

# Las estrategias de las instituciones. Una mirada sobre los ideales de la *Hochschule für Gestaltung* de Ulm y la *Free International University* de Dusseldorf

Santiago Erasquin

“Hay que empezar a pensar”

J.B.<sup>1</sup>

## Introducción

El propósito más amplio de este breve trabajo es pensar la figura Joseph Beuys (1921-1986) desde un lugar determinado y preciso.

Aprovechando la muestra que se exhibe en Fundación Proa dedicada a un amplio panorama de su trabajo<sup>2</sup>, me propongo estudiar no una obra (o serie de obras) en particular sino la institución que fundó en 1973 para esbozar algunas especulaciones y reflexiones.

## Enunciado

Creo posible una trama de conceptos compartidos y complementarios entre la propuesta pedagógica de la HfG (*Hochschule für Gestaltung*) de Ulm (1953-1968) y la FIU (*Free International University*) de Dusseldorf (1973-1988).

Creo posible cruzar ideas e intereses de Joseph Beuys y de Tomás Maldonado (1922) en cuanto a las estrategias que estas instituciones universitarias elaboraron para reposicionar a Alemania en la segunda posguerra a nivel internacional.

Recorto tres factores que funcionaron como motivadores y disparadores de este trabajo: En primer lugar dos muestras fundamentales: la ya citada de Beuys en Proa y la de HfG de Ulm en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en el año 2007<sup>3</sup>. Luego el manifiesto de la FIU de Dusseldorf y por último diversas citas que irán apareciendo a lo largo del trabajo.

---

<sup>1</sup> Bodenman-Ritter, Clara, *Joseph Beuys: Cada hombre es un artista. Conversaciones den Documenta V, 1972*. A. Machado Libros, Madrid, 2005. Pág. 34.

<sup>2</sup> *Joseph Beuys. Obras 1955-1985*. Marzo-Junio 2014, Fundación PROA.

<sup>3</sup> *Modelos de Ulm 1953-1968. El diseño de la nueva Alemania*. Noviembre 2007, MNBA.

## El ave fénix es alemana

En los párrafos que siguen se intentará reconstruir un marco social y político en la Europa de la segunda posguerra haciendo énfasis en Alemania. Creo que es fundamental este apartado ya que el presente trabajo se ancla específicamente en una situación contextual que, como anunciamos, permite comprender a las nuevas instituciones universitarias alemanas como parte de un programa complejo que intentará reposicionar a Alemania en el escenario mundial desde mediados de la década del 50<sup>4</sup>.

El 2 de septiembre de 1945 se firmó el armisticio que daba por finalizada la Segunda Guerra. Desde 1943 las victorias eran la de los aliados aunque con desastres cuestionables: las explosiones atómicas de Hiroshima y Nagasaki tuvieron proporciones de calamidad bíblica. Durante la Segunda Guerra Mundial se desarrolló una diplomacia de alto nivel concretada mediante frecuentes encuentros de los líderes aliados. La conferencia fue un modo de exposición de condiciones, de pactos y de tensiones frecuentes. Rescato la Conferencia de Yalta, celebrada en febrero de 1945 en la costa del mar Negro (Crimea): en ella se declara, entre otras cosas, que (1) las tres potencias aliadas ocuparán y fiscalizarán a Alemania reservándose una zona determinada para cada una de ellas; (2) se extirpará definitivamente el militarismo y el nazismo alemanes y (3) a costa de los alemanes se acuerda crear una Comisión de Compensación de daños causados por el Tercer Reich a las naciones aliadas. Alemania estaba hundida. Entre muchas consecuencias de Segunda Guerra que pintan la escena de posguerra y que nos servirán de referencia para el propósito que tiene nuestro trabajo, traemos: primero, el número de víctimas. La cifra más aceptada es la de 50 millones de muertos sin contar prisioneros, sobrevivientes de los campos de concentración ni a los que no pudieron reinsertarse en la vida civil<sup>5</sup>. En segundo lugar la destrucción y desaparición de ciudades, vías férreas, rutas, puentes y plantas industriales a los que hay que agregar la pérdida de los campos fértiles. En tercer lugar señalamos que la situación concreta de Alemania es la de una nación vencida y dividida: debió aceptar la rendición incondicional y los aliados dividieron su territorio en cuatro zonas de ocupación (estadounidense, francesa,

---

<sup>4</sup> Para este apartado se conjugaron ideas básicas extraídas de textos de divulgación histórica de muy amable lectura. Hobsbawm, E. J. “Capítulo X: La Revolución Social. 1945-1990” en *Historia del Siglo XX*. Planeta/Crítica, Buenos Aires 2002; Navarro F. (dir.) “La paz que siguió al frío” en *Historia del Siglo XX*. Salvat, Barcelona, 1996 y Zinder Herman y Werner Hilgemann, “El mundo contemporáneo (hasta 1965)” en *Atlas histórico mundial (II) De la Revolución Francesa a nuestros días*. Istmo, Madrid, 1999. Citar cada enunciado de este apartado sería engorroso y tedioso. Tal vez un estudio más profundo sí lo ameritaría. Es, como anunciamos, una de las tantas puertas que quedan abiertas.

<sup>5</sup> Rossi, P. et alli. *Historia. La Edad Contemporánea*. AZ, Buenos Aires, 1994.

inglesa y soviética). Alemania sufrió el desmantelamiento de su aparato industrial. La ciudad de Berlín, situada en zona rusa, también fue dividida en cuatro sectores de ocupación que luego se redujeron a dos: el occidental (estadounidense, francés y británico) y el oriental (soviético). Esta situación se proyectó a nivel nacional y a partir de 1947 podemos distinguir la *República Democrática Alemana* de tendencia comunista y la *República Federal Alemana* adherida a las economías occidentales. La división queda materializada en 1961 con la construcción del muro que dividirá a la ciudad de Berlín hasta 1989. Por último, anotamos que Europa perdió el poder global que conservaba antes de la guerra. Con una Alemania fuera de juego, nació una bipolaridad del poder encarnado por dos superpotencias: Estados Unidos y la Unión Soviética. El mundo comunista extendió su influencia sobre Europa Oriental y los Balcanes y se planteó un nuevo conflicto ideológico: por un lado los comunistas y por otro las democracias occidentales. Nació la “era nuclear” y paulatinamente se fue imponiendo un equilibrio amenazado constantemente por nuevos enfrentamientos bélicos. El año 1947 es señalado como el de la iniciación de la “guerra fría”, expresión usada para definir la tensión entre los bloques opositores mencionados. Ambos bloques reiniciaron una política armamentista y beligerante que muchas veces llegó a la guerra caliente mediante un espionaje internacional organizado, permanentes reclamos diplomáticos y una eficiente propaganda. Alemania, ubicada en el medio de los bloques, estaba hecha cenizas.

### **Las alas de Ulm**

Lo que sigue intenta explicar cómo comenzó la recuperación y visibilidad de una Alemania atrasada.

El resurgimiento de Alemania a fines de los 50 va a ser posible básicamente gracias los siguientes factores: por un lado, una clara voluntad nacional expresada en las voces de los que se consideraban herederos de una cultura germana genuina combatida durante el nazismo y la segunda guerra. Por otro lado, la aceptación de ayuda económica extranjera en años en los que la palabra clave era el desarrollismo. Agregamos que el resurgimiento puede abordarse en dos etapas consecutivas y complementarias: (1) 1955-1970 y (2) 1975-1990. A la primera corresponde la HfG de Ulm y a la segunda, la FIU de Dusseldorf. Con respecto al primer punto ampliamos: Creo que las figuras del diseñador alemán Otl Aicher (1922-1991) junto a la de su esposa Inge Aicher-Scholl (1917-1998) y la del suizo Max Bill (1908-1994) son claros ejemplos de agentes culturales que idearon e instrumentaron estrategias para la

consolidación de la nueva identidad alemana pos-nazi. Los tres fundaron, en 1953, la *Hochschule für Gestaltung* en la ciudad de Ulm, entendida como la nueva Bauhaus. Cabe señalar que para estos intelectuales del campo artístico el punto de partida para lograr la renovación de Alemania en la década del 50 se encontraba en aquella escuela de arte, diseño y arquitectura que funcionó desde 1919 sucesivamente en Weimar, Dessau y Berlín hasta que fue cerrada por Adolf Hitler, líder del Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán, en 1933.

Con respecto al segundo punto creo fundamental el financiamiento de los Estados Unidos a los devastados países europeos con el objetivo de evitar la propagación del comunismo. Para ello fue clave el Plan Marshall de 1947 al que adhirieron 16 países europeos. Entre otros puntos del plan, los Estados Unidos fijaron la cantidad de 17 mil millones de dólares para distribuir en cuatro años. El 80% sería entregado en donativos y el 20 % en préstamos. Entre los destinatarios de esos donativos estaba la HfG de Ulm representada por la Fundación de los Hermanos Scholl<sup>6</sup>. Esta política económica apuntaba principalmente a la fundación de empresas, industrias e instituciones educativas que debían desarrollarse en territorio europeo para fortalecer primero el mercado interno y luego, en el mejor de los casos, el externo para posicionarse a la altura de la competencia a nivel mundial. Esta es la base de lo que en la década del 60 se conoció como economía desarrollista. Agregamos que el Plan Marshall fue una estrategia más que Estados Unidos implementó para controlar y someter económicamente a los países involucrados.

Verónica Devalle, al referirse al diseño gráfico y la *buena forma* de Max Bill, señala:

“El mapa económico internacional había cambiado y una nueva lógica del capitalismo despuntaba. Poco a poco se volvía hegemónico un proyecto económico social desarrollista y progresista que parecía dar una respuesta confiable a los planteos humanitarios. En este sentido, la industrialización acontecía como el motor del progreso, la garantía de la potencialidad económica y el bienestar colectivo. Experiencias como las de la guerra habían demostrado cuán importantes podían llegar a ser la ciencia y la técnica, y dentro de ellas, la innovación era considerada la esencia misma del desarrollo” (Devalle, 2009, 208).

Estos fueron los ideales de la HfG: fusionar arte, diseño y tecnología. Dirigida hasta 1955 por Max Bill y luego por el argentino Tomás Maldonado, la escuela logró posicionar al diseño alemán como uno de los más sofisticados de la oferta internacional diferenciándolo del

---

<sup>6</sup> Los orígenes de la HfG se remontan a una iniciativa por parte de la Fundación Hermanos Scholl creada en 1950 por Inge y Grete Scholl en memoria de sus hermanos Sophie y Hans Scholl, miembros del grupo de resistencia “Rosa Blanca”, ejecutados en 1943 por el régimen Nazi.

norteamericano. Tal vez la clave la tuvo el propio Maldonado. En 1953, siendo profesor de la HfG, escribe:

“La tarea del promotor de hechos culturales –artista, poeta, filósofo o artesano– consiste en sistematizar por anticipado sus propios rastros; hacer con premeditación y cálculo lo que otros producen por azar. En otras palabras, lograr que un rastro no sea un hecho fortuito sino una señal perfectamente descifrable por el porvenir –un objeto difícil de borrar (al menos por un tiempo) por la brisa o la indiferencia.”<sup>7</sup>

El posicionamiento que la HfG logró con esta premisa fue notorio. Las marcas Braun y Lufthansa, entre otras, dan cuenta de ello.

No cabe en este trabajo desarrollar mucho más las aventuras de esta escuela sino para rescatar los siguientes enunciados: (1) La institución sustenta su carácter eminentemente educativo con el fin de reposicionar el diseño alemán. En otros términos, la HfG se presenta como una entidad legítima heredera de la Bauhaus que asume su rol de formador de agentes aptos para el mejor bienestar de una comunidad sin fronteras.

En carta a Walter Gropius, Max Bill señalaba que el objetivo central de esta nueva escuela era comprometer socialmente a los estudiantes en dos niveles: por un lado, como ciudadanos responsables y, por otro lado, como diseñadores de productos que colaboraran a elevar el estándar de vida de amplios sectores de la población y como creadores de cultura en esa nueva era tecnológica.<sup>8</sup> Efectivamente, era la línea de la *gute Form* de Bill la que marcaba la tendencia ulmiana que, durante la posguerra, se propuso como una actitud de disenso frente al dominio absoluto del *styling* norteamericano.<sup>9</sup> (2) El objetivo interdisciplinario del programa que se acentuó desde 1958. Citando a Otl Aicher, miembro fundador:

“Un modelo de diseño basado en la técnica y en la ciencia. El diseñador ya no es un artista superior sino un socio igualitario en el proceso de decisión de la producción industrial”<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> En “Problemas Actuales de Comunicación”, Revista *Nueva Visión*, N°4, Buenos Aires, 1953. Texto incluido en Maldonado, Tomás, *Escritos preulmianos*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1992. Pág. 91.

<sup>8</sup> Véase Max Bill, carta a Walter Gropius, 15 de abril de 1952; citado en Brigitte Hausmann, “Experiment 53/68”. Esta línea y cita están extraídas de la tesis de doctorado de María Amalia García, de la que no tengo referencia bibliográfica aún.

<sup>9</sup> El *styling* como género de diseño se consolidó tras la crisis económica de 1930 cuando las empresas y las industrias dieron prioridad al factor estético de los productos como estrategia para hacerlos más atractivos y aumentar las ventas. Raymond Loewy fue el diseñador emblemático de esta tendencia. *Ídem* anterior.

<sup>10</sup> Cita extraída del catálogo de la muestra en MNBA 2007.

Parece que sus integrantes tuvieron una clara conciencia de las posturas que unen la Bauhaus con la HfG de Ulm más allá de las diferencias que el escenario a nivel económico mundial había zanjado. El entorno capitalista industrial de las primeras décadas del siglo XX combinado con el deterioro provocado por la Primera Guerra difería del capitalismo financiero de los 50 y 60 combinado con el deterioro provocado esta vez por la Segunda Guerra<sup>11</sup>.

Sin embargo, la visibilidad de la HfG y sus productos fue eficaz entre 1955 y 1965 y la misión institucional, cumplida.

Ahora bien, ¿cómo vincular HfG de Aicher, Bill y Maldonado con la FIU de Dusseldorf fundada por Joseph Beuys en 1973? María Amalia García me da una pista:

“Abordar el panorama cultural europeo de [la segunda] posguerra implica reflexiones sobre las problemáticas en torno a la reconstrucción y la pertenencia comunitaria. Arte y cultura emergían en el imaginario de fines de la guerra como armas de salvación; en la Europa en ruinas el arte era considerado un agente capaz de reactivar el sentimiento de pertenencia a una comunidad desmembrada. Puesto que no era posible disputarles a los norteamericanos la hegemonía económico-política, para los europeos parecía fundamental sostener, frente al desarrollo capitalista, la imagen perenne de su superioridad cultural” (García, 2011, 116).

Esta es la estrategia compartida entre los fundadores de una y otra institución. Curiosamente, ambas tuvieron 15 años de vida, y mucho antes de cerrarse lograron su cometido: una posicionó a Alemania como uno de los máximos referentes del diseño industrial en ferias y muestras internacionales de diseño y la otra consagró a Joseph Beuys como el máximo artista alemán del circuito artístico europeo<sup>12</sup>.

## **El vuelo de Dusseldorf**

---

<sup>11</sup> La HfG cierra definitivamente en 1968. Había caído en una trampa financiera de la que no pudo escapar. En 1963 el parlamento de Baden-Wuerttemberg, distrito donde se encuentra Ulm, cuestionó las subvenciones recibidas por la institución. Luego de retirarle el apoyo económico la anexaron a la Escuela de Ingeniería. Sostenida con dificultades por la Fundación de los Hermanos Scholl que recibía a su vez el dinero de otras fundaciones norteamericanas vinculadas al Plan Marshall, la Fundación se declara en quiebra en diciembre de 1968.

<sup>12</sup> Efectivamente la FIU de Dusseldorf cerró en 1988. Sin embargo, actualmente la sede con más visibilidad es la de Ámsterdam: ver [www.fiuamsterdam.com](http://www.fiuamsterdam.com)

Cabe recortar en estos párrafos que siguen los avatares de Joseph Beuys y su institución a la luz de lo anotado hasta ahora.

Cuatro años después del cierre de la HfG de Ulm, en Dusseldorf, Joseph Beuys inicia una serie de hechos fundacionales que concluirán, en 1973 con la fundación de la *Free International University*. Para entonces ya es un artista reconocido y respetado por los representantes de los movimientos más radicales e innovadores y, paralelamente, un docente decidido a dejar instituciones como obras *per se*. En mayo de 1972 funda el Comité para Universidad Libre y el Colegio Libre para la Creatividad. Estas acciones fundacionales se caracterizaban por anunciarse bajo la presencia de estudiantes y jóvenes activistas políticos que inmediatamente organizaban grupos dirigentes que la mayoría de las veces se diluían a los pocos meses. Sospecho que Beuys era conciente de ser generador de una postura y conducta de radicalismo absoluto frente a los programas de las instituciones artísticas conservadoras. La acción fundante era más importante que la permanencia de esa fundación. Sin embargo, si nos guiamos por la cronología publicada por la *Tate Modern Gallery* (Londres, 2004), apenas iniciada la década del 70, el artista tiene en mente la *Freie Internationale Hochschule für Kreativität interdisziplinäre Zusammenarbeit* (La Universidad Internacional Libre para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria). Me detengo a subrayar que conceptos como *libertad* y *creatividad* pensados para un sujeto sin fronteras – *internacional*– serán frecuentes en la nómina de sus instituciones. Estos conceptos pueden interpretarse de manera muy particular en la Alemania de la segunda posguerra: como anotamos al principio de este trabajo, las condiciones en las que había caído dicho país justifican estas acciones fundantes y esta terminología simbólica como un impulso vital propio del propio Beuys. Por otro lado, habría que vincular los conceptos nominales a su posición política radicalizada que se centrarán en la democracia y el socialismo. Tal vez esos conceptos puedan complementarse y al mismo tiempo oponerse a los de la *gute Form, styling* y diseño que enarboló la *Hochschule* de Ulm. Durante todo el año 1973 Beuys no paró de mencionar su proyecto académico, que por entonces sólo contaba con una Fundación que juntaba recursos para su concreción. Destacamos tres diferencias notorias con respecto al proyecto HfG de Ulm: (1) Beuys no piensa en un sistema cerrado, sistemático y progresivo para su plan de estudios. La HfG, por el contrario, se presentaba con esquemas claros, circulares y de asignaturas correlativas<sup>13</sup>. (2) Beuys no

---

<sup>13</sup> En declaraciones filmadas por María Amalia García, Tomás Maldonado se define como un neopositivista (*Conversando con Tomás Maldonado*, <https://www.youtube.com/watch?v=Ii0RK1IIBKU>). Sería interesante

cuenta con un financiamiento organizado a modo Plan Marshall. Los años de las inyecciones financieras habían acabado. Los gastos corren por su cuenta (y la de su entorno) y para ello destina parte de su tiempo a *seriar* buena parte de su producción. La copia, el múltiple, el objeto-huella de una acción circulan por colecciones privadas, museos y galerías. Cabe mencionar en este sentido las numerosas muestras retrospectivas que parecen formar parte de esta estrategia<sup>14</sup> y el giro que Marc Rosenthal subraya en la obra del artista desde 1970: “del pensamiento a la acción y de la acción al objeto” (Rosenthal, 2005, 52). (3) También a diferencia de la de Ulm, esta institución no necesita un edificio *ex profeso*. De hecho, el plan no prevé necesidades edilicias y proyecta un plan de asignaturas que pueden dictarse en cualquier aula de una escuela o incluso en el taller particular del propio Beuys. Recordemos el edificio diseñado por Max Bill para HfG de Ulm caracterizado por su funcionalismo, racionalidad y economía formal. El objetivo de Beuys es crear una academia libre, sin restricciones, no competitiva y abierta, que pueda ofrecer enseñanza interdisciplinaria integrando una educación cultural, sociológica y económica como estímulo para una creatividad integral<sup>15</sup>.

Finalmente, el 20 de febrero de 1974 junto con Heinrich Böll, Georg Meistermann, Willi Bongard y Klaus Staack, Joseph Beuys funda la FIU *Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung* (Universidad Internacional Libre para la Creatividad y la Investigación Interdisciplinaria) que se transformará en la *Free International University*. Dos años más tarde, gracias a un acuerdo con las autoridades del Ministerio de Educación de Dusseldorf, la *Raum 3*, su aula tradicional, pasa a ser la sede de la FIU.

La actividad como docente se multiplica: Entre 1974 y 1975, Beuys se desempeña como profesor en la *Hochschule für Bildende Künste* de Hamburgo y dos años más tarde es designado miembro de la *Academie der Künste* (Academia de las Artes) de Berlín. Beuys une *performance*, conferencia y clase universitaria. El pizarrón con esquemas, palabras claves, líneas y vectores hechos con tiza son tan emblemáticos de su obra como su sombrero.

La palabra *conferencia* aparece como modalidad frecuente en las exposiciones de Beuys. Me permito detenerme un instante porque en su contexto, esta modalidad expositiva implicaba

---

desarrollar esta postura en relación a la veta romántica de Joseph Beuys señalada por Benjamín H. D. Buchloh en *Beuys: The Twilight of the Idol S/D*.

<sup>14</sup> *Joseph Beuys- Drawings 1947-72*, Ronald Feldman Fine Arts, Nueva York y Minneapolis (1973); *Collected Editions II*, Galería John Gibson, Nueva York (1974), entre otras.

<sup>15</sup> Esta obsesión fundacional se intensifica más aún al saber que desde 1972 Beuys había sido cesanteado de su cargo como docente de la *Kunstakademie* de Dusseldorf. Los pleitos judiciales continuarán hasta que en 1978 Beuys finalmente gana su caso contra la institución, y el *Bundesgerichtshof* de Kassel declara que su despido de 1972 fue un acto ilegal.



algo que tal vez hoy haya perdido en sus posibles articulaciones semánticas. Desde la Segunda Guerra la conferencia fue el *modus operandi* que las naciones tenían para plantear sus exigencias, demandas y enunciar acciones bélicas a nivel mundial. También sellaban acuerdos, pactos y alianzas que la mayoría de las veces quedaban como simple expresión de deseo. Más arriba en nuestro trabajo rescatamos la *Conferencia de Yalta* porque aludía estrictamente a las condiciones de la Alemania derrotada, pero podríamos mencionar la *Conferencia del Atlántico*, la *Interamericana de Río de Janeiro*, la *del Cairo*, la *de Teherán*, la *de Postdam* entre muchas otras que se dieron entre 1942 y 1955. Estas conferencias formaron parte del imaginario de la época y no creo delirante cruzarlas con las de Beuys<sup>16</sup>. Recogemos el testimonio de Hans Hafner que describe un aspecto particular del Joseph Beuys docente:

“Poseía esa rebeldía juvenil de la pubertad que suele abundar en el estudiante de arte y la tomó tan en serio que la aprovechó para sí. A decir verdad, subvirtió hasta sus cimientos la relación profesor-alumno. Esto hizo perder pie a algunos alumnos. Quiero decir con ello que un artista, que era muy disciplinado y ordenado, que también domeñó lo anárquico, el caos, hasta convertirlo en forma, la esquina de grasa, que no era ni rebelde, ni revolucionario ni destructor, y que en realidad siempre trabajó en lo terapéutico, no experimentó en absoluto la firme estabilidad de la autoridad del profesor. Él lo puso todo patas para arriba y eso es algo que no se espera de un profesor.”<sup>17</sup>

La visibilidad que nuestro artista cobra desde 1964 hasta 1980 en todas las ediciones de Documenta llega al límite. Él y su institución conforman la obra que representa a Alemania en la Documenta VI celebrada en 1977: Beuys mantiene una oficina de informes a propósito de los *100 Tage Freie Internationale Hochschule for Kreativität und Interdisziplinäre Forschung* (*100 days Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research*) e instala *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (*La bomba de miel*, 1974/77). La fiebre fundacional no cesa: desde la FIU, en los primeros días de noviembre de 1980, crea el *Forschungsinstitut Erweiterter Kunstbegriff* (Instituto de Investigación para una Noción Ampliada del Arte) en la misma *Kunstakademie* de Dusseldorf para recortar y especificar los objetivos de la FIU que comentaremos en breve. Y ese mismo año nace gracias él *The Green Party* de Karlsruhe. Las

---

<sup>16</sup> Señalamos algunas: la Conferencia del Centro de Cultura Internacional Achberg en 1973; *The Energy Plan for the Western Man* realizada en Nueva York, Chicago y Minneapolis en 1974 y en el mismo año *Sociedad en transición*, en Hanover.

<sup>17</sup> A.A.V.V. *Joseph Beuys*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994 [Catálogo] Pág. 240.

derivaciones de esta última fundación y las proyecciones que va a tener exceden nuestro pequeño trabajo.

### **Es palabra de Beuys**

En el trayecto final de nuestro trabajo ponemos el foco en algunos párrafos del manifiesto fundacional de la FIU escrito por Beuys y otros colaboradores en febrero de 1973 (Klüser, 2006, s/d) que consideramos relevantes.

El manifiesto de la FIU y el ideario de los diseñadores de Ulm comparten un fundamento ineludible del arte contemporáneo: la *praxis vital* o, en términos coloquiales, esto de querer unir el arte con la vida cotidiana. La pulsión vital del ser humano late en una taza procedente de HfG como en una acción políticosocial declarada desde la *Raum 3* de la Academia de Dusseldorf. Las dos instituciones se oponen al arte tradicional, conservador y burgués cristalizado en el siglo XIX. Las dos apuntan a horizontes que señalan una dirección, un camino y un método. Como en las vanguardias históricas de principio de siglo XX, dos concepciones se tienen bien claras: (1) la del Hombre Nuevo como *el* destinatario, sujeto y actor de un mundo acorde y (2) la presencia de una utopía que no es concebida como tal, sino como posible en tanto ese Hombre nuevo sea motor y modelador de su destino. Ninguna de las dos instituciones tuvo fronteras: el modelo Ulm se expandirá hasta la Escuela de Chicago y llegará incluso al Río de la Plata cuando la UBA apruebe, en 1985, los planes de las carreras proyectuales de diseño gráfico e industrial. Por otro lado, el modelo de Beuys, a través de sus discípulos se reproducirá en varias ciudades europeas (Amsterdam, Gelsenkirchen, Hamburgo y Munich) para llegar también a nuestro paisaje, tal vez no tan sistematizado como una institución pero reconocible en las experiencias de Nicolás García Urriburu, Alberto Heredia, Víctor Grippo y el grupo del CAyC.

El manifiesto de la FIU es breve. Es claro, y como los manifiestos del siglo XX acude a un repertorio de expresiones que le son propias como género discursivo: afirma, niega, separa, opone desde un narrador abstracto: La Universidad.

La idea de arte expandido se manifiesta desde el primer párrafo: “La creatividad no está limitada a aquellos que practican una de las artes tradicionales (...) también puede ampliarse a la capacidad de organizar material de otros campos socialmente relevantes.”

Es notable señalar que la palabra arte no aparece sino como creatividad, y sabemos que Beuys prefería hablar de plástica cuando se refería la expresión artística en cualquiera de sus

posibilidades. Esta necesidad de renombrar al mismo estatuto artístico también es marca de ruptura y señala una intención simbólica que indica en la línea del tiempo un antes y un después de su propia contemporaneidad.

Como los miembros de la HfG de Ulm, Beuys se posiciona con respecto a la técnica. En el quinto párrafo sostiene: “La Universidad no desprecia al especialista, no se entiende a sí misma como una institución antitécnica” y expande el concepto: “tan sólo presupone que no sólo los especialistas entienden de su especialidad, no sólo los técnicos entienden de su técnica. En la creatividad democrática (...) debe ser descubierta la razón de las cosas.”

El arte debe estar cerca del sujeto: “...deben ser superados los conceptos de *lejanía al mundo* aplicado a los artistas y *lejanía al arte* aplicado a los no-artistas.” ¿No es esto similar, como vimos, a los postulados de la HfG de Ulm?

El manifiesto cierra con el plan de enseñanza. No presenta un diagrama visual como el de la Bauhaus o el de la Ulm en las que los círculos concéntricos y con intersecciones grafican claramente ciclos y asignaturas. Para el caso de la FIU se trata de una lista de disciplinas en las que las tradicionales como Dibujo, Pintura y Escultura están presentes al lado de otras más curiosas como Solidaridad y Teoría de los sentidos. No hay referencias a la duración de cada una ni un cronograma general. Finaliza el plan señalando dos departamentos notables: el de ecología y el de la ciencia de la evolución. ¿Qué objetivos tendría cada uno? ¿Qué esperaríamos cada uno de estos departamentos de los asistentes? ¿Cómo sería el programa de la asignatura Solidaridad? Al cierre de este trabajo no pude dar con la documentación adecuada, pero sospecho que no debe extrañarnos si no se da con ella, porque otra vez, como en sus actos fundacionales, la acción ya está hecha y por lo tanto, el gesto artístico, también.

## **Umbrales**

Las instituciones artísticas forman parte del campo específico del arte. Dentro del esquema comprendido por la producción, circulación y consumo de la obra artística, la institución entra en juego y tensiona relaciones entre profesores, alumnos, galerías –sólo por mencionar algunos agentes. Es marca de modernidad y un claro exponente de la autonomía artística que se gestó allá por el siglo XVIII. No sorprende que algunos artistas-docentes, aún en el siglo XX, encuentren en ellas posibilidades de cambio y transformación. No asombra tampoco que puedan pensarse como parte de un plan complejo que involucre ideales nacionales, internacionales y políticos. En el rico mundo beuysiano, la FIU formó parte fundamental de

las acciones políticas. Las instituciones fueron, para el artista y sus seguidores, estrategias para afianzar un ideario que, tal vez sin saberlo, se oponía al de Ulm pero también para superarlo y complementarlo.

Además de las preguntas enunciadas en las últimas líneas del apartado anterior, durante el desarrollo de este trabajo me topé con otros interrogantes que espero resolver con más bibliografía y testimonios. Indagar en los planes y objetivos de otras instituciones alemanas y no alemanas paralelas a las de Ulm y Dusseldorf, evaluar la importancia de la materialidad en la obra para la HfG y la FIU, revisar las nociones de vanguardia y neovanguardia en cada caso o las proyecciones de la FIU en el CAyC son apenas algunos ejemplos de esas puertas que quedan abiertas.

Santiago Erausquin

## **Bibliografía**

A.A.V.V. *Joseph Beuys*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994 [Catálogo]

Bodenman-Ritter, Clara, *Joseph Beuys: Cada hombre es un artista. Conversaciones en Documenta V, 1972*. A. Machado Libros, Madrid, 2005.

Devalle, Verónica, *La travesía de la forma: emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Paidós, Buenos Aires, 2009.

García, María Amalia, *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2011.

Klüser, Bernd (ed.) *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*. Síntesis, Madrid, 2006.

Maldonado, Tomás, *Escritos preulmianos*. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1992.

Rosenthal, Marc *et alli*, *Joseph Beuys. Action, vitrines, enviromentes*. Menil Coleccion Houston; Tate Modern, Londres, 2005. [Catálogo]