña alemán, regresa al frente, siendo herido y apresado finalmente por los británicos en 1945.

A partir de la guerra, es cuando comienza a adentrarse en los derroteros del arte. En un principio, a través de los hermanos Hans y Joseph Van der Grinten, coleccionistas, que teorizarán sobre su obra y aportan una gran ayuda, tanto moral como económica al artista. En 1947, inicia sus estudios en la Staatliche Kunstakademie de Dusseldorf, donde estudia con Ewald Mataré, que retorna a la academia tras su expulsión en 1933, quién ya percibe la sensibilidad del alumno y su habilidad artesanal. Por este motivo, pide la colaboración de Beuys para diversos encargos eclesiásticos. También, durante su etapa en la Academia de Arte de Dusseldorf, intercambiará numerosos pareceres en torno a la antroposofía con su compañero de estudios Rainer Lynen.

Durante los años 40, Beuys realizó estudios científicos independientes, siendo la relación arte y ciencia una cuestión recurrente, tal y como se planteaba en la misma antroposofía. Se nutre intelectualmente con Kierkegaard, Nietzsche, Marx, Goethe, Schiller, Hoderlin, Novalis, Runge, Hegel, Joyce y Leonardo da Vinci, quien representa un modelo a seguir, como baluarte del artista que constantemente está ampliando conocimientos y extendiendo sus horizontes, de ahí su famoso trabajo titulado "Giocondologie" de los años 50 y una serie de dibujos sobre el código de Leonardo descubierto en Madrid en 1965. De Joyce⁴, le

⁴ Dentro de la literatura, la influencia teosófica se puede observar de manera significativa con James Joyce, en cuya obra las ideas esotéricas de principios del siglo XX aparecen reflejadas en muchos de sus principales temas. Son muchos los escritores relacionados con la teosofía, a los cuales va haciendo Beuys, caso del poeta William Butler Yeats, quien describe su encuentro con Blavatsky en su autobiografía, para convertirse en uno de sus estudiantes. Sus escritos están imbuidos de temas esotéricos y teosóficos, de hecho, muchos de sus poemas sólo son entendidos dentro del contexto de la teosofía, la Cábala y las tradiciones herméticas. Al igual que este poeta, también destaca el miembro del Renacimiento



Figura 3. J. Beuys - Extractor de energía para acción - sin fecha, lápiz.

impactan sus novelas “Ulises” y “Finnegan’s Wake”.

Para Beuys, el arte debe contemplar lo primigenio, lo vital como despliegue de una primera emanación, por este motivo, estudia la filosofía de la naturaleza de Goethe, con su teoría de la flor arquetípica, que es el primer vegetal emanado del trasfondo universal y creador. Esta proto-flor es la fuerza sutil y primaria. También, las teorías de Goethe le acercarán a la antroposofía de Rudolf Steiner, de hecho, durante los años 40 visita el Archivo Nietzsche en Weimar, donde estudió cuestiones antroposóficas. Resulta relevante su interés por Schiller y especialmente por sus “Cartas sobre la educación estética del género humano”, obra del siglo XVIII, donde se plantea que la libertad política surge como consecuencia de la libertad estética.

A principios de los años 50, realiza una profunda lectura de Maurice Maeterlinck⁵ y las

Literario Irlandés George William Russell, que mostró su conversión a la teosofía en su poesía y prosa, especialmente en “The Candle of Vision”. Otros nombres de esta lista serían T. S. Eliot, Yeats, Henry Millar, Talbot Mundy y L. Frank Baum

⁵ El simbolista belga y Premio Nobel de Literatura Maurice Maeterlinck, mantuvo claras afinidades teosóficas, teniendo sus trabajos una fuerte repercusión en la literatura y el arte de principios del siglo XX.



Figura 4. J. Beuys - Generador de Fond II.

conferencias de Rudolf Steiner “Sobre las abejas” (Dornach, 1923), que le permite desarrollar paralelamente a su “teoría plástica” la idea de las abejas reinas como cruces en movimiento, de hecho, para él, todas se mueven orgánicamente en torno a una especie de corazón, que lo identifica con la esencia del cristianismo.

Durante 1955 y 1957, se suceden crisis, estados de agotamiento y depresión, resurgiendo las experiencias dramáticas de la guerra. Para el artista, la superación de estas situaciones supuso una renovación físico-espiritual, de hecho, asume la enfermedad como una experiencia espiritual y una oportunidad para asumir un cambio.

En 1961, es elegido catedrático de Escultura Monumental en la Academia Nacional de Arte de Düsseldorf, pese a la oposición de Mataré, quien ya consiguió una vez abortar su nombramiento. Será a partir de su periodo como profesor en la Academia, cuando desarrolla su arte y las ideas en relación a la cultura y la política. Para Beuys, la enseñanza resulta un pilar central de su teoría artística, donde busca desarrollar un concepto del arte antropológico, que abarque todos los medios de expresión humanos.

En 1962, empieza su actividad en Fluxus, intentando enlazar de manera fluida los diferentes límites entre las artes. Un año más tarde, se organiza el primer concierto de Fluxus en la

academia de Bellas Artes de Düsseldorf, “Festum Fluxorum Fluxus”. En la primera velada realizó una “Composición para dos músicos” y en la siguiente, la “Sinfonía Siberiana, primer tiempo”. También, se empiezan a realizar diferentes acciones, donde se conjuntan prácticas religiosas, artísticas, sociales, científicas, rituales, curativas, mitológicas y políticas.

A principios de los años 70, continúa con su actividad política, fundando en Düsseldorf la “Organización de electores, libre plebiscito”. En 1972, lidera la ocupación de la secretaría de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, en contra de la aplicación de *numerus clausus*, finalizando esta protesta con la intervención de la policía. Beuys es destituido como profesor, acusado de violación de domicilio.

Más adelante, fundará junto al premio Nobel de literatura Heinrich Böll la “Universidad Libre Internacional”. En abril de 1978, la Magistratura de Trabajo de Kassel declara ilegal el cese como catedrático de la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, siendo reintegrado nuevamente. Un año más tarde se presenta como candidato de los Verdes al Parlamento Europeo. También, tendrá durante este año ocasión de conversar con el Dalai-Lama en Bonn.

En la Documenta VII de Kassel, en el año 1982, Beuys realiza “7.000 Robles”, proyecto donde trataba de plantar 7.000 árboles en Kassel, con una columna de basalto erigida al lado de cada uno. Su fallecimiento el 23 de febrero en 1986, de fallo cardíaco, le impidió acabar esta acción, ya que tenía una duración de cinco años, pero toda una multitud de seguidores se encargó de finalizarlo. En mayo, son arrojadas sus cenizas al Mar del Norte, dentro de tres vasijas de bronce procedentes de una excavación griega, y halladas repletas de miel.

Acercamiento al chamanismo y la alquimia:

Su actitud como chamán se presenta claramente simbólica, siendo sus propuestas un foco exponencial para las auténticas verdades. A la vez, asume el papel de un conductor de conciencias y un pedagogo, que muestra esencias mediante el arte. El chamán siempre representa una muerte simbólica, pero seguida de una resurrección, adquiriendo un nuevo cuerpo con más habilidades. De ahí que este mismo proceso, lo haya asumido el propio artista con las complicaciones físicas y las enfermedades que tuvo que padecer, debido a

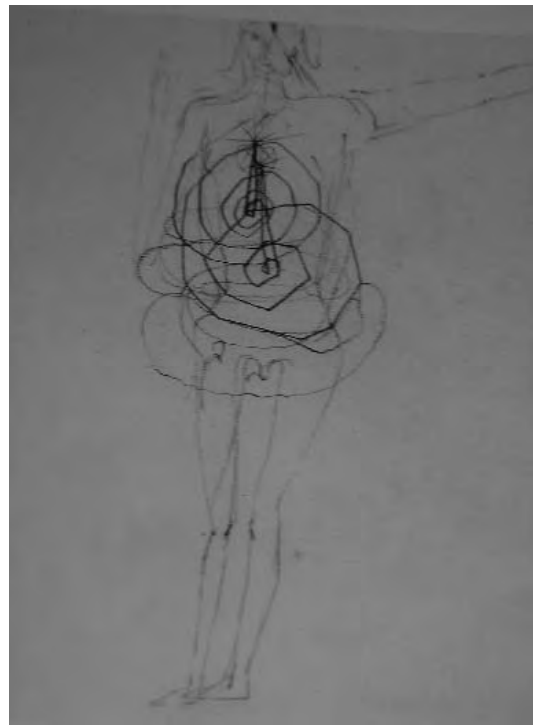


Figura 5. J. Beuys - *Hermaphrodita*, dibujo número 22 en *The Secret Block*.

las heridas de guerra. Este proceso supondría para el artista un auténtico reconocimiento chamánico: “Fue arrojado desde la cabina del piloto en el impacto e inmovilizado bajo la cola... Beuys había sufrido una doble fractura en la base de su cráneo; tenía metralla por todas partes, sólo una parte de esta pudo ser quitada más tarde. Se había roto sus costillas, piernas y brazos. Su pelo se había quemado desde las raíces, su nariz pulverizada...”⁶. Esta tragedia le marcará para toda la vida y, de hecho, su salud quedará muy resentida.

En cualquier caso, la superación de las diferentes crisis físicas y mentales, por las que pasa en determinadas años, es entendida como la oportunidad para una transformación y superación, asumiendo este hecho como un ritual chamánico. Esta experiencia beuysiana se enmarca en clara correlación con las explicaciones que realiza John Bowker⁷, ya que un potencial chamán debe estar marcado por un episodio traumático o enfermedad. Por este motivo, a lo largo de su vida, ha sido constan-

⁶ STACHELHAUS, Heiner, *Joseph Beuys*, New York, Abbeville Press Publishers, 1991, p. 22.

⁷ BOWKER, John (ed), *The Oxford Dictionary of World Religions*, Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 884.



Figura 6. J. Beuys - La mujer liebre, dibujo número 437 en *The Secret Block*.

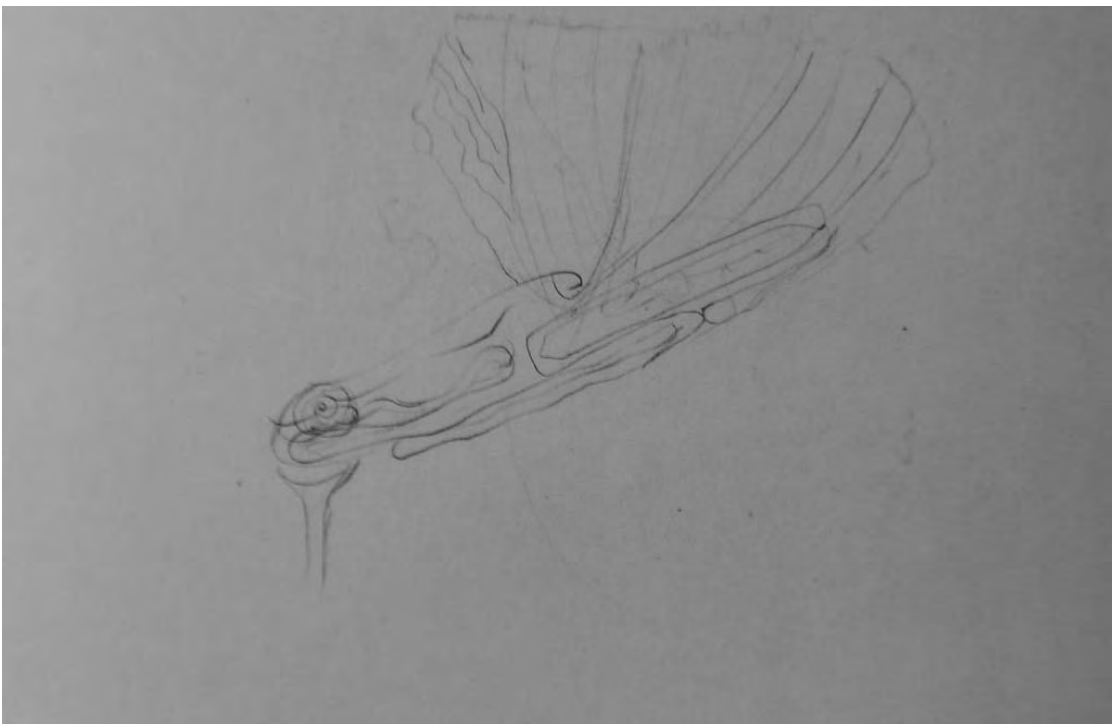


Figura 7. J. Beuys - Metamorfosis, dibujo número 40 en *The Secret Block*.

temente identificado con un chamán por el poder de curarse a si mismo y por su intimidad con los animales y la tierra.

Igualmente, mantuvo un interés por la mitología crística, de acuerdo a su ritual de curación. Los factores de sufrimiento que se



Figura 8. J. Beuys - Pieza de grasa para Eurasia - 1965.

producen en Beuys se encuentran cercanos a los postulados de Cristo. En este sentido, el concepto herida tanto personal como social es la oportunidad para su posterior transformación.

Solía realizar cuatro niveles de ritual: 1-Se hacía una imagen de él, dibujándose; 2-Participaba en acciones, de hecho, toma parte en más de 30 acciones, donde realiza una acción simbólica como en un ritual; 3-Exposición de obras, como instrumentos inventados expresamente para un ritual, caso de “Bastón de Eurasia” de 1968; 4-Hacia participar también al espectador en actos rituales de una acción.

En “The Secret Block for a secret person in Ireland”, aparecen imágenes que el artista creó en los años 50, como místico de la naturaleza, inspirándose en el universo del mundo animal. De hecho, aparecen imágenes rituales, con animales, esqueletos de animales, figura femeninas con animales, escenas de partos, chamanes y hechiceras. Aparecen representados escenas como la separación del cuerpo astral y la liberación del cuerpo etéreo del cuerpo físico y mental. De hecho, sus representaciones de seres hermafroditas, cuerpos humanos con rasgos femeninos y masculinos pertenecen al orden del alma, más que al físico.

Dentro de los seres vivos, las abejas adquieren un valor relevante, como representantes de

materiales de gran valor para el artista, como son la cera, la miel, el polen, el néctar, a la vez que se da la idea de la colmena en el plano social del pueblo, de ahí su trabajo “Abeja reina III” de 1952, en Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. Este animal solar es comparado con las células del cuerpo humano; la cera sería la sustancia vital proveniente del mismo cuerpo; mientras que la colmena es comparada con el cuerpo humano; y las celdas hexagonales con los huesos.

Siguiendo con este ritual del animal⁸, a la liebre le atribuye un significado vital, siendo

⁸ En Occidente, el simbolismo animalístico comienza con Aristóteles y Plinio, pero más concretamente con el libro “Kysiologus”, realizado en Alejandría en el siglo II d.C. Otra aportación relevante se produce dos siglos más tarde con Horapolo, con sus dos libros de “Hyeroglyphica”. A partir de aquí, nacen los Bestiarios de Filipo de Thaur (1121), Pedro de Picardía, Guillermo de Normandía (siglo XIII); “De animalibus”, atribuido a Alberto Magno; el “Libre de les Bésties” de Ramon Llull; y el “Bestiaire d’Amour” de Fournival (siglo XIV). En definitiva, este antiquísimo interés por el animal, como portador de cualidades positivas y negativas, así como de expresiones cósmicas, arranca desde el Neolítico hasta obras como “Jubile van den Lleyligen Macarius” de 1767. Para más información, véase CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Ed. Lábora, 1991, pp. 69-73.



Figura 9. J. Beuys - Plan de energía - sin fecha.

comparada con un órgano externo por su fertilidad, su capacidad para ocultarse y para rebasar límites; a su vez, se presenta como principio de encarnación, movimiento y personificación de sustancias químicas. También, aparecen el caballo, el cisne y el coyote, entre otros, observando al animal como un eslabón dentro de la cadena evolutiva, que tiene que realizar su propio proceso espiritual. De hecho, incluso, Beuys quiso fundar el “Partido Alemán de los Animales”, con el propósito de impulsar los derechos de los animales.

Destaca su fascinación por la religión chamánica y animista Bon⁹ del Tíbet, lo que se une a su interés por tradiciones del budismo mahayana, ya que esta corriente budista maneja un amplio repertorio ritualista. Para

⁹ Se trata de una religión poco conocida. Se cree que es traída por extranjeros procedentes de Irán, siendo sus principales características el ritual chamánico. De hecho, los sacerdotes Bon practican todo tipo de rituales y magia. Destacaron por el desarrollo de un ritual que era utilizado en la curación de enfermedades, en evocaciones a los muertos y en prácticas mágicas. Posteriormente, sus técnicas serían asimiladas por el lamaísmo. Los seguidores de la religión Bon han imitado muchos aspectos del budismo, desarrollando sus escrituras sagradas propias. Cuentan con algunos monasterios en el este del Tíbet y en el norte del Nepal.

numerosos autores, la asociación beuysiana-tibetana se materializa a partir de sus acciones de los años 60 relacionadas con “Eurasia”.

Con este proyecto, se plantea volver a recuperar la pérdida de la unidad simbólica de los dos continentes, estableciendo un todo armónico. Eurasia representa un modelo de unidad en la diversidad. Son numerosos sus proyectos, como “Eurasia – Movimiento 32 de la Sinfonía Siberiana” de 1966, “Bastón de Eurasia” de 1967, etc. En definitiva, se busca la supresión de las diferentes tendencias mentales de Oriente y Occidente, de hecho, en estos postulados se observa la influencia de Steiner. De acuerdo a las diferentes corrientes herméticas, el oriental ha desarrollado más su capacidad intuitiva, mientras que el occidental la razón; siendo lo más adecuado el equilibrio entre ambos aspectos, así como una armonía entre ambos hemisferios cerebrales, tal y como había sido planteada por la antroposofía.

No sólo centra sus pesquisas de investigación en las anteriores zonas, sino que también en la región de Tartaria y Siberia, a la cual hace mención una de sus acciones, donde el chamanismo era practicado entre las gentes locales.

Este interés por el budismo mahayana le lleva a realizar un encuentro con el Dalai Lama el 27 de octubre de 1982, en Bonn, momento

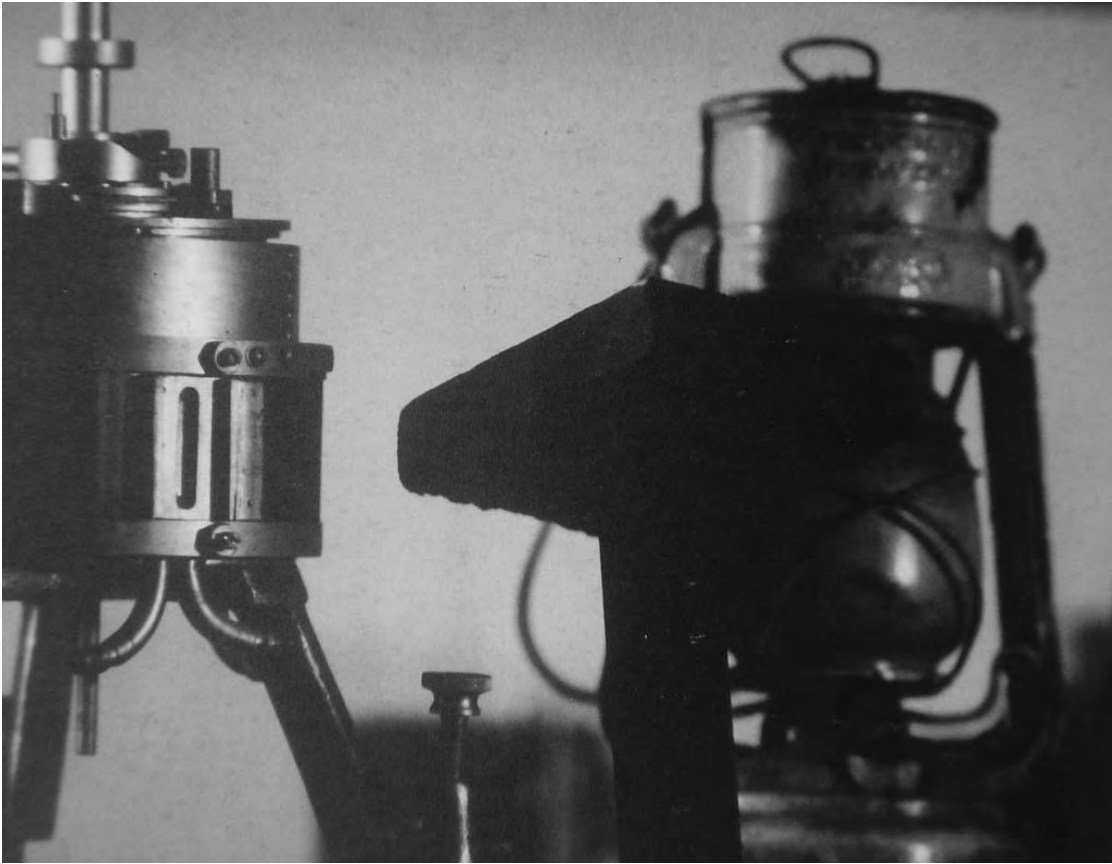


Figura 10. J. Beuys - Plan de energía, sin fecha.

que empleó para transmitirle su teoría de la "plástica social mundial". También, le planteó un proyecto que pretendía realizar en Pekín, para mostrar que la plástica social transforma el pensamiento en arte, haciendo saber a los chinos que su invasión del Tibet suponía la aniquilación de la vida espiritual del país más alto del mundo. Beuys pensaba que su proyecto de convertir la política en arte y de llevar a la práctica "el concepto de arte ampliado" le podría interesar al Dalai Lama. También, mantuvo relación estrecha con el lama tibetano Sogyal Rinpoche a través del artista Robert Filio, practicante budista y amigo de Beuys, además de miembro activo de la Free International University.

Louwrijen Wijers describe la experiencia del Dalai Lama cuando observa uno de los catálogos de Beuys de la siguiente manera: "El Dalai Lama ha cogido el gran catálogo de la exposición retrospectiva de Joseph Beuys en el Museo Guggenheim de Nueva York... Muy despacio Su Santidad pasa las páginas de este enorme libro... Mientras pasan las páginas Su Santidad el Dalai Lama comenta: «Hay muchas imágenes de páramos y destrucción... En nues-

tros mandalas, hay secciones que representan cementerios para recordarnos la temporalidad, la muerte, etc...»"¹⁰.

Su interés por la alquimia se relaciona directamente con el estudio que realiza de Paracelso. De acuerdo a Alain Borer: "de la misma manera que Paracelso, el alquimista suizo del siglo XIX (a quien Beuys estudió alrededor de 1950, a la vez que a Joyce), cuya teoría médica propone analogías entre las partes del cuerpo y el universo, enlazando el microcosmos y el macrocosmos, Beuys establece que -la ecología era su punto final, como terapia debería progresar dentro de cualquier organismo social-"¹¹.

Marcado por su actitud chamánica, se siente atraído por la alquimia¹², lo que le llevó a

¹⁰ LOUWRIJEN, Wijers, *Writing as Sculpture: 1978-1987*, London, Academy Editions, 1998, p. 1567.

¹¹ BORER, Alain, "A lament for Joseph Beuys", en *The Essential Joseph Beuys*, Cambridge, Massachusetts, The Mit Press, 1997, p. 26.

¹² Destaca una conversación mantenida con el artista sobre este tema el 4 de abril de 1979 en Viena. Véase

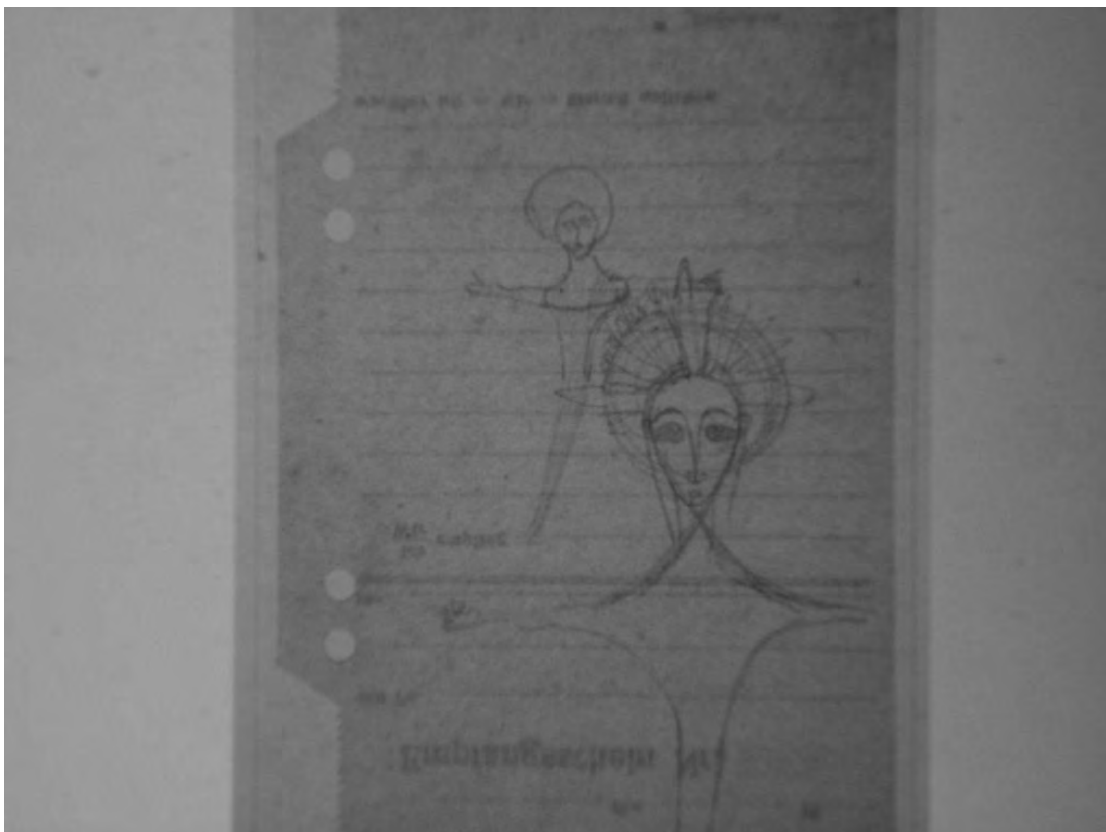


Figura 11. J. Beuys - Símbolo de la Resurrección - sin fecha, lápiz.

asociar determinados materiales y formas con ciertas cualidades transformadoras. Desde 1947, Beuys empieza a combinar formas naturales y abstractas, para posteriormente en los años 50, pasar a las representaciones de paisajes, animales y mujeres, en clara asociación con la tierra y los ciclos regenerativos de la naturaleza. Bajo su objetivo de fusionar arte y artefacto, Beuys fue recopilando objetos encontrados o creados por él, agrupándolos en vitrinas de vidrio y de metal similares a las que pueden verse en los museos de antropología.

Esta relación con la alquimia es materializada mediante el uso de matraces de destilación, probetas, frascos para medicinas, como en "Barraque D'Dull Odde", de 1961, donde se simula la idea de un laboratorio alquimista.

"Beuysnobiscum", en *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 243. También, destaca la conversación mantenida con Carolina Tisdall sobre "Secret Block for a secret person in Ireland", donde habla del carácter alquímico de su persona, expresado en el dibujo "Sangre de liebre". Véase KOEPLIN, D., *Joseph Beuys. The Secret Block for a secret person in Ireland*, Munich, Schirmer/ Mosel, 1988.

También, emplea numerosas baterías, en clara alusión al uso de las primeras baterías en la alquimia, remontándose incluso a procesos de la mitología griega, de hecho, las declaraciones del artista sobre su "Espacio básico Ropa mojada"¹³, de 1979, son una respuesta al mito de la batería primera, donde se describía como elaborar jabón cociendo sosa cáustica con grasa, a la vez que se intercalan diferentes elementos que producen estados diversos. Esto demuestra como muchas de sus propuestas se realizan bajo la perspectiva de la alquimia. El uso de baterías también proporciona una clara relación con las disciplinas científicas, como la electrotecnia, donde se producen aspectos de conducción, acumulación energética, calorífica y transformación de energía, caso del generador de alta tensión-alta frecuencia en "Fond II", 1968, en la instalación de la Documenta IV. Para el artista, estos aspectos energéticos mantenían una evidente correlación con la verdadera energía existente en la Tierra.

¹³ Véase "Beuysnobiscum", en *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 243.

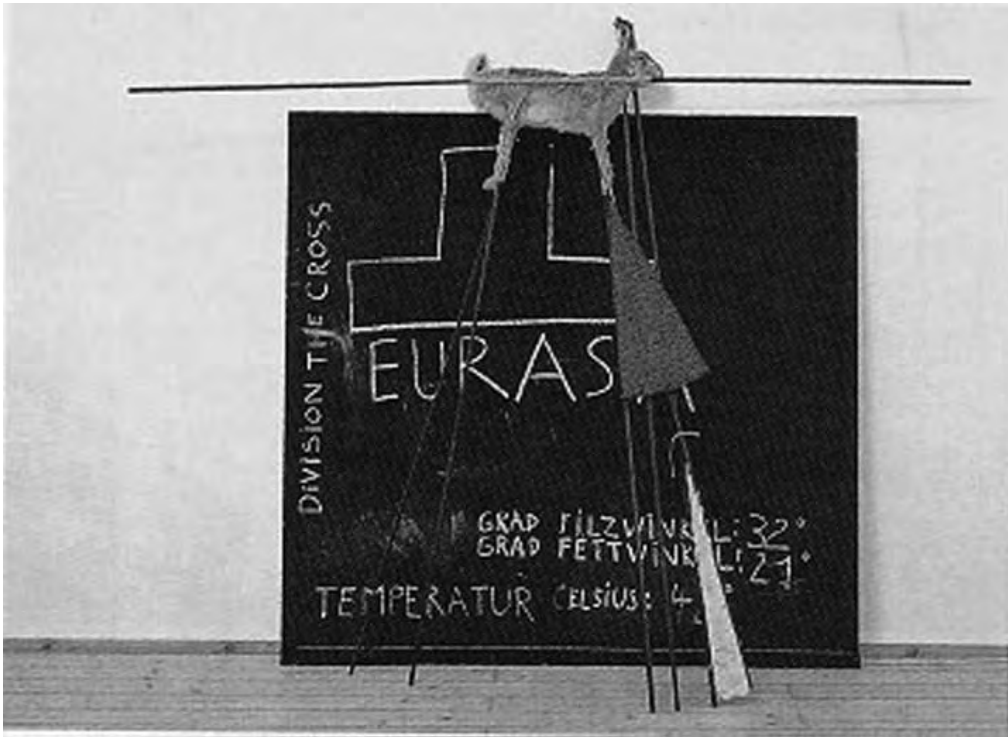


Figura 12. Joseph Beuys - Eurasia, Sinfonía Siberiana - 1966.

El concepto “energía” ocupa un lugar destacado en el vocabulario y pensamiento beuysiano, de hecho, la persona es una fuente de energía de primera calidad. En este sentido, el cuerpo humano se puede vincular a las leyes de la conservación de la energía. La principal forma de energía es el calor, entendido también como calor humano: amor. Esta herramienta es capaz de movilizar absolutamente todo. Igualmente, para Beuys, adquieren una gran importancia las energías psíquicas, mentales y suprasensoriales. Por este motivo, el arte tiene que aprovechar todas estas energías, reorientando las energías intelectuales improductivas.

Según Beuys, la termodinámica funciona como un principio espiritual y físico, como un generador de la plástica social y física, caso de “Tallow” de 1977; el traje de fieltro, como aislador térmico en “Filzanzug” de 1970 y la bomba de miel, como producto calorífico en “Honigpumpe” de 1977. En este sentido, el calor es para Beuys la sustancia evolutiva fundamental, que trasciende la materia.

Analiza todo tipo de sustancias, caso de la sangre, un elemento fundamental tanto para Goethe como para Steiner. Se trata de la fuente de vida materializada, que recorre todo el cuerpo. A modo de alquimista, quiere convertir la materia en sustancia. No hay jerarquía

por nobleza en los diferentes materiales, siendo todos empleados de acuerdo a sus valores físicos, de fluidez, de plasticidad y densidad.

Es un perfecto conocedor del uso de los tres principales elementos alquímicos¹⁴: azufre, mercurio y sal, demostrándolo en su dibujo “Evolution” de 1974. Estas tres sustancias simbolizan la libertad de todas las cosas. El objetivo del alquimista es fusionar los contrarios o elementos de significados distantes, tal y como lo desarrolla Beuys, siendo el resultado de tal unión: lo hermafrodita, como el dibujo número 22 de “The Secret Block”. Este aspecto se mantiene en clara relación con los planteamientos de Steiner, ya que intentaba mostrar los antagonismos y transmitir la vivencia del contraste, de hecho, el alma está inmersa en los antagonismos, siendo la vida la permanente superación de los antagonismos, pero al mismo tiempo la creación de nuevos antagonismos.

Con estos anteriores elementos, se produce una triada, recurriendo nuevamente a Steiner, aspecto usual en la filosofía beuysiana. El azufre representa a Saturno, el sistema nervioso, el fuego, el alma y el principio del

¹⁴ Sobre este tema, véase GEBELAIN, Helmut, *Alchemie*, Munich, Eugen Diederichs Verlag, 1991.



Figura 13. Joseph Beuys - Filzazung - 1970.

amor; el mercurio se relaciona con el Sol, el ritmo, el espíritu, el principio espiritual eterno y la materia tierra; mientras que la sal representa a la Luna, el metabolismo, el cuerpo, el principio vital y los elementos aire y agua. Este tipo de correlaciones son habituales dentro de la alquimia esotérica, a partir de aquí se relacionan y conjuntan todo tipo de materias, elementos y simbologías. De hecho, Beuys interpreta todos los conceptos vitales mediante estos materiales.

Este uso de materiales y elementos le proporciona numerosas posibilidades transformadoras y de polaridades. El uso de alimentos, como la grasa, el chocolate, tarros de conservas, pan, morcillas son alusiones al misterio de la transubstanciación, a la Eucaristía, a la participación potencial en la resurrección. De hecho, los alimentos son consumidos y se

transforman en otra cosa, en calor, por ejemplo; pero su caducidad se presenta en las obras de arte como un proceso natural.

La obra de arte se transforma a si misma. El artista busca alimentos, como sustancias portadoras de propiedades y potenciales químicos reales para someterlas a observación analítica. Al incorporar alimentos a la obra de arte, simbólicamente esta pasa al arte para llevar conciencia a la vida a través del arte. El concepto de conciencia resulta fundamental también en R. Steiner como medio de cambio social, elevando hacia la conciencia los impulsos del devenir histórico¹⁵.

Para John F. Moffitt, tanto la grasa como el fieltro son materiales cargados de un profundo sentido simbólico¹⁶, quedando la importancia de estos en sus posibilidades para ser transformados, aspectos que había extraído Beuys, según Moffitt, de R. Steiner al plantear cuestiones sobre la condensación y la solidificación, como las primeras ideas del bien y el mal que habían aparecido en el universo.¹⁷

Para Irving Sandler, “los escritores hemos relacionado la grasa con los millones de personas que fueron fundidas en los campos de muerte nazis... pero la grasa también ha sido interpretada como un símbolo calorífico dador de vida... Beuys comentó que la grasa daba calor y disolvía las formas congeladas y rígidas del pasado, así se hacía posible la futura forma.”¹⁸ Su maleabilidad y posibilidad de paso de sólido a líquido se toma como una metáfora de cambio para transformar la sociedad. Esta naturaleza transitoria de los materiales de Beuys, no solo se producía con la grasa, sino también con la energía que fluía a través de baterías transmisores, receptores y conductores en su trabajo, en clara alusión a los procesos alquímicos. Esta realidad transformadora enlaza con las formulaciones de Rudolf Steiner, cuando lanza su máxima: “la mesa de laboratorio se tiene que transformar en altar”, siendo ciertamente esta la intención de Beuys al convertir el espacio artístico en un continuo ritual religioso.

¹⁵ STEINER, Rudolf, *El Arte y la Ciencia del Arte*, Buenos Aires, Epidauro Editora, 1986, p. 144.

¹⁶ MOFFITT, John F., *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*, Michigan, UMI Research Press Ann Arbor, 1988, p. 124.

¹⁷ Idem.

¹⁸ SANDLER, Irving, *Art of the postmodern era: from the late 1960s to the early 1990s*, New York, Icon Editions, 1996, p. 91.



Figura 14. Joseph Beuys - *Honigpumpe* - 1977.

Mediante objetos, sustancias de todo tipo y acciones (asumidas como escenas simbólicas), se pretende provocar en el espectador una toma y apertura de conciencia, que abogue por nuevos horizontes en la sociedad. Toda persona activa debería aprender una nueva disciplina artística, llegando de este modo al concepto de “escultura social”. Igualmente, este término conlleva cultivar las relaciones entre los hombres, siendo este el camino para la superación de las crisis. Beuys intentó consolidar este proyecto artístico, donde todo ser humano sea un artista, es decir, un ser creativo, cuya prioridad sea la transformación del cuerpo social, en el que todo hombre debe participar. En este sentido, la capacidad creadora de cada hombre es revolucionaria, porque puede transformar las cosas y va en pro del desarrollo social y espiritual. Al emplearse la fuerza de la imaginación existente en el hombre y la sociedad, se podrá alcanzar una nueva humanidad en el ámbito artístico.

Los proyectos políticos de Beuys contienen aspectos del anarquismo utópico del siglo XIX, los símbolos y creencias de la mitología céltica y, por supuesto, la antroposofía de Rudolf Steiner, junto con discursos ecologistas, diseñados por el bioregionalismo e incluso variantes diseñadas en la Alemania de principios del

siglo veinte, donde se dieron cita el antiurbanismo y el antirracionalismo¹⁹.

Hacia el ritual cristiano:

Varios autores han abordado la obra de Beuys, desde parámetros cristianos²⁰, caso de Eric Michaud²¹, que emplea estilos hermeneúticos cuasi-cristianos para desarrollar muchos de los postulados beuysianos; Alain Borer analiza la herencia cristológica de Beuys, a la que se refiere como catología, que como bien lo explica el autor “habiéndolo recibido una estricta educación católica, el trabajo de Beuys no es permeable al catolicismo, ni a la conformidad del dogma, sino más a la catología, una mezcla de cultura y lenguaje apostólico”²². Por otra parte, Friedhelm Mennekes relata el estudio cristológico del artista de la siguiente manera: “Como resultado de su educación dentro de la tradición católica de las zonas del Rin, predomina una visión cristiana en su perspectiva – incluso y a pesar de la experiencia de ver el mundo roto por la experiencia de la guerra. Esta experiencia podría haber sido el origen de alguna llave para su posterior desarrollo”²³.

Las correlaciones del pensamiento beuysiano con los postulados cristianos son habituales, en este sentido, Eric Michaud relaciona la máxima beuysiana “cualquiera es un artista” con los valores cristianos, afirmando que el deseo de Beuys era hacer del arte el instrumento de resurrección, produciéndose de este modo una extensión de “la fe del cristianismo en la posibilidad del renacimiento

¹⁹ Para más información, véase GANDY, Matthew, “Contradictory Modernities: Conceptions of Nature in the Art of Joseph Beuys and Gerhard Richter”, *Annals of the Association of the American Geographers*, volumen 87, número 4, New York, diciembre 1997, pp. 636-659.

²⁰ Debemos recordar que Beuys estudia una de las obras fundamentales de Rudolf Steiner titulada “El cristianismo y los misterios de la Antigüedad”, publicado inicialmente en 1902 y revisado por el autor en 1910. Véase una de sus últimas ediciones en Madrid: Editorial Rudolf Steiner, 1984.

²¹ MICHAUD, Eric, “The Ends of Art According to Joseph Beuys”, *October*, issue 45, New York, 1988, p. 39.

²² BORER, Alain, *The Essential Joseph Beuys*, London, Times and Hudson, 1996, p. 31.

²³ MENNEKES, Friedhelm, *Joseph Beuys: Christus Denken/Thinking Christ*, Stuttgart, Verlag Katholisches Bibelwerk, 1996, p. 92.



Figura 15. Joseph Beuys - Tallow - 1977.

de cada ser humano y su posterior papel como apóstol²⁴.

Para Beuys, muchas de las ideas dinamizadoras y ritualistas vienen de Cristo²⁵. De hecho, la muerte de esta figura religiosa representa un momento de la historia de los hombres en el que estos se enfrentan a su propia responsabilidad. La apreciación de Beuys por Cristo se debe a que se trata de la figura de un curador de sufrimientos y a su poder de fe, destacando estas mismas fuerzas en todos nosotros, las cuales nos ayudan en el camino de la sabiduría, superación y transformación (quedando representado este último fenómeno por la cruz). Parte de Rudolf Steiner para calificar a Cristo como “elemento calorífico espiritual”²⁶, debido a su capacidad de transformación y evolución. El uso de las cruces, como en

“Eurasia”, viene acompañado de distintos elementos y materiales, lo que demuestra su interés por la iconografía cristiana, especialmente por la crucifixión, el crucificado y la cruz²⁷ como el centro de las fuerzas polares de cielo y tierra, espíritu y materia, vida y muerte.

El impulso crístico se entiende como “aquella actividad humana que es acompañada por su interior más elevado, que reside dentro de los seres humanos y donde es encontrado”²⁸. En general, el individuo tiene que buscar a Cristo a través de la materia y lograr en este mundo una resurrección del espíritu, como reapropiación de las fuerzas inconscientes. De hecho, este es el mensaje que transmite el mismo Steiner, afirmando que “el ser humano reconoce a Cristo hecho hombre y, desde ese reconocimiento como centro de toda sabiduría, comprenderá tanto el mundo natural como el espiritual.”²⁹

Aunque Beuys se separa de los postulados eclesiásticos, concibe a la persona indisolublemente unida a Cristo. Se orienta hacia movimientos místicos, entendiendo de manera ahistórica el origen del cristianismo.

Al igual que la anterior visión alquimista y chamánica, también desde el punto de vista cristiano, Beuys busca la transubstanciación de los materiales y los hechos. Este concepto anterior es extraído de la terminología católica y representa la transformación verdadera del pan en el cuerpo de Cristo. Beuys adopta el término y le otorga, tanto en su “teoría plástica” como en su “concepto de arte ampliado”, el valor fundamental de un proceso de transformación cualitativa.

No hay una intención de equiparse a Cristo, sino de emprender acciones simbólicas, revelando intereses religiosos y transformadores. La curación del espíritu en un estado de éxtasis físico la reconoce como un método creativo para la curación de la sociedad, de ahí que Beuys ponga un gran énfasis en los planteamientos teológicos de la transubstanciación y el bautismo como referentes de la potencialidad espiritual. Estos procesos de transformación y transfiguración espiritual, que plantean

²⁴ MICHAUD, Eric, “The Ends of Art According to Joseph Beuys”, October, issue 45, New York, 1988, p. 39.

²⁵ Desde las primeras conferencias de R. Steiner en 1908 en adelante, constantemente aparece algún material nuevo referente a Cristo. En general, gran parte de las enseñanzas y conferencias de Steiner se relacionaban con el cristianismo, los evangelios y especialmente el de San Juan y la figura de Cristo. De hecho, Beuys conocía estos textos anteriores.

²⁶ Véase “Beuysnobiscum”, en *Joseph Beuys*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994, p. 252.

²⁷ Sobre el tema de la cruz, véase VAN DER GRINTEN, Franz Joseph, “Signos de la cruz”, en *Joseph Beuys*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1993.

²⁸ MENNEKES, Friedhelm, *Joseph Beuys: Christus Denken/Thinking Christ*, Stuttgart, Verlag Katholisches Bibelwerk, 1996, p. 196.

²⁹ STEINER, Rudolf, *La Ciencia Oculta. Un bosquejo*, Madrid, Editorial Rudolf Steiner, 2000, p. 266.

el cristianismo y la antroposofía, son claves para releer algunos de los aspectos teóricos del artista alemán, mediante su “teoría social escultórica”.

Las crisis físicas y espirituales por las que atraviesa Beuys en los años 50 le acercan no sólo al concepto de chamán y a Cristo, sino especialmente a la figura de Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, cuando después de superar unas heridas de guerra, vuelve a recaer en Manresa, camino de Jerusalén, a donde se dirigía en peregrinación. Pasará unos 12 meses hasta recuperarse totalmente, para continuar su camino. En este intervalo de tiempo, se suceden diferentes crisis de tipo espiritual, venciendo finalmente su lado místico. Beuys ve en esta figura y en sus dramáticos episodios de crisis espirituales un auténtico espejo.

En el verano de 1967, Beuys viaja por España con el artista danés Per Kirkeby y visita Manresa, donde San Ignacio de Loyola escribió sus “Ejercicios espirituales”. En Düsseldorf, el artista alemán presenta en diciembre del mismo año “Manresa”, con el propósito de profundizar en la capacidad mística del santo durante su estancia en la ciudad catalana.

También, Beuys sale fortalecido de sus crisis físicas y psicológicas, consagrándose al arte, cuya herramienta será un transmisor de energías y conocimientos espirituales para otros. En definitiva, Ignacio de Loyola resulta un modelo para el artista. Según Friedhelm Mennekes, “la fascinación, que la historia de la conversión de Ignacio de Loyola ejerció sobre Joseph Beuys, se basa probablemente en ciertos paralelismos en la vida de ambos. También, Beuys pasó repetidas veces por graves crisis y, por lo menos una vez, se vio ante la necesidad de reorganizar totalmente su existencia. A principios de los años cincuenta, Beuys sufrió una grave enfermedad psíquica cuyas secuelas reflejó una y otra vez en su vida posterior”³⁰.

Pero a diferencia de esta figura, se encuen-

tra la de Rudolf Steiner, representando ambos vías muy diferentes para la evolución espiritual. Como bien comenta Johannes Stüttgen, “Lo contrario a Ignacio de Loyola es lo que Rudolf Steiner llamó el –Cristianismo Rosacru- ciano-, en contraposición al Cristianismo Jesu- ítico. Esta diferenciación juega un papel rele- vante en relación a la obra de Joseph Beuys, ya que esta diferencia entre ambos consiste en que el principio jesuítico se basa en última ins- tancia en el dogma, dogma que es en el fondo el ejercicio espiritual, ejercicio también en el sentido de la Revelación y también en el sen- tido de las imágenes que nos sugiere la Biblia... que deja al hombre en un estado no-libre, lo cual contamina ciertos contenidos de estas imágenes que se convierten así en dogmas. Sin embargo, el Cristianismo rosacru- ciano, tal y como lo describe Rudolf Steiner y al que hace referencia Joseph Beuys, es un ejercicio de conocimiento. Se usan técnicas que provocan primero la desaparición de las imágenes, resul- tando éstas vaciadas hasta llegar a un punto cero, desde el cual el alma puede llegar a pro- ducir nuevas imágenes, pero basándose en sus propias conclusiones y libertades”³¹.

Beuys mantuvo un notable interés en la cre- encia de la reencarnación, estudiada a través de la antroposofía. Debemos recordar que la teoría de la reencarnación no fue en principio una teoría cristiana, aunque aparece implícita en los Evangelios, sino que fue sacada a la luz por Steiner, mediante el detallado estudio que realiza de las Sagradas Escrituras. En este sentido, Beuys había estudiado no sólo el concepto de reencarnación, sino cuestiones referentes a la vida, muerte, resurrección y ascensión de Cris- to, así como el advenimiento del Espíritu Santo de Pentecostés, siendo parte del mismo misterio, que tanto atrajo a Beuys y conocido como el Misterio del Gólgota³². Por otra parte, tam- bién estudió la vida de visionarios y místicos, como Niklaus von der Flüe, que según la leyen- da, vivió toda su vida sólo de agua.

³⁰ MENNEKES, Friedhelm, “Beuys en Manresa: dos crisis y una superación”, en *Joseph Beuys*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1993, p. 42.

³¹ Citado por STÜTTGEN, Johannes & FABRICIUS, Klaus, “El arte de Joseph Beuys es – si se quiere- como el trabajo de una comadrona para la liberación del alma humana”, en *Joseph Beuys*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1993, pp. 63-64.

³² EASTON, Stewart C., *El hombre y el mundo a la luz de la antroposofía*, Madrid, Editorial Rudolf Steiner, Madrid, 1984, p. 239.