



*Papel Político N° 13 octubre de 2001 (39-58)*

## EL ARTE COMO MEDIO DE EXPRESIÓN POLÍTICA

*María Mercedes González Cáceres\**

*Las funciones del arte y de la política son hacer  
que la gente sueñe, cumplir con sus anhelos,  
transformar el mundo, cambiar la vida y ofrecer  
un escenario sobre el cual el deseo pueda  
actuar su fantasmal teatro.*

*Jean-Francois Lyotard*

### INTRODUCCIÓN

**A**l terminar el ciclo de formación académica en ciencia política vienen a la mente innumerables interrogantes. Uno de ellos, al cual se otorga especial interés, es el relativo a la utilidad de la disciplina y sus posibilidades de aplicación en la práctica.

Si bien la ciencia política es una disciplina en constante construcción, lo que deriva en la permanente redefinición de sus objetos de estudio, se cree que ha prestado excesiva atención a variables formales, institucionales, normativas y de procedimiento, que G. Almond y B. Powell denominan formalismo, para referirse a los temas estudiados por la ciencia política.

Entonces hoy, cuando asistimos a un contexto social cada vez más complejo, que como afirman S. Castro y O. Guardiola-Rivera, está atravesado por variables culturales que están más allá y acá de la

\* Politóloga. El texto de este artículo recoge material de la monografía de grado presentada para optar al título de Politóloga en la Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales de la Pontificia Universidad Javeriana. [mariam@terra.com.co](mailto:mariam@terra.com.co)



nación, es preciso “impensar” no sólo la ciencia política sino en general las ciencias sociales, es decir, “comenzar un trabajo teórico que busque arrancar la maleza de ese bosque conceptual espeso arraigado en nuestra *intelligentia* académica”<sup>1</sup>.

Si ninguna teoría podría operar hoy, según Klaus von Beyme, sin confesar su trabajo interdisciplinario, resulta de gran interés aproximarse a formas de conocimiento a través de prácticas sociales, puesto que, siguiendo este autor, la teoría política está estrechamente ligada a la teoría de la sociedad.

Es por esto, que se apela al arte, específicamente a las artes visuales, puesto que, entre otras cosas, se aprecia su relevancia cada vez mayor para la formación teórica de las ciencias sociales. El aporte del arte al pensamiento humano es innegable, no sólo desde la posición histórica y estética que se ha encargado de preservarlo como bien patrimonial, sino desde la nueva óptica del denominado patrimonio intangible que es el que se reproduce en la experiencia de cada individuo. Asimismo, el arte podría ser un catalizador de fenómenos sociales, un espejo de la sociedad, un instrumento para ver cosas que de pronto están catalogadas en otras disciplinas y por lo tanto permitiría ampliar las visiones que se tienen sobre el mundo, la sociedad, el individuo, la existencia.

De esta manera, el presente texto pretende ofrecer una mirada al arte como un medio de expresión política, a través de la construcción de un intento de explicación que permita un punto de encuentro entre lo que podría entenderse como expresión artística y lo político, que a su vez pueda ser ilustrado a través de una aproximación a la experiencia estética del artista alemán Joseph Beuys (1921-1986), ya que hay en su obra elementos interesantes para observar la obra de un sujeto en el seno de una sociedad y de una historia de las que es producto y sobre las cuales ejerció a su vez una influencia. La Segunda Guerra Mundial y la situación de posguerra no sólo de Alemania y Europa sino del mundo, son hechos trascendentales en la creación del artista. Beuys planteó una teoría del arte que incluía el cuerpo social en su totalidad, que se basaba en la no diferenciación del arte y la vida.

Por esta razón, una de las posibles aproximaciones a su creación artística, vista como expresión política, permitirá abordar por medio de

1 Santiago Castro y Oscar Guardiola-Rivera “Geopolíticas del conocimiento o el desafío de ‘impensar’ las ciencias sociales en América Latina”, Santiago Castro (ed). *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Colección Pensar. Bogotá, 2000, p. XXVII.



la lectura de dos de sus obras, el concepto de escultura social desarrollado por el artista, invitando de esta manera a una redefinición de lo que podría ser el ámbito de lo político visto y recreado desde el quehacer artístico.

## UN INTENTO DE EXPLICACIÓN

Ante la rigidez de las definiciones tradicionales sobre lo político, es necesario indagar por conceptos más flexibles que permitan abarcar fenómenos aparentemente ajenos, que por su complejidad parecerían inexplicables e irrelevantes para el interés de la ciencia política. Frente a esta situación vale la pena intentar aproximaciones que apelen a esa pluralidad fecunda y a la posibilidad de construcción permanente propia de la disciplina.

Cuando se habla de lo político desde lo político, generalmente el análisis se hace bajo un marco liberal que lo reduce a un cálculo de intereses. Los individuos se presentan como actores racionales motivados por la búsqueda de la maximización de su propio interés. Es decir, se les ve como si estuvieran actuando en el campo de lo político de un modo fundamentalmente instrumentalista<sup>2</sup>. “De acuerdo con esta mirada, todo lo que tiene que ver con las pasiones y los antagonismos, todo lo que puede llevar a la violencia, se ve como arcaico e irracional...”<sup>3</sup>. Afirma entonces Chantal Mouffe que lo político no puede contemplarse como si estuviera restringido a un cierto tipo de instituciones, o como si constituyera una esfera o un específico nivel de la sociedad. Más bien, se debe concebir como una dimensión inherente a todas las sociedades humanas que se origina en nuestra propia condición ontológica.

Por otro lado, para Lyotard

“...politics would not concern the determination of institutions – that is the rules of organization – but the determination of a space for the play of libidinal intensities, affects and passions. There is nothing utopic about it in the current sense of the term. Rather, it is what the world seeks blindly today through practices of

2 Chantal Mouffe. “Entendiendo el nacionalismo y la naturaleza de lo político”, En: J. Jensen y F. Mislivetz (eds.). *Paradoxes of Transition*. Savaria University Press, 1993. Traducción de Manuel Ernesto Salamanca pág. 2.

3 *Ibidem*, pág. 2.



experiences of all kinds, whose sole common trait is that they are held to be frivolous”<sup>4</sup>

Lo político como espacio, constituye una dimensión amplia, compleja y profunda que surge, según Carl Schmitt, de múltiples relaciones sociales: étnicas, religiosas, históricas, nacionales. Además, podría evidenciar también un espacio de experiencia individual que implica una sensibilidad personal producto de la interacción colectiva, cuyo resultado observable radica en las ideas, pensamiento, preferencias, actitudes, motivaciones, expectativas, disponibilidad a la participación, opiniones, percepciones, y en general una serie de informaciones que cimentan en un plano consciente e inconsciente el imaginario político de un individuo.

Por otro lado, la expresión artística podría entenderse como un acto creador que involucra todas aquellas fuerzas que actúan de forma constante en la mente humana, los sueños, los sentimientos, la inteligencia, la influencia de la realidad en el artista, puesto que, según Umberto Eco, la persona forma en la obra su experiencia concreta, su vida interior, su espiritualidad inimitable, sus reacciones personales en el ambiente histórico en el que vive, sus pensamientos, sus costumbres, sentimientos, ideales, creencias, aspiraciones.

Liotard afirma que la alucinación, ensueño o no, constituye el dato básico del arte: la manifestación de una realidad no perceptible. Desde la teoría psicoanalítica Sigmund Freud se refiere al arte como la reconciliación de dos principios: el placer y la realidad. Para Lyotard el propósito de la expresión artística no es ni el conocimiento ni la belleza, sino verdad:

“Knowledge and beauty are charms, temptations that attract the poet and the painter, that incite them to soften, to render intelligible, logical and attractive the rough sketch extracted from the night. They move them to create a work. But truth appears where it is least expected. Its emergence is sufficient to make an artwork, but an artwork will not cause it to emerge”<sup>5</sup>.

- 4 Jean-Francois Lyotard. *Toward the Post-modern*. New Jersey: Humanities Press, 1993, pág. 12. “... la política no debe ocuparse de la determinación de las instituciones — esto es las reglas de la organización — sino de la determinación de un espacio para el juego de las intensidades libidinales, los afectos y las pasiones. No hay nada utópico en esto en el sentido actual del término. Más bien, es aquello que el mundo busca ciegamente hoy a través de toda clase de prácticas de experiencias, cuyo único rasgo común es que se consideran frívolas”. (Traducción de la editora de la revista).
- 5 *Ibidem*, pág. 6 “El conocimiento y la belleza son encantos, tentaciones que atraen al poeta y al pintor, que los incitan a suavizar, a volver inteligible, lógico y atractivo el burdo esbozo extraído de la noche. Se mueven para crear trabajo. Pero la verdad aparece donde menos se espera. Su emergencia es suficiente para hacer una obra de arte, pero una obra de arte no la hace emerger”. (Traducción de la editora).



García Canclini afirma que el acto creador persigue formas subjetivas inéditas para expresar emociones primarias ahogadas por las convenciones dominantes (fuerza, erotismo, asombro). Cortan las alusiones codificadas del mundo diario en busca de la manifestación original de cada sujeto y de reencuentros mágicos con energías perdidas<sup>6</sup>.

Afirma Eco que el arte nos propone conocimientos, pero de forma orgánica, es decir, nos da a conocer las cosas resumiéndolas en una *forma*. Por otra parte, puede observarse cómo el arte se alimenta en alguna medida de toda la civilización de su época, reflejada en la inimitable interpretación personal del artista, y en ella están actualmente presentes los modos de pensar, vivir y sentir de toda una época, la interpretación de la realidad, la actitud frente a la vida, los ideales y las tradiciones, las esperanzas y las luchas de una etapa histórica.<sup>7</sup>

Michel Maffesoli, al contrario de los que ven lo social como fruto de una determinación económico-política, o de acuerdo con los que lo ven como el resultado racional, funcional o contractual de la asociación de individuos autónomos, al hablar de lo que él denomina “socialidad”, recuerda que el mundo social puede entenderse como el resultado de una interacción permanente, de una constante reversibilidad entre los distintos elementos del entorno social, en el interior de esa matriz que es el entorno natural. No es gratuito que en la historia de la humanidad se puedan apreciar visiblemente los vínculos entre arte y poder. Si bien en el Renacimiento el papel preponderante del artista en el entorno social estaba dado no sólo por su poder de crear imágenes de lo divino sino por el estrecho vínculo con el mecenazgo eclesiástico que sostenía y estimulaba esta actividad, en la actualidad, cuando la tecnología parece ser una nueva forma de idolatría, es explicable el interés cada vez mayor del arte por apropiarse de los nuevos medios de comunicación como canales y formas expresivas.

En este sentido, teniendo en cuenta las aproximaciones planteadas anteriormente, podría entonces entenderse la expresión artística como un acto creador que involucra todas aquellas fuerzas que convergen constantemente en la mente humana; los sueños, los sentimientos, la inteligencia, las experiencias personales, el ambiente histórico, entre

6 Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México: Editorial Grijalbo, México, 1990, pág. 46.

7 Luigi Pareyson, citado en Humberto Eco. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970, pág. 36.



otras. Estas expresiones adquieren algunas veces una connotación política, no sólo en el sentido tradicional en el que refiera “al reparto terminante de valores a nivel de toda la sociedad en una forma o en otra, sea que busque incidir en este reparto o sencillamente opinar sobre él”<sup>8</sup>; tampoco cuando busca mantener o transformar el orden establecido en una sociedad; o al hacer evidente algún tipo de relación de poder, actor de poder o acciones relativas a las instituciones; sino también en el ámbito de las manifestaciones culturales, puesto que éstas constituyen un espacio relacional común a los individuos donde se expresan ideas, pensamientos y opiniones sobre cuestiones que son de interés colectivo. En todo caso, es una situación de óptica, ya que lo político visto desde lo cultural adquiere el matiz de síntoma, derivado de las diversas formas de ver el mundo y apropiarse de él que generan los grupos humanos gracias a sus tradiciones, sus transformaciones, su idioma, su situación geográfica e histórica.

En el siglo XX como en ningún otro momento de la historia, se replanteó el valor de la obra artística; de hecho la obra como objeto se replanteó y se explotó literalmente en infinitas formas de acción y pensamiento, lo cual alteró la posición del artista como creador de objetos a creador de significados. En esta medida, arte y realidad política se hermanaron en su capacidad de representar la vida y sus significados;

“...entonces al dar vida a una forma el artista la hace accesible a las infinitas interpretaciones posibles. Posibles, no lo olvidemos, porque la obra vive sólo en las interpretaciones que de ella se hacen; e infinitas, no sólo por la característica de fecundidad propia de la forma, sino porque frente a ella se sitúa la infinidad de personalidades interpretantes, cada una con su modo de ver, pensar, de ser”<sup>9</sup>.

Se podría entonces, establecer una relación de doble vía en este sentido. Por un lado, según la afirmación de Andrés Gaitán, la expresión artística no sería política simplemente si se reduce a la acción de tomar el poder, de gobernar o de conducir un Estado. Gaitán plantea, que por ejemplo el original de Marcel Duchamp amplía las posibilidades de ver al mundo a través del arte: en la actitud del artista y en el ejercicio mental del espectador, quien, en su proceso interno lograría impulsar la obra más allá de su visibilidad.

Y por otro lado, como afirma Boaventura de Sousa Santos, una nueva teoría de la democracia debería, como objetivo, ampliar y profundizar el campo político en todos los espacios estructurales de la

8 Rodrigo Losada, Entrevista personal, febrero de 2001.

9 Humberto Eco, *op. cit.*, pág. 31.





interacción social. Lyotard reafirma este planteamiento de lo político como espacio amplio de expresión, al plantear que éste es un espacio para el espectáculo de las intensidades libidinales, los afectos y las pasiones.

## JOSEPH BEUYS: LA ESCULTURA SOCIAL

La expresión política en el ámbito de las manifestaciones culturales puede observarse, entre muchas otras cosas, en la experiencia estética. La obra y vida de Joseph Beuys, han sido motivo de un análisis profundo desde la óptica de la estética contemporánea, convirtiéndose en uno de los referentes obligados de análisis crítico y académico. Su ejercicio artístico desbordó los ámbitos hasta ese momento establecidos no sólo desde lo formal y lo espacial, literalmente se “filtró” en la sociedad prestándose en ocasiones como espejo o catalizador.

Es por esto el interés no sólo hacia Beuys artista, sino también al individuo que expresa su pensamiento artístico de manera política; hacia sus acciones que trascendían ampliamente el lenguaje, elaborando el sentido de sus actos, desde el principio de la no diferenciación entre arte y vida, implicando un reconocimiento del aspecto político de los seres humanos contemporáneos; hacia sus ideas y al intercambio de experiencias con las personas, aspectos que podrían resumirse en la escultura social.

### Algunos datos biográficos

Desde la óptica simbiótica propuesta por Beuys en la que entre la vida y el arte no había fronteras, los siguientes datos sobre su historia personal sirven como referentes de lo que posteriormente fue materia prima para su trabajo. Joseph Beuys nace en mayo de 1921 en la ciudad de Krefeld, Alemania, pero posteriormente su familia se trasladaría a Kleve, región del Bajo Rin, antes de cumplir el primer año de vida. Desde niño recibió una educación católica severa; la relación con sus padres no fue estrecha, por el contrario, se vio obligado a hacerse cargo de sí mismo desde pequeño; vivió un contexto difícil, del cual se referiría así: “los tiempos eran duros y como niño los sentía amenazadores y opresivos”<sup>10</sup>. Una de sus aficiones favoritas eran las ciencias naturales, entre las que sobresalían la botánica y la zoología, demos-

10 Joseph Beuys, citado en Götz Adriani, *Notas Biográficas*,. Sd. pág. 21.



trando desde su infancia gran interés, puesto que dedicaba gran parte de sus días a recorrer los bosques aledaños a su ciudad en busca de animales y plantas que luego exponía en carpas dispuestas alrededor de su casa. Al tiempo, interpretaba sus intereses botánicos en acuarelas que produjo con precisión desde los 5 años. Asimismo, la poética normanda y la del Asia Central como lugar mítico, ocupaban su interés. Beuys participa en las Juventudes Hitlerianas en la marcha sobre Nuremberg; años más tarde diría al respecto:

“...no tenía ningún escrúpulo en participar. Quizá mis padres sí lo tuvieran. Hay que reconocer que la situación de entonces era ideal para los jóvenes, que podían realizarse. No puede decirse en absoluto que nos manipularan. Sin duda nos hacían formar y llevábamos uniforme, pero por lo demás nos sentíamos libres e independientes”<sup>11</sup>.

Tras finalizar el bachillerato, es movilizado en la Luftwaffe (Fuerza Aérea Alemana) como radiotelegrafista, primero, y como artillero y piloto de bombardero después. En el invierno de 1943, al sobrevolar una batería antiaérea enemiga, su avión es alcanzado por fuego antiaéreo ruso en Crimea, pero aunque consigue volver tras las líneas alemanas su avión se estrella durante una tormenta de nieve, quedando gravemente herido. Se encontraba a punto de morir cuando una tribu lo encontró y lo llevó a su campamento, lugar donde fue ungido de grasa envuelto en una manta de fieltro. Cabe resaltar que este episodio marcaría profundamente la vida de Joseph Beuys. Tras ser descubierto por un comando alemán fue trasladado a un hospital militar y una vez recuperado fue enviado de nuevo al frente donde lo hirieron cuatro veces más. Terminó la guerra como soldado raso y prisionero de los ingleses en un campo al norte de Alemania.

En 1946 regresa a Kleve y al año siguiente inicia sus estudios de arte en la Staatliche Kunstakademie (Academia Estatal de Bellas Artes) de Düsseldorf, donde tendría clases con maestros como Josef Enseling y Ewald Mataré.

Los años de 1955 a 1957 estarían marcados por estados de agotamiento y depresión.

“En el fondo había algo que tenía que morir en mi interior... En la vida las enfermedades suelen ser casi siempre crisis espirituales, en las que viejas experiencias y viejos mecanismos mentales se descartan o se funden en cambios verdaderamente positivos...”<sup>12</sup>.

11 *Ibidem*, pág. 21.

12 Götz Adriani, *op. cit.*, pág. 22.



En 1962, inicia sus contactos con los integrantes de Fluxus<sup>13</sup> cuando habla con el músico coreano Nam June Paik sobre todas las actividades que podrían llevarse a cabo. Es así como durante algunos años se dedicó a montar acciones - manifestaciones en diferentes lugares en el marco de los festivales Fluxus.

El año de 1967 es el año de la fundación del Partido Alemán de Estudiantes como Metapartido, con participación de Beuys y 200 estudiantes. Más adelante en 1970 crea la Organización para la Democracia Directa Mediante Referéndum, y en 1971 proyecta una Academia Libre y un Centro Internacional de Comunicación en Düsseldorf.

En 1973 instala junto con más personas la Asociación para el Fomento de la Universidad Libre Internacional para la creatividad y la investigación interdisciplinar, dando lugar más adelante a la Universidad Libre Internacional de Düsseldorf. En 1979 se presenta a las elecciones al Parlamento Europeo por el partido de los Verdes aunque sin éxito. Para 1982 se produce un encuentro con el Dalai Lama en Bonn y años más tarde, el 23 de enero de 1986 muere a causa de un ataque al corazón.

## La escultura social

El concepto de escultura social desarrollado por Beuys “fundamental en el desenvolvimiento y enriquecimiento de su práctica, condensa en un sólo término dos sectores distintos. La escultura social denota, en primer lugar, la propia actividad de Beuys escultor en el seno de una sociedad y de una historia de las que es producto y sobre las cuales ejerce, a su vez, una influencia. La escultura social, en segundo lugar, constituye la forma, en proceso permanente, en constante devenir, de los múltiples vínculos afectivos, económicos, políticos, ecológicos, históricos, natu-

13 Movimiento que nace en Nueva York en los años sesenta que combina la música, el teatro y las artes plásticas, entre otros, eliminando las barreras que separan las distintas manifestaciones artísticas, para circunscribirse a la vivencia concentrada de un suceso improvisado, pasajero, que sirve de intermediario, y que así se presenta al público con la intención deliberada de activar su capacidad de vivencia sensorial. Las primeras acciones Fluxus fueron llevadas a cabo por los compositores John Cage y Nam June Paik. Luego se formarían grupos en las distintas capitales del arte: París, Alemania, Nueva York y también en Japón; en torno a Yves Klein, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Jim Dine, Dick Higgins, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Bazon Brock, Murakami, Tanaka, Kanayama y Yoko Ono, entre otros. Algunas de las ideas principales de Fluxus podrían resumirse en la no jerarquización de la creación artística, ninguna teoría que las agrupara, excepto el privilegio de lo efímero, y la creación de un arte equivalente a la vida que podría denominarse arte total.



rales y culturales que fundan una sociedad en cuanto tal, y por otro lado, la desposesión de cada individuo a favor de la permanencia de los códigos sociales”<sup>14</sup>.

La escultura social es una concepción del arte como proceso interdisciplinario y de participación, en el cual el pensamiento, el discurso y la discusión son los materiales para llevar a cabo la creación. Las ideas son la “materia” a la cual dar “forma” que aparece en el espectro social. Es por ello que para Joseph Beuys el arte no está limitado estrictamente al aspecto visual; punto de vista que cuenta con otros grandes referentes en el arte como Marcel Duchamp, quien fundamentó el arte como una forma de pensamiento. Al contrario, el arte es a la par la producción y el registro de la totalidad de la personalidad.

“Por lo cual más allá del aspecto formal del personaje, de sus acciones y de los objetos o de las situaciones que produce, Beuys trabaja, en primer lugar, y haciendo relación al trabajo formal del escultor, con el material constitutivo de la personalidad humana: las ideas y los diversos sentimientos vinculados con los múltiples estados de su pensamiento en el período de su elaboración”<sup>15</sup>.

El pensamiento de Beuys es también su obra; la sociedad en su conjunto y el ser humano individual son obras de arte. El arte no significó para Beuys un privilegio de los artistas; “arte era siempre riesgo, confrontación, contradicción, una dimensión de la libertad”<sup>16</sup>, que se expresaba de manera especial en el axioma arte = vida. Por eso “todo hombre es un artista”, en la medida en que la creatividad es el verdadero capital de la humanidad, a través del cual cada individuo determina el contenido y da forma a su vida en su esfera particular de acción, que por ende se convierte en creación.

Beuys define como “concepto ampliado del arte”, a aquello que propugna una atención al individuo como ser potencialmente libre y dueño de su destino. Al adoptar la decisión de regirse a sí mismo, éste modela y crea su propio ser en el mundo. Asumir una responsabilidad, decidir libremente, es un hecho artístico para Beuys, y es una realidad política para los habitantes del planeta. Colaborar en el entramado social, unir creatividades y fuerzas individuales para regenerar a la

14 Bernard Lamarche-Vadel. *Joseph Beuys*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994, págs. 38-39.

15 Bernard Lamarche-Vadel, *op. cit.*, pág. 11.

16 Klaus Staeck. *La democracia es divertida*, Wilfred Wiegand et al., *Joseph Beuys. En torno a la muerte de Joseph Beuys. Necrologías, ensayos, discursos*. Bonn: Inter Naciones, 1986, pág. 12.



humanidad es para el artista una tarea que se deriva también de sus ideas antroposóficas<sup>17</sup>.

Este proyecto de Beuys es escultura en la medida en que es también acción artística. Es entonces, un concepto de lo plástico “que se inicia en el hablar y en el pensar, que aprende en el hablar a formar conceptos, que pueden llevar y llevarán, el sentir y el querer a la forma... Para mí se convirtió en condición previa de la realización de una escultura, que primero se produjese una forma interior en el pensamiento y el conocimiento, y que luego pueda ésta ser expresada en el troquel del elemento material, de una materia firme y dura”<sup>18</sup>.

Es importante anotar que si bien la escultura social fue la última y más extensa etapa creativa de Beuys, no fue la única. También hacen parte de su obra dibujos, múltiples, vitrinas, instalaciones, armarios y estantes, acciones y collages entre otros.

## LAS OBRAS COMO IDEAS, LAS IDEAS COMO FORMA

“El concepto ampliado del arte”, la no diferenciación entre arte y vida, la creatividad como verdadero capital del individuo en su esfera particular de acción, y en general el concepto de lo plástico que para Beuys se inicia en el hablar y el pensar; son algunas de las ideas sobre las cuales el artista fundamentó la escultura social. Éstas pueden apreciarse en una de las posibles lecturas a la experiencia estética de Joseph Beuys, vista también como una cualidad política, en la medida en que se percibe su actitud en el arte concatenada a una intención inscrita en lo eminentemente político y social, puesto que “a la unidad indisoluble del arte y la vida pertenecía para él, de forma evidente, la dimensión política”<sup>19</sup>.

Elementos como la crítica al sistema; la búsqueda de la autodeterminación del individuo; la reflexión sobre el papel de las instituciones y el Estado; el cuestionamiento del sistema económico y del sistema educativo; el análisis en torno de las relaciones culturales, la relaciones con el medio ambiente; que son inevitablemente cuestiones del ámbito social y su manejo está relegado al quehacer político, son realidades reflejadas en muchas de las creaciones de Beuys, quien a través de su

17 Carmen Bernáldez. *Joseph Beuys*. Madrid: Editorial Nerea, 1999, págs. 83-84.

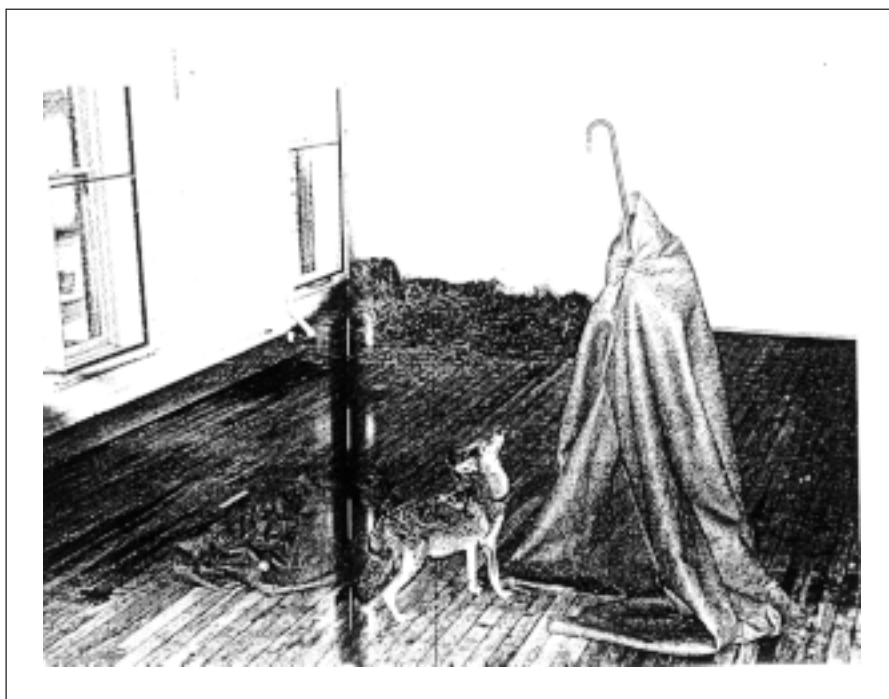
18 Joseph Beuys. “Hablar del propio país: Alemania”, Wilfried Wiegand *et al.*, *op. cit.*, pág. 38.

19 Klaus Staeck, *op. cit.*, pág. 12.



experiencia estética recuerda la indisoluble relación entre el arte y la vida, entendiendo los aspectos políticos como parte de un ámbito determinante de la vida humana.

Así por ejemplo, cabe destacar cómo en la acción "*Coyote. I like America and America likes me*" realizada en 1974, hay elementos que harían pensar en una actitud clara de denuncia social por parte del artista que se expresa a través de la domesticación de un coyote. Este animal es pieza fundamental de su creación en la medida en que éste es un animal totémico de las culturas indígenas de Norteamérica y uno de los pocos cánidos originarios de esta región.



Fotografía de "*Coyote. I like America and America likes me*". 1974 (Acción en la Galería René Block, New York). En BORER, Alain. "*The essential Joseph Beuys*". MIT Press. Cambridge. 1997.

La acción se inicia en el mismo momento en que se anuncia una exposición en una galería de arte de Nueva York. Una ambulancia lo recoge en su casa en Düsseldorf (Alemania) para trasladarlo en camilla, envuelto en una manta de fieltro hacia el aeropuerto. Dentro de un avión ambulancia, siempre aislado en su manta, es transportado hasta el aeropuerto de Nueva York, donde lo espera otra ambulancia que lo



conduce al sitio de la exposición, lugar en el cual, siguiendo instrucciones del artista, acaban de soltar un coyote recientemente capturado en el desierto. Beuys convive un mes continuo con el animal en una de las salas de la galería como nuevo hogar para los dos, cubierto con una manta de fieltro y su bastón. El piso del lugar estaba cubierto de paja, y de ejemplares del periódico norteamericano *Wall Street Journal*, que llegaban cada día. Este episodio, narrado en forma de una serie de fotografías destinadas a un criminal condenado a cadena perpetua en la cárcel de Glasgow, es esculpido por el preso en una disposición simbólica: la cabeza del coyote está coronada por la cabeza de Joseph Beuys tocada por su sombrero. Es así como la acción se cierra con una visita de Beuys al preso, quien sin ninguna formación en el oficio, le entrega su interpretación de la acción en una escultura de carácter totémico en la que aparece la cabeza del coyote bajo la de Beuys.

El traslado de Beuys de Alemania a Estados Unidos, se percibe como una crítica del artista a una sociedad que considera enferma, pues entre otras cosas, acababa de librar la guerra de Vietnam; una sociedad que históricamente ha, no sólo desconocido, sino prácticamente extinguido sus raíces; la sociedad que lidera el mundo capitalista (simbolizada también a través de los ejemplares diariamente puestos en el piso del *Wall Street Journal*), cuya cultura y civilización técnica han producido un inválido (Beuys en camilla), un muerto en vida.

De ahí el encuentro del artista con el coyote, cuyo amansamiento constituye la reconciliación del hombre blanco con el indio, la reconciliación de la cultura y la naturaleza, y de los órdenes antagonistas. En definitiva:

“Esta acción..., significa magníficamente el nuevo papel que Beuys confiere al artista, intérprete de las crisis, formulador de otras temporalidades, escucha de civilizaciones...”<sup>20</sup>.

En cuanto a la culminación de la acción, es tal vez la denuncia de Beuys hacia las medidas de la justicia norteamericana, a través del contacto con un asesino escocés (que pertenece a la raza de los conquistadores de América) condenado a cadena perpetua, quien entrega una estatua al artista que por unos días hizo olvidar la separación entre la humanidad y la naturaleza, entre el indio y el hombre blanco.

Resulta de gran interés ver cómo las concepciones de Beuys sobre la educación y la economía pueden evidenciarse en la acción “*Bomba de*

20 Bernard Lamarche-Vadel, *op. cit.*, pág. 36.





*miel en el puesto de trabajo*” desarrollada en el año de 1977. Permanentemente en el espacio central de la exposición que tuvo lugar en la ciudad de Kassel (Alemania) se podían oír dos motores de barco, en uno de los cuales giraba un cilindro que penetraba en 100 kg de margarina; el otro, la bomba de miel, mediante un sistema de mangueras o tubos transparentes, bombeaba la miel a una altura de 20 m haciéndola subir por las escaleras del espacio, por las cuales desembocaba a un hueco en la pared por donde continuaba su circulación entre las paredes del cuarto contiguo, llamado Free International University (FIU). En dicho cuarto, se encontraba reunido un grupo de personas que discutían sobre los principales problemas de la sociedad, asuntos de la educación, y en especial, sobre modelos para la economía.

Para Beuys la bomba de miel expresaba el principio de la FIU que trabaja en la circulación sanguínea de la sociedad. La imagen de energía caótica que brindaba la masa de margarina junto con el cilindro, correspondía para Beuys a la organización de la voluntad humana. El sistema por el cual circulaba la miel se percibe como el sentimiento humano, el órgano motor, cuyo impulso correspondía tal vez a la fuerza de la mente para producir ideas, pensamiento. Fue así como “el área abarcada por la bomba de miel se convirtió en un panal donde durante 100 días sirvió como lugar de trabajo a un grupo de individuos, que hizo de ‘colmena de abejas’”.<sup>21</sup>

Bajo la óptica del enfoque sistémico se podría interpretar que Beuys busca generar discusiones y reflexiones en torno a las tensiones y problemas del sistema político y social, y a la posibilidad de cambio o persistencia dentro de un entorno en permanente transformación. Asimismo, se plantea dónde están los límites del sistema y en general, cuáles son los insumos necesarios para la conversión de la realidad en el ámbito nacional e internacional. Es así como el artista con esta obra genera un ambiente que evoca un sistema, pues se aprecia un conjunto de interacciones aisladas, partiendo de unos insumos (representativos en este caso, como la miel y la margarina), que alimentan un proceso de generación de productos (ideas, reflexiones) que sirven como retroalimentación al entorno.

De otra forma, resulta interesante ver cómo los productos de las abejas y la organización social del conjunto de la colmena son para el artista no sólo metáforas de la vida humana y de la creatividad, sino

21 Rhea Thönges-Stringaris. “Joseph Beuys y el concepto ampliado del arte”. *Revista de Arte*. Museo de Arte Moderno de Bogotá, Edición n°14, Bogotá, 1992, pág. 34.



interpretación política de la “república” de las abejas, “una suerte de socialismo natural que podría servir de modelo de organización también para la comunidad humana”<sup>22</sup>. Es por esto, que para Beuys la abeja y el panal son una alegoría de una metamorfosis de la que el ser humano debe aprender.

El proyecto de la Free International University (FIU) consistía principalmente en liberar a la cultura del gobierno y el Estado. Puesto que:

“...si se considera, por un lado, que la cultura es el campo de producción más importante y que, por otro, concepción y práctica se deben elaborar por todos en las escuelas, las universidades y las instituciones, es imposible entonces hacerlo si se nacionalizan las escuelas”<sup>23</sup>.

El artista afirmaba asistir a una creciente burocratización de las instituciones, dado que no veía en ellas una influencia decisiva para la capacidad, la libertad y la creatividad de las personas, sino que las reducía a ser esclavas de esa maquinaria burocrática. Se refería no sólo a las instituciones estatales, sino también a las comunales y especialmente a las culturales como la escuela o las universidades, que según Beuys estaban cada vez más reducidas a ser engranajes de la empresa estatal.

Como oposición a lo anterior, la FIU era una escuela interdisciplinaria, pero sin facultad; fue principalmente un movimiento político cuya principal característica era la autodeterminación, y su finalidad consistía en abordar los problemas de una nueva sociedad. Estaba compuesta por colectividades libres de trabajo que se organizaban según sus necesidades, alrededor de foros, debates, conferencias permanentes.

En cuanto a los temas discutidos durante 100 días con motivo de la Documenta<sup>24</sup> 5 de Kassel, uno de los más importantes fue el de la

22 Carmen B., *op. cit.*, pág. 35.

23 Entrevista de Joseph Beuys con Bernard Lamarche-Vadel, agosto de 1979. En Bernard Lamarche-Vadel, *op. cit.*, pág. 74.

24 Exposición internacional de arte actual que se celebra cada cuatro años desde 1955 en el Kaseler Friedericianum y en la Neue Galerie en Kassel, Alemania. Fue Arnold Bode, un pintor y profesor universitario de Kassel, quien en 1955 hizo un intento por reconectar a Alemania con el arte internacional a través de la organización de una “Presentación del arte del siglo XX”. Ésta fue la primera Documenta, retrospectiva que incluyó trabajos de arte de algunas de las principales tendencias del momento (fauvismo, expresionismo, cubismo, futurismo, entre otros) de artistas como Picasso, Max Ernst, Matisse, Kandinsky y Henry Moore. A raíz del éxito que tuvo este evento, Bode decide preparar una segunda exposición en 1959, estableciendo de esta manera el ciclo de las exposiciones en Kassel cada cuatro años, durante cien días. Cada Documenta es dirigida por un curador elegido por un jurado que nombra la directiva de la Documenta, quien imprime su sello personal al montaje de la exposición. Podría decirse, que además de ser un espacio para la exhibición de las tendencias artísticas contemporáneas, la Documenta es también una oportunidad para la discusión y el debate no sólo de las concepciones sobre arte, sino también del contexto social, político, cultural, en que ésta se desarrolla.



educación. Beuys veía en las escuelas superiores la intervención del Estado como mecanismo de control en aspectos como el de los *numerus clausus*<sup>25</sup>. Es por esto, que pensaba en la necesidad de escuelas públicas libres, autónomas, para llevar a cabo la autogestión de los que trabajan en ellas.

En cuanto a la economía Beuys opinaba que había que transformar el concepto de beneficio, ya que:

“...lo que se llama así actualmente es dinero, y en la actual forma de capitalismo privado, el propietario de los medios de producción tiene derecho a guardarse en el bolsillo una gran parte de la plusvalía; o bien, el dinero se dedica a alguna función insensata. Nosotros pensamos que tiene que emplearse todo en la vida económica. De modo que el capital que surge en la vida económica, la ganancia, afluya a funciones sociales”<sup>26</sup>.

De ahí la propuesta de Beuys de una banca democrática, puesto que para el artista ésta, más que confusa era criminal en cuanto a que creaba enormes beneficios acumulando grandes cantidades de capitales, pero no financiaba lo imprescindible, como por ejemplo la lucha contra las enfermedades.

Para Beuys los dos modelos económicos de la época eran inhumanos, ya que tanto el orden económico capitalista como el comunista presionaban de igual forma a las personas a preocuparse principalmente por los factores económicos. “Los más viejos están preocupados por saber si obtendrán la pensión, los jóvenes por averiguar si encontrarán un puesto de trabajo, una profesión”<sup>27</sup>. De ahí la necesidad de la sociedad de transformarse ante la evidencia de que tanto el capitalismo como el comunismo habían ido a parar a un callejón sin salida, y habían conducido a la humanidad y a la naturaleza al borde del hundimiento. Alcanzar un nuevo modelo que para Beuys se resumía en un socialismo democrático libre.

En cuanto a la Europa dividida de su época, veía la necesidad de su unificación, pues de lo contrario sería destruida por el fascismo burocrático internacional; una nueva idea política que no estuviese construida en abstracto, sino configurada según las necesidades terrenales de los seres humanos, sus necesidades espirituales, jurídicas y económicas, “pues de lo contrario Europa ya no existirá”<sup>28</sup>.

25 Número máximo de estudiantes permitido en un salón de clase.

26 Joseph Beuys. “Conversaciones en Documenta 5- 1972”, En: Clara Bodenmann-Ritter, *op. cit.*, pág. 64.

27 Entrevista con Joseph Beuys. En: José Lebrero Stäls, “El arte no existe”. *Revista Lápis*, vol. 3 n° 27. julio-septiembre, Madrid, 1985, pág. 26.

28 Joseph Beuys. “Conversaciones en Documenta 5- 1972”, En: Clara Bodenmann-Ritter, *op. cit.*, pág. 104.



## NUEVOS CAMINOS, NUEVAS OPORTUNIDADES

El panorama esbozado anteriormente pretendía constituir, como afirma A. Casas, un ejercicio para indagar por otros sentidos y otras opciones para configurar nuestras realidades, a partir del planteamiento de categorías amplias que permitan incluir prácticas, objetos, fenómenos, y en general otros elementos de análisis, tradicionalmente dejados de lado por la ciencia política. Es así como se enriquece su utilidad como disciplina analítica y se redefine su posibilidad de aplicación en la práctica, bajo la óptica del trabajo interdisciplinario.

Un intento de explicación propuesto permite ver que la expresión artística pueda ser entendida como un acto creador, que involucra las fuerzas que actúan en la mente de los individuos, así como sus sueños, sentimientos, la inteligencia, la influencia de la realidad en el sujeto. Ésta adquiriría connotaciones políticas cuando hace referencia a esa dimensión que es común a los individuos gracias a su carácter relacional. Si bien una definición de este tipo parecería ser demasiado amplia, y entonces cualquier relación entre individuos podría ser política, se anotaba también, que es en ese espacio relacional (lo político) donde se expresan ideas, pensamientos, opiniones, sobre cuestiones de interés colectivo, específicamente cuestiones socialmente problematizadas.

De ahí la necesidad de buscar una aproximación a lo político que hiciera referencia no sólo a los elementos tradicionales de análisis, sino también a nuevos elementos como las manifestaciones culturales; es decir, una dimensión que se percibe más amplia y compleja que surge de múltiples interacciones sociales. Las manifestaciones culturales, como la experiencia estética de Beuys, propenderían por una reinención de lo político que en términos de Ulrich Beck, es la lucha por espacios, formas y foros de formación de estilos y estructuras dentro y fuera del sistema político.

El encuentro con la obra de arte es un modo de hacer experiencia, de conocer otras formas de ver el mundo y apropiarse de él que generan los grupos humanos. Si bien no podría absolutizarse la idea de que todo arte es político, al ofrecer una de las posibles lecturas a la experiencia estética del artista Joseph Beuys, se encuentran elementos determinantes para la observación de la obra de un individuo en el seno de una sociedad y una historia específicas, transformada en expresión política, en la medida en que hay en ésta una actitud crítica y de denuncia social del mundo de la posguerra.



En este sentido, vale la pena resaltar el planteamiento de García Canclini para quien

“una dificultad crónica en la valoración política de las prácticas culturales es entender a éstas como acciones, o sea como intervenciones efectivas en las estructuras materiales de la sociedad. Se espera que los espectadores respondan a las supuestas acciones “concientizadoras” con “tomas de conciencia” y “cambios reales” en sus conductas. Como esto no ocurre casi nunca, se llega a conclusiones pesimistas sobre la eficacia de los mensajes artísticos”<sup>29</sup>.

Sostiene este autor, que las prácticas culturales son, más que acciones, actuaciones. Representan, simulan las acciones sociales, pero sólo a veces operan como una acción. Quizás el mayor interés para la política de tomar en cuenta la problemática de las expresiones culturales no reside en la eficacia puntual de ciertos bienes o mensajes, sino en que los aspectos teatrales y rituales de lo social vuelven evidente lo que en cualquier interacción hay de oblicuo, simulado y diferido. Tal vez la efectividad de la imagen pueda ser menor en los términos que plantea García Canclini, pero tal vez en el fondo invite a una actitud más reflexiva sobre lo que pretende manifestar.

Pero entonces, ¿cuál podría ser, en este caso, el aporte de mirar al arte como un medio de expresión política para la ciencia política? Acudiendo a esa pluralidad fecunda, a la posibilidad de construcción permanente y al trabajo interdisciplinario en la ciencia política, haciendo un intento por desformalizar los temas que han caracterizado su interés, se encuentran nuevas herramientas para el análisis de prácticas sociales dentro de eso que ha sido denominado el ámbito de lo político.

La ciencia política como ciencia social por definición, debe tener en cuenta, como afirma Michel Maffesoli, que el mundo social puede entenderse como el resultado de una interacción permanente, de una constante reversibilidad entre los distintos elementos del entorno social, en el interior de esa matriz que es el entorno natural. De esta forma, siguiendo este autor, todos aquellos fenómenos o prácticas, en cuanto expresen emociones colectivas, constituyen una “centralidad subterránea”, una voluntad de vivir irreprímible que conviene analizar.

La ciencia política debe esforzarse por flexibilizar sus métodos, herramientas y enfoques, para lograr aproximarse, analizar y aprovechar, el conocimiento que ofrecen fenómenos que un sector de la disciplina insiste en marginar por su complejidad.

29 Néstor García Canclini, *op. cit.*, pág. 327.



Existen manifestaciones, expresiones o creaciones de los individuos que permiten conocer ideas, pensamientos, actitudes que frente a lo social y político se tienen. Algunos ejemplos, radican en la música, el cine, el teatro, la literatura, entre otras innumerables expresiones de la vida humana.

Es así como se cree que el reto de la ciencia política radica en la posibilidad de emprender nuevos caminos hacia un cambio de los paradigmas en las ciencias sociales, donde prime la articulación de los conocimientos para comprender, complementar y reconfigurar el análisis de esas realidades cada vez más complejas de las sociedades y de los individuos.

## BIBLIOGRAFÍA

BECK, ULRICH. “La reinención de la política: hacia una teoría de la modernización reflexiva”. En BECK, U. GIDDENS, A. LASH, S. *Modernización reflexiva. Política, tradición y estética en el orden social moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

BERNÁLDEZ, CARMEN. *Joseph Beuys*. Madrid: Editorial Nerea, 1999.

BEUYS, JOSEPH. “Hablar del propio país: Alemania”. En WIEGAND, WILFRIED (*et al.*). *Joseph Beuys. En torno a la muerte de Joseph Beuys. Necrologías, ensayos, discursos*. Bonn: Inter Naciones, 1986.

BODENMANN-RITTER, CLARA. *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista*. Madrid: Ediciones Visor, 1995.

CASAS CASAS, ANDRÉS. Problemas nacionales: ¿públicos o privados? Monografía de grado, carrera de Ciencia Política, Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, diciembre de 2000.

CASTRO, SANTIAGO y OSCAR GUARDIOLA-RIVERA. “Geopolíticas del conocimiento o el desafío de ‘impensar’ las ciencias sociales en América Latina”. En CASTRO, SANTIAGO (ed). *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Colección Pensar, Bogotá, 2000.

DE SOUSA SANTOS, BOAVENTURA. *De la mano de Alicia. Lo social y lo político en la posmodernidad*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores y Ediciones UNIANDES, 1998.

ECO, UMBERTO. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970.

GAITÁN, ANDRÉS. “El arte en la era de los ciegos”. En *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Museo de Arte Moderno de Bogotá. Bogotá: Editorial Norma, 1999.



GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México: Editorial Grijalbo, 1990.

LAMARCHE-VADEL, BERNARD. *Joseph Beuys*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.

LOSADA, RODRIGO. Entrevista personal, febrero de 2001.

LYOTARD, JEAN-FRANCOIS. *Toward the post-modern*. New Jersey: Humanities Press, 1993.

MAFFESOLI, MICHEL. “La socialidad en la posmodernidad”. En Vatimmo, Gianni y otros. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1994.

MOUFFE, CHANTAL. “Entendiendo el nacionalismo y la naturaleza de lo político”. En: JENSEN, J., y F. MISZLIVETZ (eds.). *Paradoxes of Transition*. CIUDAD??? Savaria University Press, 1993. Traducción de Manuel Ernesto Salamanca.

STAECK, KLAUS. “La democracia es divertida”. En WIEGAND, WILFRED (*et al.*). *Joseph Beuys. En torno a la muerte de Joseph Beuys. Necrologías, ensayos, discursos*. Bonn: Inter Naciones, 1986.

THOMAS, KARIN. *Diccionario del arte actual*. Bogotá: Editorial Labor, 1996.

THÖNGES-STRINGARIS, RHEA. *Joseph Beuys y el concepto ampliado del arte*. *Revista de Arte*. Museo de Arte Moderno de Bogotá. Edición n°14, Bogotá, 1992.

VATIMMO, GIANNI. “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?”. En: VATIMMO G. y otros. *En torno a la posmodernidad*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1994.

VON BEYME, KLAUS. “Teoría política. De la modernidad a la posmodernidad”. *Revista Ciencia Política*, n° 37. Bogotá: Tierra Firme Editores, 1994.

[www.artcommotion.com](http://www.artcommotion.com)

[www.socialsculpture.org](http://www.socialsculpture.org)

[www.diacenter.org](http://www.diacenter.org)