

## Admiración, odio e indiferencia. Conexiones entre Joseph Beuys y Marcel Duchamp

Mariana Recagno

El nombre de Joseph Beuys, el artista germano más sobresaliente de la segunda mitad del siglo XX, resuena desde las orillas del Riachuelo. Documentos, reliquias y obras se hacen presentes y traen consigo al espíritu inquieto, dueño de un mito, ferviente activista ecológico, político y social, quien en sus días de gloria caminaba entre multitudes de estudiantes, masas curiosas y escépticos.

Ante esta presencia tan peculiar, como lo es el representante de la conflictiva Alemania de posguerra, es lógico preguntarse por quienes influyeron en él, cómo fue su formación, a quién le siguió los pasos, a quién amó y odió. Bien sabemos que estudió en la Staatliche Kunstakademie de Düsseldorf bajo la tutela de Ewald Mataré, que el pensamiento del fundador de la antroposofía Rudolf Steiner estaba arraigado en sus ideas, que admiraba los trabajos de Galileo Galilei y Leonardo Da Vinci, por ser artistas y científicos conscientes de su posición en su sociedad. Pero hay un artista que despertaba una sutil admiración y un notable desprecio en Beuys: Marcel Duchamp.

Duchamp, el artista paradigmático de la primera mitad del siglo XX, que fue ocasional participante y figura influyente en movimientos como Dada y Surrealismo, inspiración para los artistas Pop, creador del *ready-made* y conceptos revolucionarios que ponían en duda lo establecido, era indiferente ante las obras y declaraciones de Joseph Beuys. “El silencio de Duchamp está sobrevalorado”, afirmó Beuys en un happening televisivo de 1964, estableciendo que su identidad artística se diferenciaría de aquella figura y de su herencia dominante en la capital del arte internacional de aquella época<sup>1</sup>. Ante la actitud de Beuys quiero detenerme. Si bien él despreciaba ciertos modos o aspectos de Marcel Duchamp, muchas de sus obras pueden ser tomadas como un eco de este último. Rueda de bicicleta (1913) y Silla con grasa (1963), En anticipación del brazo partido (1915) y Zapa (1978), Fuente (1917) y Bañera (1960), son algunos ejemplos que podrían pensarse como posibles rimas entre ambos artistas. Pero ¿qué connotan? ¿Se trata sólo de una crítica hacia la obra de Duchamp o son también manifestaciones que dejan entrever admiración?

Concluyo. En el presente trabajo indagaré sobre dichos y hechos, realizaré relaciones conceptuales y materiales entre las siguientes obras: Fuente-Bañera, Rueda de bicicleta-¿Se trata de un bicicleta? y Barrido-50cc de aire de París, con el fin de identificar en el interior de la producción de ambos artistas lo diverso y lo similar de sus procesos de creación.

## **Fuente (1917) y Bañera (1960): una relación de dualidades.**

*Fuente* de Marcel Duchamp fue una obra escandalosa en el circuito artístico del momento. Presentada en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes en 1917 y firmada bajo el seudónimo “R. Mutt”, este ready-made bien podría haber sido interpretado como un objeto geométrico, teniendo en cuenta el creciente interés del autor por la matemática especulativa, en especial, por la cuarta dimensión:

*Un aspecto central de su dedicación a la geometría tenía que ver con los resultados de rotar algo a través de un dominio dimensional más alto: si un objeto tridimensional sufre un demi-tour a través de la cuarta dimensión, vuelve revertido especularmente e invertido de adentro hacia afuera<sup>2</sup>.*

La dualidad de un elemento se hace presente cuando éste se invierte. La *Fuente* sufrió una rotación de noventa grados para dejar de ser un simple drenaje, sin embargo, durante el proceso no logró invertirse de adentro hacia afuera, de cóncavo a convexo. Duchamp en uno de sus escritos (*La Caja* de 1914) asociaba la figura cóncava con lo femenino, siendo lo convexo sinónimo de lo masculino. Al rotar el urinario solo noventa grados, no pudo pasar a la siguiente dimensión y obtener su convexidad. Además, se ha observado que el nombre “fuente” transforma el dispositivo de drenaje en un mecanismo eyector. Este juego de oposiciones, esta idea de inversión femenino-masculina, seguirá rondando en la mente de Duchamp. Inclusive él intenta exitosamente una inversión al transformarse en Rose Sélavy, en una temprana performance.

El juego de las dualidades eróticas y de género vinculadas a la cuarta dimensión se desarrollaría notoriamente en el *Gran vidrio* (iniciado en 1915 e inacabado en 1923). Lejos de las connotaciones sexuales, la relación entre polos opuestos, en Joseph Beuys, se vincula a la inocencia en contraposición a la experiencia.

Si describimos iconográficamente la obra, nos encontramos con una bañera para niños, vendada en sus bordes y con el drenaje obstruido por una gasa embebida en grasa. Este último material es uno de los más conocidos entre el repertorio de elementos del artista. La grasa, utilizada tanto en acciones como en esculturas, tiene su origen en el mito formulado por Beuys: esta materia orgánica fue utilizada por los tártaros para proteger el cuerpo malherido del artista, por el accidente aéreo sufrido. En la unión entre arte y vida propuesta por el artista, la grasa, como fuente generadora de energía, se asocia al proceso de sanación. En su Teoría de la escultura, Beuys enfatiza sobre el uso de la grasa como una “posición extrema en escultura”, porque esta materia era básica para la vida y no se asocia al arte. En su obra posterior desarrollaría plenamente la exploración en base a esta experiencia personal, recurriendo al

tema de la herida en sus sentidos más amplios: apuntando a enfermedades, deterioros físicos, daños psicológicos. El arte para el artista germano, tiene un poder curativo:

*Me di cuenta del rol que puede desempeñar el artista en identificar los traumas de su época y en iniciar el proceso de sanación*<sup>3</sup>

Regresando a la obra *Bañera*, ésta alude a la herida de nacimiento. Para Beuys, en el momento de nacer experimentamos una suerte de trauma. Nos despojan de nuestro lugar de origen para tomar contacto con las condiciones materiales del mundo exterior. En este instante la inocencia es infectada por la experiencia. Este choque de opuestos es el lugar de los conflictos irresueltos, generadores de la herida de nacimiento. Mark Rosenthal ha observado que este objeto de plomo era entregado por el gobierno nacionalsocialista a todos los ciudadanos, pero, en todo caso, esta referencia podría apuntar en Beuys a reforzar la idea de una condenación universal<sup>4</sup>

La inocencia humana es un tema principal en su obra. Muchas veces reaparece en objetos infantiles y en la presencia de la mujer: ella es símbolo de la inocencia, representada a través de formas orgánicas y curvas, encarna la espiritualidad. Esta idealización de la generadora de vida es yuxtapuesta con la figura masculina y juntos representan el poder espiritual:

*Siempre orgánica en su forma, la mujer es epitome de las fuerzas subestimadas de la sociedad contemporánea, como la maternidad y la crianza. En contraposición está la "fría, dura, cristalizada y calcinada escoria que yo llamaría intelecto masculino (...) Llevado al extremo, esto significa que el hombre tiene la cabeza enterrada en la tierra, mientras que la mujer mira las esferas celestes*<sup>5</sup>

Me detengo en la última cita de Beuys. En la división de las polaridades femenino-masculino, tanto para él como para Duchamp, la imagen femenina se encuentra en un plano superior. La diferencia radica en el modo de ver de cada uno: la mujer como la personificación de la inocencia y, por otro lado, como la encarnación del erotismo y la sexualidad. Por otra parte, para Duchamp los roles femenino-masculino, en tanto convenciones sociales, pueden ser reversibles, como mostró con su alter ego Rose Sélavy; para Beuys, en cambio, se trata de diferencias esenciales cuya complementariedad garantiza la armonía social.

## **Barrido (1972-85) y 50cc de aire de París (1919): la crítica y el silencio.**

*Ausfegen* (Barrido) es una vitrina que contiene basura recogida tras los festejos del Día del trabajador en la plaza Karl Marx (Berlín) y una escoba roja. Esta vitrina encierra el recuerdo de una acción impulsada por ideales políticos. De una manera romántica, la obra encierra el aire germano de los '70 y al mismo tiempo, como escribe Mark Rosenthal al comparar esta obra con *50cc de aire de París*, es un comentario al silencio duchampeano<sup>6</sup>. Pero antes de avanzar sobre el silencio, voy a hacer mención de la conexión que mantenían Beuys y Duchamp con el célebre escritor irlandés, James Joyce.

Las vitrinas ofrecían al espectador una mirada sobre la intimidad del artista y su búsqueda solitaria, ellas eran tomadas como un reflejo de su mundo personal. Rosenthal nos indica:

*Respecto de esto, el gran interés de Beuys por la obra de Joyce, en particular por el Ulises, enriquece nuestro entendimiento sobre su arte, especialmente de las vitrinas. Ulises abunda en leit motivs entrelazados y de un gran caudal de referencias, pero nunca ofrece explicaciones. Joyce investía los acontecimientos anecdóticos de un poder portentoso. Cualquiera que fuese su propósito simbólico, los personajes y los objetos están provistos de una tremenda presencia física y de una energía visceral, por ejemplo, la descripción: "Puso el moco seco hurgado de su nariz en una saliente de piedra, cuidadosamente. En cuanto al resto, veamos quién". Una focalización así de intensa en lo ordinario se corresponde con "pasajes" en las vitrinas que transforman lo ordinario en extraordinario y poético.<sup>7</sup>*

Este gusto por la metamorfosis de las cosas ordinarias en extraordinarias, hace eco en Beuys y en sus acciones. *Ausfegen* surge en 1972, cuando Beuys y dos estudiantes juntaron la basura con escobillones rojos, en un gesto que demostraba insatisfacción ante los dogmas tanto marxistas como capitalistas.

La faceta política de nuestro artista fue una de las más activas: participaba en manifestaciones, asentamientos, dando conferencias sobre educación y democracia e incluso postulándose en las listas del Partido Verde. Era un apasionado impulsor de la democracia: en 1971 fundó la Organización para la Democracia Directa a través de referéndum, un foro de discusión y experimentación que trabajó hacia la realización de una verdadera democracia. Al año siguiente, ayudó a establecer la Universidad Libre Internacional (FIU), cuyo objetivo fue fomentar la creatividad más allá de las normativas impuestas por la academia tradicional.

Este compromiso social resulta coherente si lo vinculamos con su Teoría de la escultura. Dicha teoría postulaba que todo puede ser puesto en movimiento por el *Bewegung*, es decir, por la voluntad del

artista al trabajar o la canalización de la energía orgánica. Otra descripción del concepto *movimiento* lo sitúa como “principio de resurrección, de transformar una estructura vieja, muerta o estancada en una forma vibrante, que agranda la vida y alienta el alma y el espíritu: ese es el concepto ampliado de Arte”<sup>8</sup>. Las acciones de Joseph Beuys son un clarísimo ejemplo de que el arte influye en la vida y es capaz de dismantelar los efectos represivos de un sistema social senil.

Marcel Duchamp parece ajeno ante los ideales de Beuys. Su ready-made *50cc de aire de París* es una ampolla de suero vacía que el artista había comprado en una farmacia para su amigo y mecenas Walter Arensberg. Esa ampolla, tan frágil, encerraba el aura de la vieja ciudad parisina. Transformaba en obra de arte a unas cuantas moléculas de aire encapsulado. Joseph Beuys podría tomar este vacío silencioso como letal: para él, el arte debía ser combativo y comprometido con la vida. Pero Duchamp veía otra cosa en su ampolla.

En uno de sus escritos de 1914, concebía el acto artístico como un suceso etéreo y material al mismo tiempo. Es pensar una topología física de lo contingente, de lo infraleve. Es decir, se trata de estos frágiles acontecimientos extraídos de la experiencia cotidiana que se definen con nitidez por los infraleves mismos. El calor del asiento que se acaba de dejar, el sonido del roce de los pantalones al caminar o el aire de París en una gota de cristal, son considerados infraleves. Estos a su vez pueden estar conectados al campo visual, olfativo o incluso al táctil. Logran inclusive ser un movimiento, una mirada, el paso a una acción o incluso el deterioro. Pero el movimiento concebido por él evidentemente no es el mismo que el elaborado por artista germano.

Joyce, Beuys y Duchamp sentían el impulso de transformar aquello tan mundano en una obra descomunal. Entre Beuys y Duchamp el silencio es disímil: para el primero, el silencio actúa como un represor, mientras que para el segundo:

*El silencio es abierto: afirma que el arte es una de las formas más altas de la existencia, a condición de que el creador escape a una doble trampa: la ilusión de la obra de arte y la tentación de la máscara del artista.*<sup>9</sup>

## **Rueda de bicicleta (1913) y ¿Se trata de una bicicleta? (1982): el gesto.**

En 1913, Marcel Duchamp tomó la rueda delantera de una bicicleta y la montó sobre un taburete de cocina, inaugurando su primer ready-made. La elaboración de esta obra no es tan simple como parece. El ready-made es un objeto anónimo que, por el hecho de ser elegido por el artista, se convierte en una obra de arte. Pero en el gesto, que debía ser desinteresado en su elección, Duchamp revelaba que su interés por el objeto encontrado no era estético ni plástico, sino crítico:

*Están más allá de la belleza y la fealdad porque no son obras sino signos de interrogación o de negación frente a las obras. El ready-made no postula un valor nuevo: es un dardo contra lo que llamamos valioso. Es crítica activa.*<sup>10</sup>

La crítica apunta directamente hacia lo que se entendía por “gusto” y la noción de arte, más específicamente a la pintura retiniana (como la impresionista, por ejemplo). La obra solo debe tener forma, no interesa el contenido, ya que la primera es capaz de dar sentido. El ready-made es un objeto neutral: no es considerado arte ni anti-arte. Al ser despojado de su contexto, en el cual tenía una función útil, pierde su significado y deviene a vacío. En este momento se nos presenta una advertencia. Todas las cosas manipuladas por el humano tienden a emitir sonido, y por ello se deben rectificar. Para el artista francés, la ironía es clave para conservar la neutralidad del objeto. Octavio Paz escribe en *La apariencia desnuda*:

*El ready-made es un arma de dos filos: si se transforma en obra de arte, malogra el gesto de profanación; si se preserva su neutralidad, convierte al gesto mismo en obra*<sup>11</sup>

En palabras del mismo Duchamp:

*El gran problema era el acto de escoger. Tenía que elegir un objeto sin que éste me impresionase y sin la menor intervención, dentro de lo posible, de cualquier idea o propósito de delectación estética. Era necesario reducir mi gusto personal a cero. Es difícilísimo escoger un objeto que no nos interese absolutamente y no sólo el día que lo elegimos sino para siempre y que, en fin, no tenga la posibilidad de volverse algo hermoso, bonito, agradable o feo.*<sup>12</sup>

Esto llevaba consigo el desaparecido ready-made. Era elegido para criticar y trastocar cánones tradicionales del mundo artístico como es el sentido del gusto o la apreciación estética. Pero sobre todo era elegido en base a sentimientos de total indiferencia (lo cual puede ser puesto en duda, porque es probable que la elección no sea absolutamente arbitraria: ápices de subjetividad se escapan entrelíneas).

Ahora bien, ¿qué sucede con el espectador ante el gesto del artista? El filólogo Hans Robert Jauss, nos responde diciendo que el espectador puede preguntarse si lo que ve es o no arte. Todo se reduce al acto de elegir. Y el espectador se le exige un gran esfuerzo:

*Estéticamente sólo podrá disfrutar de este objeto ambiguo una vez que, y en la medida en que, para sentir la provocación de la anti-obra de arte, evoque el canon del arte anterior y, también y además, en la medida en que busque por su cuenta lo que confiere a ese objeto, indiferente en sí su significación. Esta reflexión interrogativa y este placer reflexivo no llevan a ningún final, no conducen a ninguna significación definitiva, ni a una definición tranquilizadora de lo que, en lo sucesivo, se denominará "carácter artístico".<sup>13</sup>*

En 1982, Joseph Beuys creaba *Is it about a bicycle?*, una manifestación que representa su trayectoria en el curso del arte y llevaba de la mano la idea de que el arte no era una acción estética, sino un vehículo activo dentro de la realidad. Según Bernard Lamarche-Vadel:

*Que Beuys haya escogido una bicicleta para representar su trayecto a través de su obra completa en la composición *Is it about a bicycle?*, constituye una decisión simbólica que denota además otros sentidos. Por su estructura, la bicicleta ubica al hombre en el espacio, en contacto directo con la atmósfera, y, no obstante, en relación con la tierra, que en todo instante el ciclista puede contactar. Esta mayor elevación del hombre en la creación de un movimiento, de una distancia y de un trayecto por la energía aplicada a una máquina constituye la estructura simbólica de toda la obra de Beuys<sup>14</sup>*

¿Se trata de una bicicleta? Es el atardecer de su trayecto, simboliza su pasado y presente. Beuys fue un artista preocupado y comprometido no solo con el hecho de hacer arte, sino que ha querido cambiar la vida. Creía que sus espectadores podían reflexionar, ser conscientes de sí mismos y activar su fuente de energía para lograr desplegar un camino hacia la transformación, en busca del un bienestar, tanto social como político y ambiental.

Ambos artistas, durante sus procesos de producción artística, se apropiaron de objetos comunes: para Duchamp el anonimato de estos objetos apunta a través del ready-made, a una crítica del arte; para Beuys a una ampliación del arte hacia la vida porque para él cualquier hombre puede ser un artista.

## Notas

<sup>1</sup> Bonito Oliva, Achille, *Dialogo sobre el arte, la arquitectura del mundo, con su arquitecto Joseph Beuys*, Joseph Beuys, Ensayos y entrevistas, Editorial síntesis, España, 1981.

<sup>2</sup> Adcock, Craig, *Duchamp's Eroticism: A Mathematical Analysis*, Marcel Duchamp: Artist of the century, edited by Rudolf E. Kuenzli, Francis M. Naumann, USA, 1996, p.149.

<sup>3</sup> Joseph Beuys, catalogo publicado por Dia Art Foundation, Nueva York, 1987, p 18.

<sup>4</sup> Rosenthal, Marc, *Joseph Beuys: Staging Sculpture*, Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments, The Menil Collection in association with Tate Modern, Houston, 2004, p.38.

<sup>5</sup> Rosenthal, Marc, *Joseph Beuys. Escenificación de la escultura*, Joseph Beuys, catálogo publicado por la Fundación PROA, Buenos Aires, 2014.

<sup>6</sup> Rosenthal, Marc, *Joseph Beuys: Staging Sculpture*, Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments, The Menil Collection in association with Tate Modern, Houston, 2004, p.33-34

<sup>7</sup> Rosenthal, Marc, *Joseph Beuys. Escenificación de la escultura*, Joseph Beuys, catálogo publicado por la Fundación PROA, Buenos Aires, 2014.

<sup>8</sup> *Joseph Beuys in Conversation with Friedhelm Mennekes*, en: In Memoriam:... , 1986, p. 34.

<sup>9</sup> Paz, Octavio, *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*, Era, México, 1995, p 101.

<sup>10</sup> Idem, p 31.

<sup>11</sup> Idem, p 37.

<sup>12</sup> Idem, p 37-38.

<sup>13</sup> Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1986, p. 110-111.

<sup>14</sup> Lamarche-Vadel, Bernard, *Joseph Beuys*, Ediciones Siruela, Madrid, 1994.



## **Bibliografía**

Adcock, Craig, "Duchamp's Eroticism: A Mathematical Analysis", *Marcel Duchamp: Artist of the century*, ed. Rudolf E. Kuenzli, Francis M. Naumann, MIT Press, Cambridge, 1990.

Bastian, Heiner y Simmen, Jeannot, "James Joyce", *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Editorial Síntesis, Madrid, 2006.

Bodemann Ritter, Clara, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2005.

Bonito Oliva, Achille, "Diálogo sobre el arte, la arquitectura del mundo, con su arquitecto Joseph Beuys", *Joseph Beuys. Ensayos y entrevistas*, Editorial síntesis, España, 2006.

Jauss, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1986.

Lamarque-Vadel, Bernard, *Joseph Beuys*, Ediciones Siruela, Madrid, 1994.

Paz, Octavio, *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*, Era, México, 1995.

Rosenthal, Marc, "Joseph Beuys. Escenificación de la escultura", *Joseph Beuys*, Fundación PROA, Buenos Aires, 2014.