

CIENCIA
PENSAMIENTO
Y CULTURA

arbor

VOLUMEN CLXXXII

Nº 718

marzo-abril [2006]

MADRID [ESPAÑA]

ISSN: 0210-1963



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN
Y CIENCIA



Consejo Superior
de Investigaciones Científicas

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

ARTE Y POLÍTICA EN LA ALEMANIA DE LOS SETENTA: BEUYS, VOSTELL, IMMENDORFF

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura
CLXXXII 718 marzo-abril (2006) 277-287 ISSN: 0210-1963

Miguel Salmerón Infante

Profesor Ayudante Doctor de Estética y Teoría de las Artes
Departamento de Filosofía
Universidad Autónoma de Madrid
miguel.salmeron@uam.es

ABSTRACT: This article undertakes the political position of three German artists in the agitated seventies. Joseph Beuys was along its professional life a politically committed artist. The fight against the middle-class elitism, the representative democracy and the protection of the environment marked their life. He proposed a strategy to transform society radically. An analysis of their proposals makes us reject their theories about politics and culture, not thus their estimable and brilliant economic theory. Vostell was a tactical artist who graciously understood that the cultural industry is not only the weapon of the established power, but also the plot of our time, and, for that reason, he fought the enemy with his own means. On the other hand the young Immendorff confused politics morals, while the mature Immendorff arrived at the comfortable beach of the cynicism

KEY WORDS: Beuys. Vostell. Immendorff. Art. Politics. Germany. Ecology. Democracy. Shocker-pop. Revolution

Toda cuestión estética es también ontológica, es decir, relevante para nuestra concepción de la realidad. Asimismo es práctica, no deslindable de la orientación de nuestras acciones. Y, por ende, es política o implicada en la organización de la vida colectiva.

Por otra parte, todo es política. Ignorarlo es contribuir al cumplimiento del proyecto del poder establecido. Y, además en política, no se pueden tener las manos limpias, la equidistancia, la objetividad y la benevolencia pueden ser, en todo caso, el preámbulo de la acción pública, iniciarla es ya decantarse.

Desde este punto de partida, arte y política van a estar siempre en una relación dialéctica, tan innegable como problemática. Innegable por presente en el movimiento de las fuerzas reales de la historia. Problemática por dinámica y ambivalente. Por una parte fenoménicamente variable mas por otra trasegada y hasta convulsa en la ineluctable gestación de lo nuevo.

En consecuencia tan contraproducente es privar al arte de su dimensión política (*el arte por el arte*) como saturar

RESUMEN: Este artículo aborda la postura política de tres artistas alemanes en los agitados años 70. Joseph Beuys fue a lo largo de su vida profesional un artista políticamente comprometido. La lucha contra el elitismo burgués y la democracia representativa y la defensa del medio ambiente marcaron su vida. Él propuso una estrategia de transformación radical de la sociedad. Un análisis de sus propuestas nos hace rechazar sus teorías de la política y de la cultura, no así su estimable y acertada teoría económica. Vostell fue un artista táctico quien comprendió lúcidamente que la industria cultural no es sólo el arma del poder establecido, sino también la trama de nuestro tiempo, y, por eso, combatió al enemigo con sus propios medios. Por su parte el joven Immendorff confundió política con moral, y el Immendorff maduro arribó a la comfortable playa del cinismo.

PALABRAS CLAVE: Beuys. Vostell. Immendorff. Arte. Política. Alemania. Democracia. Ecología. Shocker-pop. Revolución.

dicha dimensión con ideología (*el arte como compromiso social*).

La relación de arte y política en Alemania siempre se ha entendido bajo una clave el *Werden*, el devenir que permite "llegar a ser". Al lema de la *Nación que quiere ser Estado* antes de la unidad de 1874, le siguió el de *Nación que quiere ser poderosa* después de dicha unidad y a éste el de *Nación que quiere sentirse tal a pesar (o a través) de la culpa* después de 1945. Con el primer lema se identifica el *Fausto* de Goethe, con el segundo *la obra de arte total* wagneriana, con el tercero el arte de la posguerra.

Beuys (1921-1987), Vostell (1932-1998), Immendorff (1945), tres artistas de posguerra¹, tres posturas estéticas, tres posiciones políticas, tres biografías... Sin embargo por encima de todo y antes de nada, tres autores que le conceden al texto valor esencial, no ilustrativo ni epifenoménico en la constitución de la obra y en el más acá y más allá de la misma. En su proyecto previo y en la vida que el arte encarna más allá de su ejecución. Vamos a hablar de ellos para ver cómo contestaron diversas cuestiones. ¿Sirve el texto para dar cuenta fiel de las intenciones de la

obra se trata más bien de un obstáculo? ¿El texto implica al arte prendiendo en él? ¿Y al artista? ¿Pueden las estrategias teóricamente más coherentes ser los mejores subterfugios? ¿No llevan los textos entendidos como programas a callejones sin salida?

Joseph Beuys, el nómada del sombrero de fieltro, el chamán, el profeta del calórico impulso de Cristo, el seguidor de Steiner. Pero también el luchador del movimiento estudiantil, el abogado de la democracia directa, el buscador de la tercera vía mediante la ecuación *capital = creatividad*, el ecologista...

¿Un orate, un histrión, un genio? Y más en conexión con el tema que nos ocupa, ¿un artista políticamente relevante y pertinente?, ¿un oportunista?, ¿un lúdico *performer*?

¡Compleja y ambivalente figura la de Beuys! A veces reaccionario y regresivo, otras arriesgado y penetrante, en ocasiones, arrogante y sacerdotal, solícito y entregado en otras, incoherentemente monstruoso por momentos y acto seguido conmovedoramente comprometido, zambullido en el ridículo y poco después digno y heroico paladín de la emancipación.

¿Le faltaba preparación teórica?, ¿lectura sistemática? De haberla tenido seguro que no habría llegado a alcanzar esas peculiaridades que lo convirtieron en una figura única en la historia del arte, para bien y para mal. No porque, en términos generales, dicho fondo teórico sea sin más negativo para la creación, sino porque en su caso concreto, sus no muy bien digeridas nociones contribuyeron a dar a él y a su obra una idiosincrasia ciertamente singular. Por otra parte es un puritanismo vomitivo de ciertos teóricos exigir ese adiestramiento y esa actitud reflexiva a los artistas. Los sarcasmos de Miguel Ángel ante los intentos de Benedetto Varchi de reeditar el viejo *Paragone* han de servir siempre de advertencia en estos casos: puede bastar una frase y eso sí muchas esculturas para hacer toda una teoría de la escultura².

Beuys quiere un arte que renuncie a ser sólo arte y se inmiscuya en un proceso de emancipación política.

Cada hombre un artista, discutida consigna, también incomprensible a veces³.

¿Significa ésta que cualquiera, sin más ni más, por el mero hecho de ser hombre, puede llegar a ser artista? ¿Propone Beuys en el arte lo que Sócrates aplicaba al conocimiento en general al decirnos en *Menón* que incluso un iletrado esclavo puede resolver un complejo teorema matemático? Si tenemos en cuenta su trayectoria como catedrático de Escultura monumental en la Escuela Superior de Bellas Artes de Düsseldorf, hemos de decir que sí. Ser renuente a los *numerus clausus* y admitir en sus clases a alumnos que no habían aprobado el ingreso parece una muestra inequívoca de igualitarismo. Si, además, mantenerse firme en su postura le reportó la expulsión de su cátedra y un largo combate judicial contra Johannes Rau del que al final salió vencedor, todo induciría a pensar que en Beuys estuvo en todo momento presente un talante democrático *ab radice*. Sin embargo las intenciones del creador de Krefeld no van en esa línea. Con su lema Beuys hacía profesión de fe en el poder transformador de la creatividad humana. Creatividad que no sólo era privativa de lo reconocido socialmente como arte, sino de cualquier actividad en la que interviniera el hombre. Todas las actividades, profesiones y trabajos, en la ciencia, en la técnica, en la manufactura elemental, en la administración pública, en los servicios, etc., pueden y deben contribuir a la transformación del sistema político-económico y a la emancipación del hombre. *Cada hombre un artista*, porque la obra de arte a lograr es un nuevo hombre, una nueva sociedad, o dicho de un modo más sintético un nuevo *mundo*, es decir un nuevo plexo de relaciones hombre-hombre, hombre-naturaleza y también naturaleza-hombre. Descompongamos el lema en sus términos y analicémoslos aunque sea precariamente. *Cada* porque son todos los seres humanos los invocados a la obra, porque ésta es colectiva, *hombre* porque sólo desde la cálida entraña de lo humano puede llevarse a cabo el proyecto, *un artista* entendido como un transformador de entidades, modos de acción y valores, algo así como el filósofo nietzscheano que ya sólo puede serlo *a martillazos*.

Ese mundo a vertebrar decíamos que tejería nuevas relaciones hombre-hombre. ¿Cuáles? Las de la confianza desmedida en la fluidez de la capacidad comunicativa. Beuys creía que entre los hombres reinaba una *transparencia* rousseauiana originaria, que hacía viable la democracia directa y la apelación al plebiscito para dirimir las cuestiones públicas. La promulgación de una *Bundesabstimmungsgesetz*, una *ley federal para el plebiscito* fue uno de los objetivos constantes de Beuys. Convendría hacer aquí

un aparte para decir que tal programa, por una parte, estaba condenado a fracasar y, por otra, no resiste un análisis político mínimamente sólido. Desde el punto de vista de la táctica, ¿cómo se puede pretender que, desde el interior del propio sistema la partitocracia promulgue (!) una ley que siente las bases para su disolución? ¿Bajo qué motivaciones puede producirse esta inmolación y este *harakiri* institucional?⁴ Mas desde el punto de vista de la estrategia, podríamos preguntar ¿y si la utopía de Beuys llegara a realizarse, estaríamos ante el cumplimiento de un sueño o de una pesadilla? ¿Un sistema plebiscitario no es lo mismo que una ruptura de instituciones que están ahí para que el sistema funcione con la más deseable y posible independencia de la bondad de sus gestores? ¿Un sistema plebiscitario no es lo mismo que abocar a las masas a la fascinación colectiva y la relumbrante e hipnotizadora embriaguez del carisma? ¿Un sistema plebiscitario no es equivalente a una *argentización* del Estado?

Hasta aquí la relación hombre-hombre, ¿qué es de la relación hombre-naturaleza?

En el nuevo *mundo* la modificación de las relaciones de hombre y naturaleza debe ser aportada, claro está, por una nueva concepción del trabajo. El trabajo propio debe ser entendido como la contribución al sostenimiento del todo productivo que tiene como contrapartida el trabajo de los otros. Por el contrario, la vigente vinculación de trabajo y salario conduce a un individualismo instrumentalizado, que desvinculando aparentemente política y economía, cimenta una creencia en la inmutabilidad del *statu quo* y poco menos que santifica el sistema productivo. Sin embargo la conversión del salario en trabajo no es a costa de nada, sino que está propiciada por una incentivación atroz del consumo, que motiva una lamentable pérdida del potencial productivo de la sociedad. El capital se invierte y se reinvierte en bienes de consumo, en lugar de en el auténtico bienestar de los hombres. La orientación de la producción está pervertida, casi podríamos decir que degenerada, pues su objetivo no es satisfacer las necesidades de los seres humanos, sino mantener el consumo en ciertos niveles. El consumo no es para el hombre, sino el hombre para el consumo. Acierta Beuys: el *estado de bienestar* no es el de la felicidad, sino el sincopado y monótono ritmo de una inmensa y global máquina productora de injusticia, aculturación, entretenimiento vacuo, hambre y destrucción del medio-ambiente. Precisamente el ecologismo

beuysiano entraría a colación aquí. Una de las principales reorientaciones de la producción y del capital propuestas por Beuys ha de ser la del mantenimiento y restauración del medio ambiente. En este sentido ha de verse su acción *7000 robles*. Aquí el artista trabaja como promotor y organizador de una planificada acción de plantado de robles sustentada por fondos de participantes voluntarios. Cada roble costaba 500 marcos, lo que incluía transporte, implantado e imposición de un monolito de basalto junto a cada roble. Si el roble era el elemento natural de la acción, los monolitos ejercieron de vestigio cultural de la misma. Dado que 500 marcos podía ser una cantidad muy elevada, se permitió la compra de *acciones*. Esta acción beuysiana es una consecuente y lúcida ejemplificación de su filosofía política. *Cada hombre un artista*, porque la creatividad de cualquiera es apelada para su implicación en el sostenimiento y renovación de la naturaleza. *Trabajo= trabajo para otro*, entendido ese otro no como el capitalista, sino como el anónimo y semejante miembro de la sociedad cuyas necesidades son comunes a las del trabajador. *Capital=capital-producción* y no *capital-consumo*, el dinero es necesario para emprender cambios, incluso la organización de *7000 robles* es análoga a la de la sociedad anónima capitalista, con participaciones alícuotas por medio de acciones bursátiles. Sin embargo el beneficio no sigue la lógica de una justicia distributiva en la que quien más capital aporta más recibe, sino que viene a ejemplificar el comunismo. *A cada cual según sus necesidades, de cada cual según sus posibilidades*, todos necesitamos un medio ambiente de calidad, pero no todos podemos invertir la misma cantidad de *capital-producción* en el proyecto. No podemos ser en la misma medida inversores, pero vamos a ser sin duda igualmente beneficiarios.

La expuesta relación hombre naturaleza está según Beuys cimentada en una relación naturaleza-hombre. ¿Cuál?

La de una revelación, la naturaleza, por medio de los animales y las plantas, está constantemente emitiendo mensajes que deben ser comprendidos y transmitidos. Esta propuesta de Beuys está cimentada en el totemismo. Como bien se sabe éste establece una relación de parentesco entre el hombre, su grupo, su familia y su clan con un animal, una especie animal o de plantas. Un miembro privilegiado de la comunidad con dotes visionarias, el chamán, es el encargado de mantener fluidez comunicativo-expresiva entre el clan y su parentela no humana. Y aquí

el misticismo y el panteísmo beuysiano se desbocan. Beuys se considera a sí mismo, nada menos, que representante de un muy extenso clan, la humanidad, el cual está emparentado con otro muy extenso conjunto de entes, todos los naturales. ¿No es esto excesivo? En un principio, y teniendo en cuenta los otros dos pilares de la filosofía de Beuys (las relaciones hombre-hombre y hombre-naturaleza), incluso ese totemismo chamánico tendría que ser democrático. Si *cada hombre es un artista*, cada cual tendría que ser capaz de comprender esas comunicaciones de nuestros mudos pero elocuentes parientes. Sin embargo las acciones chamánicas de Beuys se caracterizan por todo lo contrario. El chamán, o sea él, no transmite sus enseñanzas a otros hombres, no las comparte. El Beuys de *Coyote*, de *Cómo se le explica a una liebre muerta una obra de arte* o de *Ifigenia*, no vuelve ante los hombres para explicitar la revelación. Tal vez haya tomado energía de los animales para emprender otras acciones públicas y políticamente relevantes (como las de *La Democracia directa*, la *Universidad libre Internacional* o los *7000 robles*), pero de ese proceso íntimo no podemos tener ninguna constancia. Mas bien podríamos sentirnos inclinados a juzgar que Beuys reinstaura la figura burguesa del gran artista y su obra y recupera con una dimensión magnificada el *mundo del arte*, del que no sólo quiere estar al margen, sino que dice aspirar a volatilizar en aras de la eficacia político transformatoria de la creatividad. Recupera dicha dimensión magnificada en dos sentidos. Magnificada, porque Beuys no se llama a sí mismo genio, el cual sólo atisba intuye lo inefable, sino chamán, el cual comprende lo inefable. Y magnificada, porque en el mundo dominado por el imperio mediático, su chamanismo numerero encuentra campo abonado para engrandecer el mundo del arte y con él la penetración de su figura y su obra en el mercado.

En definitiva y haciendo balance hay al menos tres Beuys. El político, el que nos habla de la relación hombre-hombre y la democracia directa hace propuestas tácticamente inviables (que la partitocracia se inmore espontáneamente) y estratégicamente indeseables (que la autoridad legal-racional sea desbancada por la carismática).

El económico es el Beuys más afortunado pues sus ecuaciones *trabajo= trabajo para otro* y *capital= capital para la producción*, *producción= producción para las necesidades* constituyen tres pilares de un lúcido análisis. Se puede decir que muchas orientaciones de los movimientos para la

cooperación, ONGs y manifestaciones de la cultura de la solidaridad contemporánea pueden encontrar en Joseph Beuys un más que digno precursor.

Sin embargo el Beuys místico, totémico y chamánico es sin duda el más oscuro. El más oscuro no sólo en cuanto a la interpretación de sus enseñanzas (como sabemos inaccesibles), sino también oscuro en cuanto propiciador de su *reinstrumentalización* por parte del sistema, como un espectacular, epatante y bizarro miembro del gremio de los artistas. Estas prácticas de Beuys dieron al traste con buena parte del fuerte potencial emancipador de su figura.

Si en Beuys hay una voluntad transformadora del sistema político, del económico y hasta del simbólico, Wolf Vostell reduce sensiblemente las pretensiones de su actividad artística. Si Beuys quiere crear un nuevo *mundo*, a Vostell le basta la ilustrada tarea de desenmascarar algunos de los procesos manipulatorios de la información en nuestro mundo, en nuestro *hic et nunc*. No quiere decir esto que para él no tuviera una importancia central la dimensión política, y en general práctica del arte, sin embargo considera lo más conveniente (y efectivo) centrarse en la crítica del *statu quo*. Además, en lugar de buscar un lenguaje oculto ancestral y primigenio como el chamán de Krefeld, esta crítica se lleva a cabo en el mismo plano en el que ha dispuesto el lenguaje el sistema: el de los medios de comunicación de masas. A Vostell le fascina y horroriza a la vez el mundo contemporáneo. En éste el aprendizaje social en que consiste la cultura se transmite poco menos que por un proceso hipnopédico. Esa fascinación y ese horror le impulsan a presentar sus acciones, sus instalaciones y sus *environments* bajo las mismas claves con las que presenta el sistema sus mensajes. De su experiencia artística, en parte mimética y en parte crítica del sistema, Vostell adquiere una clara convicción. La convicción de que para toparse con contenidos reprimidos no hace falta remitirse a las primigenias relaciones hombre-hombre y hombre-naturaleza que la sociedad industrial sepultó. Pretender esa reconstitución a tan largo plazo y de tan remoto e hipotético *estado de naturaleza* es quimérico, pues el proceso de perversión lingüística asimilatoria del sistema actúa con una celeridad, eficacia y constancia tales que una acción de oposición al mismo requiere una respuesta mucho más rápida. Si la insidiosa máquina manipuladora actúa a cada segundo, la crítica debe llevarse a cabo de un modo inmediato, ha de entenderse más como un golpe por golpe en la

palestra de los *media* que como una pretenciosa reformulación de la totalidad de las reglas del juego. Supongamos una alocución figurada de Vostell en que quedara constancia de su estética. Esta alocución diría: "De acuerdo, el sistema simplifica, trivializa, iconiza, reitera y sesga los mensajes para al hacerlos más asequibles y omnipresentes aumentar su influjo sobre el receptor, pues bien simplifiquemos, trivialicemos, reiteremos mensajes, pero eso sí sesguémoslos de orientaciones contrarias y críticas al sistema, contestemos al sistema con sus propios medios". La sagacidad vostelliana es aún mayor, pues el método de contestación al sistema no va a consistir en mostrar claves ideológicas diferentes o alternativas, sino en el uso de la ironía. La acentuación hiperbólica de los contenidos que el sistema nos intenta inocular va a producir un *shock*, que si bien no asegura que se vaya a generar un proceso crítico, sí mantiene el campo abonado y propiciador para que éste se produzca. Dicho de otra manera esta subversión del lenguaje oficial no es una condición suficiente, pero sí una condición necesaria para la emancipación. Y, por añadidura, debe incidirse y persistirse en la misma, para que sea efectiva, pues no debe olvidarse que la concienzuda persistencia es la gran virtud del enemigo. A tenor del frenético dinamismo que imprimió a su actividad artística, parece que Vostell siempre se sintió fuertemente apelado por dicha tarea y se vio compelido a implicarse en la misma.

Vostell se apoya en dos referencias teóricas a las que hace ir de la mano: Hegel y McLuhann. Las fases del Espíritu son de ineluctable cumplimiento de modo que cualquier acción sólo puede ser relevante acatando la lógica del momento en el que al agente le haya tocado vivir. Sólo la *Ergebung*, aceptación de estas condiciones, puede propiciar una *Aufhebung*, superación de las mismas. Comoquiera que el Espíritu en su momento actual está marcado por los *mass-media*, el dominio de los medios fríos (de información dispersa y difusión poderosa) sobre los cálidos (de información concentrada y difusión limitada), y la consigna "El medio es el mensaje", el escenario y la palestra ya está delimitado, si se juzga oportuna una lucha, ésta sólo puede ser llevada a cabo ahí consecuentemente. En este sentido a Vostell le corresponde la primicia en la utilización consciente de la televisión en las artes plásticas, desde 1958 este medio ocupa un lugar privilegiado en sus *acciones* y sus *environments*. Aparte de su carácter de precursor, lo que en este sentido admira de Vostell es el mesurado uso del medio, ni lo demoniza ni lo venera. Es cierto

que en su horizonte de preocupaciones está la denuncia de los fenómenos electrónicos como amenaza, pero también el reconocimiento de que están ya inevitablemente incorporados a la trama de nuestra época. El uso de este medio puede tener dos orientaciones: la de potenciar la expresividad de otro medio (recuérdese el montaje teatral de *Hamlet* con monitores de televisión⁵) o la de mostrar el contraste de la imagen electrónica, móvil y en cambio constante, con la imagen estática de las artes plásticas tradicionales⁶.

El marco teórico de la estética de Vostell le confiere a ésta un innegable vigor crítico. Volviendo a una idea antes expuesta, no queremos decir que la preparación filosófica de un artista sea la que asegura la pertinencia de su obra y ni mucho menos la calidad de la misma. Sin embargo sí que podemos decir que en muchas ocasiones, como en el caso de Vostell, aporta la condición necesaria para incentivar una integración de su pensamiento en su obra, de tal modo que ambos se interpenetren y no quede el pensamiento como un aditamento de la obra y la obra como una ilustración del pensamiento.

Otra de las tesis que resultan muy operativas en la obra del autor es la hegeliana de la *muerte del arte*. Esta es encarnada de un modo enormemente efectivo en Vostell. Para él es indiscutible que el arte es arte, pero para él está igualmente claro que en el arte queda todo superado, que el arte no es espacio de esparcimiento burgués, sino plataforma de transformación social. Y que además dicha condición no le viene al arte como un sobreañadido, sino que tan sólo supone una asunción de su propia esencia. "Es justo decir que en cierto modo la vanguardia del siglo XX pinta al hombre inhumano o a un hombre marcado por la deshumanización... Cuando los oficiales alemanes entraron en el estudio de Picasso en París y le preguntaron si él había pintado aquello, la respuesta de Picasso fue *No, fueron ustedes*. Es decir, los tiempos de destrucción son los que pintan las obras de los artistas"⁷.

Destrucción, palabra clave en la obra de Vostell. El imperativo ilustrado de mostrar y evidenciar públicamente la destrucción en la que consiste nuestra vida cotidiana, inundada por los medios de comunicación de masas de publicidad, sexualidad, erotismo, ruido de armas⁸ y, tanto penetrándolo como sobrevolándolo todo, el fenómeno de la muerte⁹.

Frente al *collage* de Ernst (dar lugar a un todo a partir de fragmentos), Vostell propone el *décollage* (la parcial destrucción de un objeto compuesto para inducir a la reflexión sobre el mismo). La acción paradigmática y primigenia de *décollage* fue el rasgado de carteles adheridos a vallas publicitarias en 1954 en París, cuando Vostell estudiaba en la *Ecole Nationale Supérieure de Beaux Arts*. Rasgar los carteles de una valla publicitaria trae ante nuestros ojos lo que lleva un tiempo oculto y de paso genera una tan eficaz como pavorosa metáfora sobre el paso del tiempo. La destrucción no es la del rasgado del cartel, sino la del sucesivo fijado de carteles que hunde, reprime y sepulta experiencias para inducirnos violentamente a una nueva experiencia, a una modificación forzosa y abiertamente heterónoma de nuestro sistema nervioso. El rasgado de carteles es una labor arqueológica que pretende denunciar la ruina de nuestra época. Cada segundo que vivimos es un jirón, un *décollage*, sin que del mismo podamos obtener un control y del que apenas podemos dar posteriormente cuenta. Tal vez sólo podemos dar cuenta si realizamos un ejercicio de *epojé* o suspensión del juicio como, por ejemplo, el provocado por el *décollage*. Mas no hay que olvidar que el rasgado de carteles sólo es la manifestación paradigmática del *décollage* como procedimiento artístico, que muestra los síntomas del *décollage* que es nuestra vida cotidiana. Sin embargo no es este el único medio de esclarecimiento, también lo son los montajes radiofónicos, el arte del teléfono, el uso del ruido, del video y de la televisión que hace Vostell en los diversos *happenings*¹⁰ y *environmentments*. La información contradictoria recibida por el mismo canal perceptivo produce perplejidad, la información percibida por dos canales diferentes se materializa en una sinestesia que también puede resultar paradójica¹¹. Da igual que la información se difiera, se reitere o se entrecorte, cualquiera de estas situaciones puede hacernos tomar consciencia de que en nuestra existencia estamos asistiendo a un proceso en el que todo lo que está a nuestro alrededor se va haciendo jirones, mientras que nosotros nos vamos haciendo jirones al tiempo también. Se trata de algo así como una *vanitas* barroca. Un muy interesante medio del *décollage* vostelliano, es el hormigonado, el *betonage*. A lo largo de su obra Vostell, entierra en hormigón vagones de tren, coches, tractores, televisiones y bloquea manos, piernas y vaginas con hormigón. El hormigón es un material que se relaciona habitualmente con la sociedad contemporánea y que al mismo tiempo es característico de nuestro estado de civilización y puede ser un símbolo de

ella. Vostell lo comprende muy bien. El hormigón ofrece una resistencia impresionante al deterioro y permite la solución de problemas de soporte arquitectónico y equilibrio que antes de su aparición eran difícilmente resolubles o eran sencillamente de resolución imposible. Sin embargo el hormigón nos bloquea en cuanto que nos hace uniformes. En unas ocasiones, porque las facilidades que nos aportan son tan abrumadoras que nos sentimos incapaces de aportar alternativas. En otras porque el progreso al que apuntan materiales como el hormigón se convierte en una lógica de dominio tal que apenas permite una contestación. El hormigón es al mismo tiempo nuestras alas y nuestras cadenas, el hormigón es en definitiva símbolo de nuestro destino: una noción de tiempo como progreso que nos libera tanto como nos aherroja.

Una de las más famosas proclamas de Joseph Beuys, ya mencionadas es "cada hombre es un artista". Recordemos que con ésta no sólo quería reflejar su descontento con el elitismo del mundo del arte, sino también reivindicar el potencial emancipatorio y de transformación social que está contenido en la creatividad humana. Esta rotunda proclama puede complementarse con una, creemos que no menos crítica, de Vostell, "cada hombre es una obra de arte". Evidentemente, a veces muy a su pesar y en todo caso de un modo ajeno al concurso del hombre, la cultura, que entre nosotros ya es *industria cultural*, modela constantemente el sistema nervioso e incluso la constitución física de cada hombre y lo convierten en algo diferente de lo que inicialmente es. Somos pues inevitablemente un *dé-collage*. No somos el resultado de una construcción formativa, una *Bildung*, sino de una *Ent-Bildung*, de una deconstrucción, cuya machaconería nos crea la ilusión de impredemeditación. Al fin y al cabo, ¿quién en nuestro mundo contemporáneo puede decir que no está siendo objeto de un proceso de constante *decollage*?, ¿quién no es sometido a una fragmentación de su existencia, en sketches, en sonidos estridentes e intempestivos, en ideas grotescas, en el dramático choque del flujo de sus pensamientos y la abrupta inmediatez de los estímulos externos?

A nuestro entender, en Vostell encontramos un tratamiento modélico de las situaciones. Un tratamiento que se aleja del histrionismo y la vocinglería que de un modo gratuito pretenden epatar por epatar o por ofrecer una variante desviada del espectáculo. Figura sintética en la

que encontramos muchos experimentos marcados por una voluntad crítica inequívoca¹². Atiende a las propuestas del pop, pero las dota de crítica, el pop de Vostell responde como muy pocos a lo que se ha dado en llamar *shocker pop*¹³. Hay un reconocimiento de que las cartas están marcadas, de que la industria cultural avanza fagocitándolo todo. Cabe, por lo tanto aceptar sus claves (media, trivialización, sincopamiento de los estímulos y las respuestas, etc). Pero sometiendo su lenguaje a un proceso de acentuación hiperbólica, sus claves se pueden volver en contra del sistema y ser generadores de una conciencia de contestación.

Quizás, para no derivar en una hagiografía, habría que poner algo en el debe de Vostell. El uso crítico de la violencia, mediante el ruido, la destrucción y el *décollage* en diversas situaciones, *happenings* y *environments*, se transforma en un uso que raya en la gratuidad y la arbitrariedad y que a veces induce a una sensación paradójica y a ciertas dudas sobre las ambiguas intenciones del creador¹⁴. Por otra parte, tal vez Vostell pase poco a poco de ser un crítico del sistema mediante el *décollage* a ir difuminando dicha crítica en un lamento cada vez más genérico, más fatalista y más barroco acerca de la fugacidad de la vida. En 1973 Jörg Immendorff publicó *Hier und jetzt: Das Tun, was zu tun ist*¹⁵. Aquí nos encontramos con la novela de formación de un artista que nos cuenta su periplo de estudiante en Düsseldorf bajo la hegemonía de Beuys y su constante búsqueda de una postura política acorde con las exigencias de su tiempo, con el fondo de la guerra de Vietnam. Lo que llama la atención en las primeras líneas de este libro es la denominación de Alemania Federal. En lugar de llamarla *Bundesrepublik Deutschland*, Immendorff emplea la sigla *BRD*. Este era el modo en el que la izquierda extraparlamentaria mencionaba la parte occidental de Alemania para contrarrestar la denominación despectiva que en círculos oficiales merecía la parte oriental *DDR*. Ya la elección de esta palabra marca el tono políticamente comprometido y provocativo que va a emplear el autor en esta *novela de artista*. Tono que se mantiene en las dos preguntas que a su juicio marcan la discusión sobre la relevancia de la labor del artista: "¿ para quién y cómo trabajamos?" (que busca el interés subyacente a la institución arte) y "¿ qué consecuencias tiene eso para los productores culturales? (siendo aquí de nuevo lo llamativo la denominación *productores culturales* para hablar de artistas, teniendo como fondo la determinación social de la conciencia de la que hablaba Marx en *La ideología alemana*).

Un proceso de examen de conciencia y dolor de los pecados marca todo el discurrir narrativo. Este proceso sigue unas pautas que se repiten de un modo cíclico, como siguen: el artista lleva a cabo un proyecto de unidad arte-vida, reconoce una equivocación y encara otras empresas que en parte rectifican y en parte expían sus descarríos. Así Immendorff nos dice que su primer enemigo fue el egocentrismo que subyace a la vocación burguesa de artista, el individualismo que busca un estilo, así como de la paradójica pero explicable nostalgia de academicismo (reglas, pautas, principios, criterios) que de un modo implícito estaba en las conciencias de muchos estudiantes de la antiacadémica e incendiaria Academia de artes de Düsseldorf. Nos relata seguidamente el autor que el galerista y coleccionista Alfred Schmela se interesó por su obra, pero que después de la misma llegó a la conclusión de que no quería que su arte fuera el objeto decorativo de casas de individuos que celebraban fiestas o que volvieran del trabajo. Ante esta decepción el autor se vuelca en las enseñanzas de su maestro Joseph Beuys sobre el *concepto expandido de arte* y la *plástica social*, sin embargo pocas líneas más abajo reconoce que si el individualismo burgués y el mercado del arte siguen siendo la estrella polar del artista, ideas como las de Beuys son sencillamente ilusiones. La siguiente estación del itinerario de Immendorff fue su compromiso contra la agresión imperialista en Indochina.

Vietnam fue una guerra como muchas otras, una guerra imperialista en la que occidente intenta subrayar su poder para mantener una zona de influencia geopolítica. Una guerra como la que hace poco asoló Afganistán o como hace no mucho arrasó y arrasa en forma de bloqueo a Irak. Sin embargo Vietnam fue una guerra diferente a las otras, en ella, occidente (representado por el ejército de los Estados Unidos de América), a pesar de sus abusos, a pesar del napalm, a pesar de ganar partidarios a base de corruptelas, perdió. Por ello no ha habido guerra que produjera un impacto mayor en los movimientos progresistas europeos por el potencial de esperanza que generó. Vuelve a ser un gesto llamativo que en el cartel de una de las primeras exposiciones que le organizaron a Immendorff apareciera innumerables veces la palabra "Vietnam" y sólo una, de un modo discreto y con la misma tipografía "Jörg Immendorff". Sin embargo, tal como lo confiesa en su relato, a la larga el autor no se enorgullece precisamente de ello. Empleando una dureza excesiva consigo mismo, Immendorff señala que, incluso

en ese cartel, el predominio del ego, aunque enmascarado, se mantiene.

Por otra parte en el libro, y al hilo de los avatares de la conciencia del artista, se nos ofrece una relación de todas las asociaciones en las que tomó parte Immendorff. Esta va desde *Verschmelzen um zu aktivieren* (fusionarse para agitar) y *Frisch* (fresco) y llega hasta *Alles für den Sieg* (todo por la victoria)¹⁶. Sin embargo la asociación más significativa fue LIDL. La actividad de LIDL fue realmente proteica. Comenzó siendo un foro de creatividad, continuó realizando acciones contra los intereses burgueses y burocráticos del urbanismo, llevó a cabo acciones en pro del derrumbe de los procesos selectivos en el sistema educativo en la Documenta V, se postuló como alternativa a la Academia burguesa de artes e incluso llevó a cabo una Olimpiada alternativa a la oficial de Munich '72.

¿Qué sacó en claro Immendorff de todo esto?

Respecto al foro de creatividad, se queja amargamente de que fue reducido a un lugar en el que mostraban su obra artistas sin ningún criterio de selección.

La acción urbanística de LIDL quedó en un reglamentismo igual o peor que el burgués en el que los niños que poblaban ese espacio de ciudad alternativa se acababan convirtiendo en una carga.

La agitación en Documenta V en la que sin duda alguna están presentes las intenciones de Beuys en pro de la democracia directa provocó más irritación que otra cosa.

La Academia alternativa dio lugar, sin duda alguna, a problemas de orden público, pero según Immendorff en ningún caso se ocupó de los problemas concretos de los estudiantes concretos.

La Olimpiada de Colonia no fue más que un evidenciar el agotamiento de ideas y de estímulos en que había caído LIDL.

¿No es todo esto, tanto la formación de grupos protesta, como la protesta contra la protesta, lastimera mala conciencia burguesa?

Y aquí acaba el periplo del espíritu de Immendorff en la época relatada por este libro. Pero, años más tarde, ¿qué

fue de Jörg Immendorf? ¿Qué fue de aquel joven al que todo compromiso político en el arte le parecía poco?, ¿siguió manteniendo firme su voluntad de dejar al descubierto las intenciones egocéntricas que en muchas ocasiones encubre un arte pretendidamente político? En una conversación con Pamela Kort, que tuvo lugar diecinueve años después de la publicación de su manifiesto político, queda documentada una actitud muy diferente ante el arte, notablemente marcada por el intimismo.

El primer aspecto interesante del texto es la referencia que Immendorff hace a la figura del galerista Michael Werner. Más allá del carácter documental de estas impresiones, lo que destaca es la postura de Werner ante los contenidos políticos de la obra del pintor, porque reflejan la posición genérica de un galerista en el *mundo del arte*. Immendorff nos dice que Werner quería de él un artista, que no le interesaba en absoluto el socialismo, que para él era un tormento todo tipo de dogmatismo, etc. No puede menos que hacernos gracia Immendorff: sus comentarios aparentemente neutros sobre la profesionalidad de Werner persiguen ocultar ante sí mismo su hipercrítico pasado. Independientemente de la variabilidad individual, el mercado del arte crea ciertas pautas constantes en la conducta del galerista. El galerista es el que debe promover la plusvalía de la obra, porque de esta plusvalía depende su existencia. Siempre debe calcular que, aparte de los gastos de mantenimiento, difusión, representación y los dividendos que le correspondan al artista por las ventas que logre, debe haber un porcentaje para él. Los contenidos políticos no "deben" interesar al galerista, porque una postura *apolítica* (recordemos la ponderación que hace Immendorff del antidogmatismo de Werner) siempre le va a reportar una mejor disposición para vender a cualquier público. Ya se sabe que *lo apolítico* es la postura política más rotunda. A saber, la de aceptación acrítica del *statu quo*, en el caso que nos ocupa, la de sumisión plena de la cosa pública a lo económico y el doblegamiento al mercado. El galerista, en consecuencia, no puede asumir dichos contenidos políticos más que como un *valor de cambio*, y debe facilitar una presentación de los mismos como fetiche, de tal modo que pueda atraer la curiosidad del comprador. Por cierto la representación que se hace de la figura humana en la obra de Immendorff promueve perfectamente dicha presentación fetichista. Siguiendo con la figura del galerista, tampoco puede haber, por esencia, una adhesión al socialismo por su parte, esto contravendría su papel de peón funda-

mental del sistema capitalista en el mundo del arte. De ahí que Werner quisiera hacer de Immendorff un artista, alguien que logra ocupar su lugar en el mercado del arte, lo consiguió. Si en las cuestiones relacionadas con la organización de la vida colectiva el galerista opta por lo *apolítico*, en el ámbito del arte y de la crítica artística se va a sentir mucho más cómodo asumiendo una posición formalista. Su juicio sobre la obra va a estribar en lo pictórico, se va a centrar en los aspectos visuales y va a tener como horizonte, de un modo más o menos evidente, el cuádruple plexo de: dibujo, color, espacio y composición. No en balde ya lo dice Immendorff en el texto, él recibía la crítica pictórica de Werner, para juzgar los contenidos ya tenía a sus camaradas.

En la conversación también se alude a los momentos finales de la asociación LIDL. Y se muestra muy expresivamente cómo muchos de los que participaban en aquel lúdico accionismo abandonaron la nave cuando ésta se adentró en los tormentosos mares de la política izquierdista radical. Está claro que enfrentarse al problema de la vivienda de un modo directo no es lo mismo que organizar una Olimpiada que se pretenda chufar de la oficial. La burguesía puede seguir una broma con gusto para aliviarse de sus ceñudas actividades acumulativas, pero no va a aceptar y va a emplear toda su fuerza e incluso su brutalidad en reprimir y laminar actividades políticas que vayan en contra de su propia existencia. Y, como se va demostrando día a día, no hay un mayor generador de plusvalor que el negocio de la construcción al que contribuyen en cooperación estrecha tanto el gran capitalismo, como la llamada clase media, así como la pequeña burguesía bajo los auspicios del poder administrativo. Ya se sabe, urbanizar, comprar, revalorizar y vuelta a empezar. ¿Quién puede resistirse a *prosperar*? Y si uno se resiste, ¿quién se atreve a oponerse?

Y vamos con el balance. Veinte años después del momento culminante de la actividad incendiaria de Immendorff en la Academia de Düsseldorf, ¿sigue siendo su arte político?

Contesta el propio artista: " En una metáfora. Cuando todo esté tranquilo, siéntate en el valle y afila flechas, pero tan pronto como la situación precise controversia y lucha, lánzalas desde la colina (...) Las ideologías han demostrado ser inútiles y conceptos como derecha e izquierda ya están superados. Sin embargo no creo encontrarme en

una situación esencialmente diferente, porque ahora como antes, sólo necesito encontrar la ocasión para hacer un cuadro y puedo encontrar esa ocasión en la realidad, en mi realidad".

La metáfora del valle, las flechas y la colina resulta sumamente interesante. Lo que nos viene a decir Immendorff con ello es que se debe reivindicar la libertad de cada artista individual para: A) decidir qué momento es de *paz* o de *guerra* políticas, B) preparar para la guerra las armas que se consideren oportunas, C) dedicarse a atacar o sencillamente a preparar plácidamente la guerra. De este modo Immendorff quiere incidir en la inutilidad de las ideologías y ponderar el libre albedrío del artista frente a los credos y las doctrinas, sin que ello sea óbice para seguir abogando por un arte con influencia política. Aquí cabría hacerle a Immendorff varias observaciones. La primera, que nadie debe discutir el derecho de hacer diagnósticos individuales sobre la historia, pero que nada asegura que esos diagnósticos sean acertados. Además pretender que son siempre acertados es equivalente a hacer una historia a la carta de las propias acciones (u omisiones) y aciertos (o errores). La segunda observación estriba en el papel de los partidos, están para unificar criterios individuales y para ser efectivos, pues la colectividad lo es mucho más que el individuo. La tercera observación tiene que ver con el posmoderno rechazo de las ideologías que hace Immendorff. No es que las ideologías sean inútiles, es que se les ha pedido algo para lo que no estaban capacitadas. Una ideología es un conjunto de enunciados normativos que nos dan razones para actuaciones políticas de cambio, reforma o permanencia de las instituciones políticas. Sin embargo las ideologías no nos aportan tácticas de éxito para que esos cambios, esas reformas o esas permanencias aconsejadas por ellas se obtengan¹⁷.

A la pregunta de si supo armonizar los intereses políticos con los artísticos, Immendorff contesta un rotundo no. En el momento más intenso de su activismo artístico-político, él confiesa que no fue más que un ilustrador propagandístico de ideas. De todos modos había una renuencia latente en él que impidió su conversión en un monótono y mecánico elaborador de carteles propagandísticos. Esa renuencia latente, que ahora, al cabo de los años se ha hecho patente en él, se manifestó en el tratamiento jocoso que hizo de los *clásicos* del marxismo, especialmente de Stalin. Sin embargo él se sigue considerando un artista

político porque todo arte tiene repercusiones políticas independientemente de las intenciones con las que el artista particular quiera hacer sus obras. Frente a la tendencia, el *Zeitgeist* y la moda, está el otro *Geist*, el *Espiritu*, que es al fin el que decide.

¡Estupendo, Jörg! El psicoanálisis que has llevado a cabo contigo mismo te ha lavado la conciencia. Nunca fuiste un manipulador porque no caíste en las redes del *realismo socialista* (por cierto, ¡qué curioso que a quien dieras un tratamiento especialmente jocoso fuera a Stalin!, mas no me extraña, tú eres un hacha, Jörg). Sin embargo nunca dejaste de ser un *artista político*, porque como bien decía Adorno, *la forma es el contenido social*, no la intención con la que la obra se realiza. ¡Mucho viaje has hecho para descubrir que te bastaba con pintar!, ¿no?

En definitiva estos tres artistas mantienen que entre arte y política hay una relación inequívoca, pero resuelven esta ecuación de diferente modo y con diverso éxito.

Beuys fue un artista que propuso una estrategia de transformación radical de la sociedad. De él nos admira su

talante resuelto y seguro. Sin embargo un análisis de sus propuestas nos hace ver que sus teorías de la política y de la cultura son desechables. Esto no ocurre con su teoría económica cuyo acierto y vigencia son más que estimables.

Frente a la estrategia beuysiana, Vostell fue un artista táctico. Su grandeza residió en la capacidad de limitarse para vencer, o al menos, para resultar más efectivo. Comprendió lúcidamente que la industria cultural no es sólo el arma del poder establecido, sino también la trama de nuestro tiempo, y, por eso, combatió al enemigo con sus propios medios. Sin embargo en el viejo Vostell hay un uso ambiguo de la violencia y cierta caída en el fatalismo.

Por su parte, Immendorff, buscó con tanta vehemencia la incardinación de lo político en el arte, que rechazó con un dechado de pureza revolucionaria, los diferentes modos de contestación que fue coligiendo en su juventud, para luego en su edad madura dar a entender que todo daba igual pues el arte, quiera o no, siempre es político. Es decir el joven Immendorff confundió política con moral, y el Immendorff maduro arribó a la confortable playa del cinismo.

NOTAS

- 1 Propiamente no, si entendemos por tales artistas que comenzaran su producción alrededor de 1945, pues Beuys y Vostell la inician a mediados de los cincuenta e Immendorff pertenece a la generación inmediatamente posterior. Además sus experiencias al respecto son muy diversas. Beuys vivió el nazismo (fue miembro de las juventudes hitlerianas) y la guerra, luego piloto de la *Luftwaffe*. Vostell en su condición de judío sefardita vivió la guerra huido y escondido en Checoslovaquia. Immendorff nació dos meses después del armisticio. Sin embargo sirvámonos del término como referencia.
- 2 "Por escultura entiendo aquello que se hace a fuerza de quitar, pues la que se hace a fuerza de añadir se asemeja más bien a la pintura" (en Wittkower, 1980, 145).
- 3 "Aquí está la gran falsificación que se practica continuamente, esta falsifi-

cación utilizada contra mí de forma consciente y malintencionada cuando digo que *todo hombre es un buen pintor*, cuando afirmo que *cada hombre es un artista*. Y no es exactamente eso lo que quiero decir. La cuestión es la capacidad de cada uno en su lugar de trabajo, lo que cuenta es la capacidad de una enfermera o un agricultor para convertirse en una fuerza creativa y reconocerla como parte de un deber artístico a cumplir. He ahí la cuestión" Beuys, Joseph, "*Discurso sobre mi país*", (en Bernárdez, 1999, 103).

- 4 Porque este sí que sería un auténtico *harakiri*, y no el de las Cortes franquistas con la votación a favor de la Ley de Reforma Política, el cual sólo fue un *harakiri* parcial, pues que se sepa, la clase dominante siguió siendo la misma.
- 5 La dirección corrió a cargo de Hansgünther Heyme y el estreno en Colonia el 18 de febrero de 1979.
- 6 Aquí Vostell tiene sin duda a la vista a Stockhausen cuando acompañó sus

Recibido: 12 de diciembre de 2005

Aceptado: 12 de enero de 2006