

## **EINE IDEE SCHLÄGT WURZELN (UNA IDEA HECHA RAÍCES)**

ERIKA JARAMILLO\*

**Resumen:** Este texto es una revisión de lo simbólico en la obra de Joseph Beuys. Haciendo un recorrido por su biografía se analizan por medio de algunas de sus obras, símbolos o materiales que representan algo de carácter simbólico. A su vez, se exploran una serie de elementos de la alquimia o el cristianismo que, entre otros, serán unos de los fundamentos que formaran parte del desarrollo de su «teoría plástica» o de los conceptos de «arte ampliado» y «escultura social». Un breve recorrido por sus experiencias iniciáticas, su interés por el chamanismo o el rosacruzismo, o la relación espíritu-materia, que hablan de su postulado Arte=Vida y el poder del arte como transformador de la realidad.

**Palabras clave:** Joseph Beuys, simbólico, símbolo, teoría plástica, arte ampliado, escultura social, Arte=vida, alquimia, cristianismo.

\*Artista visual. Doctoranda del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, programa Sociedad y Cultura, línea de investigación Estética y teoría del arte. Titulada con Diploma de Estudios Avanzados del programa de doctorado Espacio y Forma Escultórica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Titulada en Artes Plásticas por la Academia Superior de Artes de Bogotá. Ha presentado su trabajo en la Galería Pancho Fierro, Lima Perú; la Fundació Antoni Tàpies, Centre d'Art Santa Mònica, Convent de Sant Agustí y Centre de Cultura Contemporànea de Barcelona, Barcelona-Cataluña; el Festival Oodaaq, Rennes-Francia; UND Plattform, Karlsruhe-Alemania; Galata Perform, Estambul-Turquía; Muestra Internacional de Arte de Acción, Sevilla-España; Bergen Kunsthall, Noruega; Museo de Arte Moderno de Bogotá, Museo de Arte Moderno de Medellín, Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá y Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo de Santa Marta, Colombia; entre otros. Forma parte de "THETA Performance" Red de performers femeninas, Barcelona; ha sido invitada a los proyectos: V Bienal Internacional de Performance - Perfoartnet, 2016; "Cuerpo en disolución" Flujos, secreciones, residuos/arte colombiano contemporáneo, 2013; "Política de la imagen: Videoarte Contemporáneo en Colombia, 2012; eBent Festival Internacional de Performance de Barcelona, 2003 y 2006; y Proyecto Pentágono, Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia, 2001. Ha sido codirectora de COMAFOSCA, node d'art i pensament, 2004-2012. Y ha participado como miembro en otros proyectos tales como: mas / multiplication of art spaces, la xarxa d'espais de producció d'arts visuals de Catalunya (xarxaprod.cat) y la plataforma Cultura de Base [CdB].

**Abstract:** This paper reviews the idea of the "symbolic" in the work of Joseph Beuys. Going through his biography it analyzes by means of his works, symbols or materials conveying some symbolic contents. Also, it explores a series of elements from Alchemy or the christian tradition that will play a mayor role in the development of his "art theory", or his concepts of "extended art" and "social sculpture". There is also a brief review of his his first initiatory experiences, his interest in shamanism and rosicrucianism, and the relationship between mind and matter that brings the focus to his postulate Art=Life and the power of art to change reality.

**Keywords:** Joseph Beuys, symbolic, symbol, plastic theory, expanded art, social sculpture, Art=Life, alchemy, christian tradition.

**Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, Vol 8, 2016, pp. 137-144.**

**[www.revista-sanssoleil.com](http://www.revista-sanssoleil.com)**

**Recibido:** 19-01-2016.

**Aceptado:** 04-05-2016.

El simbolismo implica no simplemente la evitación deliberada de la nominación directa, sino también la expresión indirecta de un significado, que es imposible describir directamente, que es esencialmente indefinible e inagotable, que puede ser interpretado pero no resuelto.

Arnold Hauser.<sup>1</sup>

En la ciudad de Rindern, parte del territorio de Kleve y antiguo asentamiento romano, se encuentra la iglesia de St. Willibrord y en su altar, la *Der Mars-Camulus Stein*, un bloque de piedra con inscripciones latinas y unas coronas de laurel finamente cinceladas. Esta piedra, de consagración romana, creada en la época de Nerón, yace en el altar votivo dedicado al dios celta Camulus, cada vez más identificado con el dios romano de la guerra Marte. En un principio el nombre de Nerón aparecía en ella, pero luego, en el siglo XVI, fue reemplazado, erróneamente por Tiberii, Tiberio. Con el tiempo la piedra sufrió algunos cambios más sumando a la misma nuevas inscripciones al ser adoptada por los primeros cristianos, y aunque posteriormente fue retirada varias veces, finalmente a pesar de su pasado pagano, sobrevivió a los tiempos como uno de los bienes de la iglesia.

A principios de la década de 1920, un matrimonio de clase media y de creencias profundamente católicas se traslada con su único hijo desde la ciudad de Krefeld a la de Kleve, convirtiéndose esta en el lugar donde el pequeño Joseph Beuys pasaría sus primeros años de vida.

Años después el ya joven Beuys se hace voluntario de un circo como cuidador de animales con la idea de así recorrer el mundo, pero tras conocer su intención la idea es frustrada por sus padres. Una intención fruto de su amor por las ciencias naturales, la biología, la botánica, pero también por la filosofía y ciertas historias como las de Genghis Khan o la vida nómada, y en general por los mitos del continente Asiático.

1. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte. Desde el rococó hasta la época del cine*, (Madrid: Debate, 1998), 449.

El 16 de marzo de 1944, un avión Stuka de la Luftwaffe, fuerza aérea del régimen nazi, cae sobre Crimea. Beuys era uno de sus tripulantes. Como parte de la *Hitler-Jugend* (juventudes hitlerianas) había sido llamado a filas, donde fue primero telegrafista y luego destinado a la Luftwaffe. En una entrevista con Georg Jappe, Beuys afirmó lo siguiente sobre lo sucedido:

«*Ohne die Tataren wäre ich heute nicht mehr am Leben*» (Sin los tártaros no estaría vivo).

En una biografía sobre Beuys, publicada en el año 2013, Hans Peter Riegel sustenta que el milagroso rescate realizado por los tártaros es probablemente sólo una leyenda. Benjamin H. D. Buchloh señaló a Rosalind Krauss que nadie nunca ha comprobado históricamente el asunto del accidente de avión en Crimea y que tenía dudas sobre el episodio, sospechando que Beuys había planificado deliberadamente su propia leyenda.<sup>2</sup> El historiador Gabriele Woithe dijo que Beuys sólo tuvo un encuentro con un tártaro, un veterinario de Crimea, quien no era un nómada. Además, en el hospital de campaña Kruman-Kemektschi, se registró la entrada de Beuys el 17 de marzo, es decir, veinticuatro horas después del accidente. Sin embargo otras muchas fuentes mencionan las alusiones de Beuys sobre los nómadas de Crimea y la relación que logro tener con estos, como explicaba que los mismos intentaron persuadirle para que se uniese a ellos y mencionando cómo su vida nómada le atraía. Se dice también que Beuys relató como fueron los tártaros quienes le encontraron tras varios días inconsciente tirado en la nieve, mientras que el ejército alemán ya había abandonado su búsqueda, y cómo despertó por completo doce días después en un hospital alemán. Beuys dijo: «El recuerdo de estos eventos son imágenes que tuvieron profunda impresión en mí. Recuerdo el fieltro, del cual estaban hechas sus tiendas de campaña, el fuerte olor a queso, grasa y leche. Frotaron mi cuerpo con grasa, para que el calor volviera, y me envolvieron en fieltro, porque el fieltro mantiene el calor».<sup>3</sup>

2. A partir de una nota de la página 12 del libro de: Alain Borer; Joseph Beuys. *The Essential*. (Londres: De. Thames and Hudson, 1996).

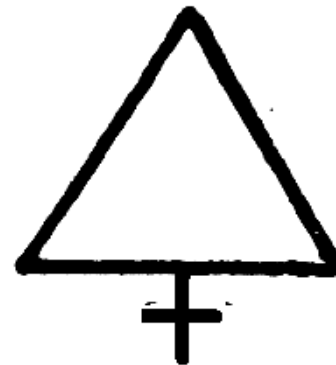
3. «*Die Erinnerung an diese Ereignisse sind Bilder, die sich mir tief eingeprägt haben. Ich erinnere*

Beuys reescribe su historia al hacer de su accidente un nuevo nacimiento, una experiencia iniciática que lo lleva a lo primigenio, tal como lo hace al considerar una renovación física y espiritual el haber superado una crisis de agotamiento y depresión pasada entre los años 1955 y 1957, como consecuencia de las experiencias de la guerra. Y persiste en reescribirla, al rehacer su biografía e indicar a Kleve como lugar de origen, cuando escribe en *Lebenslauf/Werklauf* (Curso de vida / Curso de trabajo) de 1964: «1921 Kleve, exposición de una herida cerrada con cinta medicinal». Todas las anteriores son demostraciones de como Beuys transfiere sus experiencias a su arte, haciendo, por ejemplo, de la herida y la curación unas constantes, de la misma forma que fueron constantes durante toda su vida los daños que su cuerpo sufrió en el accidente. Constantes que conformarán el conjunto de los elementos base de su trabajo, junto a la alquimia, el cristianismo jesuítico y rosacruziano, la mitología céltica, la teosofía, o algunas de las ideas de la antroposofía de Rudolf Steiner o del humanismo renacentista, mediante múltiples asociaciones simbólicas, que como fundamentos le harán desarrollar su «teoría plástica» y la totalidad de sus obras, en donde la materia, según él mismo, es una sustancia animada con una dimensión espiritual.

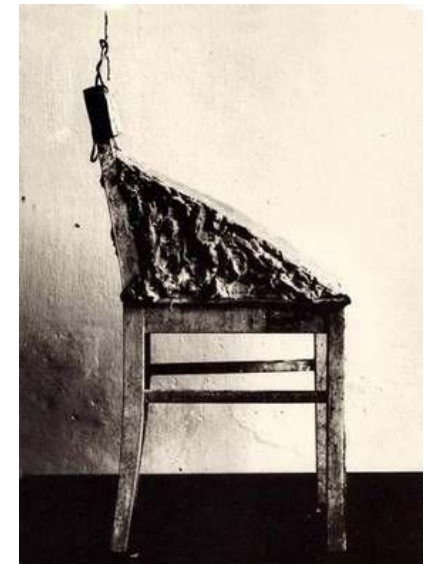
«Me di cuenta del papel que el artista puede representar indicando los traumas de una época e iniciando un proceso de curación. Esto tiene que ver con la medicina o con lo que la gente llama alquimia o chamanismo». Joseph Beuys.<sup>4</sup>

En su obra *Stuhl mit Fett* (Silla con grasa) de 1963, Beuys, quien entre sus lecturas tenía a Paracelso, puede que hiciera una referencia al azufre, como uno de los elementos de la alquimia, parte de la *Tria Prima* (tres bases) y uno de los materiales elementales de la piedra filosofal, cuyo símbolo es una cruz sosteniendo un triángulo de igual forma que es sostenido el triángulo

de grasa<sup>5</sup> por la silla. La grasa recuerdo de su historia con los tártaros y recuerdo de la que se producía en algunas fábricas de la ciudad de Kleve en las que su padre esperaba que él trabajara. Puede que también hiciera referencia al azufre como principio vital anónimo e inconsciente, representación del alma y del principio del amor, del fuego y del sistema nervioso. La cruz, por otra parte, podría estar relacionada también con el símbolo cristiano y a su vez con el símbolo de la tierra y la división de la materia en sus cuatro elementos, espíritu y materia, vida y muerte, o también con la cruz como elemento de sanación, vendaje.



Símbolo alquímico del azufre.



Stuhl mit Fett – Joseph Beuys – 1963.

*mich an den Filz, aus dem ihre Zelte gemacht waren, an den scharfen Geruch von Käse, Fett und Milch. Sie rieben meinen Körper mit Fett ein, damit die Wärme zurückkehrte, und wickelten mich in Filz ein, weil Filz die Wärme hält.»*

4. Carmen Bernárdez Sanchís; Beuys. (Madrid: Editorial Nerea, 1999).

5. Beuys dijo «Para mí, la grasa fue un gran descubrimiento, ya que era un material que podía presentarse de una manera muy caótica e indeterminada. Podía influir en ella con calor o con frío y también podía transformarla» entrevista de Bernard Lamarche-Vadel, Joseph Beuys: it is about a bicycle?. (París y Verona, 1985).

La grasa y la miel estarán presentes en otras obras: como por ejemplo *Fettstuhl I* (La vitrina) de 1964; *Kunstlerpost* de 1969; o *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (Bomba de miel en el lugar de trabajo) de 1977, creada para la presentación de la Universidad Libre Internacional.

Su amor por la biología, la botánica, las ciencias naturales y la filosofía se reflejarán también durante toda su vida en su activismo antibélico, ecológico, educativo y político, como formas de transformación social, como si de una transmutación alquímica se tratara, un ejercicio de transformación de algo en otra cosa de naturaleza superior, transmutación y purificación de las sustancias materiales, modificando sus características, enaltecendo sus cualidades, para conseguir un estado superior de evolución. A su vez y tal como los alquimistas hacían, no sólo el plano material sería transmutado, sino también el plano espiritual, teniendo como fin dejar la naturaleza humana a cambio de una divina, considerando este cambio un acercamiento a lo real, a la consciencia, a la luz de la verdad, a lo inmortal, lo que entre los postulados de Beuys equivaldría a una transformación social que requiere de una transformación individual.

En 1961, siendo profesor de la *Staatliche Kunstakademie Düsseldorf* (Academia de artes de Düsseldorf) y en respuesta a la muerte de un estudiante en una protesta, Beuys crea el *German Student Party* (Partido de los Estudiantes Alemanes), cuyo primer comunicado decía: «Su trabajo está dedicado a la extensión de la conciencia utilizando métodos espirituales y racionales, y por lo tanto está a favor del progreso y del ser humano (...) reclama un cambio fundamental en la vida y el pensamiento del hombre», sin duda podemos encontrar aquí un paralelo con esa transmutación física y espiritual, y con una elevación. Es en este momento cuando Beuys inicia su actividad política, denominada por él mismo «escultura social». Podríamos decir entonces que Beuys transpola dicha transmutación alquímica a sus prácticas de una «escultura social» en las que la capacidad creadora de cada hombre es revolucionaria y le transforma, como también transforma el cuerpo social.



Wie man den toten Hasen die Bilder erklärt - Joseph Beuys 1965.

La grasa y el fieltro convertidos ya en elementos claves, serán una especie de insignias, que junto a la cruz, entre otros, conformaran su acervo. La grasa como representación de lo maleable, al ser un material capaz de pasar de un estado a otro, además de ser energía en sí misma, será símbolo de lo vital y lo fluido. Al igual que la miel y la cera, utilizadas por Beuys muchas veces como referencias a la colmena, serán metáforas de la organización social y de la posibilidad de transformación de la sociedad. Y todas ellas serán representaciones del potencial de la escultura. El fieltro por su parte, simbolizará el aislamiento, la protección. Mientras que las vitrinas, en donde enseñaría una gran parte de sus objetos, serán una analogía de los crisoles utilizados en la transmutación alquímica.

Constituyéndose parte del material básico que utilizará para hacer manifiesto su concepto ampliado del arte, el cual será la epítome de su obra.

En noviembre de 1965 Beuys realiza su primera acción, llamada *Wie man den toten Hasen die Bilder erklärt* (Cómo explicarle los cuadros a una liebre muerta), en la galería Schmela en Düsseldorf. Beuys aparece con su cara cubierta de miel y polvo de oro, llevando una liebre muerta entre los brazos, recorre la galería explicando a la liebre cada una de las obras, entretanto, los asistentes le observan desde fuera a través de una ventana y una puerta de vidrio, luego, y permitiendo la entrada de los asistentes, Beuys se sienta en una silla y continúa la explicación a la liebre, de forma aún casi inaudible para todos. Su imagen sosteniendo la liebre muerta entre los brazos nos recuerda una especie de *Pietà* y también nos recuerda algunos

ritos chamánicos en los cuales los chamanes se comunican con otros planos espirituales usando como mediadores animales muertos, experimentando la unión entre lo inerte y lo vivo. Aquí, su interés por el Bön, antigua tradición chamánica y animista tibetana o por las de las regiones de Tartaria y Siberia podrían ser un referente. Por otra parte, la liebre que en varias culturas es símbolo lunar, por la asociación de esta con la fertilidad, lo fecundo y la reproducción, como signos de regeneración, se convierte en el elemento puente. Mientras que la miel y el oro, símbolos alquímicos de la sabiduría, señalan, tal vez, el objetivo metafórico de la acción. Así, esta primera acción tiene un carácter iniciático como origen de todas las siguientes, las cuales vistas en conjunto fueron una búsqueda personal, tal como las de los místicos.



Pietà - Miguel Ángel - 1498 y 1499.

En el año 1973, Beuys participa de documenta 5 con su obra *Büro für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (Oficina para la Democracia Directa a través del Referéndum), la cual permanecerá abierta durante 100

días. Uno de los objetos del mobiliario, era un tubo de ensayo sobre un escritorio, el cual contenía una rosa, que debía ser cambiada cada día, representando tal vez las relaciones entre ciencia y arte, lo racional y lo intuitivo o lo rígido y lo orgánico o, a su vez, podría ser una alegoría al simbolismo que la rosa tiene dentro de la alquimia, en donde representa el centro místico, o el que tiene en la orden rosacruz o en la masonería como representación de la pureza y perfección, y cuyo símbolo principal es una rosa roja en el centro de una cruz. Roja al representar estar manchada por la sangre de Cristo, de la misma forma que lo es en la iconografía cristiana al ser símbolo de un cáliz que recoge la sangre de Cristo. La rosa tiene aquí un significado connotativo, una especie de emblema que transmitía uno de sus preceptos y que más adelante, en 1985, él mismo explicaría así: «la libertad consiste en la capacidad del hombre para crear una nueva causalidad = libertad = auto-determinación = creatividad = arte = hombre», así, esta obra es una crítica de la economía política y una manifestación más de sus conceptos de «arte ampliado» y «escultura social».

Siempre he tratado de mostrar como el arte es vida. Sólo desde el arte es posible dar forma a un nuevo concepto de economía en términos de necesidades humanas y no en el sentido de uso y consumo, político y de propiedad, sino en todo caso, como de producción de bienes espirituales.<sup>6</sup>

Volviendo a su relación con ciertos elementos cristianos, hay otros textos que mencionan dichos nexos, algunos ejemplos son los de Eric Michaud, Alain Borer, o una alusión que hace Carmen Bernárdez Sanchís, quien menciona a Ignacio de Loyola y la coincidencia que existe entre este y Beuys, al haber sido Loyola también un militar herido en combate y haberse refugiado en una gruta, además, es posible que Beuys sintiera una cercanía con Loyola pues este también vivió una crisis de tipo espiritual. Pero a pesar

6. Joseph Beuys, «Questions to Joseph Beuys» entrevista de Jörg Schellmann y Bernd Klüser, Diciembre de 1970, en Joseph Beuys: *The Multiples*, (Munich, New York, Cambridge: ed. Jörg Schellmann, 1997).

de todas estas conexiones y paralelismos, Beuys se declaraba absolutamente gnóstico. En una conversación con Friedhel Mannekes, afirmó: «Yo soy un gran enemigo de la “política” actual, si no lo fuera debiera aceptar las grandes religiones sectarias, que son organizaciones políticas».



I Like America and America Likes Me – Joseph Beuys 1974.

*I Like America and America Likes Me* (Me gusta América y a América le gusto yo), es una acción realizada en el año 1974 como inauguración de la galería Rene Block en Nueva York, donde Beuys es invitado a pesar de que sus posicionamientos anticapitalistas y antibélicos hacían que no fuese elogiado por todos en ese país. Viaja desde Düsseldorf y a su llegada a la ciudad es trasladado desde el aeropuerto John F. Kennedy en ambulancia y envuelto en fieltro hasta la galería, evitando así pisar suelo estadounidense. En la galería a petición suya hay un coyote, animal sagrado para los indígenas de América del Norte, símbolo de lo salvaje y de la supervivencia. Beuys y el

coyote Little John pasaron juntos jornadas de ocho horas durante tres días, en los cuales Beuys realizó una serie de rituales. Entre los elementos de la acción destacan: el fieltro, que inicialmente le servía a Beuys de protección, al igual que un bastón; y el azufre que Beuys esparció por todo el espacio, seguramente para, tal como en alquimia, buscar una transformación, reconstruir la materia como una afirmación de unidad y reconciliación. Al final de la convivencia Beuys logra que el coyote permita su acercamiento. Esta vinculación o gesto de unidad y reconciliación dan fin a la acción y Beuys regresa a Alemania sin haber tenido ningún otro contacto más que el coyote en su estadía en Estados Unidos, como acto de protesta en contra de la guerra de Vietnam. En sus propias palabras la acción reflejaba: «la historia de la persecución de los indios norteamericanos, además de la relación completa entre Estados Unidos y Europa (...) Quería concentrarme sólo en el coyote. Quería incomunicarme, aislarme, no ver de Estados Unidos nada más que el coyote (...) e intercambiar roles con él».<sup>7</sup>

En esta acción como en otras, Beuys ejecuta su concepto de «escultura social», la transformación del pensamiento en arte, donde la escultura deja de ser un fetiche inútil y banal y se hace vehículo, un cuerpo vehicular que abandona lo individual para asumir lo colectivo, por medio de su postulado Arte=Vida, el concepto ampliado del arte, que no es otra cosa que el arte que como suceso afecta la vida, transformándola, a la vez que el sujeto que actúa en ella es transformado.

En 1982, Beuys inicia su obra *7000 Eichen* (7000 robles), como parte de la documenta 7, la acción consistía en plantar 7000 robles junto a 7000 columnas poliédricas de alabastro, al igual que las columnas de su instalación *Das Ende des 20. Jahrhunderts* (El final del siglo XX) de 1983, en donde cada una de ellas lleva cincelado un círculo. Las columnas de piedra de las dos obras rememoran la *Der Mars-Camulus Stein* de sus orígenes en Kleve. Origen y fin, Beuys muere el 23 de febrero de 1986, pero a pesar de ello,

7. Roselee Goldberg, *Performance Art* (Barcelona: Ediciones Destino, 1996).

*7000 Eichen* es culminada en 1987, durante la documenta 8, la energía, que Beuys entendía también como calor humano, incluido el amor, y que consideraba era capaz de movilizar absolutamente todo, se hace presente. Son muchos los que participan de la culminación de la obra, siendo su hijo quien planta el último de los robles, junto al primero que había sido plantado por su padre cinco años antes. El alabastro, que proviene del interior de la tierra hablará ahora desde la superficie de la misma junto al árbol, como un *axis mundi* o «eje del mundo», símbolo ubicuo, presente en numerosas culturas, que representa el punto de conexión entre lo terrestre y lo celeste, entre los reinos inferiores y superiores y que en la mitología nórdica era el símbolo que atravesaba y comunicaba los tres mundos de la realidad sagrada. Así, juntos, alabastro y árbol, proclaman: *Eine idee schlägt Wurzeln* (Una idea hecha raíces)...



Der Mars-Camulus Stein.



Das Ende des 20. Jahrhunderts.



Árbol Yggdrasil.

## BIBLIOGRAFÍA:

Hauser, Arnold. Historia social de la literatura y el arte. Desde el rococó hasta la época del cine. Madrid: Debate, 1998.

Borer, Alain. Joseph Beuys. *The Essential*. Londres: De. Thames and Hudson, 1996.

Goldberg, Roselee. *Performance Art*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

Bernárdez Sanchís, Carmen. *Beuys. Madrid*: Editorial Nerea, 1999.

Joseph Beuys: *The Multiples*. Munich, New York, Cambridge: ed. Jörg Schellmann, 1997.