

## La tríada en la iconografía de Joseph Beuys:

### De la forma a la semiosis infinita

Luciana Lepek

Al abordar las producciones y prácticas artísticas de Joseph Beuys, diversos autores han reparado en la reiteración con la que una concepción trídica se materializa en sus obras. Esta concepción se plasma tanto en el uso de la forma triangular como en las premisas constructivas que se desprenden de sus conocimientos en alquimia y de su filiación con el pensamiento antroposófico<sup>1</sup> de Rudolf Steiner. Según el filósofo austríaco, el progreso de la humanidad puede ser trazado por el creciente movimiento de tres estructuras: el Estado, la economía y el intelecto.<sup>2</sup> Beuys llamaba a esta estructura *'la esencia del hombre'*. Dicha cosmovisión había sido adoptada antes por Vasili Kandinsky, artista que homologaba la figura triangular a la vida espiritual.<sup>3</sup> En contraste, Beuys buscaba a través de esta forma adoptar un símbolo capaz de significar a la vez espiritualidad y al arte en sí.<sup>4</sup> En *Sobre lo espiritual en el arte*<sup>5</sup> Kandinsky teorizó sobre la figura triangular, dotándola de movimiento ascendente,

---

<sup>1</sup>“La antroposofía no sólo aspiraba a penetrar y comprender el funcionamiento fisiológico del ser humano (...) sino de la persona entera: lo espiritual, el sentimiento, la emoción”. *Joseph Beuys*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.

<sup>2</sup>Desde la perspectiva de Steiner: “El hombre se apercibe de estar vinculado con el mundo de modo triple. El primer modo está representado por lo que nos rodea, y se acepta como un simple hecho; por el segundo, consideramos al mundo como cosa propia, como algo que tiene importancia para nosotros. El tercero lo consideramos como una meta a la que debemos aspirar incesantemente (...) Así el hombre se relaciona continuamente de tres modos con las cosas del mundo.”, Steiner, Rudolf, *Teosofía. Colección Antroposofía*, pp. 11-12.

<sup>3</sup> Para Kandinsky: “La vida espiritual sería como un triángulo agudo dividido en tres partes desiguales (...) Este triángulo tiene un movimiento lento (...) Lo que hoy es inteligible para el vértice superior (...) estará mañana cargado también de sentido y razón para otra parte de la figura (...)”, W., Kandinsky, *Sobre lo espiritual en el arte*, NEED, Buenos Aires, Argentina, 1997. s/p

<sup>4</sup>Rosenthal Mark, Bouniort Jeanne, “Le dialogue de Joseph Beuys avec la géométrie à l'écart du minimalisme américain”, *Revue de l'Art*, n°113, Persee, Creative Commons, 1996, Pp. 74-85.

<sup>5</sup>Según Ann Temkin: “The importance of angles extends throughout Beuys's sculptures and actions; particularly in the context of Manresa, they bring to mind Kandinsky's exposition of the triangle in his book of 1911(...) Kandinsky used the triangle to represent 'the spirit of life'. He described this triangle as one that moves steadily upward, following the path of the visionary artist”. Ann Temkin, 'Joseph Beuys: Life Drawing', in Ann Temkin and Bernice Rose (eds.), *Thinking is Form: The Drawings of Joseph Beuys*, exhibition catalogue, Philadelphia Museum of Art and The Museum of Modern Art, New York 1993, Pp.27-71.

principio en el que el mismo Beuys centró su *Teoría de la Escultura*.<sup>6</sup> Sin embargo, Kandinsky concebía su triángulo simbólico en segmentos, donde la humanidad se agolpaba en las capas bajas y las personalidades artísticas, científicas, literarias y musicales cerca del ápice;<sup>7</sup> esta visión difícilmente hubiera encontrado un correlato en el pensamiento de Beuys,<sup>8</sup> quien promovía un concepto ampliado del arte, democrático y despojado de jerarquías. En este sentido, mientras que Beuys puso en evidencia las formas como motivo para denunciar, tensionar y reconducir la relación entre ellas, Kandinsky prefería que las configuraciones geométricas se plasmaran en el lienzo y a través de su percepción accedieran al alma.

En esta línea, Paul Klee<sup>9</sup> también elabora su pensamiento plástico haciendo del triángulo una constante en su obra. Para él, *la forma triangular es como la trayectoria de una flecha, una de sus diagonales simboliza la aspiración y la otra la fe, y continúa: El triángulo fue creado cuando un punto entró en tensión con la línea y, que, siguiendo la dirección de su Eros descargó su tensión. La tensión entre el punto y la línea es característica del triángulo.*<sup>10</sup> Aquí el pintor coincide con la visión de Beuys para quien la tensión y la circulación serán elementos cruciales, tal como se observa en las *Fat Corner*.

Beuys no sólo utiliza triángulos equiláteros sino que experimenta también con triángulos rectángulos,<sup>11</sup> destacando por sobre otros al ángulo recto como delimitador del espacio en los vértices, que son puntos de encuentro tensional. De manera frecuente daba inicio a sus acciones situando esculturas con forma de prismas equiláteros modelados en grasa o fieltro en los ángulos de una sala a modo de puntos cardinales. Este acto recuerda el gesto de Kazimir

---

<sup>6</sup>Rosenthal, Rainbird y Schmukli refieren a que “El movimiento es la categoría más crucial en su escultura. La Teoría de la Escultura de Beuys le debe en gran medida a los escritos de Paul Klee, tanto como a Kandinsky y a Lehmbruck (...) En su visión del mundo, todas las cosas pueden ser puestas en marcha por el movimiento. El movimiento es el principio del artista en su obra, o simplemente el encauzamiento de la energía orgánica (...)”, Rosenthal, Rainbird y Schmukli: *Joseph Beuys, actions, vitrines, environments*, Menil Collection, Houston, 2004.

<sup>7</sup>Rosenthal, M., “The Prototypical Triangle of Paul Klee”, *The Art Bulletin*, Vol. 64, No. 2, Jun., College Art Association, 1982, Pp. 299-310.

<sup>8</sup>Beuys, J., “Mi teoría parte del hecho de que todo ser humano es un artista (...)”, Beuys, Joseph, en: Kluser, Bernd (ed.), *Joseph Beuys, ensayos y entrevistas*, Síntesis S. A., Madrid 2006.

<sup>9</sup>Rosenthal, M., “The Prototypical Triangle of Paul Klee”, *The Art Bulletin*, Vol. 64, No. 2 (Jun., 1982), pp. 299-310, Published by: College Art Association, Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3050222>

<sup>10</sup>*Ibidem* p. 6

<sup>11</sup>Beuys, J. “(...) One with a right angle contains “the strongest of angles, the main prop of the architecture of our civilization, and the one which most clearly defines space in solid corners. All other angles are to be interpreted as in a kind of movement towards this ultimate rectangular state.”, Rosenthal, Mark, Rainbird, Sean, Schmukli, Claudia, *Joseph Beuys, actions, vitrines, environments*, Menil Collection, Houston, 2004.

Malevich de colocar en la esquina su célebre *Cuadrado Negro sobre Fondo Blanco*.<sup>12</sup> Entre otros antecedentes de acciones similares cabe mencionar a Tatlin y Georgy Yakulov quienes en 1917, incluyen la utilización de una figura triangular, y a Robert Morris quien en *Corner Piece* (1964), destacando la naturaleza del material, situaba una escultura triangular en una de las esquinas de la sala. Pero a diferencia de este último, la compleja red de significación que el artista alemán construía en torno a las distintas materialidades se centraba en la potencia simbólica del material, ya sea el fieltro o la grasa. En este sentido, ambos materiales son transmisores de energía y calor: “El calor es para Beuys la substancia ‘evolutiva’ fundamental. Con ello no alude exclusivamente al calor físico (...) Cree que el calor como principio evolutivo trasciende la materia (...) Transmitido por los seres orgánicos, el calor crea la materia”.<sup>13</sup> De hecho, Beuys demostró tener su propio argumento al describir los tres aspectos de sus *Fat Corners* triangulares como *Pensar, sentir, querer*, sustituyendo así la tríada de Steiner.

*Pero esos conceptos—pensar, sentir, querer—están en relación con la escultura. El pensamiento está representado por la forma, el sentimiento por el movimiento o el ritmo, la voluntad por la fuerza caótica. Esto explica el principio subyacente a mi Esquina grasienta. La grasa en forma líquida se distribuye de un modo caótico al principio formal, de la voluntad al pensamiento. Éstos son conceptos paralelos correspondientes a emociones, a eso que puede ser llamado alma.*<sup>14</sup>

Pero eso no es todo, en la acción *I Like America and America likes Me* (1974) sostuvo un triángulo musical en su cintura a modo de atributo religioso o cuasi chamánico. Según el autor:

*(éste) se dispuso como un impulso de la conciencia dirigido al coyote, que ayudaba a restaurar sus movimientos armónicos. A diferencia del sonido de la turbina en la habitación, que funcionaba como ‘energía indeterminada’ el triángulo, tiene la forma contenida del plano frontal de Fat corner, un triángulo equilátero donde la forma*

---

<sup>12</sup> En la exposición “0.10” Malevich instala su obra *Cuadrado Negro sobre Fondo Blanco* en la esquina de la sala, sitio específico en el que se colocaban tradicionalmente los íconos rusos. Según Rosenthal: “Cuando el triángulo se coloca en lo alto de las esquinas, se ve la transfiguración a modo de Cuadrado Negro que Malevich había instalado paralelamente en una sala de la exposición” En, “Le dialogue de Joseph Beuys avec la géométrie à l'écart du minimalisme américain”, *Revue de l'Art*, 1996, n°113. Pp. 74-85.

<sup>13</sup> A.A.V.V. ‘Beuysnobiscum’, en: A.A.V.V., *Joseph Beuys*, cat. exp., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1999, p.246.

<sup>14</sup> Joseph Beuys, en: Kluser, Bernd (ed.), *Joseph Beuys, ensayos y entrevistas*, Síntesis S. A., Madrid 2006.

*indeterminada de la grasa está completamente integrada a la forma determinada y matemática*<sup>15</sup>

Según Rosenthal, el propósito artístico era moldear o transformar lo indeterminado en una forma<sup>16</sup>:

*En la medida en que el caos o la energía indeterminada y la forma cristalina son polaridades (extremas), el proceso de modelado de en medio se convierte en un momento de transformación (movimiento).*<sup>17</sup>

Ampliando este repertorio, en otras producciones la forma también aparece invertida. Tal es el caso de *Felt Corner* (1963) y de la acción *Titus/Iphigenie* (1969) en la que Beuys emula su propia crucifixión mediante la figura con su vértice apuntando hacia abajo. Entre todas estas, el triángulo más conocido fue quizá el de *Fat Chair*. Aquí, la grasa no es geométrica como en las esquinas de grasa, pero mantiene algo de su carácter caótico:

*Los extremos de las cuñas pueden verse como una sección transversal de la grasa. La coloqué sobre una silla para enfatizar esto, pues (...) representa una faceta de la anatomía humana, el área de los cálidos procesos digestivos y excretorios (...) el cambio químico relacionado con el poder de la voluntad.*<sup>18</sup>

En 1964 Beuys hace un estudio sobre papel llamado *Felt Sculptures* relacionado con el grupo de esculturas *Felt Objects*. Se trata de una serie de formas triangulares de diverso tamaño, que domina la composición en el centro del papel. Los dos triángulos de menor tamaño están conectados entre sí por una línea que podría interpretarse como un conductor de electricidad.<sup>19</sup> Este esquema alude a otra fuente de influencia que para el autor es central: la alquimia. Beuys conocía perfectamente los principios del azufre, la sal y el mercurio, las tres sustancias que en esta disciplina ancestral simbolizan la *libertad de todas las cosas*<sup>20</sup> y que se

---

<sup>15</sup> Beuys, Joseph, "Pensamientos acerca de la recepción de la obra de Joseph Beuys, Arte=Vida", en: Kluser, B., *Joseph Beuys, Ensayos y entrevistas*. Ed. Síntesis S.A., Madrid, 2006.

<sup>16</sup> Rosenthal, Mark, Rainbird, Sean, Schmukli, Claudia, *Joseph Beuys, actions, vitrines, environments*, Menil Collection, Houston, 2004

<sup>17</sup> *Ibidem*

<sup>18</sup> Beuys, Joseph, "Pensamientos acerca de la recepción de la obra de Joseph Beuys, Arte=Vida", en: Kluser, B., *Joseph Beuys, Ensayos y entrevistas*. Ed. Síntesis S.A., Madrid, 2006.

<sup>19</sup> Straine, S Tate.org.uk, Joseph Beuys, 'Felt Sculptures (1964)', Summary (2011)

<sup>20</sup> A.A.V.V. 'Beuysnobiscum', en: A.A.V.V., *Joseph Beuys*, cat. exp., Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1999, p.243

consideran la *base de todo lo existente*<sup>21</sup> en el sentido que cada una de estas contiene a las otras dos restantes, y como *tríada*, conforman una unidad inseparable. En esta línea, otra perspectiva sostiene que el azufre y el mercurio *proceden de la materia primordial*<sup>22</sup> y corresponden a los *contrarios duales* que también se equiparan a lo masculino y a lo femenino. El alquimista debe fusionar ambos principios para obtener un nuevo elemento. Según esta fuente,<sup>23</sup> dicha tríada puede relacionarse con la tríada encarnada en el hombre: cabeza, corazón y cuerpo, a la cual Beuys aplicaba los términos *sensibilidad, ritmo y metabolismo*.

*El hecho de que Beuys asigne los tres principios a los planetas refleja de nuevo la tríada desde el punto de vista de la emoción, del intelecto y de la intuición(...) El esfuerzo por interpretar el mundo como un proceso permanente de estos tres planos, azufre, mercurio y sal, penetra en toda su obra: al mismo tiempo esas interpretaciones reproducen las tres ideas históricas más importantes de la alquimia: la transformación anímica individual, la transformación hermético-religiosa y la transformación científico-química*<sup>24</sup>

Es comprobada la influencia que la antroposofía y la alquimia tuvieron sobre su pensamiento y su obra, sin embargo, el concepto tríadico se hace presente una vez más, si retornamos a éstos desde una perspectiva iconológica que implica un modo de recepción diferente:

*Es evidente que para el observador normal es difícil un acceso no problemático a la obra (...) debe traspasar un umbral para llegar a una tierra nueva (...) La comprensión de las obras de Beuys exige un alto grado de concentración y de apertura para la necesaria comunicación con la obra, el principio de la interrelación de emisor y receptor. Los dibujos y las esculturas no permiten como una información unilateral, sino que promueven la colaboración del espectador, porque los materiales de Beuys no sólo son introducidos como elementos formales, sino que al mismo tiempo o de un modo primario son portadores de ciertas propiedades como el frío, el calor, el aislamiento, el volumen, etc. Esto lleva al que tal vez es el aspecto menos habitual del conocimiento profundo de una obra de arte: la activa percepción de lo invisible*<sup>25</sup>

---

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> *Ibidem.*

<sup>23</sup> *Ibidem.*

<sup>24</sup> *Ibidem.*

<sup>25</sup> Beuys, Joseph, "Pensamientos acerca de la recepción de la obra de Joseph Beuys, Arte=Vida", en: Kluser, B., *Joseph Beuys, Ensayos y entrevistas*. Ed. Síntesis S.A., Madrid, 2006.

Sucede que Beuys inaugura un modelo alternativo comunicacional en el campo artístico, que derriba la dialéctica *bifásica*<sup>26</sup> (entendida en el sentido saussureano). No se trata ya de un proceso de significación dual sino de uno de naturaleza trídica. Esto conduce a pensar la obra desde la concepción trídica del signo de Charles Peirce, específicamente desde la *Terceridad*<sup>27</sup>, es decir, la relación trídica que existe entre un signo, su objeto y el pensamiento interpretante, que es en sí mismo un signo. El signo es entonces una especie de tercero, es algo mediante cuyo conocimiento conocemos algo más. Funciona como un medio de comunicación, y un medio es una especie de tercero. La *terceridad* es la categoría de la continuidad y del crecimiento por los que una idea da lugar a otra. Es también la categoría de la razonabilidad y de la representación, pues hace inteligible y significativa la experiencia bruta de la *segundidad*<sup>28</sup>.

*En los trabajos de Beuys se conjura el sentido elemental del mundo como proceso, en forma de símbolo y parábola. Las ideas se mezclan con las materias en fantasía sin límites (...) Su eco es la permanencia del desciframiento (...)*

*Su palabra clave es transustanciación. Beuys tenía el don de saber formular, a partir de las estructuras orgánicas de la línea pura, una sugestión reproductiva de convenciones semióticas. No se trataba de desarrollar la línea, sino el tejido de la apropiación y la penetración subjetivas.*<sup>29</sup>

La obra del artista es, precisamente, un entramado de conceptos vibrantes, tajantes como una *segundidad*, que encarnan la acción bruta. Pero al mismo tiempo, la obra pretende una *terceridad*, esto es, crear una red de semiosis infinita al presentarse como un todo inacabado, como una conclusión de lo acaecido. Puesto que las obras de ayer son hoy el vestigio de una acción, se nos aparecen como signos de una corrupción de la materialidad que pervive como reliquia. Sólo se puede arrojar luz a partir de la interpretación de la red conceptual de restos

---

<sup>26</sup>Saussure plantea que un signo es un compuesto de dos caras 'biplánico': un significado, que es el concepto; y un significante, que es la imagen acústica, mientras que para Peirce el signo es una entidad de tres caras que consta de representamen, objeto e interpretante.

<sup>27</sup>Peirce, C. S., "Terceridad es el modo de ser de aquello que es tal como es, al relacionar una segunda cosa y una tercera entre sí (...) En su forma genuina, la Terceridad es la relación trídica existente entre un signo, su objeto y el pensamiento interpretante, que es en sí mismo un signo, considerada dicha relación trídica como el modo de ser de un signo. Un signo media entre el signo interpretante y su objeto". "Carta a Lady Welby del 12 de octubre de 1804", Madrid, Taurus.

<sup>28</sup>Peirce, C. S., "Segundidad es el modo de ser de aquello que es tal como es, con respecto a una segunda cosa, pero con exclusión de toda tercera cosa (...) la Segundidad genuina consiste en que una cosa actúa sobre otra: la acción bruta. Bruta, porque en la medida en que aparece la idea de cualquier Ley o Razón, se presenta la Terceridad. Es un caso de Reacción", "Carta a Lady Welby del 12 de octubre de 1804", Madrid, Taurus.

<sup>29</sup>Bastian, Heiner, "Nada está escrito todavía", Catálogo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, Pp. 17-18.

de objetos con carga s gnica. Esto vuelve a la obra un circuito tríadico que se reproduce hasta el infinito. Porque el signo no está aislado sino que integra una cadena de semiosis: cada signo es a la vez interpretante del que lo antecede e interpretado por el que le sigue. Así es que *cada nueva semiosis a adir  nuevos elementos de información sobre el objeto, que así va revelando poco a poco su auténtica naturaleza al observador/intérprete.*<sup>30</sup> Desde su mito de creación hasta la esquina de grasa, se tienden redes de significado que necesariamente deben ser reconstruidas para poder acceder a la obra. En Beuys, el diálogo unilateral se suplanta por uno multivalente, lo que se corresponde con su proyecto plástico social donde los circuitos se abren en múltiples direcciones y modifican el sistema de organización del pensamiento.

*Por tanto hay conexiones transversales entre las personas, o desviaciones. Una persona dice: yo tengo una botella. Otra dice: tengo una caja de madera y una tercera dice: he oído algo acerca de las actividades políticas y así se produce una convergencia de todo tipo de conceptos diferentes, y esto es lo que me interesa, que una gran cantidad de conceptos se reúnan entre sí*<sup>31</sup>

Cierto es que la significación simbólica conduce sin más a un saber primigenio deducido de una convención, pero, lo que nuestro artista aporta, son los múltiples niveles de lectura en los que yuxtapone su repertorio metafórico. La metáfora, de por sí, no es disyuntiva en cuanto a su significado porque remite al fin y al cabo a su objeto, y no a una idea divergente. Si es disyuntiva, lo es en cuanto al contexto de potencial asociativo en que Beuys la inscribe. Es en el entrecruzamiento de símbolos, textualidades y materialidad, junto con la manipulación del saber cultural— que, si bien no oculto, está en un estado de latencia— que se torna enrevesado el vehículo de significación y de interpretación. Beuys ha logrado construir un lenguaje plástico complejo, tan propio como inédito, que, valiéndose de recursos est ticos y narrativo-verbales alcanza una comunicabilidad dinámica que trasciende el campo artístico, puesto que toda vez que hacemos una nueva lectura de su obra, un nuevo significado se nos revela.

---

<sup>30</sup>Gorl e, Dinda L., “La semiótica de Peirce y su aplicación a los géneros literarios”, Research Center for Language and Semiotic Studies Indiana University, 2010, Biblioteca Universal Virtual Miguel de Cervantes. Pp, 18.

<sup>31</sup>Beuys, Joseph, “Pensamientos acerca de la recepción de la obra de Joseph Beuys, Arte=Vida”, en: Kluser, B., *Joseph Beuys, Ensayos y entrevistas*. Ed. Síntesis S.A., Madrid, 2006

## Bibliografía

- A. V. V., *Joseph Beuys*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía *cat. exp*, Madrid, 1994.
- Buchloh, Benjamin, “Beuys: The twilight of a Hero, preliminary notes on a critique” en: *Joseph Beuys, Mapping the Legacy*, D.P.A , The John and Mable Ringling Museum of Art,
- Gorrée, Dinda, *La semiótica de Peirce y su aplicación a los géneros literarios*, Research Center for Language and Semiotic Studies Indiana University, 2010, Biblioteca Universal Virtual Miguel de Cervantes:  
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/155534.pdf>
- Kandinsky, W., *Sobre lo espiritual en el arte*, Ed. Need, Buenos Aires, Argentina, 1997.
- Klee, Paul, *The thinking eye*, in Jürg Spiller (Ed.) *Paul Klee Notebooks*, Volume I, Michigan University, Overlook Press, 1992
- Kluser, Bernd (ed.), *Joseph Beuys, ensayos y entrevistas*, Síntesis S. A., Madrid 2006.
- Redondo Dominguez, I., *El signo como medio: claves del pensamiento de C. S. Peirce para una teoría constitutiva de la comunicación*, Universidad de Navarra, Facultad de Comunicación, Pamplona, 2009
- Rosenthal, Mark, Bouniort Jeanne, “Le dialogue de Joseph Beuys avec la géométrie à l'écart du minimalisme américain”, *Revue de l'Art*, n°113, Persee, Creative Commons, 1996.
- Rosenthal, Mark, ‘The Prototypical Triangle of Paul Klee’, *The Art Bulletin*, Vol. 64, No. 2, Jun., 1982. College Art Association, Article Stable  
URL: <http://www.jstor.org/stable/3050222>
- Rosenthal, Mark, Rainbird, Sean, Schmukli, Claudia, *Joseph Beuys, actions, vitrines, environments*, Menil Collection, Houston, 2004
- Temkin, Ann, Bernice Rose (eds.), *Thinking is Form: The Drawings of Joseph Beuys*, exhibition catalogue, Philadelphia Museum of Art and The Museum of Modern Art, New York 1993, pp.27–71.