

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Departamento de Filosofía

TESIS DOCTORAL EN PROBLEMAS DEL PENSAR  
FILOSÓFICO

**LA REELABORACIÓN  
ARTÍSTICA  
DEL RECUERDO EN  
JOSEPH BEUYS  
Y SUS RAÍCES ROMÁNTICAS**

**Presentada para la obtención del título de doctor por  
Ruth Pérez Chaves**

**Bajo la dirección del Doctor  
Miguel Salmerón Infante**

Madrid, 2015

© Ruth Pérez-Chaves



# LA REELABORACIÓN ARTÍSTICA DEL RECUERDO EN JOSEPH BEUYS Y SUS RAÍCES ROMÁNTICAS

## ÍNDICE

<b>1. Prefacio</b>	<b>5</b>
1.1. Agradecimientos	5
1.2. Introducción	7
1.2.1. Indagación preliminar	9
1.2.2. Motivación de la investigación y delimitación del tema	15
1.3. Metodología	25
1.3.1. Romanticismo alemán	34
1.3.2. Neo-vanguardia	45
1.3.3. Uso de materiales y su significación histórica. Joseph Beuys y su papel como artista de posguerra en los años sesenta: la invención de una nueva plástica	131
1.4. Contexto histórico visto retrospectivamente	168
1.4.1. Segunda Guerra Mundial	169
1.4.2. <i>Vergangenheitsbewältigung</i> , confrontando el pasado	177
1.4.3. La polémica de la <i>Historikerstreit</i> , la disputa entre historiadores, y el museo de Berlín	185
<b>2. El primitivismo moderno y <i>Strassenbahnhaltestelle</i></b>	<b>195</b>
2.1. El primitivismo moderno	200
2.1.1. Wilhelm Worringer y <i>Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie (Abstracción y empatía: Una contribución a la psicología del estilo)</i> (1907)	209
2.1.2. Gauguin y el escape a lo originario	223
2.1.3. El nacimiento del expresionismo en el espíritu del primitivismo moderno	232

2.2. <i>Strassenbahnhaltestelle</i> (Parada de tranvía)	263
2.2.1. Hans Haacke, <i>GERMANIA</i> , 1993, Biennale di Venecia	266
2.2.2. <i>Strassenbahnhaltestelle 1</i> (Parada de tranvía 1)	274
2.2.3. <i>Strassenbahnhaltestelle 2</i> (Parada de tranvía 2)	293
<b>3. 7.000 Eichen (Siete mil robles) para la Eternidad</b>	<b>316</b>
3.1. <i>Tystnaden/Das Schweigen</i> (El Silencio en el Silencio)	322
3.2. 7.000 Eichen (Siete mil robles)	330
3.2.1. La <i>Documenta</i> de Kassel	333
3.2.2. La obra colectiva <i>7000 Eichen</i> (Siete mil robles)	337
<b>4. Conclusiones</b>	<b>352</b>
<b>5. Relación de ilustraciones</b>	<b>356</b>
<b>6. Ilustraciones</b>	<b>358</b>
<b>7. Bibliografía</b>	<b>386</b>
7.1. Fuentes primarias. Testimonios de Joseph Beuys	386
7.2. Fuentes secundarias. Otros textos Joseph Beuys	388
7.3. Otros textos. Obras consultadas de carácter general	396
7.4. Páginas web consultadas	426

## 1. PREFACIO

### 1.1. AGRADECIMIENTOS

Este proyecto que ahora presento en estas páginas, corresponde a un convicción que he tenido la oportunidad de poder sustanciar, al investigar, desarrollar y escribir lo que creía. Sin la implicación de mi padre y del director de esta tesis en la Universidad Autónoma de Madrid (UAM), Miguel Salmerón Infante, debido a las dificultades económicas y de tiempo a las que me he visto haciendo frente para poder escribir e investigar, me hubiese sido imposible desarrollar esta investigación. La ardua tarea de enfrentarme a la revisión de la inmensa documentación que existe sobre muchos de los puntos que constituyen esta argumentación, ha sido una labor de años y años. Cometido que inicié durante mis estudios de master en historia del arte y arqueología en la Universidad de Minnesota de 1999 al 2001, tras mi paso por el *United States Holocaust Memorial Museum* (USHMM) en Washington DC.

También agradezco al *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (MNCARS) la oportunidad que ha sido para mí trabajar y realizar mis dos becas del Ministerio de Cultura en gestión cultural en el museo. Al poder ver desde dentro, y observar nuevos aspectos de las obras gracias especialmente a las exposiciones de *Formas biográficas: Construcción y mitología individual* (2013) y *Hanne Darvoben* (2014), he podido retomar el hilo conductor de la importancia que el contexto y la vida del autor tienen en sus obras, ya sea desde el punto de una autobiografía que explora aspectos ficticios de la misma, como desde los hechos históricos de los que por motivos de la biografía personal se es un testigo de primera mano.

Pero de todas estas excepcionales experiencias, las que me gustaría destacar precisamente por su originalidad, y porque en mi investigación han marcado un antes y un después, fueron la exposición *La invención del siglo XX. Carl Einstein y las vanguardias* (2008), y el simposio organizado con este motivo, *Carl Einstein y su legado en la historia del arte contemporáneo* (2009) en el MNCARS.

Gracias a estos materiales que mostraban al público general el trabajo de una de las personalidades más relevantes y polifacéticas en la Alemania de Weimar, cuyas publicaciones son piezas fundamentales en la laberíntica lectura crítica del arte moderno, pude volver a recobrar el hilo de poder ver bajo el prisma de una teoría general del arte, el papel que tiene el compromiso político, y particularmente, en la producción artística de vanguardia de los albores del siglo XX. A ellos sumo que en 2012 tuve también la ocasión única de entrevistar a Hans Haacke y al comisario Walter Grasskamp durante el montaje de la exposición *Castillos en el Aire* para el video y la cápsula de radio que se publicaron en la página web del museo. Sus opiniones y respuestas fueron muy valiosas para continuar investigando en profundidad los diversos marcos de conceptualización de lo político en el arte contemporáneo.

También agradezco al personal de la biblioteca de Humanidades de la UAM, y muy especialmente a Teresa Domingo, a cargo del préstamo ínter-bibliotecario, lo accesible, que gracias a su trabajo, me ha sido posible poder disponer de la parte de la bibliografía que no se encuentra en el ámbito de la bibliotecas españolas universitarias.

Todo ello, me brinda hoy, aún más firmemente, la posibilidad de continuar creyendo en que Joseph Beuys se nos había adelantado en el tiempo, o, que todos, en nuestra responsabilidad ética, llevamos retraso.

## 1.2. INTRODUCCIÓN

En palabras de Edward Said, los años noventa pueden caracterizarse por entender a la memoria, especialmente a la memoria colectiva, por su maleabilidad, por la flexibilidad que presenta a la hora de ser manipulada e intervenida según las intenciones, y las mayor o menor urgentes necesidades del presente.<sup>1</sup> Existe una necesidad social de dotar a la identidad de un sentido narrativo coherente acerca de su pasado. La reelaboración de la memoria histórica, y por ende colectiva, por su relación con la construcción, reconstrucción y estabilidad de la identidad del sujeto, de su nacionalidad y del lugar que ocupa en el mundo, fue un fenómeno característico de finales del siglo XX. Surgió con las últimas fases de la globalización que se dieron a mediados de los ochenta, el que también fue llamado periodo poscolonial, que constituyó un periodo de incertidumbre y de cambios sociales profundos a nivel mundial.

Antecedentes a la complejidad de este periodo los encontramos ya en la Europa de finales de la Segunda Guerra Mundial, pero, aún nos resultan prácticamente desconocidos, pues muchos de los recursos que se empleaban en la formación identitaria a partir de manipulación de la memoria en los años que van desde la posguerra hasta finales de los años ochenta están aún pendientes de ser estudiados con la metodología y los conocimientos desarrollados en estas últimas décadas. Este es el caso de la obra de Joseph Beuys, él que probablemente ha sido aclamado como el artista alemán, sino europeo, más importante de la segunda mitad del siglo XX. La extensa influencia de su legado es inmensa en la actualidad, y sus huellas se encuentran en

---

<sup>1</sup> Edward Said, "Invention, Memory and Place", *Critical Inquiry*, vol. 26, n° 2, invierno 2000, p. 179.

artistas alemanes que continúan en la cresta de la ola del panorama del arte, como son Anselm Kiefer, Sigmar Polke y Gerhard Richter. Pero esta influencia no está limitada al país germano, hay artistas de otras nacionalidades, como Bruce Nauman, Mathew Barney, Paul McCarthy, Nam June Paik, Tsuyoshi Ozawa y muchos otros, que también se hacen eco de su trabajo.

La nación alemana, con su funesta participación en la Segunda Guerra Mundial, constituye un caso esencial a la hora de entender cómo una nación recuerda, y se ve obligada a recordar eventos que preferiría olvidar, y cómo estos, vuelven una y otra vez a manifestarse en la política y en el arte de una generación a otra. Constituyen estos unos momentos históricos que por su gravedad, muchos preferían que fueran cubiertos por el manto del olvido y la amnesia colectiva, y sin embargo su relevancia histórica y el enorme elenco de referencias derivado de su sin par carácter simbólico no lo permiten. Pese a tantos intentos que se han sucedido unos a otros en pos del olvido, de la tergiversación de los hechos históricos, su vigencia entonces y ahora, trasciende cualquier manipulación.

El trabajo de Joseph Beuys se enmarca en esta tendencia, que tiene como base la poco esclarecida relación entre el recuerdo y el olvido. En este trabajo, iré exponiendo las claves distintivas de su trabajo desde sus inicios, que tienen como punto de partida el arte eclesiástico, a través de la interrelación entre estética, memoria histórica y política en la República Federal de Alemania, la RFA, durante la época de *Wirtschaftswunder* (el milagro económico), haciendo mención a su faceta de activista político.



### 1.2.1. INDAGACIÓN PRELIMINAR

En el año 1993 decidí hacer los estudios de licenciatura de filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM porque encontré en la variedad de cursos que se ofertaban, uno que estaba dedicado al estudio antropológico de los campos de concentración en Alemania. En aquel momento aquello significó que había encontrado la carrera que quería cursar y la facultad en la que quería realizarla. Curiosamente, nunca más durante mis estudios volvió este curso a ofertarse, y tampoco tuve la oportunidad de abordar el tema de modo académico, dado que al final cursé la especialidad de estética, y no la de antropología. Pero una nueva oportunidad para poder estudiar el tema surgió en mayo de 1998.

A punto ya de licenciarme, el profesor de esta facultad, Félix Duque, conociendo mi interés filosófico por el Holocausto, me recomendó para poder inscribirme en los seminarios internacionales del Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), organizados bajo el título de “La Filosofía después del Holocausto” que dirigidos por el profesor Reyes Mate, eran parte de un proyecto en el que se investigaba la vigencia de la cultura del Holocausto, y su singularidad a la hora de abordar la interpretación de nuestra problemática contemporaneidad. Desde muy diversas áreas, tales como la epistemología, la ética, la política, etc., se iban desarrollando las distintas ponencias a las que los miembros del seminario acudíamos.

A raíz de mi participación en este proyecto, y de mi creciente interés por el tema, ese mismo año me desplazé a EE.UU., y durante los primeros meses de 1999, estuve trabajando en los archivos fotográficos del *United States Holocaust Memorial Museum* (USHMM) en calidad de becaria.

Entre los proyectos que realicé allí hay uno que debo destacar por la trascendencia que ha tenido con relación a este trabajo. Fue mi proyecto de catalogar las distintas imágenes que en la colección del museo existían sobre el propio edificio, diseñado por James Ingo Freed, que alude al Holocausto de manera indirecta. Sin embargo no por ello pierde fuerza referencial, ya que es precisamente una compleja articulación desde la arquitectura de museos repleta de reminiscencias al mismo.

El mismo Freed había escapado de Alemania con sus padres en 1939, lo cual convertía la construcción del edificio que albergaría la colección del museo en un proyecto especialmente importante para él. Existía una necesidad personal previa de referirse al Holocausto no desde el punto de vista de un superviviente, sino desde el punto de vista de aquél que se sabe “testigo de segunda mano” y que tiene la responsabilidad de transmitirlo a otros, a las subsiguientes generaciones que como el mismo Freed tampoco lo han vivido de manera directa, pero que, al igual que él, son los herederos de un suceso histórico de tal magnitud.

A finales de 1986, cuando a Freed le ofrecieron la posibilidad de llevar a cabo el diseño arquitectónico, se dio cuenta de que en realidad sabía muy poco del Holocausto, así que comenzó una exploración histórica que llegaría a convertirse en un desafío personal y profesional. El profundizar en el conocimiento del genocidio le llevó a la construcción de un inmueble que en vez de ser un contenedor de memoria, en tanto en cuanto edificio creado para la conservación y la exposición de los artefactos de la colección, debía ser un “resonador” y como tal actuar. De ahí que las obras de arte contemporáneo que se adquirieran e instalen en el edificio como parte de la colección han

de mantener la concordancia con el resto de referencias simbólicas ya incluidas en su arquitectura.

Es precisamente esta la razón por la que me interesaron sobre manera las obras *site-specific* que el patronato del museo decidió comisionar a cuatro artistas contemporáneos para formar parte del programa *Art in Public Spaces* en el museo. Son cuatro obras, cada una de un artista: Ellsworth Kelly, Sol Lewitt, Richard Serra, y Joel Shapiro.<sup>2</sup> Todas ellas fueron instaladas en espacios seleccionados de acuerdo con Freed para que esta relación de resonancia de las obras con respecto al resto de las referencias simbólicas y abstractas al Holocausto, que se encuentran en el museo, estuviese asegurada.<sup>3</sup>

En el *Mall* de Washington DC, que es una explanada de enormes dimensiones, al aire libre en el centro de la ciudad, que va desde el Monumento a Washington hasta el Capitolio, que ha sido citado como “el ejemplo más logrado de colosalismo *patriótico*” y es sin duda, un ejemplo singular de la representación espacial de la ficción histórica,<sup>4</sup> se inserta el USHMM.<sup>5</sup> El *Mall* es un área especialmente diseñada para el público, tanto arquitectónicamente como en su abundancia de *Memorials*, grandes instituciones

---

<sup>2</sup> Las cuatro obras son: Ellsworth Kelly, *Memorial*, 1992; Sol Lewitt, *Consequence*, 1993; Richard Serra, *Gravity*, 1965-91; y de Joel Shapiro, *Loss and Regeneration*, 1993.

<sup>3</sup> Más información sobre el desarrollo del proyecto en el catálogo del museo, Jeshajahu Weinberg y Rina Elieli, *The Holocaust Museum in Washington*, Rizzoli International Publications Inc./The United States Holocaust Memorial Museum, Nueva York, 1995.

<sup>4</sup> Esta cita proviene del libro de Félix Duque, *El Arte Público y Espacio Político*, Editorial Akal, Madrid, 2001, p. 83. A su vez, el nombre del epígrafe donde se encuentra esta referencia, “Paseando por el *Mall* de Washington” se corresponde literalmente con la visita que hicimos al *Mall* un día de octubre de 1998, antes de realizar yo las prácticas en el USHMM. *Ibíd.*, p. 87, nota a pie, p. 61.

<sup>5</sup> Es un museo federal, por tanto financiado y mantenido con fondos públicos según orden del Gobierno de EE.UU.

museísticas, además de edificios de la Administración Federal, y todos ellos conviviendo en una ciudad que, es, a su vez un homenaje al mito de la nación norteamericana. Allí, durante mi estancia en 1998-99 en la capital, cada día tenía la oportunidad de observar cómo se auto-representaban los norteamericanos a sí mismos en un espacio público que está cargado de significación política.

En el *Mall*, y con las experiencias ir prestando atención al mito de la nación norteamericana, fue cuando la obra del artista alemán Joseph Beuys, comenzó a interesarme como tema de investigación, en aquellos meses, y en aquel contexto.<sup>6</sup> Solía ir a visitar la colección de arte contemporáneo del museo Hirshhorn, a menos de un kilómetro del museo del Holocausto. Iba especialmente para ver la pieza de Beuys, titulada *Erinnerung an meine Jugend im Gebirge* (Rememoración de mi juventud en las montañas), de 1977, expuesta al público en las salas dedicadas a la colección permanente (Figura 1).

Esta frase, *Erinnerung an meine Jugend im Gebirge*, que daba título a la obra, estaba también escrita con una sustancia que parecía óleo rojo sobre la parte frontal del bloque de sebo que era el elemento escultórico. Este bloque parecía a su vez, un bloque de mármol mal trabajado, casi como si fuese desecho de esculpir una figura, y que luego se hubiese aprovechado casualmente. El sebo parecía ser la simulación de otros materiales, que a su vez referían a otro volumen. Era todo ello un extraño monumento que aparentaba estar hecho de restos y fragmentos apilados conjuntamente, con apariencia de un mazacote.

---

<sup>6</sup> Joseph Beuys (12 de mayo de 1921 – 23 de enero 1986).

En la parte superior del bloque principal del conjunto, parecía descansar la regla de un artesano, casi como si se la hubiesen dejado olvidada. Y como firma, esa frase escrita como con sangre seca, que era también a lo que el óleo rojo parecía estar aludiendo, como referencia a la existencia de un autor en alguna parte. La vitrina que estaba instalada en las galerías dedicadas a la colección permanente, le dotaba de *status* museístico, protegiendo la pieza de ser abordada, y creando al mismo tiempo un aura de obra única y frágil en su condición. Si no hubiese sido por la vitrina y la cartela explicativa que acompañaban a la pieza, hubiera sido un objeto difícil de reconocer como parte de la colección de arte contemporáneo del museo Hirshhorn, pues se distinguía debido a su peculiaridad del resto de obras expuestas.

En aquellos momentos sospechaba que esa pieza de Beuys pertenecía más a la colección de arte público del museo del Holocausto, que a la colección del museo Hirshhorn. Me parecía siempre que la iba a ver que estuviera emplazada incorrectamente, en un lugar que no era desde luego el mejor, para que el potencial de su obra pudiera “hablarle” al visitante, veía en cierto modo que estaba instalada de un modo que no se me asemejaba acertado, como si hubiese uno más correcto. Según las líneas establecidas por el arquitecto James Ingo Freed para el que era *a museum of a different kind* (un museo de un tipo distinto), el Museo del Holocausto, el USHMM, esta obra de Beuys parecía como si hubiera sido creada once años antes para un edificio y una colección que no existieron hasta mediados de la década de los ochenta.

Esta intuición que tuve entonces, de la capacidad rememorativa que la obra de Beuys tenía para con el Holocausto, ha sido desde 1998 el foco de atención de la investigación que ahora se presenta recogida en estas páginas. No es un tema sobre el

que se pueda encontrar información, más bien lo contrario, no existe un corpus teórico que se haya hecho eco de esta parte esencial de su trabajo. Lo único que se encuentra, como iré exponiendo a continuación, son mínimas alusiones a esa posibilidad, pero que ni siquiera son aproximaciones tangenciales a la misma.

Así que a finales del siglo XX, lo único que yo podía entender frente a *Erinnerung an meine Jugend im Gebirge* (Rememoración de mi juventud en las montañas), era que la escultura en la vitrina parecía contener tantas referencias simbólicas al Holocausto, como si de algo premeditado se tratase. En ella, veía que Joseph Beuys ya había concebido, pensado y realizado su singular monumento en 1977, *Erinnerung an meine Jugend im Gebirge* con mucha antelación a las ideas que Freed había conseguido desarrollar en el conjunto arquitectónico del museo y las obras de arte público que debían integrarse en él. Esta obra de Beuys era una pieza que si estuviera instalada en el USHHM podría perfectamente “resonar” al unísono con el resto de la colección, tal y como Freed ambicionó, y recíprocamente, la colección del USHHM podría realzar su potencial reminiscente si la incluyese.

## 1.2.2. MOTIVACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN Y DELIMITACIÓN DEL TEMA

En el caso del artista alemán Anselm Kiefer, su obra ha sido caracterizada específicamente según las “repetidas exploraciones de una identidad específica alemana, de la pregunta ontológica que conlleva el significado de lo que es vivir como un alemán tras la guerra, tras el Holocausto en Alemania” y también, como, siguiendo la lógica de la necesidad, estas repetidas exploraciones estéticas son concomitantes a “la identidad artística, por la cuestión de lo que significa crear estéticamente, culturalmente en las postrimerías del fascismo y el genocidio”.<sup>7</sup> Su trabajo incluso ha llegado a ser caracterizado como si de él emanase de la quintaesencia de la “germanidad”, y también como una meditación sobre el pasado sombrío de Alemania.<sup>8</sup>

Paradójicamente, en el caso de Joseph Beuys, como iremos viendo a continuación, estos mismos aspectos, claramente admitidos en el caso de Kiefer, y que también se observan en su obra, entendidos el ánimo tras la creación de Kiefer, su *raison d'être*, no han sido incorporados a la interpretación de la obra de su antecesor.

Mientras que Anselm Kiefer nació en 1945, Joseph Beuys vino al mundo en 1921. Tenía apenas diecisiete años cuando Francia e Inglaterra declararon la guerra a

---

<sup>7</sup> Mi traducción al castellano de la cita original de Lisa Saltzman: “Kiefer’s work is driven by the repeated explorations of a specific German identity, by the ontological question of what it means to live as a German in postwar, post-Holocaust Germany, it is also, and perhaps necessarily, animated by a concomitant aesthetic exploration of artistic identity, by the question of what it means to create aesthetically, culturally in the aftermath of fascism and genocide”. *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge University Press, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 1999, pp. 1-2.

<sup>8</sup> Tal vez esto se deba a la influencia en la crítica de arte actual del bicentenario del nacimiento del compositor alemán Richard Wagner el 22 de mayo de 1813, ya que estas referencias parecen estar plagadas de la controversia que acompaña al fervor por su música. “He is also formidably single-minded to the extent that the opus has a relentlessness that some observers may find quintessentially Germanic and, as the cliché goes, ‘heavy’. If so, this is deliberate, the result of a sustained meditation on Germany, its culture and deeply troubled history”. David Anfam, “Anselm Kiefer: London” en *The Burlington Magazine*, vol. 156, n° 1341, diciembre 2014, p. 831.

Alemania tras la invasión de Polonia. En 1940, Beuys se alistó en las fuerzas aéreas alemanas o *Luftwaffe* (Figura 3). Poco antes de terminar la Segunda Guerra Mundial, fue herido por quinta vez, y tras ello, fue condecorado con la medalla de oro para los soldados heridos en el frente. En 1945, fue hecho prisionero por los británicos y confinado en Cuxhaven.

Al quedar establecida la posibilidad, por Beuys mismo, que su vida se hallaba directamente relacionada con su obra, es su participación en la Segunda Guerra Mundial uno de los puntos de fricción ineludibles que surgen regularmente con respecto a la interpretación de su trabajo. Habiendo pertenecido a la *Luftwaffe*, el hecho de que nunca se posicionara auto-inculpándose, como menoscabo, es un hecho que indubitadamente, al ser mirado conjuntamente con la mitología que se creó alrededor de su persona, continúa siendo un motivo de controversia en nuestros días. En su trabajo y en su vida personal tampoco denunció concisamente al *Nationalsozialismus* (nacionalsocialismo), ni se disculpó directamente por su participación activa en la guerra. Así que la falta de un gesto visible, directo, de un alegato, le ha granjeado durante años gran variedad de críticas, que actúan invariablemente en contra de la recepción, y por ello, obstaculizan la comprensión de su obra.

Sus estrategias artísticas, como se verá a continuación, son distintas de otros artistas alemanes que también han trabajado y trabajan con materiales históricos resultado de los conflictos bélicos más candentes de los siglos XX y XXI. Entre ellos se encuentran Gerhard Richter, Hans Haacke, y Harun Farocki, este último, como Anselm Kiefer, ya de la siguiente generación, que por sus diferencias y semejanzas he

---



considerado necesario incluir en mi argumentación.<sup>9</sup> Mientras que el caso de Beuys no lo es de la misma manera, en los casos de Gerhard Richter y de Anselm Kiefer, dos de los pintores alemanes de mayor renombre del arte contemporáneo desde los años noventa, a su vez, también dos alumnos de la *Staatliche Kunstakademie* en Düsseldorf donde Beuys ejerció la docencia, que la historia de Alemania sea un contenido fundamental de sus trabajos es un hecho aceptado.<sup>10</sup>

A diferencia de los que fueron alumnos en la *Staatliche Kunstakademie*, Beuys es un superviviente que comparte los bloqueos, las lagunas mentales, los temores, las cicatrices psíquicas que tuvieron todas las personas que vivieron este aciago periodo. Asumiendo el elemento histórico, en el recuerdo y en el olvido como constantes en su trabajo, pero que expresadas desde una nueva plástica, Beuys, como superviviente de tal catástrofe mundial, reconoce y práctica lo que significa la producción de arte tras un evento que destruyó y aniquiló tanto su capacidad de memoria como la de otros. Y la estrategia que emplea para reconciliarse con las experiencias vividas en los años treinta y cuarenta constituye un aspecto perceptible en toda su obra. Frente al trabajo de los artistas de generaciones posteriores a la de Beuys, es precisamente aquí, el bagaje que suponen estas experiencias vividas, que generaciones siguientes conocen como “testigos de segunda mano”, donde se encuentra el rasgo de mayor impacto de su trabajo, que es garantía de su autenticidad histórica.

---

<sup>9</sup> Gerhard Richter nació en 1932, Hans Haacke en 1936, y Harun Farocki en 1944.

<sup>10</sup> Los tres, Richter, Polke y Kiefer con importantes exposiciones en Londres en el otoño de 2014: Anselm Kiefer en la *Royal Academy*, Sigmar Polke en la *Tate Modern* y anteriormente en el MoMA en Nueva York; y Gerhard Richter, que fue elegido para inaugurar la sede en Londres de una de las galerías más importantes del mundo, la de Marian Goodman.

Tal y como expondré como resultado de mis investigaciones, y pese a todo lo que se ha dicho y publicado, Joseph Beuys sí rememora en y con su obra la historia de Alemania, mostrándonos su recuerdo mediante usos y referencias provenientes del arte conceptual, ampliando así el vocabulario artístico con elementos que no existían en el arte de vanguardia con anterioridad a 1945. Como artista se sirve en cierto sentido del arte para ser capaz de recordar y, con su recuerdo, en la forma plástica que Beuys propone y que nos deja como su legado artístico, es una manera de recordar, que permite rememorar de un modo común, de un modo participativo. Conocer y recordar se igualan precisamente en su práctica, que retiene la ausencia de lo acontecido en el pasado.

Veinte años tras su liberación, en 1964, Beuys publicó su *Lebenslauf/Werklauf* (Currículum de la vida/currículum de la obra), en el que presentaba los episodios principales de su vida como si fuesen eventos artísticos y exposiciones que hubiese realizado, estableciendo así con este documento una recopilación de las claves cronológicas de su obra. *Lebenslauf/Werklauf* constituía un escrito donde se fusionaban su mitología personal y su autobiografía artística.<sup>11</sup> De esta manera, fue este el documento que siguieron los críticos, los comisarios de exposiciones, los medios de comunicación, etc., amparados por la idea que Beuys sí que había realmente proporcionando el marco interpretativo de su obra, que en apariencia era de naturaleza fragmentaria, con la información biográfica contenida en *Lebenslauf/Werklauf*.

---

<sup>11</sup> Hablando de una exposición de Beuys en Barcelona en 1994, Enrique Juncosa ya llamaba la atención sobre lo que significaba esta problemática asimilación: “supone un conocimiento bastante profundo del ideario beuysiano, y además, en un contexto museístico, parece intentar homologar cualquier testimonio biográfico a la categoría de obra de arte”. E. Juncosa, “La reconstrucción de un recuerdo”, *El País*, el 10 de enero 1994.

Por esa misma razón, si su autenticidad radica en cómo regresa lo que parece ser reprimido, usando términos del psicoanálisis, todo intento por aproximarse interpretativamente al trabajo de Joseph Beuys, tiene que necesariamente ser una lectura que resulte de evaluar cómo en su producción artística se reconcilió, o intento aproximarse al problema de asumir la culpa. Y con la herida abierta que tenía a causa de la experiencia de haber sobrevivido a eventos, que la psique nunca asume con carácter inmediato, ocurridos durante la Segunda Guerra Mundial.

Una de las caracterizaciones más controvertidas que se hacen de su obra es la que destaca los aspectos que favorecen que sea interpretada en base a sus afinidades con el Romanticismo alemán. Y es en esta particular identificación, a la que la crítica recurre constantemente, razón por la que creo que hace falta ahondar aún más, está todavía a falta de ser articulada de una manera verdaderamente crítica. Al referir concretamente a la estrecha relación de su obra con un momento singular del pasado de la nación alemana, en el que se aúnan lo ficticio y lo fáctico para conformar una identidad nacional, hace falta realizar este examen exhaustivo que aclare al máximo esta posible dependencia, pues ese momento fue también utilizado por el nacionalsocialismo.

Como la reelaboración de la memoria histórica está directamente correlacionada con cómo Beuys se representaba lo ocurrido, y constantemente trabajaba en ello, con su distintivo vocabulario plástico, repleto de significados y de muy variados recursos retóricos, podemos valernos de todas sus sugerencias, y especialmente, de la presentación museística de las mismas a la que Beuys contribuyó en vida. El ámbito y

---

concepto de museo como contenedor de los artefactos históricos, y el monumento como el mejor ejemplo de arte público, en su tarea de conmemorar hechos históricos, son también preocupaciones que aparecen en sus obras, y que abordaré en esta tesis.

Lamentablemente, en el corpus crítico que examina a Beuys, encontramos ilustrativos ejemplos de ejercicios de suprema torpeza y desconocimiento de su trabajo. En el ámbito español tenemos en el muestrario de los diversos errores, uno muy significativo a destacar, ocurrido en la recepción de la muestra de 1994 en Madrid, dónde encontramos de nuevo una reseña crítica, furibunda con la exposición, que tuvo mucha repercusión, y fue ataque directo que le propinó el escritor Antonio Muñoz Molina a Beuys.<sup>12</sup> Esta retrospectiva a mitad de los años noventa, que fue auspiciada por el MNCARS, era una exposición itinerante que concibió y organizó el comisario

---

<sup>12</sup> A continuación incluyó un extracto de la reseña que refiere a la instalación *Richtkräfte* (Fuerzas de orientación), 1974-77, que formó parte de la exposición (Fig. 2). “En una sala en la que hay varias pizarras alineadas, una señorita pálida y vestida de negro copia devotamente en un cuaderno la traducción de una vaga frase alemana que al parecer el propio Beuys escribió con tiza en una de esas pizarras, y cuyo sentido es impenetrable no sólo para la señorita que la copia y para mí, sino también para el sabio que la transcribió, porque la tiza se borró parcialmente antes de que se le aplicaran procedimientos de conservación: a lo que estoy asistiendo, empiezo a comprender, no es a una exposición, sino a una ceremonia religiosa, con sus objetos de culto, sus palabras sagradas, su santo o gurú y sus evangelistas y fieles, todos los cuales obtienen mediante el acto de fe y la participación en la liturgia la salvación de sus almas, no en el anticuado reino de los cielos, sino en el de la degustación irrefutable y sublime de la más pura esencia de la modernidad. La fe exige certidumbres: a los niños antiguos nos aseguraban que no moriríamos en pecado si comulgábamos durante nueve primeros viernes de mes consecutivos. A los modernos de ahora el culto a Beuys les garantiza una tranquilidad semejante, no muy distinta a la que debía de sentir un rico de medio pelo de los años cincuenta admirando a Salvador Dalí. Beuys, igual que Dalí, es al mismo tiempo una encarnación y una parodia, la consecuencia última de la adoración embobada por todas las extravagancias, del genio, la parodia terminal de todos los atrevimientos y las negaciones y los juegos de manos de las vanguardias. Estos mismos días, en este periódico, José Antonio Marina hace un elogio severo y clarividente de la inteligencia creadora y la contrapone a las rápidas banalidades del ingenio: el lavabo de Marcel Duchamp, como la lata de sopa de Andy Warhol, fue una broma ingeniosa, pero a estas alturas del siglo ya va perdiendo gracia. La voz de José Antonio Marina, que tiene la misma audacia solitaria y combativa que las voces de George Steiner en *Presencias reales* y de Robert Hugues en *A toda crítica* y en *La cultura de la queja*, es un indicio de que tal vez se acaba el predominio de los gurús, de los tahúres y de los intermediarios en el arte moderno: en tal caso, y dentro de no mucho tiempo, Joseph Beuys, en lugar de un fraude, será tan sólo una antigualla”. Antonio Muñoz Molina, “Descrédito del ‘gurú’: A lo que asisto no es a una exposición sino a una ceremonia religiosa”. *El País*, 30 de marzo de 1994, p. 26.

suizo y amigo de Beuys, Harald Szeemann (Figura 2).<sup>13</sup> Como en aquel momento Beuys llevaba ya fallecido doce años, esta muestra fue formulada con unos planteamientos muy diferentes a los que se proponían en la última retrospectiva de su trabajo en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York en 1979, que era más de corte autobiográfico, y a la que Beuys contribuyó de manera activa.<sup>14</sup>

La retrospectiva itinerante de 1994, estaba planificada únicamente para transitar por Europa, y se inauguró primero en Zúrich, viajó luego a Madrid, y por último, estuvo en París.<sup>15</sup> De nuevo, en ella se presentaron las obras sin el marco de un espíritu crítico consolidado, y por ello tuvo una respuesta por parte de los medios de comunicación negativa, y extremadamente similar, a la que había tenido lugar en la anterior retrospectiva en 1979.<sup>16</sup>

Por la página al completo en *El País* que le dedicó Muñoz Molina quedó claro que no entendió nada de nada de lo que fue a ver, “a lo que estoy asistiendo, empiezo a comprender, no es a una exposición, sino a una ceremonia religiosa, con sus objetos de

---

<sup>13</sup> H. Szeemann, director de la *Kunsthalle* de Berna de 1961 a 1969, de la que tuvo que dimitir ese año debido al impacto de su provocativa exposición *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*. De 1981 a 1991 estuvo asociado como comisario-*freelance* asociado a la *Kunsthaus* Zúrich. Harald Szeemann (11 de junio 1933 – 18 de febrero 2005).

<sup>14</sup> Esta retrospectiva de 1979 en el museo Guggenheim de Nueva York, con sus luces y sus sombras, como iremos viendo a lo largo de esta investigación, constituye un referente básico.

<sup>15</sup> Las sedes de la itinerancia y las fechas fueron: en la *Kunsthaus* de Zúrich (25 de noviembre 1993 – 20 de febrero 1994); en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (15 de marzo – 6 de junio 1994); y en Centre Georges Pompidou de París (28 junio – 26 de septiembre 1994).

<sup>16</sup> Digo “extremadamente similar” de modo irónico, pues en 1994, con el artículo de B. H. D. Buchloh mencionaré a continuación, debían haberse tenido en cuenta que la recepción de la obra, a no ser que la exposición y la publicación se enfocasen de una manera novedosa, los ecos de las mismas estaban ya mediados por el ataque del crítico e historiador de arte norteamericano de origen alemán. Benjamin Heinz-Dieter Buchloh nació en Colonia, el 15 de noviembre de 1941.

culto, sus palabras sagradas, su santo o gurú y sus evangelistas y fieles”.<sup>17</sup> El escritor se retrató a sí mismo en este texto, y mostró el hecho de no tener noción alguna, para empezar, del impacto de Marcel Duchamp en el arte contemporáneo, y especialmente en las prácticas de arte de vanguardia. Sus palabras quedaron recogidas para la posteridad en el diario, en esta reseña que ahora puede de nuevo leerse en su versión online en la hemeroteca digital de *El País*. Este texto de Muñoz Molina constituye un ejemplo más de la repetición de estas situaciones lamentablemente a lo largo del tiempo y en diferentes puntos geográficos, dónde las lecturas que se hacen de la obra de Beuys constituyen un consumado desatino.<sup>18</sup>

Examinar y mostrar la capacidad rememorativa que la obra de Beuys tenía y tiene para con el Holocausto, es el argumento que sostiene la investigación que ahora se presenta en esta tesis doctoral. Como no es un tema sobre el que se pueda encontrar información, y como no existe un corpus teórico que se haya hecho eco de esta parte esencial de su trabajo, mis esfuerzos académicos como investigadora aúnan, en primer lugar, una revisión de los materiales más problemáticos que se encuentran en la literatura crítica de la que sí disponemos, y en segundo lugar, en aportar sugerencias sobre los aspectos más cruciales que han sido ignorados, primordialmente como resultado de esta carencia.

No hubiese tenido sentido hablar de la *Vergangenheitsbewältigung*, que es un tema central de mi investigación, sin que yo misma hubiese recorrido los dolorosos caminos de conocer tal amargo pasado. Con la intención de abordar cuestiones centrales

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*

<sup>18</sup> *Ibíd.*

relacionadas con la conciencia nacional alemana de posguerra, en el caso particular de Joseph Beuys, sólo tenía sentido entender por qué la reelaboración del recuerdo había sido silenciada desde el momento de su irrupción a mitad de los años sesenta, entendiendo, para luego poderlo compartir, todo lo que había sido enterrado con ella, acallando así la adecuada estrategia artística de Beuys.

Tampoco tenía sentido continuar repitiendo que Beuys está enmarcado en la tradición del Romanticismo alemán sin examinar de qué manera y por qué esta noción deber ser criticada y defendida a través de un análisis de sus raíces en la obra de Beuys. Ya que por la herencia nacionalsocialista, se hacía necesario tener en cuenta, identificar y esclarecer qué atributos de la modernidad, de la específicamente vanguardia alemana siguen siendo útiles o fiables, teniendo en cuenta el uso al que ciertos aspectos se pusieron en peligro durante el periodo que va desde 1933 a 1945, y cómo pueden verse en las obras de Joseph Beuys como constituyen un aspecto fundamental en el análisis del contexto de su plástica.

Pudiera haber analizado obras de Beuys en las que estos aspectos que aluden al Holocausto hubiesen sido más fáciles de desarrollar, inclusive mostrar, pudiera haberme hecho eco también de las mínimas alusiones a esa posibilidad referencial que existen, de esas menciones que ni siquiera son aproximaciones desde la oblicuidad a la misma, pero como tesis era crucial investigar en lo que no era ni mínimamente evidente, porque sólo así resultaba más claro ver las graves consecuencias de esta ausencia de un corpus crítico que por fin tenga en cuenta la experiencia de la reconstrucción de Europa tras 1945.

Qué duda cabe que para esta temática, una tesis totalmente distinta de esta, podría haber sido planteada, y ofrecer sin duda lecturas más fáciles, al tomar como punto de partida obras de las que existe ya una mención al tema, como sucede con la instalación de Beuys en 1979, *Zeige deine Wunde* (Muestra tu herida), o buscar evidencias en el *Block Beuys*, el *environment* compuesto de siete habitaciones repletas de objetos, en el que el artista trabajó durante dieciséis años, de 1970 hasta su muerte en 1986, instalado *Hessisches Landesmuseum de Darmstadt*, y que, en 2007, fue desmontado temporalmente para ser “limpiado”.<sup>19</sup>

Pero justamente, mi proyecto aborda el análisis de obras más “difíciles” a la hora de mostrar la estrategia de reconciliación de Beuys con la época del nacionalsocialismo, como son las diferencias entre las dos versiones, creadas simultáneamente en 1976, de la instalación conocida por el nombre de *Strassenbahnhaltestelle* (Parada de tranvía).<sup>20</sup> La número 1 fue creada específicamente para la Biennale de Venecia, mientras que la número 2 parece que fue diseñada por Beuys para formar parte en exposiciones itinerantes, como explicaré en esta investigación. Y el proyecto conocido por *7.000 Eichen* (Siete mil robles) que comenzó en marzo de 1982, con años de antelación a la inauguración de la exposición *Documenta 8* en Kassel la primavera de 1987.

---

<sup>19</sup> Los debates públicos que se organizaron con motivo de esta atroz intervención, sin precedente anterior, en la instalación por parte del museo, incluyen las voces de conocedores de la obra de Beuys, como Götz Adriani, Dieter Koeplin y Carla Schulz-Hoffmann, entre otros.



### 1.3. METODOLOGIA

Dada la dificultad que presenta entender la obra de Joseph Beuys en su totalidad, a la hora de poder ser analizada bajo el prisma de una interpretación unívoca, encontramos que la crítica y la exégesis de su creación ofrecen las más diversas posturas a la hora de entender su trabajo. La mayoría de las veces, esas posturas también están enfrentadas entre sí, y su polarización impide un posible acercamiento entre las mismas. Uno de los graves problemas está localizado en la relación estrecha que mantiene la crítica y la recepción actual de sus obras con las iniciativas políticas y sociales de su autor en los años setenta y ochenta en Alemania.

Puesto que, el discurso de Beuys sobre el significado de sus obras tampoco arroja mucha claridad, ya que sí la mayoría de las veces él mismo incurre en contradicciones, sin dejar saber hasta qué punto es intencional o no, llega incluso en otras ocasiones a presentar verbalmente su activa resistencia a que pudiesen ser interpretadas.<sup>21</sup> Esta es una situación que se mantiene a través de los años y que afecta de modo directo a las principales líneas de crítica sobre su trabajo. Precisamente tal y como se puede observar, el hecho que el personaje público que Beuys ofreció tenga

---

<sup>20</sup> Esta “reconciliación” podría observarse también como *deconstrucción*, si no fuera porque el término está ya tan manido.

<sup>21</sup> Este es un aspecto que destaca Miguel Cereceda en su texto “Para que las cosas tomen la palabra. Sobre la obra de Joseph Beuys”, *La estética del nihilismo*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 1996, p. 97. Para Cereceda, la actitud negativa que Beuys presenta a ser interpretado se ve muy claramente en la respuesta que le dio a Achille Bonito Oliva en 1973 cuando este le preguntó sobre el significado que podían tener dos de sus películas. El fragmento de la conversación es el que sigue a continuación: “A.B.O.: ¿Podrías decirme algo sobre tus intenciones ideológicas y los significados asociados con las películas *La Mesa* y *El bastón de Eurasia*? J.B.: Si, por decirlo de algún modo, yo hubiese podido verbalizar o traducir todo esto en conceptos, no sé para qué habría hecho tales películas, pues simplemente me habrá bastado con escribir tales conceptos”. Este fragmento proviene de la misma entrevista que fue re-titulada posteriormente como “Death Keeps Me Awake”, y que apareció también publicada en inglés en el catálogo de la exposición hecha en homenaje a Beuys tras su muerte, *Beuys zu Ehren*, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Múnich, 1986, pp. 606-614.

tanta relevancia en la recepción de su obra, ha ocasionado que un legado abierto a múltiples opiniones en este caso parece ser más un rasgo negativo que positivo. Negativo en tanto en cuanto la polaridad insuperable con la que nos encontramos en las opiniones de historiadores del arte, críticos, artistas, periodistas y demás conocedores de su obra.<sup>22</sup>

Para definir qué coordenadas son las que corresponden a qué prácticas, que por su carácter político o crítico actualmente permanecen casi invisibles, distorsionadas, cubiertas de fango, o directamente ocultadas, obliteradas, encontramos que las preguntas se suceden unas a otras, ¿cómo podemos abrirnos paso críticamente entre lo que se nos presenta en principio como una amalgama indiferenciada, un *totum revolutum*, de observaciones que precisamente acallan y oscurecen las que vamos buscando definir? ¿Cómo y dónde podemos y debemos encontrar los criterios que nos permitan comprender en este caso la producción artística de Beuys en su totalidad de una forma aproximada pero certera? ¿Qué modelo teórico o qué argumentación es la que más se merecen lo que son sus casi cuarenta años de práctica creativa?

La polaridad que encontramos en el corpus crítico de la obra de Beuys, la situación de oscilación que se perpetua en el momento actual, al continuar existiendo los detractores acérrimos y los admiradores incondicionales de siempre, hoy a los veintinueve años de su muerte, hay pocos que evalúen su inmenso legado de un modo verdaderamente crítico, valorándolo desde una perspectiva lo más imparcial posible y en toda su amplitud.

---

<sup>22</sup> “Beuys’s distinctive persona sharply divided reactions to his work”. John-Paul Stonard, “Joseph Beuys: Houston and London”, en *The Burlington Magazine*, vol. 147, n° 1125, abril 2005, p. 283.

Con el tiempo, la inclusión de los aspectos biográficos se ha ido abandonando para dar preferencia a las interpretaciones basadas en aspectos históricos.<sup>23</sup> Pero una perspectiva crítica, esto es, desde la interdisciplinariedad, y utilizando todas y cada una de las herramientas teóricas a mano, desde el análisis historiográfico al museográfico, pasando por consideraciones psicoanalíticas sobre su autor y su público, para así, asintóticamente acercarnos más a la comprensión de su trabajo, sigue haciendo falta. Porque la necesidad de elaborar esta nueva crítica, capaz de aunar la mayoría de los aspectos que hayan sido observados y destacados de modo parcial, surge de la importancia actual a considerar aspectos de la obras que antes no habían sido destacados por ninguno de los dos frentes en general, y que son cruciales a la hora de interpretar un lo que significa ser alemán a partir de 1945.

Cuando nos enfrentamos a reconstruir un modelo histórico que se aproxime lo máximo posible a aquello que fue sucediendo durante los últimos cincuenta años del siglo XX en Alemania, descubrimos que, aparte del caos y de la fragmentación que encontramos a la hora de perfilar unas líneas de lectura, también hay muchas áreas borrosas en el mapa de este territorio que queremos ir trazando retrospectivamente. Si el interés principal, como hilo conductor, se basa en destacar lo traumático que fue para Beuys participar en la Segunda Guerra Mundial, y a través de este análisis, ahondar en las heridas colectivas que quedaron impresas en la identidad alemana, remarcando su problemática invisibilidad en el momento actual, es necesario presentar un nuevo corpus crítico que lo permita. La importancia de dedicar más atención a la existencia de estas heridas se deduce del hecho de que deber serían ser sacadas primero a la

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*

visibilidad, para evidentemente poder ser observadas, y que a partir de asumir su malograda existencia histórica, que pudiera existir una esperanza de curación para ellas, tal vez milagrosa, pero que aún no ha sucedido.<sup>24</sup>

John-Paul Stonard en su libro *Fault Lines: Art in Germany 1945-1955*, caracteriza la época de posguerra en Alemania como si fuera un terreno en el que un drama geológico hubiera sido representando, es una manera de ver esta serie de circunstancias históricas como si de discontinuidades se tratase, un conjunto de fallas que se han formado debido a esfuerzos tectónicos o gravitatorios que han actuado sobre la corteza terrestre.<sup>25</sup> Las áreas de ruptura que se generan en estos procesos tienen una superficie generalmente bien definida denominada plano de falla, que le sirve metafóricamente a Stonard también para ir describiendo la relación entre los paisajes de ruinas y desolación resultantes de la guerra y de los bombardeos, y las formas y posibilidades artísticas que se dieron en y a razón de hallarse en los mismos. En este caso también en la metáfora se incluyen las distintas circunstancias políticas de la década inmediatamente posterior a la derrota en la guerra.

Tal y como los bordes de las placas tectónicas que están formados por fallas de hasta miles de kilómetros de longitud, el delimitar el alcance de esta discontinuidad, es cuasi-infinito, y sin embargo, debe ser planteado y traído a colación. Estas mismas grietas son las que en momentos de presión geológica, se abrirán rasgando el terreno, y por ello, constituyen los puntos de mayor inestabilidad. En ellas se revelan las

---

<sup>24</sup> En el mundo de la posguerra y de la guerra fría, constituía una prioridad de máxima importancia el haber hecho visibles las lesiones psíquicas pero no se hizo, así es como debe entenderse la instalación de Beuys en 1979, *Zeige deine Wunde* (Muestra tu herida), para que se origine un diálogo abierto y las posibles soluciones a las mismas.

inconstancias y las discontinuidades, al tiempo que son los puntos de encuentro de las placas tectónicas, que al menor cambio, se manifestarán con catastróficas consecuencias.

De igual modo, y continuando con esta comparativa, a estas discontinuidades que componen la heterogénea situación en los años comprendidos entre 1945 a 1955 en la Alemania de posguerra, de sus muy distintos tipos de políticas culturales, bajo ocupación militar de tres gobiernos, hay que añadir todos los años anteriores al conflicto de gobierno nacionalsocialista, de 1933 a 1939, su propaganda y sus nefastas políticas culturales de denigración de todo lo innovador que se producido durante el periodo de la Alemania de Weimar. Toda esta variada gama de contextos sociopolíticos no puede ser obviada, no se le puede pasar como un par de capítulos más de un libro a la hora de apreciar las singularidades históricas que todas estas circunstancias ofrecen, y mucho menos no prestar la atención debida a la influencia que tienen en las prácticas artísticas que se dan en la posguerra.

Así en la exégesis actual de la obra de Beuys, y su desfase en la búsqueda de claves interpretativas en los contextos equívocos, que interpretan su obra dependiendo de su figura pública no desde el ámbito de la posguerra, sino desde sus actividades de décadas posteriores, en las que se le interpreta como una figura mesiánica, se da lugar a una situación paradójica, en la que se distinguen muy claramente vías opuestas a la hora de arrojar opiniones sobre su legado artístico.<sup>26</sup> Este es un efecto que no sólo forma parte de la crítica y recepción de su obra, sino que también desde su fallecimiento, a la

---

<sup>25</sup> John-Paul Stonard, *Fault Lines: Art in Germany 1945-1955*, Ridinghouse, Londres, 2007.

<sup>26</sup> La retrospectiva tuvo lugar del 1 de noviembre de 1979 al 2 de enero de 1980.

hora de instalar sus obras en el contexto institucional, particularmente el museístico, genera múltiples ansiedades.<sup>27</sup>

Por lo que observamos en la prensa de la época, nunca fue tan extremo tal enfrentamiento de estos dos polos opuestos de la crítica, como cuando en 1979, Beuys tuvo la oportunidad de elaborar y presentar la primera exposición retrospectiva de su carrera en EE. UU. con motivo de una exposición organizada por el museo Salomon Guggenheim de Nueva York. Fue con motivo de esta gran exposición, comisariada por Thomas Messer, el director del Guggenheim, que deseaba dar una imagen de la obra orientada cronológicamente, una retrospectiva que diese a conocer a la gente una idea del desarrollo de su obra, auspiciada por un museo norteamericano, y sin haberse hecho anteriormente en la Alemania Federal.

Cuando Benjamin H. D. Buchloh, en su influyente artículo de 1980, “Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique” (Beuys: el ocaso del ídolo, apuntes preliminares para una crítica), le acusa de falsedad, afectará a toda la retrospectiva, y al resto de interpretaciones posteriores, fundamentalmente a toda la recepción norteamericana de la obra.<sup>28</sup> Al destacar Buchloh, que el episodio del accidente del avión en Crimea durante 1943 nunca había sido investigado para probar su veracidad, al poner en duda las palabras de Beuys, con respecto a este y al resto de los

---

<sup>27</sup> Como comenta Karsten Schubert en su reseña sobre *Joseph Beuys: The End of the Twentieth Century* de Bruno Heimberg, sobre las complicaciones derivadas del triángulo autor, obra y emplazamiento o montaje de una manera póstuma: “For Beuys the triangle of author, work and setting was never broken, with quite startling posthumous implications. Since his death the authorial mantle has come to rest on the guardians of his work, be they museum curators or private collectors”. *The Burlington Magazine*, vol. 150, n° 1259, febrero 2008, p. 120.

<sup>28</sup> Benjamin H. D. Buchloh, “Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique”, en *Artforum* vol. 5, n° 18, enero 1980, pp. 35-43.

episodios de su vida, sembró efectivamente la sospecha que Beuys había elaborado su propia leyenda personal.<sup>29</sup> Y que lo que ocultaba tras ella, era una oscura historia personal con respecto a su implicación con el nazismo, que había sido mitologizada de acuerdo a la misma lógica con la que los fascistas habían mitologizado la historia colectiva en los años veinte y treinta.<sup>30</sup> Ya que Beuys presentaba los episodios principales de su vida como las claves a modo de cronología de su obra que iban unidas a lo que constituía una mitología personal a modo de autobiografía artística, la embestida frontal que recibió de Buchloh tuvo consecuencias que afectarían de modo muy nefasto a su recepción en EE.UU., y por ende, en el contexto internacional.<sup>31</sup>

Años más tarde en 1988, dos años tras el fallecimiento de Beuys, regresaban de nuevo, a través de la influyente revista estadounidense de crítica cultural *October*, la sombra que Buchloh ya había desplegado sobre los problemas de elaborar un significado totalizante, para lo que en apariencia se entendía que era la obra de Beuys, un sistema fragmentario de significado.<sup>32</sup> En uno de los artículos que se incluían en este número de *October*, Stephan Germer en su texto “Haacke, Broodthaers, Beuys” denunciaba que ese carácter fragmentario era ilusorio, pues aunque parecía que las obras invitaban a la participación del espectador en su significación, Beuys, a través de su discurso verbal interpretativo, sí que les estaba realmente dotando de un significado

---

<sup>29</sup> B. H. D. Buchloh, “Joseph Beuys at the Guggenheim”, en *October* n° 12, primavera de 1980, p. 3.

<sup>30</sup> Esta opinión, que comparto, sobre el artículo de B. H. D. Buchloh es la que aparece desarrollada en la introducción a la tesis doctoral de Gene Ray, en el punto 4 titulado “Buchloh, October and the repression of the sublime”. G. Ray, *The Use and Abuse of the Sublime: Joseph Beuys and Art After Auschwitz*, tesis doctoral, University of Miami, Coral Gables, Florida, 1997, p. 55.

<sup>31</sup> *Ibíd.*

<sup>32</sup> Benjamin H. D. Buchloh es miembro del consejo editorial de la revista *October*.

totalizante.<sup>33</sup> Germer señalaba que era desde el discurso verbal del propio artista desde donde emanaba la narrativa que contenía el significado de las obras individuales.<sup>34</sup> Asimismo, en ese ejemplar de la publicación, se incluía la traducción del artículo de Thierry de Duve, “Joseph Beuys, or The Last of the Proletarians”, en el que hacía especial mención que precisamente las palabras y las obras de Beuys son dos conjuntos disjuntos, con nada o poco en común.<sup>35</sup>

El presente estudio que desarrolló a continuación se corresponde con la búsqueda por dar con la localización de este modelo teórico, dónde están estos “anteojos”, que tras los cuales estos inevitables movimientos tectónicos de la historia, nos permitan al menos vislumbrar y distinguir cuáles son las pautas a las que deberíamos estar prestando una especial atención, y dónde buscar las claves que nos permitan identificar, y no pasar por alto, precisamente todo aquello que deberíamos estar observando bajo el peso de una mirada crítica. Así a Beuys, tanto si se le asocia con el Romanticismo alemán, como si fuera un seguidor del mismo de una manera absolutamente anacrónica, como sí se le engloba en las prácticas neo-vanguardistas de los años sesenta y setenta, ningún modelo parece ser capaz de poder dar con una interpretación que permita articular esos aspectos de las obras, que verdaderamente son

---

<sup>33</sup> “The fragmentary character of Beuys’ objects is thus deceptive: although they mimic the allegorical form by inviting the beholder’s participation, their understanding is always already re-established within the totalizing system of meaning that Beuys supplied for them”. Stefan Germer, “Haacke, Broodthaers, Beuys” en *October* n° 45, verano de 1988, p. 73.

<sup>34</sup> “It is within an interpretative discourse emanating from the artist himself that meaning is assigned to the individual works”. *Ibíd.*

<sup>35</sup> “Beuys, the sculptor knew how, with pain and humor alike, to work out the contradictions that Beuys, the charlatan economist, pretended with utter seriousness to dissolve. The talented artist didn’t do the same thing as the prophet of creativity”. Thierry de Duve, “Joseph Beuys, or The Last of the Proletarians”, en *October* n° 45, verano de 1988, p. 55.



los más característicos de las obras de Beuys, ya sea o no desde su carácter fragmentario.

Es desde la exploración teórica del uso de materiales, y de elucidar cuáles son sus identificaciones simbólicas desde la significación histórica que les precede o acompaña, entendiendo el papel de Beuys como un artista europeo de posguerra en los años sesenta, que siente la necesidad de reinventar nueva plástica tomando como punto de partida que el arte sí que tiene potencial político, que tiene la capacidad de atacar frontalmente al *status quo* social, y por ello, de producir transformaciones en el mismo. Pero esto sólo puede suceder, cuándo se haya conseguido desarrollar a su vez, nuevos conceptos y formulaciones sobre la obra de arte, que contribuyan a la expansión del concepto que se tenía de arte, tal y como hizo Beuys con su obra.

### 1.3.1. ROMANTICISMO ALEMÁN

Cuando en 1983, desde la parte de los seguidores del artista, con la publicación de *Beuys und die Romantik-individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie*,<sup>36</sup> se publica la disertación de doctorado de una estudiante de la Universidad de Basilea, Theodora Vischer, se ofrece por primera vez la posibilidad al mundo académico y a la crítica de arte de poder comenzar a considerar ya la obra de Beuys de un modo manifiestamente sistemático. Lo que resulta ser finalmente una interpretación más satisfactoria, en tanto en cuanto capaz de justificar muchos más aspectos de sus obras, sus palabras y la razón de ser de ambas. Siguiendo su argumento, se deduce que es perfectamente posible aludir y justificar muchos de los parámetros del trabajo de Beuys desde el marco epistemológico del Romanticismo alemán, un término que se usa generalmente para referirnos al conjunto de ideales “Románticos” que se aplicaban en las artes y la filosofía, con su origen en el siglo XVIII.<sup>37</sup>

Vischer establece interdisciplinariamente analogías muy significativas entre el trabajo de Joseph Beuys y las propuestas teóricas de tres autores del primer periodo del Romanticismo alemán. Según Vischer, sus ideas, en el caso de Phillip Otto Runge (1777-1811), provenientes directamente de las artes plásticas, y en los casos de Johann Wilhem Ritter (1776-1810) del campo de la física y fenómenos naturales, y de Novalis

---

<sup>36</sup> Theodora Vischer, *Beuys und die Romantik –individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie*, Walter König, Colonia, 1983.

<sup>37</sup> Para ampliar la información sobre este punto, sugiero el excelente catálogo *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990*, editado por Keith Harley, H. M. Hughes, P. Schuster y W. Vaughan, Thames and Hudson, Londres/Nueva York, 1994, que mencionaré a menudo a lo largo de todo este trabajo. También en castellano destaco los libros de Javier Arnaldo, *Estilo y Naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo Alemán*, Visor, Madrid, 1990, y de Paolo D’Angelo, *La estética del Romanticismo*, Visor, Madrid, 1999.

(alias de Friedrich von Hardenberg, 1772-1801), del ámbito literario, encuentran en Beuys una reformulación de sus concepciones comunes sobre el universo, la ciencia, y la necesidad de crear una nueva mitología, individual y subjetiva.

En Alemania, al igual que en otros países europeos, este sistema teórico comienza como un movimiento literario y filosófico, para luego ampliarse a las artes plásticas. A través de la difusión de los escritos de la primera generación de escritores románticos, un grupo compuesto de poetas y filósofos más conocidos como los *Frühromantik*, entre los que se encontraban August Wilhelm Schlegel (1767-1845), Friedrich Schlegel (1759-1805), Novalis (1772-1801), Ludwig Tieck (1773-1853) y Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), se establece como la primera eclosión de una teoría estética que permite designar lo que es un nuevo tipo de arte: el arte romántico. Es un arte que se entiende por oposición al arte neoclásico, y tiene como prioridad “tener como preocupación los sentimientos interiores por encima de las reglas exteriores sobre belleza y armonía”.<sup>38</sup>

Estas reglas que dirigían las metas de la creación artística hacia la armonía, pasaron a considerarse como los pasos de un proceso tedioso, que imponían más bien limitaciones a la inspiración y a la espontaneidad, y que constituían una limitación a su vez de las posibilidades de la expresión espiritual. Inclusive, en el caso de algunos románticos, como el de los hermanos Schlegel, éstos celebraban la síntesis de todas las

---

<sup>38</sup> Mi traducción al castellano de la cita original de Keith Harley: “German art that was concerned above all with truth to inner feelings rather than to externally imposed rules about beauty and proportion”. K. Harley, “Introduction”, *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990*, Thames and Hudson, Londres/Nueva York, 1994, p. 13.

artes, su mutua influencia de las unas en las otras, junto con la unión entre el arte y la vida.<sup>39</sup>

Contra la opresiva objetividad de este culto a la razón “que encuentra su más perfecta expresión estética en el neoclasicismo y en sus valores de lógica, armonía y proporción”,<sup>40</sup> los autores románticos buscaron crear nuevas formas de expresión artística, alternativas, que transmitiesen esos aspectos subjetivos de la experiencia humana que eran ignorados, ocultados o directamente excluidos del arte neoclásico.<sup>41</sup>

El arte romántico está basado en lo que puede llamarse, de modo anacrónico, una experiencia de “auto-alienación” frente al mundo externo, una experiencia en la cual el sujeto se auto-extraña, se auto-exilia en un movimiento en espiral hacia su vida interna, hacia su *Innerlichkeit*, hacia su interioridad más íntima, buscando y abandonándose a su subjetividad para dar con la apertura a lo universal. Así el elemento identitario, llegando a ser caracterizado por su pertenencia a una nacionalidad concreta, en este caso, la alemana, puede ser entendido, gracias a su potencial para poder trascenderse a sí mismo en pos de lo universal.

---

<sup>39</sup> Ingeborg Hosterey, “Postmodern Hybrids: Visual Text, Textual Art”, *Intertextuality: German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century*, Camden House, Columbia, USA, 1993, p. 64.

<sup>40</sup> Mi traducción al castellano de la cita original de David B. Brown: “The cult of reason reached far beyond the arts but found its perfect aesthetic expression in Neoclassicism and its values of logic, harmony and proportion”, *Romanticism*, Phaidon Press, Londres, 2001, p. 9. Sin embargo el romanticismo alemán también se entiende como una reacción en contra del marco ideológico de la Ilustración, de corte francés, tal y como se manifiesta con sus intrínsecas “tonalidades” francesas. De ahí, que pueda entenderse que esta nueva subjetividad artística se origine en relación a preocupaciones políticas.

<sup>41</sup> “[T]ener ese ‘sentido de lo invisible’ que exigía, para su época, Novalis”. Así esencializa F. Duque la actitud romántica en “El sueño romántico de Europa”, en *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica*, n° 516, junio 1993, p. 42.

Quizá el aspecto más complejo de su producción artística y teórica se halle precisamente en la manera en la que la subjetividad humana es presentada, simultáneamente como un aspecto de la vida interior, y desde un punto de vista individualizado, que es a su vez vía a lo universal. Esta posibilidad que yace contenida en este dispositivo de la vida interna se revela en como una subjetividad que “mira”, tanto observando como enjuiciando, a todos los aspectos del mundo: ya sean la naturaleza, la historia o la religión. Para poder reconciliar lo finito con lo infinito, el artista romántico necesita realizar ese vuelco hacia su naturaleza interior, y después, regresar al exterior, y necesita abandonarse para crear o “reconstruir” una obra capaz de producir los mismos sentimientos, sensaciones y conciencia que sea capaz de expresar.

Otros autores, se han ido sumando a los esfuerzos de Theodora Vischer al situar también la obra de Joseph Beuys en esta línea de investigación, ya que su trabajo comparte en gran medida muchas semejanzas con estos principios filosóficos y estéticos del Romanticismo alemán, especialmente con lo que constituye su visión del arte. Cuando en 1975 Joseph Beuys proclamó su archiconocida frase que *Jeder mensch ein Künstler* (cada ser humano es un artista), estaba reelaborando lo que ya había dicho Novalis en 1798, que había proclamado que *Jeder Mensch sollte Künstler seyn* (cada hombre debería ser un artista).<sup>42</sup>

A parte del trabajo exhaustivo de Fischer, está también la publicación más cercana a nuestros días, de Jean-Philippe Antoine, que como el primer monográfico en francés que se presenta de su obra, ofrece una genealogía inédita, dónde se vuelven a mostrar las resonancias del Romanticismo alemán que Beuys revitaliza en su discurso

---

<sup>42</sup> Novalis, *Werke*, edición de Gerhard Schulz, Beck, Múnich, 1969, p. 459.

artístico.<sup>43</sup> Como he mencionado son muchos los ecos que de la tradición del idealismo alemán se encuentran en la obra de Beuys. Pero esto no sucede exactamente a nivel plástico, pues más que tratarse de similitudes formales con obras plásticas del arte romántico alemán, este conjunto de referencias compartidas se encuentra más bien en el campo de la conceptualización, de las ideas que anteceden a la realización plástica.

Así por ejemplo, la decisión de incluir a Joseph Beuys en la exposición de 1994, *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990*, está explícitamente basada en reconocer la influencia que estas características conceptuales tienen en su obra, un reconocimiento que a su vez permite a los comisarios de la misma presentar su carrera artística como una continuación del Romanticismo alemán en el siglo XX.<sup>44</sup> En este catálogo, Eugen Blume, Carla Schulz-Hoffmann y Peter-Klaus Schuster aportan variedad de argumentos que apoyan esta identificación.<sup>45</sup>

Según Blume, el concepto de arte de Beuys está “en gran medida basado en ideas del siglo XVIII, especialmente en ideas del Romanticismo temprano, pero también en la mitología nórdica, teutónica y celta”.<sup>46</sup> Para Carla Schulz-Hoffmann gracias a la

---

<sup>43</sup> Jean-Philippe Antoine, *La traversée du XXe siècle – Joseph Beuys, l’image et le souvenir*, Les Presses du réel, Dijón, 2011.

<sup>44</sup> En la exposición *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990*, dada la dificultad de encontrar una única característica común a todo el vasto surtido de arte romántico que se presentaba, los principales rasgos comunes del movimiento aparecían clasificados y caracterizados en tres ramas tróncas, dependiendo de cual fuese el tema predominante en cada obra. Los tres temas eran: la Naturaleza, (como la fuente de emociones y enriquecimiento espiritual), el Hombre (especialmente en relación a la posibilidad de explorar aspectos de su intuición) y la Historia (básicamente el pasado, incluyendo una reevaluación de la misma y de su desarrollo). Esta clasificación aparece mencionada en los ensayos de William Vaughan y de Keith Harley, *Ibid.*, p. 210 y p. 13, respectivamente. El recorrido de la itinerancia de esta exposición fue: Edimburgo (1994), Londres (1994-1995), y Múnich (1995).

<sup>45</sup> *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990*, *Ibid.*

<sup>46</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “The concept of art that Beuys developed from his sculptural theory, even though parallels with the historic avant-garde can be discerned, is very largely

idea básica de la teoría de la plástica de Beuys, la cual delega responsabilidad en cada individuo, le coloca en la tradición del idealismo alemán, y también ve “al dialogo que el individuo mantiene consigo mismo como el único garante de la posibilidad para que los valores espirituales puedan revivir, y con ellos, la ‘educación’ en el verdadero sentido de la palabra”.<sup>47</sup>

En esta línea que se mantiene por toda la publicación, Keith Harley ve en la obra de Beuys un ejemplo contemporáneo de las creencias idealistas románticas, y caracteriza su trabajo como capaz de “un sentido genuino de esperanza utópica y entusiasmo misional” que es muy raro de encontrar en el arte de hoy en día.<sup>48</sup> Y Peter-Klaus Schuster destaca como la creencia en la resurrección, entendida como la fe en el retorno de algo perdido que estuvo presente alguna vez, está ligada a la búsqueda del paraíso perdido, a su reconquista metafórica.<sup>49</sup> Schuster entiende que Beuys, al igual que Phillip Otto Runge y Frank Marc, mantiene que este paraíso primigenio sólo podría ser recuperado a través del arte.<sup>50</sup>

---

based on nineteenth-century ideas, especially those of the early Romanticism, but also on Nordic, Teutonic and Celtic mythology”. Eugen Blume, “Joseph Beuys”, *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990*, op. cit., p. 455.

<sup>47</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “This basic idea of his plastic theory, which lays responsibility on every individual, places Beuys within the German idealistic tradition: he too sees the individual’s dialogue with himself as affording the only chance for the revival of spiritual values and so for ‘education’ in the true sense of the world”. Carla Schulz-Hoffmann, “Romantic Paraphrases in Twentieth Century Art”, *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990*, op. cit., p. 88.

<sup>48</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “Only rarely, as in the work of Joseph Beuys, do we find a genuine sense of utopian hope and missionary zeal”. Keith Harley, op. cit., p. 14.

<sup>49</sup> Peter-Klaus Schuster, “The Search of Paradise Lost”, *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990*, op. cit., pp. 62-81.

<sup>50</sup> *Ibíd.*

Encontramos que también en su libro *Romanticism* (Romanticismo), David Brown ha encontrado y desarrollado la misma característica.<sup>51</sup> Y que a su vez enfatiza como Beuys ha creado una ritualística simbólica muy sofisticada, que unida a su mitología personal, le ha permitido declararse como poseedor de unos conocimientos invisibles al ojo corriente sobre las energías universales contenidas en los materiales con los que trabaja.<sup>52</sup>

Esa vertiente “cósmica” en la que Beuys declara su singular unidad con la naturaleza, ha sido también mencionada por varios autores, no sólo por Brown. Como se deduce también de las palabras de Donald Kuspit, que describe como la razón de ser de la obra de Beuys la de reparar el cordón umbilical que une al carácter alemán con la naturaleza romántica, con la tradicional empatía por la naturaleza de los alemanes.<sup>53</sup> Para Kuspit, esta particular visión de la naturaleza, dentro ya de una “tradicción alemana” se encuentra ya históricamente tal y como se manifestó en la *Donauschule* o *Donaustil*, la escuela de pintura paisajística del Danubio, y en el expresionismo alemán.<sup>54</sup> Siguiendo a Kuspit en su caracterización del arte expresionista, este encuentra en Beuys a su más alto exponente, y en su opinión, se ve de un modo obvio en la

---

<sup>51</sup> Brown, op. cit., pp. 413-14.

<sup>52</sup> *Ibíd.*

<sup>53</sup> “Beuys’s art is a penitential act reconstituting and reconsecrating the German mentality, restoring its umbilical connection with a romantic nature”. Donald Kuspit, “Beuys: Fat, Felt, and Alchemy”, *The Critic Is Artist: The Intentionality of Art*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1984, p. 350.

<sup>54</sup> “[It] must now spiritually renew itself by means of its traditional empathy with nature (an empathy most evident in Danube School landscape and Expressionist rendering of nature)”. *Ibíd.*



concepción que Beuys tiene sobre los materiales, sobre la que desarrollara gran parte de su posicionamiento y práctica artística.<sup>55</sup>

Ciertamente, cabe mencionar que incluso, para aquellos autores que no mencionan su relación con el Romanticismo alemán de un modo directo, Beuys ejemplifica características románticas que no han sido aún mencionadas, como sucede con la caracterización casi-mitológica de su propia persona,<sup>56</sup> su deseo por crear una utópica resurrección de la humanidad como la responsabilidad del pueblo alemán,<sup>57</sup> y su llamativa concepción del artista como un *chamán* y un político.<sup>58</sup> Siendo esta última característica, un rasgo que debe tomarse en cuenta en su relación con la concepción romántica del rol crucial del artista para la sociedad,<sup>59</sup> que ya provenía de anteriores formulaciones sobre la figura de Albrecht Dürer.<sup>60</sup>

---

<sup>55</sup> “The Expressionist, empathetic conception of art is manifested in the highest degree in Beuys – his sense of material as a realm of suggestions makes this clear”. *Ibíd.*

<sup>56</sup> A. Borer ve a Beuys como “la Leyenda Dorada de nuestros tiempos”, relacionándole de este modo con el *best seller* medieval *Legenda Aurea* de Jacobo de Voragine. Alain Borer, “A Lament for Joseph Beuys”, *The Essential Joseph Beuys*, MIT Press, Cambridge, MA, 1997, p. 12. De un modo más problemático Buchloh aborda también esta cuestión en “Joseph Beuys at the Guggenheim”, *op. cit.*, p. 3.

<sup>57</sup> Eric Michaud, “The Ends of Art According to Beuys”, trad. por Rosalind Krauss, en *October* n° 45, verano de 1988, pp. 36-46. También en Friedhelm Mennekes, *Beuys zu Christus: Eine Position im Gespräch /Beuys on Christ: A Position in Dialogue*, Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH, Stuttgart, 1989.

<sup>58</sup> Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, The Solomon R. Guggenheim Museum, Thames and Hudson, Londres/Nueva York, 1979. También aparece en Donald Kuspit, “Enchanting the Disenchanted: The Artist’s Last Stand – Joseph Beuys” en *The Cult of the Avant-Garde Artist*, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 1993, pp. 83-99.

<sup>59</sup> En opinión de Christoph Jamme, los hermanos Schlegel sustituyeron el concepto Kantiano de genio, por la figura del artista. La concepción irracionalista de Immanuel Kant del genio como “*Natur im Subject*” fue criticada por August Wilhelm, porque Kant considera al genio como “un instrumento ciego de la naturaleza” más que considerarlo desde una perspectiva cultural y desde sus efectos sociales. En “Romanticismo. Historia y concepto”, *El movimiento romántico*, Editorial Akal, Madrid, 1998, p. 15. Anteriormente, ya Durero había señalado la divina naturaleza del talento del artista y de su destino como héroe solitario. Erwin Panofsky, “Dürer as a Theorist of Art”, *Albrecht Dürer*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1948, vol. I, pp. 281-284. Panofsky comenta que: “it was for Dürer – encouraged, perhaps, by Agrippa of Nettesheim, who, we remember, was the most important intermediary between Ficino and

El penúltimo esfuerzo por delimitar las similitudes que se encuentran en la obra de Beuys con las posiciones filosóficas de la tradición romántica y del idealismo alemán, recogiendo y ampliando la investigación anterior de Vischer, pertenece a Cecilia Liveriero Lavelli, que en 1995 publica su tesis doctoral *Joseph Beuys e le radici romantiche della sua opera*.<sup>61</sup> En la que no parte de la premisa de hallar una relación estética y formal con las obras de los pintores románticos, sino de distinguir las analogías con las posiciones filosóficas, desde Schiller, pasando por Goethe y Novalis, y considerando incluso hasta posiciones de carácter pre-científico como aquellas de Johann Wilhelm Ritter.<sup>62</sup>

Aunque esta línea de interpretación sea un modelo muy fructífero, tal vez incluso él que mejor llega a justificar, en primer lugar, el carácter fragmentario de la obra considerada en los variados intentos por comprenderla en su totalidad. En segundo lugar, por reflexionar la importancia de su autobiografía en relación a su trabajo, y, en tercero, por enfrentarse a la dificultad de entender “coherentemente” su discurso, dotándole a todo él de un contexto intelectual, sin embargo no permite reconciliar los ejes sincrónico y diacrónico de su creación. Es decir, entender a Beuys como un artista

---

Germany, and who had already dared to include architects, painters and other ‘craftsmen’ among those who may become inspired by the Saturnian ‘furor melancholicus’ – to claim for artists what the Florentines have reserved for ‘seers’ (*vates*): the quality of a genius”. “Dürer, however, could fuse the Neo-Platonic theory of genius with the axioms of German mysticism – the acceptance of the irrational, the idea of a direct communion or even fusion with the mind divine, and the respect for the irreducible individual – into what may be called, with all due reservations, a Proto-Romantic interpretation of art”. *Ibíd.*, pp. 281-282.

<sup>60</sup> Este paralelismo probablemente tuviera su punto más álgido a la muerte de Beuys, cuando entendida como la desaparición de un “fenómeno alemán” se le comparaba con Dürer. Michaud, *Ibíd.*, p. 36. Albrecht Dürer (21 de mayo 1471- 6 de abril 1528).

<sup>61</sup> Cecilia Liveriero Lavelli, *Joseph Beuys e le radici romantiche della sua opera*, CLUEB, Bolonia, 1995.

<sup>62</sup> *Ibíd.*, p. 25.

continuador del Romanticismo alemán provee a su obra de un fructífero marco teórico, pero, simultáneamente, la sitúa fuera de su verdadero punto en el eje historiográfico, lo cual es muy problemático.

Como se observa, ninguno de estos autores ofrecen una explicación a los posibles porqués que darían razones al hecho que un artista del siglo XX como Joseph Beuys se coloque a hombros la ardua tarea de reintroducir y reelaborar algunos de estos *leitmotifs* cruciales que caracterizan al Romanticismo alemán, y de crear un personaje público que le permita personificar algunos de los mismos. Los porqués de este *revival* no están recogidos en ninguno de todos los trabajos publicados que mantienen esta línea interpretativa.

En mi opinión, simplemente con enunciar, o explicar las características que sitúan a Beuys como un caso claro del Romanticismo alemán que aparece con dos siglos de retraso, que le otorgan un puesto en la genealogía del movimiento, el último de los románticos incluso, no son suficientes para exponer el fenómeno en toda su amplitud. Por ello, en mi trabajo, trataré algunos de estos aspectos del Romanticismo alemán que considero cruciales en su obra, examinando las razones que considero que hace falta exponer, y que son tan influyentes en su legado. Destaco que de todos ellos considero al más importante el hecho de que Beuys pone en práctica, que reactiva tras 1945, la paradójica fe romántica en la *inmundada coyunda*, la cuasi-imposible correlación entre la superficie y la vida interna del individuo como la manera de intentar alcanzar lo universal, y con ello, un estado de unidad para la humanidad.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Tomo también prestada esta expresión con la que Félix Duque llama así al posible solapamiento. Le cito también en esta ocasión pues me parece una expresión correcta y, que duda cabe, que muy original. Es

De este modo, situando mi interpretación a continuación de todas aquellas que en conjunto sitúan a Beuys como continuador del Romanticismo alemán en el siglo XX, destaco la importancia de considerar y enfatizar la centralidad que tiene en su trabajo el contexto histórico y cultural en el que desarrollo su obra. Que Beuys nació en 1921, y que por ello, es precisamente este aparente retorno a unos valores estéticos de principios del XIX el que debe ser investigado como un fenómeno de gran complejidad, en el cuál se distingue el legado psicológico, casi psicótico, de la Segunda Guerra Mundial.

---

esta una expresión que le he oído utilizar en una única ocasión para referirse a este fenómeno de “intercambio”, que enfocado como perteneciente al ámbito sexual, no podría ser más ilustrativo.

### 1.3.2. NEO-VANGUARDIA

Al igual que he encontrado necesario establecer cómo y por qué varios de los parámetros del trabajo de Beuys habían sido entroncados dentro del marco epistemológico del Romanticismo alemán, también es necesario indagar sobre la que ha sido también otra de sus caracterizaciones, ser considerado como artista perteneciente a las prácticas llamadas neo-vanguardistas. Dada la correlación de grupo *Fluxus* con la obra de Beuys a partir de los primeros sesenta, y de la denominación que se ha hecho de sus prácticas experimentales como neo-dadá, es necesario analizar detenidamente este marco teórico establecido para conceptualizar la neo-vanguardia de los años cincuenta y sesenta.

Mientras que el significado de vanguardia tiene varios usos y diversas acepciones, cuando usamos el término de neo-vanguardia, como es el caso de la argumentación que desarrollaré a continuación, entendemos por el mismo a la caracterización que de ella hizo Peter Bürger en su publicación de 1974, *Theorie der Avantgarde* (Teoría de la vanguardia).<sup>64</sup> Conjuntamente con la definición de neo-vanguardia, Bürger formuló también una definición de vanguardia, ya que no hubiera podido delimitar lo que es la neo-vanguardia sin antes haberlo hecho anteriormente con la vanguardia.

Según la definición de vanguardia que Renato Poggioli había dado en 1962, en su *magnum opus*, la publicación *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Teoría del arte de la

---

<sup>64</sup> En este trabajo he citado a Bürger de la traducción española de Jorge García, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1997, pero las citas y referencias del prefacio de Shulte-Sasse provienen de la edición en inglés, que corresponde a la edición crítica norteamericana: Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984. La publicación original en alemán,

vanguardia), la vanguardia consistía en todas aquellas prácticas artísticas experimentales de la modernidad.<sup>65</sup> Bürger por el contrario, argumenta que el vocablo *vanguardia* debería estar restringido sólo a las prácticas de artistas radicales de los años veinte y treinta, que rechazaron explícitamente las prácticas modernistas anteriores a la Primera Guerra Mundial, y que intentaron aunar vida y arte, integrando a este último en la sociedad, con la ambición de provocar una muy necesaria transformación social.

Mientras que la propuesta de Poggioli, frente a la de Bürger, era totalmente insuficiente, sin embargo su teoría, que estaba paupérrimamente construida, sí que en su momento provocó revisiones de lo que era y no era el arte de vanguardia. Uno de los grandes inconvenientes de la caracterización de la vanguardia de Poggioli, es que era tan amplia, que podía ser aplicada hasta incluso a prácticas artísticas acontecidas en 1770.<sup>66</sup>

Según Jochen Shulte-Sasse, en su ensayo “Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde” (Teoría de la modernidad frente a teoría de la vanguardia), que fue publicado como prefacio a la edición norteamericana de la obra de Bürger, era importante resaltar la importancia de la publicación de Poggioli en discusiones recientes sobre la modernidad a raíz de la teorización del posmodernismo.<sup>67</sup>

---

*Theorie der Avantgarde*, fue publicada en 1974 por Suhrkamp, Frankfurt. La primera edición española data de 1977.

<sup>65</sup> Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, serie *Saggi n° 34*, Il Mulino, Bolonia, 1962.

<sup>66</sup> Peter G. Christensen, “The Relationship of Decadence to the Avant-Garde as Seen by Poggioli, Bürger, and Calinescu”, en *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature n° 2*, primavera 1986, p. 209.

<sup>67</sup> Jochen Shulte-Sasse, “Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde”, incluida en Bürger, edición en inglés, op. cit., p. vii.

Lo que puedan tener de vanguardistas ciertas prácticas artísticas de finales del siglo XVIII es realmente anecdótico, y al final, el problema era que Poggioli planteaba una caracterización tan amplia, que abarcaba demasiadas circunstancias histórico-económicas, casi como si de varios fenómenos se tratase, impidiendo así llegar a una buena definición. En ese debate por precisar lo que era la posmodernidad, para Shulte-Sasse, a pesar de la gran influencia de Poggioli, *Teoría de la vanguardia* de Bürger era bastante más útil, y además sus ideas estaban relacionadas con el post-estructuralismo, que era también un aspecto del que carecía la publicación de Poggioli.<sup>68</sup>

Que la contestación teórica por parte de la crítica norteamericana, en este caso por parte de Hal Foster a Bürger no se produjera hasta 1986 tiene su razón de ser en que la edición estadounidense de la *Teoría de la Vanguardia* se retrasó una década en ser publicada en inglés. Que hasta 1984 no estuviera accesible en EE.UU., donde se estaban produciendo los debates sobre la posmodernidad, tuvo un efecto muy significativo ya que sus tesis alcanzaron la academia americana diez años más tarde de su publicación en la Alemania Federal, en un momento en que el mundo del arte se hallaba en una situación diametralmente opuesta a aquella de los años setenta.<sup>69</sup>

A esta situación es a la que precisamente se refiere Shulte-Sasse con la importancia que la obra de Bürger tiene en relación con las discusiones que a él le tocó

---

<sup>68</sup> Christensen, *Ibíd.*, p. 207.

<sup>69</sup> El artículo de Foster “El quid del minimalismo” apareció publicado en el catálogo de la exposición *Individuals*, editado por Howard Singerman, LA MoCA, Los Angeles, CA, en 1986, con el título de “The Crux of Minimalism” y está incluido en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, traducción al castellano de Alfredo Brotons Muñoz, Editorial Akal, Madrid, 2001, con el título de “El quid del Minimalismo”, pp. 39-73. Así la mejor crítica articulada a la teoría de Bürger la encontramos en las diferentes lecturas que ofrece Hal Foster sobre el arte contemporáneo en *El retorno de lo real*. La edición original en inglés es *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, October Books, MIT Press, Cambridge, MA, 1996.

presenciar a principios de la década de los ochenta en EE.UU. La publicación de *Teoría de la vanguardia* brindó la posibilidad de poder influir en un debate entre el modernismo y la vanguardia que a mediados de esos años, ya estaba llegando a un punto muerto.<sup>70</sup> Si la teoría de Bürger podía influir en ese debate que estaba ya casi estancado, era porque al reformular algunas de las preocupaciones específicas de las prácticas artísticas, y al enmarcarlas a su vez en una teoría general del arte, transformaba la comprensión de la vanguardia histórica. Así que, precisamente, dónde Poggioli no había definido nada, Bürger hacía lo contrario, ofrecía una concreción de los hechos históricos y una teoría de carácter puntual.<sup>71</sup>

Peter Bürger, que desde el principio, se había propuesto ir demarcando para conseguir una apropiada identificación, dejaba teorizado como debía ser el acercamiento a los fenómenos ideológicos desde la circunstancia histórico-económica del propio fenómeno.<sup>72</sup> Así, establecía tres cambios cualitativos que le permitían reconstruir tres fases de la historia del arte dentro de la sociedad burguesa.<sup>73</sup>

La situación de ambigüedad en la que se encontraba la producción artística bajo el predominio burgués, para Bürger, es la clave para entender y teorizar sobre las prácticas artísticas de posguerra, especialmente a partir de mediados de los años cincuenta en adelante. El arte puede, de modo simultáneo, protestar contra la sociedad

---

<sup>70</sup> Así, hasta 1986, la recepción norteamericana de *Teoría de la vanguardia*, no emitió respuestas a las principales tesis planteadas por su autor en 1974 como hemos visto. Shulte-Sasse, *Ibíd.*

<sup>71</sup> *Ibíd.*, p. x.

<sup>72</sup> Shulte-Sasse, *Ibíd.*, p. x.

<sup>73</sup> *Ibíd.*



que lo alberga y aliena, al tiempo que por otro lado, protege el *status quo* de la misma.<sup>74</sup> Según este hecho ya constado, el arte no supone entonces ninguna posibilidad de cambio social o la transformación de la sociedad que las vanguardias pretendían y tenían como razón de su existencia.

Bürger, siguiendo así la lógica de la necesidad de conciliar los dos posibles ejes de interpretación, el diacrónico y el sincrónico, encuentra en la crítica marxista el tipo de metodología crítica capaz de hacer esta reconciliación efectiva en la práctica hermenéutica. Además, el análisis cultural marxista ofrece un modelo de historiar los fenómenos culturales que es el marco propicio para las ambiciones históricas de Bürger en su estudio de las vanguardias.<sup>75</sup> Al considerar el análisis de Marx de la categoría de trabajo y sus posibles aplicaciones en el campo de las artes, Bürger defiende que la conexión marxista entre “el conocimiento de la validez general de una categoría y el efectivo despliegue histórico de los objetos a los que esa categoría se aplica, vale también para las objetivaciones artísticas”.<sup>76</sup>

También establece Bürger que sólo en la sociedad burguesa puede alcanzarse la plena diferenciación de los fenómenos artísticos, y que es justamente al momento del esteticismo, del *l'art pour l'art* (el arte por el arte mismo), al que las vanguardias

---

<sup>74</sup> Bürger, traducción española de Jorge García, op. cit., p. 70.

<sup>75</sup> Cuando se trata de analizar los fenómenos culturales, especialmente en arte y literatura, es bien sabido lo extremadamente útiles que son los dispositivos interpretativos que ofrece la crítica marxista, sobre todo una vez que el *telos* hacia un estado comunista realizado ha sido ya eliminado del horizonte. El modelo marxista de análisis cultural ofrece una caracterización de los fenómenos históricos en los que la subjetividad de la interpretación se enriquece gracias a la posibilidad de poder incorporar metodología histórica y hechos reales. Es por tanto, que Peter Bürger, como el crítico marxista que es, ofrece praxis metodológicas muy convenientes para profundizar en el análisis.

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 54.

históricas responden.<sup>77</sup> Esta es una reivindicación que ya se remonta a la estética de Kant y Schiller, que tiene precisamente su momento culminante en el esteticismo.<sup>78</sup>

Al pasar por alto las diferencias, contradicciones y toda una serie de debates anteriores, admite que la verdadera y única razón de ser de la vanguardia es la superar la separación del arte de la vida que se da en la sociedad burguesa. Así que pese a la inmensa variedad de obras de arte de vanguardia existentes, el modelo que Bürger propuso les aunaba a todas ellas entorno a un principio único. Identificando la razón de ser de la vanguardia con una problemática crítica, la de atacar directamente la situación de falsa autonomía del arte en la sociedad burguesa, también identifica su origen con un fenómeno de carácter histórico, el momento inmediatamente posterior al esteticismo. Y, a pesar de ser una simplificación excesiva de la vanguardia, su marco teórico resulta ser muy productivo, ya que, en la medida en Bürger necesita identificar la preocupación dominante de la vanguardia con su razón de existir, necesita también establecer su origen como un fenómeno histórico-social. Aunque paradójicamente, este gesto teórico de establecer un origen está ya revelado como ficticio, el de referir al mito del comienzo como si este fuera un momento fundacional absoluto.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> *Ibíd.*

<sup>78</sup> Bürger, *Ibíd.*, p. 68.

<sup>79</sup> Para Benjamin H. D. Buchloh, este será precisamente su gran error, el de caer en la ficción de que haya un momento de origen del fenómeno, y que este pueda ser ese “momento de irrecuperables plenitud y verdad”. Mi traducción al castellano de la cita original: “Bürger’s historical scheme, valid and important as it might be in other respects, is marred by this one feature: the fiction of the origin as a moment of irretrievable plenitude and truth. This fictitious moment of an ‘origin’ functions, as we know, as the fulcrum of the historian’s pursuit”. Buchloh, “The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde” en *October* n° 37, verano de 1986, p. 42.

Según Bürger, este tiempo inaugural estaría localizado a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando gracias al aumento prolongado de la conquista del poder por parte de la burguesía, la tensión entre los marcos institucionales y los contenidos de las obras se hizo menos evidente con el paso del tiempo.<sup>80</sup> Es con la crítica a esta tendencia del *l'art pour l'art*, la de declarar que al arte le es posible ser autónomo, cuando precisamente la autonomía de arte de la *praxis vital* sea revelada como falsa.<sup>81</sup> Y así esta crítica pasa a convertirse a su vez en contenido de las propias obras.<sup>82</sup>

Al presentar al esteticismo como el precursor histórico de la vanguardia, Bürger establece como piedra angular de su teoría, que las prácticas de vanguardia se originaron para atacar directamente a esta formulación de la autonomía del arte. Así considera que a pesar del hecho de que esta formulación era falsa y contradictoria, había sido precisamente adoptada como la característica primordial del arte en la sociedad burguesa.<sup>83</sup> Como los esteticistas creían que mediante la exclusión de contenidos de cualquier significado político o religioso del arte, y ciñéndose a la idea de que el arte no debe ser nada más que para sí mismo, el arte como institución podría alcanzar la condición de ser autónomo. Así, la vanguardia, que para Bürger está definida por ser un ataque a la falsa autonomía del arte, dirige su ofensiva precisamente al estatus institucional del arte.

Por otro lado, tal y como ya había alabado Shulte-Sasse, al ser Bürger quién había dotado a la vanguardia de un emplazamiento histórico, ha permitido la necesaria

---

<sup>80</sup> *Ibíd.*, p. 70.

<sup>81</sup> *Ibíd.*

<sup>82</sup> *Ibíd.*

historización de las vanguardias bajo el prisma de una teoría general del arte. Esto permite ya identificar claramente cuáles son sus claves. Estas son, en primer lugar, el papel que tiene el compromiso político en el arte, en segundo lugar, es fundamental poder observar que los contenidos que se encuentran en las obras que critican al arte como institución, proveen que sean auto-críticas. Y en tercer lugar, reconocer la existencia de una problematización inherente a las prácticas que reivindican la autonomía del arte.

Esta arremetida es una crítica a los engañosos principios esteticistas en los que se basa la formulación de la autonomía del arte, que al ser considerada por Bürger como fundacional, la convierte así también en la propuesta de un nuevo paradigma que pueda “guiar” la lucha artística. En consecuencia, al cuestionar la institución del arte con el objetivo simultáneo de integrar el arte en la praxis de la vida, los artistas de vanguardia desafiaron la falsa autonomía del arte, es decir, la independencia del arte de la praxis de la vida cotidiana.<sup>84</sup> El artista vanguardista propuso y actuó en pos de una superación del arte en la vida, en el sentido hegeliano del término *Aufhebung*, en el que “el arte no habrá de ser destruido sin más, sino reconducido a la praxis vital, donde sería transformado y conservado”.<sup>85</sup>

Y, sin embargo, para Bürger, sus intentos fracasaron, porque el arte y la crítica de arte siguen existiendo hoy en día como institución. Lo que postulaba Bürger para 1974, servía para 1984, y en el 2014 seguía vigente. No hay ninguna evidencia en las

---

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 103.

<sup>84</sup> *Ibíd.*

<sup>85</sup> *Ibíd.*

actividades de la vida diaria de que haya habido una verdadera superación del arte, sino una superación falsa que puede verse en los productos de ficción barata y en la estética de los productos de consumo básicos.<sup>86</sup> Paradójicamente será precisamente en los principios del arte pop, desde sus primeros prototipos por así decirlo, dónde fue manifestado el profundo y problemático deseo de la sociedad de posguerra en Europa por la estética de estos productos de consumo de masas incentivada desde EE.UU.

En esta exégesis de Bürger tanto la vanguardia como la neo-vanguardia habían fallado en su intento de reconectar al arte con la vida. Y esto podía verse en la institucionalización de las prácticas de vanguardia, fracaso cuyo exponente máximo era el hecho que transgresores *readymades* formaban ya parte del ámbito museístico, precisamente, aquel símbolo del arte institucionalizado que esperaban derrocar. Este hecho constituye para Bürger el ejemplo indubitable que demuestra el acierto de sus tesis en 1974. Todo ello le lleva, por deducción, a postular que no sólo la vanguardia ha fracasado sino que su destino ha sido aún más trágico ya que históricamente, la vanguardia más radical parece haber servido de suministro idóneo, de haber proporcionado de las oportunas “coartadas estéticas e ideológicas a las neo-vanguardias más comerciales de los años cincuenta y sesenta”.<sup>87</sup>

Diedrich Diederichsen se pronuncia con respecto a este punto al comienzo de su ensayo “El punto cero y el abandono del tiempo lineal” cuándo observa como durante ya muchos años las vanguardias de la posguerra vienen siendo acusadas de no ser más

---

<sup>86</sup> *Ibíd.*, p. 104.

<sup>87</sup> Prólogo a la edición española de Bürger de Helio Piñón, “Prólogo: Perfiles encontrados”, p. 26.

que neo-vanguardias.<sup>88</sup> Y señala que Bürger había determinado como estas ya no pueden alcanzar el valor de protesta de los actos dadaístas.<sup>89</sup> Esta caracterización tan problemática del arte neo-vanguardista que Bürger había elaborado, en la que las prácticas tras la Segunda Guerra Mundial eran una mera repetición de arte de vanguardia, y que como reiteración una vez más fallaba en cada intento de conectar el arte y la vida. Bürger se pronunciaba en que todas estas innumerables ocasiones, que no habían servido para transformar la institución arte, ni para poner en duda la premisa básica de la afirmación de la autonomía del arte, habían tenido como resultado la desafortunada transformación de la propia vanguardia en una institución más.<sup>90</sup> Así la falsa continuidad de las prácticas de vanguardia tras este fracaso, se considera como una cuestión de repetición *ad infinitum*, que concierne definitivamente más a la neo-vanguardia que a la vanguardia.

Esta crítica de Diederichsen, a que las actitudes de protesta por parte de la neo-vanguardia sean señaladas por Bürger de ser incapaces ya de alcanzar el valor de crítica de los actos dadaístas, va en contra de que se entiendan estas prácticas como mera

---

<sup>88</sup> Diederich Diederichsen se pregunta esto mismo al comienzo de su ensayo “El punto cero y el abandono del tiempo lineal”: “La determinación de puntos cero forma parte de la historia de las vanguardias. A la inversa, forma parte de la historiografía contrarrestar las afirmaciones de principios absolutos señalando la imposibilidad de puntos cero históricos. Hace años que las vanguardias de la posguerra vienen siendo acusadas de no ser más que neo-vanguardias, ‘incapaces ya de alcanzar el valor de protesta de los actos dadaístas’. Aquí surge una cuestión: ¿son las pretendidas vanguardias denigradas a la mera categoría de *neo* porque ya no son capaces de alcanzar un valor de protesta u otro efecto equiparable a los obtenidos por las vanguardias originales en su relación con la sociedad burguesa, un valor que, a juzgar por las apariencias, es genuinamente vanguardista y constitutivo de su propia definición? ¿O es más bien que su negación, su protesta, no se dirige contra la sociedad burguesa en sí, sino justamente contra el papel que las antiguas vanguardias juegan y jugaron en estas sociedades —en la actualidad, no son más que arte nacional altomodernista—, o incluso contra el vínculo estructural entre los procedimientos artísticos que emplean y el *statu quo* político?” Texto incluido en el catálogo de la exposición +- 1961: la expansión de las artes, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013, p. 71.

<sup>89</sup> Bürger, *Ibíd.*, p. 114.

redundancia, que encima estarían finiquitando la vanguardia. Redundantes, en tanto en cuanto Bürger ya había establecido que a partir de los sesenta, lo dañina que era esta repetición, “tales intentos, como por ejemplo los *happenings* - que podríamos llamar neo-vanguardistas - ya no pueden alcanzar el valor de protesta de los actos dadaístas, independientemente de que puedan ser planeados y llevados a cabo con una mayor perfección”.<sup>91</sup>

El peligro de la misma, es que al haber sido caracterizadas las neo-vanguardias bajo la formulación de lo que sería un renacimiento de las vanguardias en el arte de posguerra, ha supuesto la desaparición de la vanguardia *per se*. No pueden convivir, ya que la neo-vanguardia toma el relevo de la vanguardia. Así que la neo-vanguardia no sólo contribuye a institucionalizar la vanguardia como arte sino que niega “las genuinas intenciones vanguardistas”.<sup>92</sup> Según Bürger, el hecho que las prácticas vanguardistas como el collage, el ensamblaje, el *readymade*, y la retícula, entre otros, se utilicen por separado de su objetivo revolucionario original, ha sido lo que ha impulsado y consolidado la institucionalización de la vanguardia, de la que ahora ya se ocupan los ámbitos e instituciones museísticas.

---

<sup>90</sup> Bürger formula estas posturas repetitivas como neo-vanguardias.

<sup>91</sup> *Ibíd.* En la nota al pie de página (nota n° 6) comenta Bürger sobre el libro M. Damus “que el autor trata de poner de relieve la función afirmativa del arte neo-vanguardista”, y sin embargo, como Damus no dispone de un concepto de los movimientos históricos de vanguardia, por lo que tiende a descuidar la divergencia entre dadaísmo y el surrealismo, por un lado, y, el arte neo-vanguardista de los años 60 por el otro”. Martin Damus, *Funktionen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der avantgardistischen Kunst der sechziger Jahre* (Función de las artes plásticas en el capitalismo tardío. Investigación sobre el arte vanguardista de la década del sesenta), Fisher Taschenbuch, Frankfurt, 1973.

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 115.

Estos intentos de la vanguardia por ver cumplidos sus objetivos, ya no pueden por tanto ser vistos como impulsos fallidos, sino más bien ya han pasado a ser considerados como prácticas artísticas convencionales. Y esta situación, puede observarse con la mayor claridad en el que es el desplazamiento del significado original del *objet trouvé*, en la manera tal y como se muestra tras la posguerra en las instituciones museísticas. Así los intentos vanguardistas, y su original optimismo a la hora de atacar la falsa autonomía del arte, e intentar integrar el arte en la vida, son hoy en día considerados “obras de arte” y, han sido institucionalizadas como arte, precisamente, gracias al sobrevenir de la neo-vanguardia.<sup>93</sup> Cuanto más prospera la institución arte, particularmente gracias a su resistencia frente a los intentos de desestabilizarla, más el arte en sí queda alienado de la vida, y más irreconciliable se vuelve la distancia entre las dos esferas.<sup>94</sup>

Y es precisamente en este punto clave, en el cual se inserta la obra de Joseph Beuys, que supone un claro desafío a lo que Bürger ha expuesto sobre el fiasco de las vanguardias, y su repetición en las prácticas neo-vanguardistas de los años sesenta. La caracterización extremadamente problemática de las prácticas artísticas de la neo-vanguardia europea que ofrecía Bürger al definir las como mera repetición de una serie

---

<sup>93</sup> *Ibíd.*

<sup>94</sup> Jürgen Habermas ha trabajado extensamente sobre el problema de la naturaleza irreconciliable de la estética y la modernización de la sociedad, quedando su posición recogida en el artículo “Modernity: An Incomplete Project”, *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*, editado por Hal Foster, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983.



de clichés, es cuestionada desde la obra de Beuys. Como también es cuestionada la pervivencia o no de la vanguardia tras surgir la neo-vanguardia.<sup>95</sup>

Sí para Bürger las vanguardias atacaban a arte como institución, estos embates no han obtenido resultados, pues no sólo no ha sucedido el cambio, y no han tenido efecto alguno, sino que por el contrario, la institución arte ha sido reafirmada gracias a la ofensiva. El fracaso de la vanguardia ha dejado claro según Bürger que las posibilidades de cambio en una sociedad no se producirían nunca por medio del arte ni de vanguardia ni mucho menos por el de neo-vanguardia. Será emplazando y analizando la obra de Beuys, entendida como situada en contestación a los planteamientos de Bürger, como podremos cuestionar lo que su teoría afirma de un modo tan rotundo.

En el caso de Beuys, el punto de partida que se asume es que el arte sí que tiene ese potencial político, que le es posible atacar frontalmente al *status quo* social, y producir transformaciones en el mismo. Pero que esto sólo puede suceder, cuándo se haya conseguido desarrollar a su vez, nuevos conceptos y formulaciones sobre la obra de arte. Y para ello, estas nuevas posibilidades de teorización han de ser desarrolladas también en paralelo, si las posibilidades hermenéuticas no avanzan conjuntamente con las prácticas artísticas, ni su presentación ni su recepción tendrán la mayor importancia.

Para Bürger, cada gesto crítico contra la institución arte es falso. Afirma por tanto sin mucha objeción que la pretensión de criticar la institución arte no podría ser

---

<sup>95</sup> Pero este aspecto, Diederichsen lo interpreta desde un planteamiento inverso, entendiendo que las prácticas neo-vanguardistas están dirigiendo su ataque, no contra la sociedad burguesa en sí, “sino justamente contra el papel que las antiguas vanguardias juegan y jugaron en estas sociedades”, y que irían por tanto contra los procedimientos artísticos que emplearon las vanguardias. Diederichsen, op. cit.

genuina tras el fracaso de las vanguardias en su empeño por superar el arte en la vida.<sup>96</sup> El resultado de estas conjeturas, ha sido que Bürger deja al arte del siglo XX en un estado irremediablemente lamentable.

Debido a que la teoría de Bürger tiene aplicación a la hora de interpretar el pasado, y que también la ha aplicado a situaciones del arte de las que ha sido testigo durante los años cincuenta y sesenta que le fueron coetáneas, también ha desarrollado como aspecto de la teoría que permita predecir situaciones futuras. Y la suposición de que todos los futuros intentos estén destinados al fracaso porque un conjunto de prácticas artísticas que intentaron superar el arte en la vida mediante el ataque a la institución arte fracasaron, no es nada convincente. El intento de Bürger por presentar una proyección de su teoría de la vanguardia en el futuro, basado en que ya ha sentenciado la falsedad de antemano, es algo que carece de sustancia con respecto a las predicciones acerca de lo que pueda venir.

El hecho de que Bürger haya argumentado con una relativa soltura que las prácticas de vanguardia se originaron como respuesta al esteticismo, parece haberle hecho pensar que el uso de este tipo de argumentos, que parece ir siguiendo la lógica de una especie de “causalidad histórica”, sigue siendo válido con respecto a la tipificación de eventos en el futuro. Por otra parte, ya en el siglo XVIII, el filósofo escocés David Hume advirtió de los peligros de este tipo de predicciones con respecto a las relaciones de causa-efecto a partir de la teorización de una experiencia real como exacta. A Bürger parece habersele olvidado que el único conocimiento posible de que somos capaces de deducir tomando como base la experiencia real, que incluso se podría decir que

---

<sup>96</sup> Bürger, p. 107.

derivado de la experiencia que denominamos histórica, es la sucesión de momentos, uno tras otro, y que nada más que la sucesión de los mismos, puede ser inferida con certeza.

Además de objetar a esta prognosis tan débil, a la teoría de Bürger se le puede hacer una crítica histórica derivada de su contemporaneidad de mayor relevancia aún si cabe. Pues, como ya ha subrayado Benjamin Buchloh, Bürger sufre de una “lectura hipermetrope del arte” que ha limitado su visión de manera tan nefasta, que no le fue posible ver las prácticas artísticas que lo rodeaban en el momento en que originalmente escribió su ensayo a principios de los años setenta, ni tan siquiera en el momento que respondió a las críticas en su posterior revisión en la edición de 1979 en la RFA.<sup>97</sup>

Según Buchloh, tal vez si Bürger hubiera mostrado un poco menos desprecio por las prácticas artísticas que le eran coetáneas, habría sido entonces capaz de ver que “los artistas en los últimos años sesenta se dedicaban a un análisis paralelo de la institución del arte y la institucionalización del discurso estético”.<sup>98</sup> Y, que también algunos artistas de ese período estaban trabajando sobre la creación de una verdadera experiencia de la superación del arte en la vida, superación que según Bürger es del todo irrealizable porque en el pasado no se consiguió llevar a cabo. El grupo *Fluxus*, Joseph Beuys y el *arte povera* en Italia constituyen algunos de estos ejemplos contemporáneos que le pasaron totalmente desapercibidos a Bürger, y que precisamente cuestionan sus presuposiciones. La nueva plástica de Beuys se desarrolló cercana y a veces en

---

<sup>97</sup> B. H. D. Buchloh, “Theorizing the Avant-Garde” en *Art in America* vol. 72, n° 10, 1984, p. 19.

<sup>98</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “artists in the late 60’s were engaged in a parallel analysis of the institution of art and the institutionalization of esthetic discourse”. *Ibíd.*

colaboración con estos movimientos, aunque su propuesta es completamente individual como veremos en el siguiente apartado.<sup>99</sup>

Como resultado de estas desautorizaciones a la teoría de Bürger, existen al menos dos soluciones posibles a esta situación, y ambas han sido ya formuladas dentro de un cuerpo fundamental de la crítica. Por un lado, Benjamin Buchloh ha propuesto una definición nueva y más viable de la práctica vanguardista que preserva gran parte de la argumentación original de Bürger, mientras que niega su definición de la vanguardia.<sup>100</sup> Para Buchloh la idea que haya una primera vanguardia con origen fijado cronológicamente es una ficción.<sup>101</sup> Tiene mucho más sentido, y parece “más viable ir definiendo la vanguardia como una lucha continuamente renovada desde las prácticas artísticas según las variaciones de su significado cultural, el descubrimiento y la representación de nuevos públicos y el desarrollo de nuevas estrategias para contrarrestar y desarrollar resistencia contra la tendencia de los aparatos ideológicos de la industria cultural por ocupar y controlar todas las prácticas y todos los espacios de representación”.<sup>102</sup>

---

<sup>99</sup> “While this mode was developed in proximity to and sometimes in conjunction with wider movements, such as *Fluxus* and *Arte Povera*, it was largely the achievement of Beuys alone”. Ray, op. cit., p. vi.

<sup>100</sup> Buchloh, “Theorizing the Avant-Garde”, op. cit., p. 21.

<sup>101</sup> Ya lo dijo en 1986, que precisamente este era el gran error de Bürger, el haber caído en la ficción de que haya un momento de origen del fenómeno. Buchloh, “The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde”, op. cit., p. 42.

<sup>102</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “The assault on the false isolation of art and on the ideology of its autonomy by the ‘original’ avant-garde cannot be abandoned simply because it was aborted. It seems more viable to define avant-garde as a continually renewed struggle over the definition of cultural meaning, the discovery and representation of new audiences and the development of new strategies to counteract and develop resistance against the tendency of the ideological apparatuses of the culture industry to occupy and to control all practices and all spaces of representation”. Buchloh, “Theorizing the Avant-Garde”, op. cit., p. 21.

Aunque al igual que Buchloh, Foster adopta también la influyente formulación de Bürger en gran medida, este crítico pone objeciones a la problemática subsunción, por parte de Bürger, de todas las actividades de la vanguardia bajo el único objetivo de destruir la falsa autonomía del arte en la sociedad burguesa.<sup>103</sup> Mi intención es ahora seguir evaluando el modelo teórico de Bürger mediante la revisión de una segunda solución alternativa, la propuesta por Hal Foster. Esta es en mi opinión la mejor crítica articulada a Bürger, ya que esboza unos criterios propios que responden mucho más a la teoría que sólo puede ser formulada gracias al contexto de un ámbito académico, que al que proporcionan la ley de demanda y oferta del mercado del arte.<sup>104</sup>

En sus ensayos, Foster desafía y redefine la insuficiente conceptualización que Bürger había hecho de las prácticas neo-vanguardistas al cuestionarla críticamente e incorporar ciertas modificaciones a su modelo de homogenización tanto de las prácticas de vanguardia como las de neo-vanguardia. De hecho, propone una lectura más positiva de la consideración de “repetitivas” con la que Bürger había relegado a las prácticas de la neo-vanguardia, entendiendo este proceso como una posibilidad de apertura para que

---

<sup>103</sup> Foster crítica que Bürger con esta definición, había condicionado la multiplicidad de las prácticas vanguardistas, dadá, futurismo, constructivismo ruso, primer surrealismo, etc., a una falsa unificación que estaba artificialmente basada en que mantenían una meta que nunca tuvieron en común, la de superar la separación del arte de la praxis vital, que siempre había caracterizado al *status* institucional del arte en la sociedad burguesa. Foster, “El *quid* del Minimalismo”, op. cit.

<sup>104</sup> Esta característica restrictiva propia del mercado del arte, que precisamente viene directamente influida por el ámbito mercantil que rodea al arte pop, es lo que hay que analizar y mirar desde cierta distancia, porque desde esta agenda comercial, la presión se ejerce precisamente en la dirección opuesta. Como Alberto Corazón ha dejado claro ya con sus palabras en su artículo “Cuando la galería tomó el poder”, el “movimiento pop alcanzó una popularidad global sin precedentes y estableció las bases de un nuevo ejercicio de la profesión artística y de su reputación social, una nueva relación entre vanguardia y público y una radical transformación del espacio artístico que pasa a ser un lugar, todavía desquiciado entre la creación, el éxito social y el refugio financiero”. *El País*, el 7 de junio de 2014.

los aspectos reprimidos de la vanguardia regresen con las fuerzas renovadas tras la Segunda Guerra Mundial.<sup>105</sup>

Según Foster, hay que distinguir distintos momentos en la neo-vanguardia. El primer momento a destacar es el de Robert Rauschenberg, Yves Klein, y Jasper Johns en el que se puede hablar de una “tradición” Duchampiana.<sup>106</sup> Y sólo esta primera instancia podría ser leída como una “farsa”, ya que es incapaz de criticar la institución arte, y también, como momento inmediatamente subsiguiente, tiene la capacidad de transformar la vanguardia en una institución en sí. Así, Foster mantiene el argumento de Bürger, pero le reduce ostensiblemente el periodo de aplicación de su afirmación.

Tras el acaecimiento de esta primera instancia, en parte, gracias a la intervención del galerista Leo Castelli, fue posible convertir la vanguardia en un acontecimiento histórico, convirtiéndose ésta en “otra” tradición artística más, justo la inmediatamente precedente. Sólo a través de estas dinámicas “perversas”, que favorecieron la recepción que el proto-pop y el *nouveau-réalisme* hicieron del *readymade*, atendiendo a sus aspectos más formales, fue posible presentar las prácticas vanguardistas anti-artísticas como modelos tradicionales del arte, y a sus manifestaciones como mercancías.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> Hal Foster, “What’s Neo About the Neo-Avant-Garde?” en *October* n° 70, otoño de 1994, pp. 5-32. Está incluido en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, titulado “¿Quién teme a la neo-vanguardia?” en pp. 3-37.

<sup>106</sup> La “primera neo-vanguardia en los cincuenta no es total”. Foster, “El *quid* del Minimalismo”, op. cit., p. 60.

<sup>107</sup> Debemos a la avezada mente mercantilista de Leo Castelli, el que cuando ahora intentamos leer aquellos acontecimientos de su posguerra nos encontramos con que las obras de arte, que fueron descontextualizadas de su historia y de su entorno, separadas de la problemática moral que las envolvía, de los problemas políticos, sociales y económicos entre los que surgieron, se hayan convertido en este tipo de mercancías de elevado precio que alcanzan cotizaciones exorbitantes en las subastas de arte. Este es un mérito atribuible al galerista Leo Castelli en gran medida, y a su influencia en las nuevas generaciones de artistas jóvenes de la posguerra que soñarían con ir convirtiéndose en una nueva tendencia y así *ad infinitum*. Castelli, que abrió su galería en Nueva York en 1957, ya montó la primera exposición de Jasper

Así los ecos que llegaron del *readymade* por parte del proto-pop como el *nouveau-réalisme*, que lo interpretaban erróneamente desde su apariencia, y arbitrario en la elección del contenido, quedó retenida en sus obras. Al *readymade* lo dieron un valor solamente en sus aspectos más formales, con lo que al incorporar esta apreciación le privaban de su carácter transgresor, y con ello, perdía así su elemento de crítica en el proceso. Además, al presentarlo como arbitrario en la elección del contenido, en tanto y cuanto que lo mostraban fuera de su contexto original, por tanto, estaban ya forzando hacia su re-interpretación como obra de arte.<sup>108</sup> Como Foster especifica cuando “Johns bronceó y pintó dos de sus cervezas *Ballantine* (a propósito de una observación de Willem de Kooning, cuenta la leyenda, de que Leo Castelli era capaz de vender cualquier cosa, incluidos botes de cerveza), él sí redujo la ambigüedad duchampiana del urinario o el escurrir botellas como una (no)obra de arte; únicamente sus materiales significaban lo artístico”.<sup>109</sup>

Sin embargo, para Foster, esto no puede ser considerado como una pérdida total, porque después de todo, esta “farsa” tiene un valor, que es el de haber engendrado “una crítica más práctica de la institución del arte, la tradición de la vanguardia, y otros discursos en una *segunda* neo-vanguardia que surge en los sesenta”.<sup>110</sup> Una crítica que es precisamente retomada por el segundo momento de la neo-vanguardia, que se

---

Johns en enero de 1958. Su influyente actividad es merecedora de un estudio aparte, ya que por motivos de espacio, es imposible abarcarlo aquí, y sólo puede ser destacado como mención, pero no por la falta de espacio, debe ser obviada.

<sup>108</sup> “La recepción proto-pop y *nouveau-réalisme* del *readymade* sí tendió a hacer a éste estético, a recuperarlo como mercancía artística”. Foster, “¿Quién teme a la neo-vanguardia?”, op. cit., p. 12.

<sup>109</sup> Foster, *Ibíd.*

<sup>110</sup> Foster, “El *quid* del Minimalismo”, op. cit., p. 60.

correspondería a la época del arte pop y el minimalismo en EE.UU. Era un periodo donde el objetivo que tenía la vanguardia según Bürger, ya era considerado como una ingenuidad, el intentar llegar a conectar el arte y la vida fue relegado, y este abandono había permitido que preocupaciones artísticas “superiores” se manifestaran. En el caso del minimalismo, la nueva tarea era ya la de “reflexionar sobre las condiciones de percepción del arte”, mientras que en el caso del arte pop consistía en “explotar la convencionalidad de la *avant-garde*” según lo que había sido manifestado y establecido con anterioridad por la primera neo-vanguardia.<sup>111</sup>

La interpretación de Foster del regreso de la crítica hacia la institución arte se localiza en la escena artística norteamericana, el “formalismo de tipo norteamericano”, es decir, el Expresionismo Abstracto, y el tipo de crítica que lo defendió a ultranza, abogaba también por la “autonomía del arte” *in extremis*. En comparación con la situación anterior, como sucedía en prácticas vanguardistas, este ataque hay que valorarlo como algo positivo, y sobre todo en el caso del minimalismo. Aunque, es importante no perder de vista que el objetivo de lograr la superación arte en la vida, la verdadera *raison d'être* de la vanguardia en su origen, en lugar de su carácter crítico, que era el medio y no el fin, ha quedado eliminada en las dos instancias de neo-vanguardia que Foster considera.

Sí el minimalismo y el arte pop constituyen el segundo momento de la neo-vanguardia, en el que según Foster, el espíritu de la vanguardia vuelve con la fuerza de lo reprimido, en su aspecto más transgresivo, rompiendo con el orden de la modernidad

---

<sup>111</sup> *Ibíd.*



tardía en los EE.UU.,<sup>112</sup> entonces observando esta sucesión cronológica de los acontecimientos, y presumiendo el posible regreso de la vanguardia en su máxima expresión, este debería llamarse el tercer momento de la neo-vanguardia. Y debería incluir tanto los aspectos críticos que ya habían regresado, como su *raison d'être* que estaba aún pendiente de ser reincorporada.

La lectura positiva que hace Foster de este segundo momento de la neo-vanguardia no fue ni mucho menos compartida en Europa.<sup>113</sup> La recepción de las prácticas neo-vanguardistas de Norteamérica provocó vino acompañada de una reacción que, según el modelo histórico propuesto por Foster, podría considerarse como un “tercer” tipo de neo-vanguardia. Además, por otra parte, esta tercera instancia continúa criticando la autonomía de la institución arte, y también recupera el objetivo original de la vanguardia, la superación del arte en la vida. Se podría considerar como el origen del *arte povera*, que más que una contestación a los procesos de cuasi-apariencia matemática, hacia la abstracción absoluta, a una reducción del tipo Malevich de la obra de arte, da respuesta al arte pop.<sup>114</sup>

Esta tercera instancia de la neo-vanguardia no es otra que lo que podría formularse como una respuesta europea al minimalismo y al arte pop. Es una reacción que no considera positivamente las prácticas neo-vanguardistas norteamericanas, y que también manifiesta cómo es de problemática la caracterización que ha hecho Foster de

---

<sup>112</sup> *Ibíd.*, p. 59.

<sup>113</sup> Entre los críticos que entrarían en esta categoría están evidentemente, Peter Bürger y también Germano Celant.

<sup>114</sup> Germano Celant, “How to Escape from the Hallucinations of History”, *Arte Povera/Art Povera*, Electa, Milán, 1985, p. 24.

los distintos momentos de la neo-vanguardia.<sup>115</sup> Es una respuesta que sólo puede articularse teniendo en cuenta la recepción europea de las obras de la segunda instancia de la neo-vanguardia provenientes de EE.UU. durante la década de los años sesenta.<sup>116</sup> Este tercer tipo de neo-vanguardia restituye el aspecto que la segunda neo-vanguardia había erradicado, lo que Bürger había formulado como la auténtica ambición y el objetivo original de los artistas de vanguardia. En el caso concreto de Beuys, con sus obras rescata la razón de ser de los movimientos de vanguardia desarrollando una crítica a la institución arte, mientras que intenta también la superación del arte en la vida.

El comienzo de esta historia podría ser localizado en la XXXII edición de la Biennale de Venecia de 1964, en el momento en el que un arte norteamericano de nuevo cuño domina toda la atención puesta en la muestra europea. Siguiendo su agenda política, el gobierno de EE.UU. aprovechó esta ocasión deliberadamente para emplear las obras de una nueva generación de artistas como herramientas en una campaña propagandística en el viejo continente.<sup>117</sup> Los europeos vieron los componentes visuales que dominaban la mayoría de las composiciones como iconos de la cultura norteamericana, que sino tenía como referente icnográfico a propia bandera

---

<sup>115</sup> Foster ha ido respondiendo al ensayo de Bürger desarrollando unas tesis críticas que permiten una visión bastante más positiva de las prácticas neo-vanguardistas. A su vez, según Foster, estas explicarían a su vez una serie de fenómenos de recepción que permanecían inexplicables. Por ejemplo, el sentido del auge en la valoración de la obra de Marcel Duchamp que tuvo lugar en la década de los años sesenta, siendo ésta sino una cuestión que de otro modo permanecería sin resolver.

<sup>116</sup> Tomando como punto de referencia este aspecto, es importante no examinar las obras *á la Foster*, sino también considerar cuáles fueron las circunstancias en las que se produjo su recepción, especialmente cuando fueron expuestas en contextos muy diversos entre sí.

<sup>117</sup> Aparece recogido principalmente en dos publicaciones: Laurie J. Monahan, "Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennale" en *Reconstructing Modernism, Art in Nueva York, Paris, and Montreal, 1945-1964*, editado por Serge Guilbaut, MIT Press, Cambridge, MA, 1990, pp. 369-416, y en Calvin Tomkins, *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of our time*, Double Day, Garden City, NY, 1980.

norteamericana, entonces en su mayor parte casi todos ellos procedían de la publicidad, dónde eran explotados hasta la saciedad. Esta simplificación fue crítica y señala el cambio de significado inherente que estas obras de arte sufrieron al ser expuestas en este nuevo contexto.<sup>118</sup> Sustraídas a sus circunstancias políticas originarias, estas obras de arte pop fueron impuestas al público europeo como si se estuviese vanagloriando a la nueva cultura norteamericana. Este obvio ensalzamiento de la misma corría en paralelo a los planes secretos que el gobierno de los EE.UU. aprobaba para lanzar una ofensiva militar en Vietnam.

Por eso cabe decir que la intervención norteamericana en la Biennale de 1964 ha sido uno de los episodios menos investigados de la Guerra Fría (1947-1991), y sin embargo fue un golpe maestro que desde EE.UU. se propinó a la cultura italiana, y por ende, cultura europea a mediados de los años sesenta. Así quedó reflejado en la prensa, en conversaciones, recogido en obras que produjeron artistas locales, e incluso se retomó en las protestas estudiantiles durante la Biennale de 1968, en cuyas pancartas se esgrimía el lema: 1964-POP ART/1968 POLIZ-ART para denunciar los abusos y las manipulaciones tras una de las grandes ferias de arte europeas más antiguas y de mayor renombre.

En las políticas del mundo del arte de mediados de la década de los sesenta la ascensión al trono del arte pop estadounidense, que alcanzó su apoteosis con el Gran

---

<sup>118</sup> Como dice Buchloh si sólo seguimos la crítica de arte y la recepción que se hizo en su momento para perpetuidad, como sucede con el ejemplo del *nouveau-réalisme* parisino, corremos el peligro de deducir falsamente, y continuar haciéndolo *ad infinitum*, que en la posguerra había prácticas artísticas que “también estaban profundamente comprometidas con la celebración de las recién americanizadas formas de una cultura de consumo totalizadora, una cotidianidad entregada a la destrucción sistemática de los temas de la esfera pública social y política”. Benjamin H. D. Buchloh, “Entre Americanos: Richard Hamilton”, *Richard Hamilton*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2014, p. 93.

Premio entregado a Robert Rauschenberg en la Biennale de Venecia de 1964, es significativa. Estas intrigas norteamericanas para golpear en el corazón cultural de Europa con tal “exponente” del que presumían se habían cosechado gracias a la amplia libertad de expresión generada al amparo de su democracia liberal, llegaron de manera simultánea al incremento de la indignación mundial ante las maniobras de EE.UU. en Vietnam.<sup>119</sup> Y también sería en el año 1964, cuando el legado Kennedy sobrepasase los acontecimientos políticos, pero no como él lo había planeado, sino que su estela era la de un jefe del estado asesinado en su propio país, en una importante ciudad del estado de Texas, Dallas.

La trama tras la atribución del Gran Premio internacional a dicho artista estadounidense, instaurado ya como el campeón de la joven generación, era creación del intrigante Edward R. Murrow, director de la Agencia de Información de los Estados Unidos (USIA). La idea era presentar el nuevo tono cultural de la administración Kennedy, y convencer a los europeos del vigor y de la vasta amplitud de miras que había en el arte norteamericano contemporáneo, que precisamente, carecía de la aprobación oficial de la prestigiosa Biennale. Con anterioridad, en todos los años de historia de la muestra, sólo otros dos pintores norteamericanos habían recibido tal reconocimiento: James Abbott McNeill Whistler en 1895, y Mark Tobey en 1958. Con dicho premio, se obtuvo un tremendo golpe de efecto: no sólo Rauschenberg consiguió

---

<sup>119</sup> En estos años se continuaba afianzando el dominio cultural en una Europa que había tenido que ser tutelada por el Plan Marshall puesto en funcionamiento en 1948, en pos de “una reconstrucción que no fue sólo material sino fundamentalmente ideológica, lo que se justificaba con facilidad frente a la amenaza comunista de la Unión Soviética”. Javier Maderuelo, “La cultura popular en el Independent Group” en *Arte y parte: Revista de arte* n° 110, abril-mayo 2014, p. 28.

una validación inmejorable, también la recibieron la nueva sociedad y la cultura estadounidenses que surgían en los sesenta.<sup>120</sup>

Aunque Murrow se retiró debido a un cáncer cerebral en enero de 1964, y John F. Kennedy, que lo había nombrado, fue asesinado en Dallas en noviembre de 1963, su estrategia y apuesta por una *pax americana* acompañada de una nueva cultura, que ya estaban en marcha, continuaron a pesar de sus bajas. La USIA, que quería organizar una exposición que incluyera las últimas corrientes en el arte americano, había ofrecido el puesto a Alan Solomon, que entonces era el director del *Jewish Museum* (museo judío) de Nueva York. Además, Sam Hunter, director del departamento de historia del arte en la Universidad de Brandeis en Massachusetts, era uno de los siete jueces del tribunal de la Biennale. Fue nombrado bajo enormes presiones, ya que las nominaciones a jueces eran responsabilidad de los altos comisionados de los treinta y cuatro países participantes.

La tarea encomendada consistía en embelesar a las audiencias europeas a favor de la nueva iconografía, que celebraba las nuevas formas avanzadas de consumo que se habían originado y se expandían durante esos años.<sup>121</sup> La tarea de articular esta nueva iconografía de tal manera que pudiera ser aceptada por el ojo europeo, al final resultó que estaba más cercana a la imposición de un régimen dictatorial, donde la disidencia y

---

<sup>120</sup> De nuevo, mérito cuestionable qué duda cabe de Leo Castelli, galerista de Robert Rauschenberg y Jasper Johns, e intermediario en la venta de importantes obras de Andy Warhol.

<sup>121</sup> El título del catálogo deja claro que de los ocho pintores seleccionados Andy Warhol estaba excluido de la misma: “XXXII International Biennial Exhibition of Art, Venice, 1964, United States of America. Four germinal painters: Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg, Jasper Johns. Four younger artists: John Chamberlain, Claes Oldenburg, Jim Dine, Frank Stella. Participation of the United States of America, organized by the Jewish Museum of New York by request of the United States Information Agency. Curated by Alan R. Solomon, director of the Jewish Museum in New York”, publicado por el *Jewish Museum*, Nueva York, 1964.

la divergencia no tenían cabida por el momento. Esta ofensiva cultural estadounidense inevitablemente fue vista a la par que la invasión de Vietnam, y una vez más el eco de la condena europea a la presencia del ejército de EE.UU. se dejaba oír en este escenario cultural. En marzo de 1965, las primeras tropas de combate estadounidenses fueron enviadas a Vietnam, y para finales de año había 200.000 soldados estadounidenses en ese país. Para el 21 de diciembre de 1965, la ira y la indignación a razón por la invasión estadounidense alcanzaron un punto culminante con protestas a nivel nacional en toda Italia.

La controversia sobre la victoria de Rauschenberg en la Biennale, denigrada ya como la “Bienal del arte pop”, se incluyó en el diario oficial del Vaticano *L'Osservatore Romano*, y en el *Pravda* soviético, caracterizándola aún peor, ya que considero el arte pop como fue presentado en la Biennale como “carnaval trágico”.<sup>122</sup> La prensa italiana también publicó críticas hostiles de los quehaceres norteamericanos, con *La Stampa* de Turín caricaturizándoles como “pieles rojas” y el diario milanés *Corriere della Sera* declarándose en contra muy sucintamente.<sup>123</sup> El Gran Premio fue entregado a un artista, que tenía veintidós pinturas en la muestra, cuando sin embargo, sólo una estaba colgada en el pabellón oficial de los Estados Unidos en la Biennale; mientras que el resto se habían instalado en el antiguo edificio del Consulado de los USA, un *palazzo* vacío en el Gran Canal. El traslado de tres de las grandes pinturas dos días después del día de la inauguración oficial, desde el edificio del antiguo consulado en *vaporetto* al recinto de

---

<sup>122</sup> Tullia Zevi, “The Biennale: How Evil Is Pop Art”, en *Pop Art: A Critical History*, editado por Steven Henry Madoff, University of California Press, Berkeley, 1997, p. 124-26.

<sup>123</sup> *Ibíd.*, p. 124-25.

la Biennale fue fotografiado por Ugo Mulas, que documentó la gesta, llegando a todos los medios de comunicación italianos, con el escándalo bien servido para la opinión pública.

Debido a la ubicación de la Biennale, y a su presencia en el panorama del arte en Europa, Italia era el lugar en el que esta problemática se dio a conocer en un principio en 1964. La irrupción de estas obras en la muestra, y el hecho de que Rauschenberg fuera encumbrado de tal manera al recibir el gran premio, provocaron un gran debate en el mundo del arte italiano, y por extensión europeo, causando también una gran conmoción en una generación de artistas italianos jóvenes que sentían la necesidad de oponerse a lo que percibían como una imposición cultural secundada por intereses imperialistas.<sup>124</sup>

Esta necesidad se originó debido a que en Europa se presentaba un arte pop estadounidense descontextualizado que se veía como la exportación de la cultura de masas norteamericana en la cultura europea. “El arte pop [...], que en la elección de los objetos y los colores y en el modo de ejecución parece unido íntimamente a la vida de las grandes ciudades americanas, como cualquier arte previo, hace, por así decirlo, publicidad de cómics, estrellas de cine, sillas eléctricas, cuartos de baño, coches y accidentes de coches, herramientas y comestibles de toda clase, es decir, hace publicidad de la publicidad”.<sup>125</sup> Se entendió que a su aparición debía ser contestada

---

<sup>124</sup> Algunos de los artistas italianos que compartían estas preocupaciones eran, entre otros, Anselmo, Boetti, Gilardi, Zorio, Penone, Pistoletto, Mario y Marisa Merz; todos ellos artistas vinculados a las prácticas asociadas con el *arte povera*.

<sup>125</sup> Martin Damus, *Funktionen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der avantgardistischen Kunst der sechziger Jahre* (Función de las artes plásticas en el capitalismo tardío. Investigación sobre el arte vanguardista de la década del sesenta), Fisher Taschenbuch, Frankfurt, 1973, p. 76. Mencionado por Bürger, *Ibíd.*, p. 114, en la nota a pie (n° 71), p. 114.

desde las filas del arte, que había que dar una respuesta. Esta réplica ya la ha observado Carolyn Christov-Bakargiev destacando como a la simulación independiente que el arte pop hace de los objetos e iconos de la sociedad de consumo, “toda una serie de formas artísticas basadas en procesos-y-experiencias surgieron, siendo estéticamente e incluso políticamente opuestas a él”.<sup>126</sup>

Esta invasión del arte pop había generado un clima de desconfianza en el ámbito del arte italiano que se mantuvo cuando el arte minimal fue traído más tarde desde el otro lado del Atlántico. Estos movimientos eran conocidos en general por el público europeo sólo a través de sus imágenes impresas en revistas de arte como *Artforum* y *Artnews*.<sup>127</sup> Por lo que, los aspectos de percepción y la experiencia fenomenológica de las obras se perdieron dada su recepción en el medio visual de la fotografía, que es también el mismo medio que estaba asociado a la publicidad y los anuncios durante estos años.<sup>128</sup> Una de las respuestas artísticas del *arte povera* consiste en la subversión de la lógica de los sistemas minimalistas, rompiendo su serialidad y su estética anestésicas.<sup>129</sup> En las reacciones de Jannis Kounellis, por ejemplo se encuentran recogidas desde su particular enfoque, la tiranía del cubo minimalista entendida como si de una forma universal se tratase, sobre el platonismo industrializado del minimalismo,

---

<sup>126</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “In response to Pop’s detached simulation of the objects and icons of consumer society, a whole range of process-and-experience-oriented art forms emerged that were aesthetically and even politically opposed to it”. Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon Press, Londres, 1999, p. 35.

<sup>127</sup> Celant, op. cit., p. 24.

<sup>128</sup> Pero estas reticencias no son sólo porque la crítica hacia la institución arte este ya ausente cuando se perciben las obras a través de fotos en la prensa especializada, también se percibe la repetitiva carencia de la meta original de la vanguardia.

<sup>129</sup> Celant, *Ibíd.*, p. 25.



y sobre la rigidez de su aproximación. Ya en 1967, Kounellis había introducido organismos vivos, como plantas y animales dentro de la regularidad totalitaria de la retícula cartesiana abanderada por el minimalismo.<sup>130</sup> Las circunstancias del contexto italiano, y en su extensión al europeo, de la recepción de estos dos movimientos fueron directamente responsables de una equivocada comprensión del minimalismo como una continuación del lenguaje formalista del modernismo norteamericano, que era precisamente aquel al que criticaban.<sup>131</sup>

Benjamin Buchloh, ha destacado ahora precisamente que este aspecto todavía estaría pendiente de clarificar, que sí la cultura estadounidense pudiese haber sido recibida como una “invasión orquestada que se difundió bajo distintas apariencias en la Europa de la posguerra, desde la Alemania occidental a París, desde Ámsterdam a Italia”.<sup>132</sup> O, sí por el contrario, fue entendida desde el ángulo de la llegada de una provechosa influencia.<sup>133</sup> Según Buchloh, el análisis teórico de este proceso histórico, está todavía pendiente de realizarse, y abarcaría lo que fue el encuentro entre lo que

---

<sup>130</sup> Thomas Crow, “Guerrillas in the gallery”, en *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1996, p. 147.

<sup>131</sup> La equivocación fue completa si seguimos la interpretación de Foster que había señalado el regreso de la crítica hacia la institución arte en la escena artística norteamericana como ataque al “formalismo de tipo norteamericano”, es decir, el Expresionismo Abstracto, y el tipo de crítica que lo defendió frente a todo, y que abogaba y lo proponía desde la autonomía del arte absoluta. Foster, “El *quid* del Minimalismo”, op. cit., p. 60.

<sup>132</sup> “La crítica sigue aun debatiendo si esta cultura americana fue acogida como una benéfica afluencia de información y productos novedosos, adaptados a los deseos que habían desarrollado los ingleses después de la Segunda Guerra Mundial, o si en realidad se experimentó como una invasión orquestada que se difundió bajo distintas apariencias en la Europa de la posguerra, desde la Alemania occidental a París, desde Ámsterdam a Italia”. Buchloh, “Entre Americanos: Richard Hamilton”, op. cit., p. 93.

<sup>133</sup> *Ibíd.*

existía en Europa a partir de la etapa de posguerra y su evolución frente a la esfera de la cultura de masas que ya había sido desarrollada en EE.UU.<sup>134</sup>

Así que como la complejidad de estos intercambios está aún pendiente de ser investigada, y articulada en un corpus teórico-crítico que todavía no existe, este estudio constituye un audaz intento por aclarar algunos de los aspectos clave ocurridos en esa confrontación. Mi sugerencia en pos de tener en cuenta una tercera instancia que continúe los argumentos de Foster, es parte de mi propuesta a la hora de ofrecer un marco teórico y con él, una metodología, que permitan analizar, teniendo en cuenta las discrepancias que se observan en la recepción de las obras, en el conjunto de la crítica existente, y muy especialmente en el caso particular de la obra de Joseph Beuys. El análisis del especial emplazamiento de la creación de sus obras en estas circunstancias históricas, ofrece una inmejorable perspectiva a la hora de abordar conjuntamente todos aquellos aspectos fundamentales sobre los que se ha ido corrido un tupido velo década tras década.

Ciertamente ya está señalado que el carácter repetitivo de las prácticas de neo-vanguardia no es tal, y Foster también ya ha avanzado que un cambio en la posición con respecto a la que se están examinando es necesario. Foster proponía que estas prácticas neo-vanguardistas fueran examinadas dentro de un marco teórico, que permitiera asociar el carácter repetitivo con un aspecto traumático de la teoría psicoanalítica, la

---

<sup>134</sup> “Todavía no se ha llevado a cabo un análisis teórico de este proceso histórico, la primera confrontación de la posguerra entre lo que hasta entonces se había conocido como la cultura de la vanguardia y la esfera de la cultura de masas, que se había expandido de una forma totalmente inesperada. En consecuencia, algunos de los detalles más complejos de estos intercambios no se han llegado a aclarar”. *Ibíd.*

acción en diferido.<sup>135</sup> Al hacerlo bajo estos nuevos parámetros, descubrimos que su aspecto repetitivo no era tal, sino que este aspecto de “repetición” se revela como lo que es realmente, una reelaboración del trauma.<sup>136</sup> Tal y como Foster propone, la significación de los acontecimientos de vanguardia se produce de manera muy similar a lo que ya está formulado en teoría psicoanalítica, en lo que es una “compleja alternancia de anticipación y reconstrucción”.<sup>137</sup> De lo que se deriva que, en cada momento de la neo-vanguardia, lo que regresa no son ni una forma ni un contenido adquiridos, sino los aspectos críticos, una vez reprimidos, de la vanguardia.<sup>138</sup>

El trauma encriptado, que aunque ya re-codificado retroactivamente en la obras de la neo-vanguardia, aún no ha sido recogido por la crítica, y gracias a esta omisión, vanguardia y neo-vanguardia conviven ficticiamente en variedad de instituciones museísticas y de colecciones privadas. Para Foster, en tanto en cuanto que acción diferida tal vez los efectos de dolor de su herida se retrasan, incluso no se sientan aún, o se perciban de un modo diferido, pero el retorno de las prácticas vanguardistas con carácter de *neo*, es una forma de crítica al presente, que permite, por un lado, explicar el porqué de su regreso, y por otro, reexaminar todos esos aspectos de la producción de

---

<sup>135</sup> Este es el tema principal del ensayo “El retorno de lo real” que corresponde al capítulo 5 en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, op. cit., p. 128-172.

<sup>136</sup> “La reflexividad del espectador envuelta en la noción de *parallax* se anticipa también en la otra noción fundamental en este libro: la *acción diferida*. En Freud un acontecimiento se registra como traumático únicamente si hay un acontecimiento posterior que lo re-codifica retroactivamente, en acción diferida”. Hal Foster, en la “Introducción” a *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, op. cit., p. x.

<sup>137</sup> “Aquí yo propongo que la significación de los acontecimientos de vanguardia se produce de un modo análogo, mediante una compleja alternancia de anticipación y reconstrucción”. *Ibíd.*

<sup>138</sup> Queda cuestionarnos si realmente han sido reprimidos, en tanto en cuanto que no entendidos, o reprimidos por haber sido precisamente su potencial político identificado.

vanguardia que han permanecido sin visibilidad, y que mantienen aún intacto su carácter político.

En el capítulo de “Jenseits des Lustprinzips” (Más allá del principio de placer) Sigmund Freud describe una patología del sufrimiento que aparece en clave “repetitiva”, es decir, que persiste en el tiempo.<sup>139</sup> La encuentra en todos aquellos individuos que han sufrido una experiencia catastrófica, traumática, como las guerras y los accidentes ferroviarios, en la que la vida del individuo ha peligrado.<sup>140</sup> Estas repeticiones, a modo de pesadillas por ejemplo, le llaman especialmente la atención, puesto que parecen escapar totalmente a la voluntad del sujeto que las experimenta. Superan su control, está fuera de su alcance el provocarlas o el reprimirlas.<sup>141</sup> Freud encuentra en el poema épico de Torcuato Tasso, *Jerusalén Liberada* (1559-1573), cuya base histórica es la conquista de Jerusalén por Godofredo de Bouillón, el ejemplo que mejor permite entender esta situación.<sup>142</sup>

El héroe de esta historia de cruzadas, Tancredo, mata por error a su amada Clorinda en el campo de batalla, cuando esta se halla luchando vestida con una

---

<sup>139</sup> Sigmund Freud, “Jenseits des Lustprinzips” en inglés “Beyond the pleasure principle” (1920), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Hogarth Press/The Institute of Psychoanalysis, Londres, vol. 18 (1920-22), cap. 3, pp. 7-23.

<sup>140</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>141</sup> “In order to render to make it easy to understand this ‘repetition-compulsion’ which emerges in the psycho-analytic treatment of neurotics, we must above all get entirely rid of the mistaken notion that we are dealing with in our struggle with resistances is resistance on the part of the *unconscious*. The unconscious – that is to say, the ‘repressed’ material, offers no resistance whatever to the efforts of the treatment. Indeed it itself has no other endeavour than to break through the pressure weighing down on it and force its way either to consciousness or to a discharge through some real action. Resistance to the treatment arises from the same higher strata and systems of the mind that originally carried out repression”. *Ibíd.*, p. 19.

<sup>142</sup> *Ibíd.*, p. 22.

armadura del ejército musulmán. No le reconoce en el momento de asesinarle. Al retirarle el yelmo, que cubre su rostro, descubre Tancredo horrorizado que ha dado muerte a su amada. Tras su funeral, Tancredo se adentra en un bosque misterioso al que los otros soldados niegan a seguirle, y allí, sin ningún tipo de explicación, golpea con su espada un árbol. Del corte comienza a manar sangre, al tiempo que también se oye una voz diciéndole que ha herido de nuevo a Clorinda. Las acciones de Tancredo, que golpea el árbol al que llega de manera fortuita, sin saber que allí mismo se encuentra prisionera el alma de su amada, constituyen el relato que mejor representa la manera con la que Freud ilustra como las experiencias traumáticas se repiten, a modo de neurosis traumática, en contra de la voluntad del sujeto que las experimenta, casi como si de un destino irrevocable se tratase.<sup>143</sup>

En esta historia de Tancredo y Clorinda, vemos como el asesinato ha sido recodificado retroactivamente, y que sólo así puede Tancredo asimilar la muerte de su amada perpetrada por su propia mano. Más que destacar el aspecto involuntario con el que el sujeto se enfrenta a estas manifestaciones, lo que es más importante enfatizar es como aparecen variadas representaciones del trauma, y que, en este caso concreto de Tancredo, pese a que no dependen de su deseo o de su voluntad, sí que en la segunda ocasión le hacen presente el trauma, rescatándole de su invisibilidad, y por ello son, por tanto, reelaboraciones, y no meras repeticiones. Esta matización, la diferencia entre repetición y reelaboración tendrá una especial repercusión para Foster a la hora de considerar y formular el modelo teórico que sustenta su argumentación, y que aplica en

---

<sup>143</sup> Este ejemplo nos permite fijarnos que cada vez que el trauma se manifiesta, lo hace de una manera distinta. Son estas variaciones las que pueden hacer posible que el sujeto vaya “comprendiendo” lo sucedido, que de otra manera probablemente nunca lo podría llegar a asumir.

su revisión de la warholiana *Coche en llamas blanco III*, (1963). En esta exégesis Foster ofrece la interpretación de esta obra en clave de *realismo traumático*, el tercer tipo de lectura del pop que le libera de la reductiva disyunción que existían entre los dos modelos existentes.<sup>144</sup>

Durante todo el año de 1963 Warhol realiza sus series de *Accidentes de tráfico*, *Suicidios*, *Sillas eléctricas*, y *Disturbios raciales*, todas ellas agrupadas en bajo el título de *Muerte en América*, conjunto de imágenes que dará por finalizado a principios de 1964. Aunque las series sobre Jackie Kennedy y Marilyn no pertenecen *per se* a este conjunto, sin embargo sí que puede postularse una relación, al menos oblicua, ya están conectadas técnica y temporalmente, y muchas de las imágenes de Jackie que Warhol usa fueron tomadas durante el funeral de John F. Kennedy. En el caso de Marilyn, la actriz cometió suicidio en el verano de ese mismo año de 1963. Para las series englobadas como *Muerte en América*, Warhol empleó imágenes que aparecieron previamente en prensa, y que eran conocidas por el público, aunque lamentó no poder tener acceso a las fotos documentales tomadas por la policía.<sup>145</sup> Desgraciadamente desconocemos el uso que les hubiera dado Warhol si hubiese podido tener acceso a este material no publicado en prensa y desconocido, por tanto, por la mayoría de la gente.

---

<sup>144</sup> Reelaboración en tanto en cuando que recodificación de tipo retroactivo, como se acaba de ver en su referencia freudiana que es la que Foster va a desarrollar relacionándola con la vanguardia y neo-vanguardia.

<sup>145</sup> En la famosa entrevista de 1963 realizada por su amigo G. R. Swenson que fue llevando un micrófono oculto, Warhol responde a la pregunta sobre estas obras de la siguiente manera: “I believe on it. Did you see the *Enquirer* [magazine] this week? It had ‘The Wreck That Made Cops Cry’ – a head cut in half, the hand and arms just lying there. It’s sick, but I’m sure it happens all the time. I’ve met a lot of cops recently. They take pictures of everything, only it’s almost impossible to get pictures from them”. En “What Is Pop Art? Answers from 8 Painters, Part I” que se incluye en *I’ll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews 1962-198*, editado por K. Goldsmith, Carroll and Graf Publishers, Nueva York, 2004, p. 19.

Aunque el trabajo de Warhol en 1963-64 muestra claras conexiones, con los trabajos de Rauschenberg y Jasper Johns, por ejemplo, en el caso del primero, en el uso de imágenes provenientes de revistas y diarios, y con el segundo, en su uso de iconos populares que definían la identidad norteamericana de aquellos días, Warhol ya había encontrado lo que serían las claves distintivas de su trabajo.<sup>146</sup> Por encima de los aspectos gestuales de las pinceladas de sus dos coetáneos, en su pintura Warhol privilegia la producción serial, y de ella, precisamente la estética de la mecanización.<sup>147</sup> Así la pintura en Warhol se convirtió en un bastión del anonimato y de la despersonalización como *mitos alternativos* a la hora de configurar una nueva figura del artista moderno: el artista como *máquina*, y su estudio, como una *Factory* (fábrica), calcando de este modo en su práctica artística la producción de los medios de comunicación de masas.<sup>148</sup>

En este entorno político de los primeros años sesenta, caracterizado por lo que constituye una contradicción fundamental, la combinación de un sentimiento de impotencia casi-absoluto con la absoluta convicción sobre la imperante necesidad de cambios profundos en la sociedad a través de la política, el lema de Warhol sobre los

---

<sup>146</sup> En 1963, Warhol se separa conscientemente de la obra de ellos, cuando se está diciendo que son también artistas pop: “Who knows? Maybe Jap (Jasper Johns) and Bob (Robert Rauschenberg) were Neo-Dada and aren’t anymore. History books are being rewritten all the time”. Warhol citado en Swenson, *Ibid.*, pp. 19-20.

<sup>147</sup> “I adore America and these are some comments on it. My image [*Storm Door*, 1960] is a statement of the symbols of the harsh, impersonal products and brash materialistic objects on which America is built today. It is a projection of everything that can be bought and sold, the practical but impermanent symbols that sustain us”. Andy Warhol citado en “New Talent U.S.A”. en *Art in America* vol. 50, n° 1, 1960, p. 42.

<sup>148</sup> En la misma entrevista, Warhol hablando sobre la creatividad dice por primera vez que “I think everybody should be a machine” (todo el mundo debería ser una máquina), Warhol citado en Swenson, *op. cit.*, p. 16.

efectos de la repetición de una imagen parece tener un sentido, que desde luego, apunta más allá de su práctica artística. Tal y cómo veíamos en las prácticas de vanguardia, sus obras tienen contenido político pues parecería estar pronunciándose directamente sobre el contexto social del que extrae sus imágenes. Según decía Warhol que “cuando ves una imagen horrible una y otra vez, es que verdaderamente no tiene ningún efecto” y es desde este punto, donde se sitúa para mostrar su postura.<sup>149</sup>

En esa transición del año 1963 a 1964, hay que recordar que el presidente de los EEUU, John F. Kennedy es asesinado en Dallas, Texas, el 22 de noviembre. El presidente murió a resultado de los disparos de bala que recibió mientras desfilaba en el coche oficial a descubierto y en compañía de su esposa, Jacqueline Kennedy. Al magnicidio siguió un interminable periplo de especulaciones sociopolíticas, ya que a pesar de que la policía capturó al presunto perpetrador, Lee Harvey Oswald, este murió asesinado mientras permanecía en custodia dos días más tarde. Fue muy cuestionado por la opinión pública que Oswald hubiese sido el único tirador en aquella carnicería.

En la cinta conocida por *Zapruder film* se veía que el presidente sucumbía bajo los impactos de bala que venían de direcciones diversas, es decir, de distintos tiradores, como por ejemplo, el impacto de la bala frontal que le destrozó el cráneo frente a los impactos que Kennedy esquivó de las balas de los laterales. Esta cinta es la que ofrecía lo que parece ser la versión filmada más detallada y cruda del asesinato, la cinta *Zapruder*, que es un filme casero, filmado en color y a 8 mm, por Abraham Zapruder, que era un civil más de la multitud formada por los que fueron ese día a ver desfilarse al

---

<sup>149</sup> “But when you see a gruesome picture over and over again, it doesn’t really have an effect”. Warhol citado en Swenson, *Ibíd.*, p. 19. Foster, “El retorno de lo real”, *op. cit.*, p. 134.



presidente de los EE.UU. Es el documento visual más completo y detallado que existe del magnicidio, que pasó a ser parte del imaginario colectivo de toda una generación, proveyendo a su vez de imágenes históricas tanto a los medios de comunicación de masas como a los artistas contemporáneos que se han hecho eco directo de ellas en sus obras.<sup>150</sup>

Un asesinato público que había ocurrido frente a miles, millones de testigos, quedaba oficial e irresolublemente archivado. El efecto del informe Warren y las teorías de la conspiración que se sucedían unas a otras tuvieron durante años un enorme impacto en la opinión del público. Para Fredric Jameson, este magnicidio marcó toda la época, diluyendo las esperanzas cívicas de toda una nueva generación.<sup>151</sup> En parte, debido no sólo al asesinato del presidente en las calles de Dallas, sino al informe oficial que la Administración de Lyndon B. Johnson había emitido. El informe oficial de la comisión política Warren, creada para aclarar lo que se consideró como enigmas forenses, declaró que había sido sólo un único asesino, aunque la población estadounidense no lo admitió unánimemente. El informe contrastaba con los argumentos populares sobre lo que había sucedido, que estaban basados en las fuentes visuales, las fotos y las filmaciones, y en sus vacíos, es decir, en aquellos aspectos forenses más cruciales que precisamente permanecían invisibles: los que ejecutaron el asesinato, los que lo planearon, los orígenes de la propia trama conspiratoria, etc., estaban ausentes en estas fotografías del atentado. Cabría destacar que esta erosión no

---

<sup>150</sup> Chris Burden, Bruce Conner, Ant Farm o Ed Kienholz son tan sólo algunos de ellos.

<sup>151</sup> Fredric Jameson, "Periodizing the Sixties" en *The 60s Without An Apology*, editado por Sohnya Sayers, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985, p. 182.

fue sólo debida a la desaparición brutal del presidente, sino a como la investigación de la misma fue realizada, que generó una situación que casi podríamos llamar como conjunto de acontecimientos registrados por la psique colectiva como el efecto *post-Dallas*, mucho más significativo social y políticamente que el magnicidio individualmente.<sup>152</sup> Este efecto *post-Dallas* aún no ha sido superado a pesar de que más de cincuenta años han transcurrido desde este homicidio aún pendiente de ser verdaderamente aclarado.

Comúnmente el sentido de la frase de Warhol sobre la falta de efecto que tiene ver una imagen horrible una y otra vez, ha sido asumido como que la repetición insistente de una imagen desagradable le hace perder el *efecto* que tenía al verla por primera vez, como si al repetirla una y otra vez, se la hiciese aceptable, perdiera su potencial de causar un *afecto* emocional en el espectador. Y, sí en 1964 las imágenes del horror procedentes de finales de 1963, no tienen poder político alguno. Como en el caso de Kennedy, es más, yendo aún más lejos, pese a las críticas, el informe Warren, fechado a 24 de septiembre de 1964, no ha sido nunca revisado con carácter legislativo, y sigue aún vigente a día de hoy.<sup>153</sup> Entonces, así, y al igual que en el caso de Kennedy, pese a que el foco de la investigación y la opinión pública hacían especial énfasis en las imágenes como documentos a la hora de especular sobre las claves de un hecho, podemos entender que no por verlas, y verlas una y otra vez, ni por diseccionarlas infatigablemente, se pueda llegar a algo.

---

<sup>152</sup> Esta es la misma opinión que mantiene Art Simon en su libro *Dangerous Knowledge: The JFK Assassination in Art and Film*, Temple University Press, Filadelfia, 1996.

<sup>153</sup> Una de las personalidades que ofrece una *revisión* del informe y que considera que esta polémica sigue viva, ha sido el cineasta Oliver Stone en su controvertida película de 1991: *JFK Caso Abierto*.

En el contexto de la entrevista de Swenson en 1963, de donde proviene la famosa cita sobre la repetición *ad infinitum* hacia el desafecto, Warhol estaba diciendo que mientras trabajaba en su serie de Marilyns, había visto en una portada la imagen de un avión estrellado que le había conmocionado, y había oído en la radio fortuitamente que “cuatro millones de personas iban a morir”.<sup>154</sup> Tenía la sensación de que todo estaba relacionado con la muerte. Eso fue lo que le hizo comenzar su serie de Liz Taylor, de la que aquellos momentos se decía que estaba enferma y que iba a morir. Por sus palabras da la impresión de percibir que la muerte está en todo, y que en el fondo, está también en cualquier imagen de las que conforman el imaginario colectivo de esos días. Simultáneamente, se difunden fotos de estrellas de cine, que tienen que ver con la disposición del deseo sexual, pero a la vez oímos noticias de muerte de miles y miles de personas. En la ambigüedad y neblina de sus palabras, podemos aventurarnos a decir que la producción del deseo y la muerte, *contextualmente* son inseparables para Warhol.<sup>155</sup>

Es en este contexto donde apunta la necesidad que plantea Foster de realizar una lectura traumática del arte pop, y que va más allá de ser una cuestión académica, superando la histórica y extensa discusión entre Realismo/Modernismo, para ser en el fondo una cuestión ética, un enfoque que permite encauzar la visión de lo estruendosamente *desvirtuado*, y rescatar de la invisibilidad a aquellos aspectos que

---

<sup>154</sup> Warhol citado en Swenson, op. cit., p.19.

<sup>155</sup> En las palabras de Warhol en esta entrevista, es casi como si para él la muerte fuese un *son trouvé à la Cage*, inmaterial pero identificable. Si la muerte se relaciona con las imágenes en las que Warhol estaba trabajando en 1963, esta no es ni una relación metonímica (no es una sinécdoque), ni una metafórica, sino algo diferente, cabe decir que plantea casi un panteísmo, como el del aura. Tal vez para Warhol, el aura de sus obras producidas *industrialmente* haya que encontrarla en la propia muerte.

bajo otras teorías quedaban enterrados vivos. La lectura que hace Foster, como *noción heurística*, hace frente a dos modelos básicos de representación vigentes, ya que ninguno de ellos puede abarcar lo esencial de la genealogía pop que para Foster da comienzo justamente con las imágenes que Warhol crea para *Muerte en América*.<sup>156</sup>

Por un lado, le hace frente a la lectura *simulacral* del pop, practicada por críticos conectados con el post-estructuralismo.<sup>157</sup> Una lectura que tacha de interesada, ya que para estos críticos “Warhol es pop, y lo que es más importante, para los que la noción de lo *simulacral*, crucial para la crítica post-estructuralista de la representación, a veces parece depender del ejemplo de Warhol en cuanto pop”.<sup>158</sup> En relación a Barthes, Foster destaca como este observa el modo en que el arte *desimboliza* el objeto y niega a la imagen cualquier significado profundo, entendiendo Barthes por este tipo de significado tanto las asociaciones metafóricas como las conexiones metonímicas.<sup>159</sup> Jean Baudrillard, Michel Foucault, y Gilles Deleuze, con variaciones de su propia cosecha siguen también este planteamiento, por tanto, en opinión de Foster, todos ellos son “víctimas de la superficialidad absoluta del pop”.<sup>160</sup> Baudrillard especialmente, ya que

---

<sup>156</sup> Dice Foster que “esta genealogía pop es objeto hoy en día de un renovado interés, pues implica las nociones reductoras de realismo e ilusionismo propuestas por la genealogía minimalista, y de modo que ilumina también las reelaboraciones contemporáneas de estas categorías”. En “El retorno de lo real”, p. 130.

<sup>157</sup> *Ibíd.*, p. 130.

<sup>158</sup> *Ibíd.*

<sup>159</sup> *Ibíd.* Foster cita el artículo de Roland Barthes “That Old Thing, Art” en *Post-Pop*, editado por Paul Taylor, MIT Press, Cambridge, MA, 1989, p. 25-26.

<sup>160</sup> *Ibíd.*

ha visto el fin de la subversión en el desmantelamiento total de la obra de arte para su íntegra pertenencia a la economía política del signo-mercancía.<sup>161</sup>

Y por otro lado, Foster también hace frente a la lectura *referencial* realizada por historiadores y críticos que vinculan la obra warholiana a *temas cuasi mitológicos* de su contexto inmediato, de lo que era el mundo del glamour neoyorquino y de la *queer culture*, donde todo tenía cabida desde dramas de chaperos a la figura de la *celebrity*, pasando por un largo etc. de personas y momentos en la *Factory*.<sup>162</sup> De estos trabajos que afirman el enfoque *referencial* destaca por ser el mejor elaborado el de Thomas Crow. Crow ofrece una visión de Warhol en la que según Foster cuestiona la explicación *simulacral* que toma la selección de las imágenes que aparecen como indiscriminada, y al artista como un ser imperturbable.<sup>163</sup> Crow se ha posicionado diciendo que bajo el glamour de la superficie de los fetiches mercancía y de las estrellas de los medios de comunicación de masas, lo que se haya es “la realidad del sufrimiento y de la muerte”.<sup>164</sup> Sin embargo, estas consideraciones, nada tienen que ver, ni pueden

---

<sup>161</sup> *Ibíd.* Foster refiere a *La Société de consommation: ses mythes, ses structures*, Gallimard, París, 1970.

<sup>162</sup> Todo este mito del entorno inmediato de Warhol aparece reflejado en la película de 1969 de John Schlesinger, *Midnight Cowboy*, donde el protagonista Joe Buck (John Voight) visita con *invitación* la una versión de una fiesta típica de la Warhol Factory. Antes de filmar *Flesh* (1968), Paul Morrissey, Joe D'Alessandro y Warhol, junto con el resto de la pandilla, fueron invitados a hacer *cameos* en la película de Schlesinger, pero los que fueron al final se cansaron de tener que esperar con el resto de los extras que participaban en la escena. No fue en balde, pues a Warhol le gustó la idea de hacer su propia película sobre un prostituto tirado por las calles de la *city*, aunque ya había realizado *My Hustler* en 1965. En Michael Ferguson, *Little Joe, Superstar: The Films of Joe Dallesandro*, Companion Press California, 1998, p. 72.

<sup>163</sup> Foster, “El retorno de lo real”, p. 132. Cita el artículo de Thomas Crow, “Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol” en *Reconstructing Modernism*, *Ibíd.*, pp. 313-317. La primera versión data de 1987, y se realizó por encargo de Nancy Marmer para la revista *Art in America* con motivo del fallecimiento de Warhol. Lo mencionaba el mismo Thomas Crow en su libro *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1996, p. 264.

<sup>164</sup> *Ibíd.*

fundamentar teóricamente la concepción del *realismo traumático*, dado que Foster considera, por un lado que las dos aproximaciones no son acertadas y plantean una dualidad imposible de sostener.<sup>165</sup> También observa anteriormente que Crow ha caído en auto-proyectarse sobre la obra, y que más allá del hecho de encontrarse que la producción de Warhol puede actuar como pantalla o como espejo, lo cual no supone una nueva aportación, pues ya el propio Warhol había postulado que él *will be our mirror* (será nuestro espejo), Crow no encuentra nada más que lo que él mismo ha puesto.<sup>166</sup>

Para Foster, estas dos lecturas, la lectura *simulacral* y la *referencial*, son muy convincentes, pero estériles, pero no comprenden lo esencial, no sirven para elaborar una genealogía crítica del pop.<sup>167</sup> Hay que leer de una tercera manera.<sup>168</sup> Para ello, hace falta fijarse en que Warhol, que desde su *Factory*, con su intensa producción serial, está imitando deliberadamente la propia sociedad de producción y consumo.<sup>169</sup> En su estrategia de camuflaje, a modo de *defensa mimética*, Warhol ni denuncia, como dice Crow, ni se complace a la manera *simulacral*, sino que exhibe el *modus operandi* de la producción generada por el consumo compulsivo mediante a su vez su propio excesivo ejemplo, a través de su automatismo *maquinal*, de un modo que Foster relaciona con la utilización del nihilista del capitalismo que ya había realizado el dadá.<sup>170</sup>

---

<sup>165</sup> *Ibíd.*, p. 133.

<sup>166</sup> *Ibíd.*, p. 132.

<sup>167</sup> *Ibíd.*, pp. 132-133.

<sup>168</sup> *Ibíd.*, p. 133.

<sup>169</sup> *Ibíd.*

<sup>170</sup> “Utilizado estratégicamente en el dadá, este nihilismo capitalista Warhol lo llevo a la práctica ambiguamente”. *Ibíd.* También en Hal Foster, “Armor Fou” en *October* n° 56, primavera de 1991, pp. 64-97.

No hay nada, ni por debajo, ni por encima, ni en la superficie, el sujeto desaparece, y se convierte en autómatas, del que cabe sospechar que carezca de *anima*. Como apunta Foster, aquí “la repetición es a la vez un drenaje de la significación y una defensa contra el afecto, y está era la estrategia por la que Warhol se guiaba ya en la entrevista de 1963: ‘Cuando uno ve una y otra vez una *imagen* horrible, ésta en realidad no produce ningún efecto.’ ”<sup>171</sup> Se posiciona así Warhol ya desde 1963 con su adhesión a la repetición compulsiva que es llevada a su máximo exponente gracias al contexto de la sociedad norteamericana de producción y consumo en serie en la que las que sus prácticas artísticas están ubicadas.<sup>172</sup>

Lo que se viene interpretando por su asociación con una de las funciones de la repetición según Freud, la de entenderla como modo de reintegrar un acontecimiento traumático dentro del orden de lo simbólico, no es tal en el caso de Warhol.<sup>173</sup> Para Foster, sí es que las relacionásemos con lo que Freud había establecido, resultarían contradictorias, ya que las repeticiones de Warhol no sólo no restauran los efectos del trauma en el orden simbólico de una economía psíquica, sino que, encima, a su vez

---

<sup>171</sup> La cita exacta de la traducción de Brotons es: “Cuando uno ve una y otra vez un *cuadro* horrible, este en realidad no produce ningún efecto” en Foster, “El retorno de lo real”, op. cit., p. 134. La he corregido pues aunque Warhol se puede estar refiriendo a los cuadros, en este caso, ya citado anteriormente me inclino definitivamente por traducir *imagen* que mantiene la propia ambigüedad warholiana. Me temo que es una opción de A. Brotons la de traducir *picture* en el original por cuadro, la traducción sería tanto *cuadro* como *imagen* o incluso, *foto*, ya que como he estado comentando anteriormente acerca del contexto trazado en la entrevista de Swenson, Warhol habla de las fotos en prensa y de sus propios cuadros cuando dice la famosa frase: “But when you see a gruesome picture over and over again, it doesn’t really have an effect”. Warhol citado en Swenson, op. cit., p. 19.

<sup>172</sup> “The reason I’m painting this way is that I want to be a machine, and feel that whatever I do and do machine-like is what I want to do”. Warhol citado en Swenson, *Ibíd.*, p. 17.

<sup>173</sup> Foster, “El retorno de lo real”, p. 134.

producen nuevos efectos traumáticos.<sup>174</sup> A diferencia de lo que Freud apuntaba, se genera en esta repetición compulsiva “una protección de la significación traumática y una apertura a ella, una defensa contra el afecto traumático y una producción del mismo”.<sup>175</sup>

Cuando Foster se refiere a lo *real*, que da título al ensayo, lo hace refiriéndose al sentido que el término tiene para Jacques Lacan, como uno de los tres estadios o registros sincrónicos del sujeto: lo imaginario, lo simbólico y lo *real*. Para Foster, la teoría post-estructuralista del trauma en Lacan no está *influida* por el pop, como sucedía en el caso de Barthes y Baudrillard.<sup>176</sup> Sino que precisamente, a partir de los años sesenta, y casi simultáneamente con el origen de la genealogía del pop, Lacan comienza a centrarse en el estudio de lo *real* como lo imposible del sujeto, la dimensión inalcanzable de éste, para lo que recurrirá al surrealismo.<sup>177</sup> En este momento localiza Foster la otra mitad del origen su genealogía: el efecto *diferido* que tiene el surrealismo en Lacan, y que se deja notar justo contemporáneamente a *Muerte en América*, en el seminario “Lo inconsciente y la repetición” a principios de 1964.<sup>178</sup>

En este seminario, Lacan define lo traumático en relación con lo *real*, a modo de desencuentro o encuentro fallido con lo *real*.<sup>179</sup> Y es allí donde por vez primera

---

<sup>174</sup> *Ibíd.*

<sup>175</sup> *Ibíd.*

<sup>176</sup> *Ibíd.*, p. 136.

<sup>177</sup> *Ibíd.*

<sup>178</sup> *Ibíd.*, p. 136 y p. 134 respectivamente. La lectura de Warhol de Foster es surrealista.

<sup>179</sup> *Ibíd.*, p. 136.



explicita: lo *real* como aquello que no puede ser dicho o representado, “únicamente debe ser repetido, de hecho *debe ser repetido*”.<sup>180</sup> *Wiederholen* no es *Reproduzieren*, dice Lacan haciendo referencia la terminología freudiana con el empleo de *Wiedeholen*.<sup>181</sup> Ni se está representando un referente *á la Crow*, ni se está simulando un significante fuera de su contexto *á la Barthes-Baudrillard*, sino que esta repetición está sirviendo para hacer digerible lo *real* entendido como traumático.<sup>182</sup> Ahora, sí lo *real* ha de entenderse como aquello que no puede ser dicho o representado, solamente repetido, lo *real* ha de entenderse también como aquello que no puede ser repetido, sino solamente reiterado.

Como Foster apunta, en los ejemplos de estos encuentros fallidos con lo *real* a través de la repetición, el desencuentro no es otro que el de la *tyché* Lacaniana, o del *punctum* en el sentido que le da Roland Barthes, entendido como algo que toca y desestabiliza al sujeto.<sup>183</sup> De esa misma necesidad de repetir, surge la de reelaborar, ya que la necesidad apunta hacia lo *real*, hacia la experiencia del trauma mismo, y a la imposibilidad a la que se enfrenta el orden simbólico a la hora de ubicar o localizar al

---

<sup>180</sup> *Ibíd.*

<sup>181</sup> *Ibíd.* Lacan refiere con este término principalmente al ensayo de 1914: “Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse (II): Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten” publicado en *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, vol. 2 (6), p 485-91, también en *Gesammelte Werke*, vol. 10, pp. 126-36. En él introduce por primera vez el concepto de *Durcharbeiten*. En inglés, “Remembering, Repeating and Working-Through (Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis II)” (1914) *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Hogarth Press/The Institute of Psychoanalysis, Londres, vol. 12 (1950), *The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works*, pp. 145-156.

<sup>182</sup> *Ibíd.*

<sup>183</sup> *Ibíd.*

*punctum*, como lo que es lo verdaderamente traumático, la confusión en sí, “una confusión del sujeto y el mundo, del dentro y del fuera”.<sup>184</sup>

Frente a las ubicaciones de carácter *personal* del *punctum* en diversas fotografías que Barthes hace a lo largo del texto de su *Camera Lúcida*,<sup>185</sup> Foster plantea que el *punctum* estaría sin embargo, no dentro de la imagen, que no sería uno de sus elementos, sino que se hallaría, localizable como es en el caso de *Coche en llamas blanco III*, (1963), en la técnica que imita a la repetición compulsiva llevada a cabo de un modo mecánico, no neurótico, dado que el sujeto en Warhol ha sido ya eliminado del proceso de reproducción de la imagen.<sup>186</sup>

La repetición automática mediante el proceso de serigrafado sobre el lienzo individual, de lo que sería un *punctum á la Barthes* contenido en la fotografía, resulta mucho más *mortificante*, y es lo que hace Warhol según Foster.<sup>187</sup> Esta técnica de serigrafía tan explotada por Warhol, que se une desde su novedad a otras técnicas de impresión como ya eran el aguafuerte, el grabado y a la litografía, es especialmente apropiada para la imaginería pop, ya permite colores brillantes, efecto de tintas planas, y un gran formato que las prensas litográficas no permitían. Y es también gracias a la técnica de la serigrafía como Warhol, y otros artistas pop, pueden permitirse la exploración de significados variables y yuxtapuestos en el descubrimiento de las series,

---

<sup>184</sup> *Ibíd.*, p. 136.

<sup>185</sup> Foster cita la traducción al inglés de *Camera Lúcida* de Roland Barthes, realizada por Richard Howard, Hill and Wang, Nueva York, 1981.

<sup>186</sup> *Ibíd.*

<sup>187</sup> *Ibíd.*

y el hallazgo de la potencia sintáctica de la repetición compulsiva de la misma imagen como obra.

Uno de los artistas precursores del pop, Eduardo Paolozzi, ya en 1947, en plena posguerra, se anticipaba al uso que haría el pop en los años sesenta de la estética de los productos de ficción barata, publicidad y consumo básicos.<sup>188</sup> Foster no lo menciona en ningún momento, y sin embargo es la creación proto-pop de Paolozzi la que mejor ilustra la lectura que Foster articula para que una genealogía del pop pueda ser propuesta más allá de ser simplemente una *noción heurística*. Para Foster, la lectura daría comienzo justamente con las imágenes que Warhol fabrica en 1963, pero hay que remontarse objetivamente a la década de los años cuarenta para poder localizar sus verdaderas razones.

En uno de los primeros collages de los cuarenta y cinco que componen la serie *Bunk*,<sup>189</sup> realizado en París, *I was a Rich Man's Plaything* (Fuí el juguetito de un hombre rico), se incluye el vocablo “POP!” a modo de detonación de tiro de una pistola, también presente en el collage, y que apunta disparándole a la cabeza de la *pin-up*.<sup>190</sup>

En ese deseo que despierta la *pin-up*, sentada, en postura insinuante y ligera de ropa, bajo el título de una revista donde se especifica la tentadora promesa de poder leer sus *Intimate Confessions* (Confesiones íntimas), es disparada al rostro con un “POP!” en

---

<sup>188</sup> “La insistente propaganda ejercida a través de los potentes medios de difusión que los norteamericanos desarrollaron durante la guerra y que dieron su origen a su gran industria cultural: la radio, el cine, las revistas ilustradas, los discos, la naciente televisión, fueron puestos al servicio de la infiltración ideológica”. Javier Maderuelo, “La cultura popular en el Independent Group”, *Ibíd.*, p. 28.

<sup>189</sup> La más exhaustiva investigación que existe sobre esta serie es la que ha realizado John-Paul Stonard, que recoge en su artículo “The ‘Bunk’ Collages of Eduardo Paolozzi’s” en *The Burlington Magazine*, vol. 150, n° 1261, abril 2008, pp. 238-249.

<sup>190</sup> *Ibíd.*, p. 242.

un bocadillo a la manera de una novela gráfica. En esta manifestación del profundo y problemático deseo de la sociedad posbélica europea por la estética de estos productos de consumo de masas incentivada desde EE.UU., que se encarna en la *pin-up*, puro objeto de deseo voyeurístico, Paolozzi incluye también un avión de bombardeo norteamericano, y un anuncio circular de *Coca-Cola*® para beber en ambientes domésticos, *at home*, aunque ese mismo diseño era típico encontrarlo fuera de los bares en aquel momento de posguerra.<sup>191</sup>

Paolozzi que había llegado a París ese mismo año de 1947, le había dado tiempo a conocer el final del surrealismo, a presenciar los últimos estertores del movimiento, a encontrarse y conversar con Tristán Tzara y con Alberto Giacometti, y a acudir a la *Exposition Internationale du Surréalisme* (Exposición Internacional del Surrealismo) que tenía lugar en la Galerie Maeght ese verano.<sup>192</sup> Así que, ya en 1949, mientras seguía en París, recogería también todas las enseñanzas de lo que quedaba del surrealismo y del dadá en su libro de collages *Psychological Atlas* (Atlas psicológico), que lleva el título de un libro del psicólogo David Katz de 1948, y subtítulo de la carpeta de collages de Max Ernst, *Historie Naturelle*.<sup>193</sup> Está hecho aprovechando el catálogo de la exposición *Kunstschaffen in Deutschland* (Arte en Alemania) como base para el

---

<sup>191</sup> Otros elementos con forma circular, como el anuncio, que también se incluyen y que tienen connotaciones sexuales son las cerezas rojas, a las que añade un logo de la marca *Real Gold*.

<sup>192</sup> John-Paul Stonard apunta a que Paolozzi también habría hablado con Tristán Tzara sobre su condena política al movimiento surrealista que ya había incluido en su conferencia titulada “Le Surréalisme et l’après-guerre” en la Universidad de la Sorbona el 11 de abril de ese mismo año. En “Eduardo Paolozzi’s *Psychological Atlas*” en *October*, n° 136, primavera de 2011, nota a pie (n° 2), p. 51.

<sup>193</sup> *Ibíd.*, p. 53.

conjunto de los collages.<sup>194</sup> Aunque las obras de la publicación permanecen identificables en los collages, quedando semi-enterradas bajo los nuevos elementos añadidos, sin embargo en ellos Paolozzi reordena visualmente las conexiones que existían con el surrealismo tardío para que se tengan ya en cuenta las circunstancias históricas de posguerra, que eran muy diversas de aquellas en las cuales el surrealismo se había originado.<sup>195</sup>

En línea con la fascinación, que reproduce en sus collages, de Paolozzi por los elementos visuales procedentes de la industria y la tecnología, dijo también que le “gustaba pensar que lo que hacía era un extensión del surrealismo más radical”.<sup>196</sup> Pero esta declaración hay que entenderla desde el planteamiento de 1949, ya que es una versión radical del surrealismo en la posguerra donde el paisaje de las ruinas y el recuerdo de la destrucción de formas de vida precedentes, son constantes, ineludibles. Y es desde la figura del autómeta, tan apreciada por los surrealistas, con tantas reminiscencias de Max Ernst, esa figura mitad-humana, y mitad robot, en esa fusión del hombre y la máquina, desde dónde se puede apreciar el aspecto de lo traumático en

---

<sup>194</sup> Es el catalogo de la exposición *Kunstschaffen in Deutschland* que tuvo lugar en el *Central Collecting Point* (sede central de colecciones) del 9 de junio al 19 de julio de 1949, editado por su comisario Stefan P. Munsing, Filser Verlag, Múnich, 1949. Este edificio, donde estaba situado *Central Collecting Point* que los norteamericanos convirtieron tras el final de la guerra en el almacén dónde todas las obras de arte y otros artefactos de valor que habían sido confiscados fueron llevados para que fuesen devueltos a sus verdaderos propietarios bajo la coordinación del teniente Craig Hugh Smyth, a la que había sido la sede del partido nacionalsocialista en Múnich, y ahora es la *Haus der Kulturinstitute* (Casa del Instituto de cultura). *Ibíd.*

<sup>195</sup> “*Psychological Atlas* echoes the work of the Collecting Points in gathering images for the purpose of salvage, suggesting a different context for Paolozzi’s early collage works, one that re-orders the existing connections to late Surrealism and considers the context of a ruined nature in postwar Europe, a historical situation wholly different from that in which Surrealism originally appeared”. *Ibíd.*, p. 52. También en el catalogo de Winfried Konnertz, *Eduardo Paolozzi*, Du Mont Buchverlag, Colonia, 1984, pp. 44-46.

relación con lo *real* en sus trabajos en papel, como decía Lacan, a modo de desencuentro o encuentro fallido con lo *real*. La creación infatigable de collages, que eran la mayoría para uso privado, están al servicio de hacer digerible lo *real* entendido como aquello que no puede ser ni dicho ni representado, sino solamente repetido.

En este collage *I was a Richman Plaything*, en su mayor parte compuesto de recortes de las revistas de los soldados norteamericanos, la sílaba “POP!” como el sonido procedente de una *pop-gun* (pistola de juguete para niños que disparaba con aire comprimido corchos con forma de balas atados a un cordel), aparecía procedente de la caja de cartón que había contenido el mencionado juguete, y su inclusión en esta obra, hace que se le dé un status de collage profético en la actualidad, ya que es vista como anticipación del resto de obras procedentes de referentes de la cultura popular que le sucederían en grandes proporciones.<sup>197</sup> Y sin embargo, este tipo de caracterización evita precisamente indagar en los acontecimientos del pasado, el encuentro con lo *real*, lo caído al lado de la ruinas, para mostrar los motivos concretos que hicieron surgir la experiencia de lo traumático que se recoge en la particularidad de estas obras.<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> Mi traducción al castellano de la cita original de Paolozzi: “What I like to think I’m doing is an extension of radical Surrealism”. Eduardo Paolozzi citado por Keith Hartley en “Introduction”, *Paolozzi*, National Galleries of Scotland, Edimburgo, 1999, p. 9.

<sup>197</sup> Sobre este collage y el uso del bocadillo de cómic con la palabra *POP!* Javier Maderuelo dice que aquí “se reúnen ya los elementos más emblemáticos del pop art, entre ellos la apócope que sirve universalmente para designar este fenómeno”. *Ibíd.*, p. 23.

<sup>198</sup> “Se suele aceptar que el extenso fenómeno denominado pop art surgió a mediados de la década de los cincuenta en el seno del Independent Group de Londres. Repetidamente se ha puesto de manifiesto que los mismos tipos de imágenes populares fueron utilizados a mediados de los años cincuenta por Peter Blake en Londres y por Andy Warhol en Nueva York, sin que ambos artistas tuvieran noticia el uno del otro. La rápida y fácil difusión de la ‘cultura pop’ en ambos continentes permitió pensar que, de no haber surgido en Londres, podría haberlo hecho en cualquier otro lugar del mundo e incluso en más de un lugar, por eso es necesario detenerse a analizar las condiciones sociales y culturales que hicieron posible que lo popular se impusiera como norma de gusto en la sociedad posbélica”. *Ibíd.*, p. 11.

Paolozzi, nacido en 1924 en Edimburgo, hijo de inmigrantes italianos en Escocia, fue enviado por su madre en sucesivas ocasiones a participar en los campamentos paramilitares de las juventudes fascistas *Opera Nazionale Balilla* organizadas bajo el mando de *Il Duce* para los descendientes de expatriados.<sup>199</sup> Fue todos los veranos desde los nueve a los quince años cuando estalló la guerra al campamento para jóvenes de la *Colonia Marina XXVIII Ottobre* en Cattolica, cerca de Rimini, situado en la costa del Adriático.<sup>200</sup>

Cuando Italia se declaró en guerra contra Gran Bretaña el 10 de junio de 1940, la confitería que regentaba la familia Paolozzi en Leith fue asaltada por la multitud enfurecida. A partir de esa fecha, los inmigrantes italianos de la localidad, fueron todos puestos bajo sospecha de hostilidad y traición al Reino Unido, y el abuelo, el tío y el padre del artista fueron detenidos e internados en la prisión *Saughton gaol*, cerca de Edimburgo. Paolozzi, con sólo 16 años también estuvo detenido e internado tres meses. Mientras estaba prisionero, el resto de varones de su familia que continuaban detenidos morían en el barco *SS Arandora Star* que les llevaba a otros campos de internamiento en Canadá. A principios de julio de 1940, más de cuatrocientos inmigrantes italianos morían tras ser torpedeado el navío por un submarino alemán en el Atlántico. De esta tragedia, una más de las incontables que se sucedieron durante la Segunda Guerra Mundial, fueron rescatadas más de ochocientas personas, pero ninguna era miembro de

---

<sup>199</sup> Entrada del diccionario dedicada a Eduardo Paolozzi, *Oxford Dictionary of National Biography 2005-2008*, editado por Lawrence Goldman, Oxford University Press, 2013, pp. 874-878.

<sup>200</sup> *Ibíd.*

la familia de Paolozzi. Murieron todos mientras estaban siendo transportados a Canadá contra su voluntad.

Fuera ya de prisión, en octubre de 1941, Paolozzi se matriculó en el *Edinburgh College of Art* para un curso de manualidades enfocado a procesos de reproducción con orientación comercial.<sup>201</sup> Allí aprendió muchas técnicas de grabado, que luego le sirvieron eficazmente para innovar y revolucionar las técnicas existentes, llevando así sus composiciones en collage a impresiones sobre papel.<sup>202</sup> Tras Edimburgo fue a Oxford y a Londres como estudiante, antes de ir a París. Fue a través de la adaptación de los textos de Ludwig Wittgenstein, lo que constituiría uno de los primeros ejemplos de obra gráfica pop en Inglaterra a mediados de los años sesenta, ya viviendo en el Reino Unido, en *As Is When*, dónde Paolozzi adaptaría los estudios de los sistemas de lenguaje wittgensteinianos a la repetición y yuxtaposición de elementos en su propio vocabulario artístico, llevándolo a un alto nivel de sofisticación.<sup>203</sup> Sería para ello, la mayor referencia el parágrafo 127 de las *Philosophische Untersuchungen* (Investigaciones filosóficas) sobre la labor del filósofo, que es “compilar recuerdos para

---

<sup>201</sup> *Ibíd.*

<sup>202</sup> “Although he has worked in nearly all of the printmaking techniques, and completed several hundred printed works as well as some illustrated books, he has made a particular contribution in the screenprint medium, which he revolutionized in his translations of these collages into printed art”. Wendy Weitman, “Eduardo Paolozzi”, *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, editado por Deborah Wye, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2004, p. 173.

<sup>203</sup> “Among the earliest examples of Pop printmaking in England, *As Is When* is Paolozzi’s homage to the Viennese philosopher Ludwig Wittgenstein, whose texts are judiciously excerpted on each of the book’s screenprints. Wittgenstein’s study of linguistic systems coincided with Paolozzi’s fascination with games and influenced his approach to the repetition and juxtaposition of elements in his own vocabulary. Despite the abstract qualities of *Tortured Life*, the imagery clearly suggests the cinema as spools of film cascade from boxlike cameras. Paolozzi had made two films himself in the early 1950s, and Wittgenstein was a known enthusiast of American popular films”. *Ibíd.*



una finalidad determinada”, aunque esto había sido en impronunciable motor, la razón íntima, inconfesable de su obra.<sup>204</sup>

En su *Bunk* series, realizada en su mayoría en Londres al regreso de su travesía por la posguerra parisina, recoge su visión más personal de lo que considera sus investigaciones plásticas de la versión radical del surrealismo tras 1945, y con ella alumbra un nuevo tipo de collage que no se había sido visto anteriormente. El conjunto de imágenes originales que usaba, era procedente en su mayor parte de la prensa norteamericana del momento, y que era absolutamente novel. Para Paolozzi, a pesar de su primicia, eran ya reliquias del nuevo culto, de la nueva religión que se estaba instaurando a pasos agigantados, el consumismo, y que era presentada como la promesa de un futuro mejor al alcance de la mano, que la sociedad posbélica norteamericana reafirmaba frente a las privaciones en Europa. En esa visión del consumo también se hallaba la promesa de la recuperación financiera, pues al incentivar el consumo, ello conllevaría el crecimiento económico, y junto a ellos, se propagaba un cierto estilo de vida o ideología, que abogaba por el no tan inocuo placer materialista que representaba el estilo de los EE.UU.

Familiarizado con la obra de Duchamp, Tzara, Giacometti, Ernst, Brancusi y Raymond Roussel, Paolozzi alumbra en paralelo a su trabajo escultural, una obra gráfica de carácter privado durante esos años de la inmediata posguerra, que luego presentó en una conferencia en el *Institute of Contemporary Arts* (ICA), en Londres al colectivo de

---

<sup>204</sup> Ludwig Wittgenstein, proposición 127 de las *Investigaciones Filosóficas*, Altaya S.A., Barcelona, 1999, p. 46.

artistas donde estaba él integrado, el *Independent Group*, en 1952.<sup>205</sup> A esta conferencia se la conoce por el nombre de *epidiascope projection* (proyección desde un epidiascopo) ya que uso está técnica para presentar esta selección de collages que nunca habían sido vistos de modo muy innovador. Paolozzi “utilizó, sirviéndose de un proyector de opacos, estas imágenes y collages como ilustraciones de una disertación que se apoyaba en la idea que la vida contemporánea es un espectáculo que se refleja en los medios de comunicación de masas”.<sup>206</sup>

En muchas ocasiones se refirió a estos trabajos como *readymade metaphors*, y que realmente como momento inaugural, o al menos desde luego a tener en consideración en una genealogía del pop, constituyen la reelaboración del surrealismo que tiene como marco referencial a la ruina. Casi veinte años antes que Warhol, Paolozzi en sus exploraciones con carácter surrealista de la publicidad, de las técnicas de reproducción de grabados, tuvo una producción colosal de gran cantidad de obra, y con todo ello se acerca a muchas de las características del *realismo traumático* que Foster ha identificado. Sólo que cabe considerar en tanto en cuanto que genealogía, que surgiría, o que desde luego resulta más visible al tomar como referencia al Reino Unido a principios de los años cincuenta, que a los EE.UU. una década más tarde.

Más de doce años después, en su estrategia de camuflaje, Warhol ni denuncia, como ha dicho Crow que hacía, ni se complace a la manera *simulacral*, sino que exhibe

---

<sup>205</sup> Maderuelo explica que el ICA era una “especie de club de debates en el que escritores, artistas y científicos podía exponer sus ideas y discutir sobre ellas en un marco más informal y menos tradicionalista que el que ofrecía la Royal Academy”. *Ibíd*, p. 17.

<sup>206</sup> Maderuelo, “La cultura popular en el Independent Group”, *Ibíd*, p. 23. Esta selección de cuarenta y cinco collages que Paolozzi proyectó en el ICA es lo que se conoce por la serie de *Bunk* que hasta 1972 no adquirió categoría de “obra de arte”. Maderuelo, *Ibíd*, p. 29, nota final 13.

el *modus operandi* de la producción generada gracias a la labor de implementación del consumo compulsivo, mediante a su vez su propio excesivo ejemplo, a través de su automatismo maquinal. Este tipo de estrategia, a modo de defensa mimética, que Warhol mantiene la relaciona Foster con uso nihilista del capitalismo que ya había propuesto y realizado el dadá.<sup>207</sup> Así siguiendo el argumento del nuevo *punctum* según Foster, este “radica no tanto en los detalles como en el desleimiento de toda la imagen, en Warhol, el *punctum* reside no tanto en los pormenores en la composición, como en esas repetitivas ‘detonaciones’ de la imagen”.<sup>208</sup> Y, aquí es donde encuentro el *punto* más problemático dentro de la compleja construcción interpretativa, de la *noción heurística*, de Foster, que aunque dice que no puede haber un *realismo traumático* como tal, sí que propone una tercera lectura como vía de escape a la dualidad planteada por las lecturas *simulacral* y *referencial*.<sup>209</sup>

En resumen, en la detonación fosteriana se encuentra ya comprendida de una manera dialéctica, el “destello flotante” barthesiano. De cierta manera incluso Foster se está refiriendo a una equivalencia entre del proceso de hacer la fotografía en un instante

---

<sup>207</sup> Un nihilismo que para Foster adopta un aspecto infantil, como sí, el *acting out* de los niños, las rabietas que les dan fuesen en realidad un tipo de *performance*. En mi opinión, estos aspectos infantiles los explotará Warhol hasta la saciedad, y es especialmente significativo el uso que hace de ellos al hablar de la relación entre el dadá y el pop, como veremos un poco más adelante en este apartado. En este ensayo de 1991, “Armor Fou”, mencionado anteriormente Foster se pronuncia sobre el nihilismo capitalista en el dadá, especialmente cuando dice: “Of course, to find meaning in these bizarre images may seem forced, especially as they tend to be read (if at all) as so much dada nonsense. Yet this nonsense is purposeful - not only in its disruption of conventional signification but also in its double imaging of a mechanistic body and a schizophrenic representation”. “Although my partially iconographic approach to the Ernst collages may seem perverse, its pertinence points to a problem in modernist art history: that practices like dada (or pop) often project iconographic themes even as they work to defy such meaning”. “Armor Fou”, op. cit., p. 70. También dice Foster que utilizado “estratégicamente en el dadá, este nihilismo capitalista Warhol lo llevo a la práctica ambiguamente”. “El retorno de lo real”, op. cit., p. 133.

<sup>208</sup> Foster, “El retorno de lo real”, op. cit. p. 138.

<sup>209</sup> *Ibíd.*, p. 133.

y retener la imagen única en un negativo único, entendiendo como “fogonazo” a los disparos o fogonazos de químicos que se imprimen sobre el papel de revelado, que hace posible la fijación de la imagen procedente a su vez del acto del disparo de la cámara fotográfica. Este último, proceso de revelado o de imprenta, como la de los periódicos en papel, podría por tanto entenderse como el proceso que Warhol imitaría a su vez al serigrafiar las imágenes serialmente, a la manera casi de una cadena de montaje industrial. Es el paso siguiente, en que lleva consigo el trauma primero, recogido en el disparo de la cámara, al trauma segundo, o ampliado, el que lleva consigo el proceso serial de reproducción de esa imagen, y que le permite a Foster plantear su *realismo traumático*. Es en esta segunda parte del proceso, la que le sirve para identificar el concepto freudiano de acción diferida, *Nachträglichkeit*, y sustentar su relación con lo que no es tan repetición, sino reelaboración del trauma original, en sus sucesivas versiones, reiterándolo, en tanto que reelaboración de reelaboraciones. Entendiendo que por “detonaciones” Foster está refiriendo tanto a la emisión de tinta del proceso mecánico de serigrafiado, como a los “destellos flotantes” de Barthes ahora ya dentro del proceso técnico, transferido al mismo, más allá de la imagen. 210

Como aclara tras identificar el *punctum* en la técnica, también algunas de estas “detonaciones” en tanto en cuanto relacionadas con la idea de impresiones serigraficas, residen en el proceso de la planificación de la imagen final de la obra, o incluso de su instalación y presentación en la pared, lo que apunta a la manera en la que las imágenes están relacionadas entre sí, que ya no es meramente en su producción mecánica. Como

---

<sup>210</sup> En el original en inglés Foster emplea siempre el vocablo *pop* para designar lo que Brotons ha traducido por detonación, que en realidad también sería shooting, disparo: “that in this definitive *popping* of the image”. En *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, op. cit., p. 134.

explica “otro ejemplo de estas detonaciones es el blanqueamiento de la imagen (que a menudo se da en los dípticos, como por ejemplo, un monocromo junto a un panel con un accidente o una silla eléctrica), como si fuera el correlato de un apagón”.<sup>211</sup> Así, Foster señala que hay por tanto otra manera reproductora y amplificadora del *punctum*, de la cual no explica más que es otra detonación o “pop” en tanto que disparo.

Otra de las objeciones que pueden encontrarse, objeción o *quid* que me dispongo a platear a continuación surge ya de que Foster durante el desarrollo de su propuesta interpretativa, ha incluido la obra de Gerhard Richter en su argumentación, junto a los ejemplos de Warhol, equiparando sus obras. En las dos, el *punctum* radica en el desleimiento de la imagen, pero Foster deja sin especificar a qué tipo de desleimiento se está refiriendo en estos casos.<sup>212</sup> No sabemos si este desleimiento surge a partir de los efectos reiterativos mediante el uso de una técnica, lo cual ciertamente, no es aplicable a estos dos artistas al mismo tiempo, o a algo otro. En realidad, Foster al recurrir a algo más allá de la técnica cuando dice que la manera en la que las imágenes se relacionan unas con otras, ya lo ha sugerido, aunque desde luego no lo ha elaborado. Es más, en el fondo, se ha desdicho a sí mismo de cierta manera. Ahora, al traer la obra de Gerhard Richter a colación en este proceso de desleimiento de la imagen, Foster ciertamente debería ofrecer una explicación más elaborada, ya que hablando técnicamente, ya de base, los dos artistas no pueden ser más diferente entre sí.

Como Foster asevera, la idea de un *realismo traumático* basado en una concepción que va desde lo real entendido como efecto de la representación a lo real

---

<sup>211</sup> Aclaración de Foster en su nota a pie (n° 22). Foster, “El retorno de lo real”, *Ibíd.*, p. 138.

<sup>212</sup> *Ibíd.*

como un evento del trauma, será más que clave para el arte y el cine contemporáneos, la teoría crítica, y la ficción narrativa.<sup>213</sup> Pero ahora que la explicación que se apoyaba en Warhol ha quedado un poco inestable, necesitamos volver a una interpretación sobre la obra Richter que nos permita mantener la hipótesis de una tercera lectura posible y necesaria para una posible genealogía pop. Es decir, necesitamos ahondar en que “pinta” Gerhard Richter en una comparación con Andy Warhol, que de nuevo encontramos que es una práctica artística que va más allá de Nueva York, de la historia y el contexto estadounidenses.

Por qué sí este *deslizamiento* o desplazamiento en la concepción de lo *real* en el arte, permite establecer cambios significativos en las conceptualizaciones sobre el tema de la representación realista, estando construido entonces de un modo teleológico, su *realismo traumático* será el desplazamiento producido en la teoría señalado a mediados de la década de los noventa que estamos analizando. Un desplazamiento que a su vez debe estar funcionando en esas mismas obras producidas entre la década de los noventa, y desde el origen de su genealogía, en 1963 como dice Foster, o en 1947, como yo he sugerido.

Volviendo sobre el ejemplo de Warhol, Foster nos dice que en Warhol, el *punctum*, a diferencia de en Barthes, no es algo “estrictamente privado ni público”.<sup>214</sup> Y de nuevo, aquí recurre una vez más a la obra de Richter.<sup>215</sup> Cito textualmente, y esto

---

<sup>213</sup> *Ibíd.*, p. 150.

<sup>214</sup> *Ibíd.*, p. 138.

<sup>215</sup> Aquí esta cita no es nada casual. Pese a no formar parte del texto principal, algo que mirando al texto debería considerarse como un síntoma de cierta limitación teórica de Foster, lo cual iría en su detrimento, es, sin embargo, es algo que también podría entenderse como resultado de la guerra abierta que los miembros de la revista *October*, de la que Foster es co-editor y fundador, sostienen abiertamente con el

vale también para Richter, especialmente en su serie de cuadros que finalizó en 1988 titulada *18 de octubre de 1977*, sobre el grupo terrorista de izquierdas, la banda Baader-Meinhof, también conocida por la Fracción del Ejército Rojo.<sup>216</sup> Esta serie de cuadros, toda ella basada en “fotografías de los miembros del grupo, de las celdas carcelarias, de los cadáveres y de los funerales, el *punctum* no es un asunto privado, pero tampoco lo explica un código público (o *studium* en el léxico barthesiano).<sup>217</sup> Lo cual revela, además, “una confusión traumática de lo privado y lo público”.<sup>218</sup>

En mi opinión, si Foster recurre a la serie de 1988 titulada *18 de octubre de 1977*, no es sólo para problematizar el hecho de que el *punctum* no sea algo meramente personal y privado a la manera de Barthes, sino porque aunque carezca de similitudes técnicas, sí que la serie de Richter está relacionada iconográficamente e históricamente con la obra de Warhol, particularmente con la serie que Foster ha venido citando, que no es otra que *Muerte en América*.<sup>219</sup>

Hal Foster ha comentado también a cerca de esta serie que piensa que “encripta una relación con lo real que sugiere una nueva aproximación a la obra de Warhol, especialmente a las imágenes de la serie *Muerte en América* de principios de los años sesenta, que nos permitiría ir más allá de la antigua oposición que reducía tantas otras

---

Museo de arte moderno neoyorquino, el MoMA. El tener en cuenta al frente de guerra teórico que públicamente mantienen Benjamin H. D. Buchloh y Rosalynn Krauss contra algunos de los comisarios del MoMA, resulta de lo más fructífero a la hora de entender la recepción norteamericana de la obra de Richter.

<sup>216</sup> RAF, que corresponde a las siglas de su nombre en alemán: *Rote Armee Fraktion*.

<sup>217</sup> Nueva aclaración de Foster en su nota a pie (nº 25). *Ibíd.*, p. 138.

<sup>218</sup> *Ibíd.*

<sup>219</sup> Da también título a su artículo “Death in America” en *October*, nº 75, invierno de 1996, pp. 36-59.

aproximaciones a la obra: que las imágenes están conectadas con referentes, a temas iconográficos o a cosas del mundo, o alternativamente, que el mundo no es otra cosa que una imagen, y que todas las imágenes del arte pop representan a otras imágenes”.<sup>220</sup>

La serie de Richter está formada por quince cuadros, cuyas imágenes abarcan un grupo de hechos históricos funestos ocurridos en el país germano, en tanto en cuanto, que al igual que el magnicidio de Kennedy, están aún por aclarar. Cubiertos por un entramado político, la verdad de los hechos que ocurrieron esos días, nunca ha sido revelada, es decir, aclarada, a la opinión pública alemana y norteamericana respectivamente, aunque en la era global, debería ser explicada a todos. Así, pese a conocer las imágenes que revelan que hubo mucho más de lo que nos han dicho y nos dicen los gobiernos, queda todo, de nuevo, en forma de trauma encriptado colectivamente, estos dos concretamente, traumas que aún no ha sido resueltos, y, que en el caso alemán, constituye el tema sobre el que Richter trabaja en esta serie.

Claro, con ya más de una década posterior, y, a partir del trabajo de Warhol. De *Muerte en America* Warhol ya le había comentado a Swenson que iba a ser el título de su exposición en París, en la Sonnabend Gallery, donde planeaba exponer las imágenes de “la silla eléctrica, de los perros de Birmingham y de accidentes de tráfico y de suicidios” en enero de 1964.<sup>221</sup> Fue su primera exposición en Europa.<sup>222</sup> De este

---

<sup>220</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “it encrypts a relation to the real that suggests a new way into Warhol, especially into the ‘Death in America’ images from the early 1960s, one that may get us beyond the old opposition that constrains so many approaches to the work: that the images are attached to referents, to iconographic themes or to real things in the world, or, alternatively, that the world is nothing but image, that all Pop images in particular represent are other images”. *Ibíd.*

<sup>221</sup> Con los “perros de Birmingham” se refiere a la serie *Disturbios raciales*, donde usa imágenes de prensa sobre la intervención policial, cuándo los agentes acudieron con perros policías, pastores alemanes, para aplacar las revueltas raciales en esa localidad de Alabama en la primavera de 1963. Una de las fotografías que hizo Charles Moore, y de las más famosas de aquella represión brutal, fue portada de la



conjunto de imágenes que forman *Muerte en America, 18 de octubre de 1977* de Richter guarda una relación icnográfica directa con una de las imágenes el cuadro *Funeral de Gangster* (1963), de la serie *Disasters* (Desastres).<sup>223</sup>

La fecha del título de esta serie de Richter, el *18 de octubre de 1977*, es la de aquel día en que Alemania se despierta para ver en las noticias que los guardias de la prisión de *Stammheim*, a las afueras de Stuttgart, han descubierto cadáveres de dos de sus prisioneros más célebres: Andreas Baader y Gudrun Ensslin, miembros de la fracción terrorista *Baader-Meinhof-Gruppe* (Banda Baader-Meinhof). La Baader-Meinhof fue una agrupación terrorista que crearon Baader, Ensslin y Ulrike Meinhof, una columnista que escribía para la revista mensual *Konkret* fundada en 1955. Ese mismo día, pocas horas después en el hospital, moriría también otro de los miembros, Jan Carl Raspe, de un disparo en la cabeza. Y un cuarto miembro también en prisión, Irmgard Möller, consiguió sobrevivir a un intento de suicidio por heridas de puñal tras

---

revista LIFE. Mucho antes ya de que llegasen a ser portada, las tumultuosas luchas por los derechos civiles de la población marginada, especialmente en Missisipi cuyo origen eran los esclavos traídos de África para la plantaciones, ya sacudían las conciencias de toda la población. Mi traducción al castellano de la cita original: “the electric-chair pictures and the dogs in Birmingham and car wrecks and some suicide pictures”. Swenson, *Ibíd.*, p. 18.

<sup>222</sup> Warhol expuso por primera vez en Europa en la galería de Ileana Sonnabend en París. Aunque Ileana era por entonces ya la ex-mujer de Leo Castelli, pues se habían divorciado en 1959, no eran rivales, sino colaboradores en los negocios. Warhol ya había dejado obras en consignación con Ileana en 1962 para la exposición “Pop Art Américain” con otros artistas como Lee Bontecou, John Chamberlain, Claes Oldenburg, James Rosenquist y Tom Wesselmann. Fue sólo seis meses después de esta exposición en solitario en París que firmó con Castelli en Nueva York, y tuvo su primera exposición con él a los once meses.

<sup>223</sup> La serigrafía sobre lienzo *Gangster Funeral*, 1963, de tamaño 266,7 x 192 cm, está en *The Andy Warhol Museum* en Pittsburgh, en el estado de Filadelfia, y forma parte de la *Founding Collection*, núcleo duro de la colección del museo, que proviene de la *Dia Foundation Collection* en Nueva York.

ser encontrada aún con vida por los guardas que les custodiaban en la prisión de alta seguridad de *Stammheim*, en Stuttgart.<sup>224</sup>

Tanto Baader como Raspe murieron a consecuencia de disparos en la nuca, y Ensslin murió ahorcada en la supuesta soledad de su celda. Ulrike había muerto también cumpliendo condena en la misma prisión de *Stammheim*, el 9 de mayo de 1976, ahorcándose con tiras de la toalla en su celda, lo que se dictaminó como suicidio. Holger Meins, otro de los miembros, que cumplía condena en la prisión de Wittlich, había muerto tras una huelga de hambre, dos años antes, el 2 de octubre de 1974.<sup>225</sup> En este caso particular de Hoger Meins, su fallecimiento se vio como una ejecución debida a una sistemática malnutrición, a la falta de asistencia médica, y a los golpes propinados por los propios agentes, lo cual repercutió mucho en su salud, deteriorando su estado físico hasta su muerte.<sup>226</sup>

---

<sup>224</sup> La idea que los presos políticos no eran tratados como el resto en la RFA, que precisamente era una de las reivindicaciones de la RAF, se puso claramente de manifiesto con sus propias muertes durante el confinamiento. Entender como su estancia en prisiones era un *Vernichtungshaft* (confinamiento exterminador) es el tema que se desarrolla en la publicación panfletaria, cuya autoría es del Komitees gegen Folter an politischen Gefangenen in der BRD, *Der Kampf gegen die Vernichtungshaft*, Eigenverlag (autopublicado), sin localidad especificada, 1974.

<sup>225</sup> Todos ellos son los protagonistas de la obra de Gerhard Richter que se analizará a continuación.

<sup>226</sup> Holger Meins, que medía más de 1'80 m murió pesando menos de 39 kilogramos. El testigo de sus últimos días atado y tumbado sobre una camilla en su celda fue su abogado Siegfried Haag. La larga sombra del nazismo, al igual que en el caso de Ulrike, no sólo está en las formas, sino también en el lugar en el falleció. La prisión de Wittlich, cuyo uso se conoce ya antes de la Primera Guerra Mundial, como correccional para jóvenes, jugó un papel importante en la represión de presos políticos durante el Tercer Reich. Más información puede encontrarse en el estudio de Nikolaus Wachsmann, *Hitler's Prisons: Legal Terror in Nazi Germany*, Yale University Press, New Haven/Londres, 2004. Wachsmann describe en su libro el funcionamiento y la función de terror legal en el Tercer Reich, la vida en las cárceles nazis a través de las desgarradoras historias de los reclusos vistas individualmente. Este libro precisamente ilumina el mundo que hasta 2004 era prácticamente desconocido de las prisiones nazis, de sus víctimas y de los funcionarios judiciales y penales que construyeron y operaron este sistema de terror legal brutal. Las prisiones estatales desempeñaron un papel indispensable en las políticas de terror del Tercer Reich, encarcelando a muchos cientos de miles de hombres y mujeres durante la época del nacionalsocialismo. Solidamente documentado, y operando una amplia gama de materiales de archivo, Wachsmann traza la serie de cambios en las políticas y las prácticas en las prisiones que acabaron por contribuir, sino desarrollar, el terror racial, la violencia brutal, las prácticas de trabajo esclavistas, el hambre y los

Pocos fueron los que en la Alemania Federal creyeron en los informes del penal que declaraban que los sucesos de aquella noche en la que Baader, Ensslin y Raspe perdía la vida correspondían con un suicidio múltiple. La sospecha popular es que fueron asesinados mientras estaban detenidos, ya que las a preguntas forenses cruciales no se les dio respuesta. A estas sospechas se sumaban los comunicados de otros comandos de la banda que expresaban que estos suicidios eran ejecuciones. Estando bajo vigilancia, no se sabe cómo sucedió, no hubo testigos, ni explicaciones de dónde provenían las armas, el puñal, las pistolas, etc., hechos estos de carácter básico ya que los prisioneros estaban en celdas de máxima seguridad. Al final se planteó como un pacto suicida entre prisioneros, que paradójicamente no podían comunicarse los unos con los otros. Así se acallaron, es decir, se dio por resueltos estos sucesos inexplicables.

El espectro del nazismo se extiende también a la muerte de Ulrike Meinhof, que el comando del mismo nombre estableció como una escenificación de suicidio con la intención de desvirtuar a su causa política, habiendo sido en realidad ejecutada por el aparato de seguridad del Estado. Que todos ellos fallecieran estando en prisiones bajo vigilancia, desde luego supone una circunstancia única en la historia de la RFA.

Exactamente doce años más tarde, en 1989, Richter vuelve de nuevo a conmocionar a la opinión pública alemana al rescatar este supuesto suicidio múltiple del olvido en el que estaba sumido. Los recuerdos del *Deutscher Herbst* (Otoño alemán) de 1977, a parte de la mañana en la que aparecieron los cadáveres de Baader y Ensslin, está

---

asesinatos en masa. Wachsmann demuestra que los funcionarios judiciales y todo aquel que perteneciera al sistema judicial de prisiones eran colaboradores que ayudaron a convertir los tribunales y las prisiones en elementos fundamentales de la red del terror nazi. El último capítulo está dedicado a argumentar como el sistema jurídico de la RFA impidió una seria investigación sobre el sistema jurídico precedente.

plagado de momentos violentos asociados con la Baader-Meinhof, como el secuestro y asesinato de Hanns Martin Schleyer, que había sido miembro de las SS, y que en los setenta era el presidente de la BDA y de la BDI.<sup>227</sup> Hanns Martin apareció también muerto, a manos de sus captores, ese mismo 18 de octubre de 1977, que da título a la serie de Richter, o *Bilderzyklus* (ciclo de imágenes) como también es conocida.<sup>228</sup>

Para remover las conciencias con su personalísima mirada de un hecho histórico de tal calibre, Richter escoge la pequeña ciudad de Krefeld, cerca de Colonia, dónde Beuys nació en 1921.<sup>229</sup> Este era un tema que en el mundo del arte no se había visto antes, con esta exposición de estos quince cuadros grises, Richter rompía un tabú.<sup>230</sup> Se llegó incluso a escribir en prensa como volvía a abrir heridas ya cerradas y como la exposición afectaría a las familias de las víctimas de los atentados terroristas.<sup>231</sup>

---

<sup>227</sup> La *Bundesvereinigung der Deutschen Arbeitgeberverbände* (Confederación de las asociaciones de trabajadores alemanes) o BDA, y la *Bundesverband der Deutschen Industrie* (Federación de la industria alemana) o BDI.

<sup>228</sup> Hay que añadir el secuestro del avión *Landshut* (un Boeing 737-200 de la *Lufthansa*), correspondiente al vuelo LH-181, que fue llevado a Mogadiscio tras despegar de Palma de Mallorca y no ser aceptado en Yemen para su aterrizaje forzoso. El asalto ocurrió el 13 de octubre de 1977 y fue ejecutado por cuatro miembros del Frente Popular para la Liberación de Palestina, el FPLP, que quería la liberación de once terroristas, incluidos los presos en la *Stammheim*, que morirían cinco días después. Se presupone que fue el fracaso del secuestro del avión, el que precipitó los suicidios, pero también cabe preguntarse a que nuevos actos de terrorismo tras la escalada de terror que supuso este secuestro del jet, hubiesen podido cometer otros comandos de la RAF para chantajear al gobierno de la RFA para liberar a Baader y a Ensslin. De los cuatro miembros de FPLP murieron todos los terroristas menos uno en la liberación de los pasajeros secuestrados.

<sup>229</sup> La muestra tuvo lugar en el *Museum Haus Esters*.

<sup>230</sup> La cita original es: “Daß Richter sich diese Terror-Szenerie malend vorgenommen hat, bedeutet einen Ausnahmefall nicht nur für sein eigenes Œuvre, sondern für die ganze Gegenwartskunst”. Jürgen von Hohmeyer, “Das Ende der RAF, gnädig weggemalt: SPIEGEL-Redakteur Jürgen Hohmeyer über Gerhard Richters Bilderzyklus 18. Oktober 1977” en *Der Spiegel*, el 13 de febrero 1989, p. 226.

<sup>231</sup> *Ibíd.*

Así del 12 de febrero al 9 de abril de 1989, se exhibían por primera estos cuadros, basados todos en material fotográfico de distintos años, que a su vez provenía de distintas fuentes. La controversia, que ya cercaba a los miembros de la banda terrorista, que de activistas sociales se habían convertido en fanáticos violentos, que habían declarado la guerra al Estado, ahora se dirigió hacia los lienzos. Si algo tenían de peculiar, y esto constituye una diferencia clara con respecto de la serie de *Disasters* (Desastres) de Warhol, es que como conjunto de imágenes, Richter había yuxtapuesto momentos muy diversos en las vidas de sus protagonistas: Ulrike Meinhof, Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Jan Carl Raspe y Holger Meins.

Aunque no hay indicaciones para como debe ser montada la serie en una sala, sí que se viene haciendo siguiendo una línea cronológica, que va desde la primera obra, basada en el retrato de Meinhof de joven, *Jugendbildnis*, y termina con el cuadro basado en la imagen del funeral público de Baader, Raspe y Ensslin, el día que fueron enterrados en una fosa común, *Beerdigung* (Funeral).<sup>232</sup> Como sí el decano de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Yale, Robert Storr, lo hubiese determinado de una manera morbosa, siguiendo las fechas de las fotografías referencia de cada uno de los lienzos, la serie comienza con un retrato individual, a lo *popstar* de Ulrike Meinhof, y termina con un funeral, los dos temas consabidamente, muy warholianos. Se muestra así, de principio a fin, como una narrativa casual, reducida a modo de moraleja, aunque los sucesos, los pensamientos y toda la simbología que hay

---

<sup>232</sup> Estas indicaciones con respecto a su instalación las ofrece Robert Storr en la p. 27, en el apartado de la "Introducción". Storr, el ex-comisario de arte contemporáneo de MoMA que organizó la compra de la serie para el museo, también se encargó de organizar su exposición que tuvo lugar del 5 de noviembre de 2000 al 30 de enero de 2001. El catálogo que acompaña a la exposición fue *Gerhard Richter: October 18, 1977[18.Okttober 1977]*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2000.

tras ellos sean de tanta complejidad, y de alto calado simbólico, particularmente socio-político.<sup>233</sup> Que los cuadros tengan un referente fotográfico es también algo que tienen en común con Warhol, y sin embargo, Richter, no reproduce las imágenes con técnicas de serigrafía sobre lienzo, como el norteamericano, sino pictóricamente.

Este uso de la pintura es un hecho que utilizará Robert Storr para de nuevo rescatar la valía de la pintura frente a otras artes. Para Storr, que Richter haya trasladado esas imágenes fotográficas a convenciones pictóricas, es algo que le permite sustraer a las imágenes los componentes sensacionalistas explotados por los medios de comunicación de masas.<sup>234</sup> También en realidad le permiten convertir a esas imágenes en cuadros únicos y darles precios astronómicos, hacerles únicos y cobrar una entrada exorbitante por el ser único museo en el mundo que tiene una obra referencial de la historia reciente de Alemania en su colección. Ha sido también un tema de controversia que una obra tan significativa para Alemania este en un museo de EE.UU.<sup>235</sup>

Pero detalles aparte, y sin compartir la opinión de Storr, sí encuentro que es importante destacar como al tiempo que Richter convierte estas imágenes fotográficas en imágenes pictóricas, las está homogeneizando de una manera, que le permite a su vez trabajar visualmente con sus diferencias. Estas radican en primer lugar, en que las

---

<sup>233</sup> Habría otras maneras de montar estos cuadros que no tuvieran esa lectura. Como antes he mencionado ya el filósofo escocés David Hume advirtió de los peligros inherentes a este tipo de predicciones e insinuaciones con respecto a las relaciones de causa-efecto que se muestran y se presentan como prueba demostrativa en base a su secuencia cronológica.

<sup>234</sup> *Ibíd.*, p. 106.

<sup>235</sup> En 1995 ya se había hecho pública esta importante adquisición. El comunicado de prensa del MoMA tiene la fecha de 13 de junio, y en él se cita a Kirk Varnedoe que detalla que el ciclo forma parte de una importante tradición de artistas modernos que confrontan con su obra los eventos de su tiempo, como es el caso de los *Disturbios raciales* de Warhol.

fotografías escogidas, pertenecen todas ellas a muy distintas fuentes, y esto se evidencia de un modo visual, en que cada una de ellas evidencia un género diverso dentro del marco de la fotografía. Tenemos una imagen de Mienhof, del género del retrato, que aunque no es de adolescente, sí que parece muy joven, es de antes de 1970, siendo este el mismo año que decide unirse a Baader y a Ensslin, y procede de un estudio fotográfico.

Hay también fotos forenses que se tomaron en las celdas de Baader y Ensslin por la policía al encontrar los cadáveres, dónde se pueden observar sus pertenencias. Y, también emplea imágenes de la prensa del momento, realizadas por fotógrafos profesionales, que pertenecerían al género del fotoperiodismo.<sup>236</sup>

En esta diferenciación de géneros fotográficos, que en el fondo constituyen todos ellos pruebas forenses de las escenas de un crimen múltiple sin explicación, de unas muertes que cuestionan el sistema democrático de la RFA desde sus cimientos, empezamos a ver que todas estas imágenes componen un mosaico.<sup>237</sup> En este se pone en evidencia, en primer lugar, un gusto popular por la recreación especular de crímenes, catástrofes, accidentes, del que la prensa se hace eco al igual que en Warhol. Pero también, al yuxtaponer estas imágenes, todas ellas respondiendo a los patrones y convenciones de cada género, Richter no solo revela esas convenciones a la hora de intentar la imposible reconstrucción histórica de un hecho traumático que no ha sido

---

<sup>236</sup> Especificado por Storr. *Ibíd.*

<sup>237</sup> También se une el extraño retrato de Gudrun Ensslin en tres de los cuadros, que se titulan *Confrontación 1,2,3*, basados en fotografías de autoría desconocida que se hicieron mientras Ensslin estaba en la prisión de Essen el verano de 1972.

presenciado, sino solamente mediatizado a través de los medios de comunicación, sino que también evidencia como estos han afectado nuestro imaginario colectivo.<sup>238</sup>

Gerhard Richter, es uno que como muchos otros de generaciones posteriores a Beuys, se apropiaron de los medios de la pintura, es decir, su convencionalismo, sus códigos establecidos a partir de los enfoques tradicionales sobre los materiales, el contenido, la presentación y la recepción, para preguntase, de un cierto modo, implícitamente, por las razones que prevalecen para que exista la pintura todavía como discurso artístico. Su serie *18 de octubre de 1977* parece una crítica directa a cómo debe un artista con su obra aproximarse a la historia, que más que a Beuys, su contribución a consiste en como aproximarse a la historia, desde la tradición pictórica, una vez más.<sup>239</sup>

Tras dejar la academia de Dresde, en la República Democrática Alemana o RDA, también conocida por la Alemania del este, donde había completado ya sus estudios en pintura realista, y encaminarse hacia Múnich, Richter decidió que lo mejor era ir y matricularse en Düsseldorf. Cuando Richter llegó en 1961, la ciudad era centro neurálgico de la vanguardia de posguerra en Alemania, dónde parecía hubiere renacido el espíritu de experimentación que había caracterizado a los años anteriores a la Primera Guerra Mundial. Fue una decisión basada en que en aquellos momentos, a principio de los años sesenta, la *Staatliche Kunstakademie* era un hervidero de ideas, Beuys acababa de ser nombrado profesor numerario, y la academia estaba tomada por el deseo de

---

<sup>238</sup> Constituyen una investigación del poder de la imagen para comprender la realidad. Es desde luego que un buen ejemplo de *realismo traumático* que Foster no analiza.

<sup>239</sup> El caso de Richter es algo más complejo aún si cabe, pues su formación como pintor tuvo lugar en Dresden, su ciudad natal, dando comienzo en 1951, cuando tenía diecinueve años en la Academia de Bellas Artes, y donde conoció de primera mano el realismo socialista. Sus profesores fueron Karl von Appen, Heinz Lohmar y Will Grohmann. Terminó la carrera con un mural, en el *Deutsches Hygienemuseum* (Museo de la Higiene), denominado *Lebensfreude* (Alegria de vivir).



experimentación y la voluntad crítica de encontrar diferentes vertientes en la formación artística.

Y en la academia, Richter se encontró con Sigmar Polke, Konrad Fischer, conocido entonces como Konrad Lueg, y con Blinky Palermo que también eran alumnos allí.<sup>240</sup> Aunque la escena artística se extendía más allá, gracias a una activa comunidad de artistas, que conectada con la escena de Colonia, y que aunaba las actividades de *Fluxus* con las del *Gruppe 53*, con la pintura Informal del Grupo ZERO, fundado por Otto Piene y Heinz Mack en 1957.

Richter como alumno en la *Staatliche Kunstakademie Düsseldorf* (Academia estatal de arte de Düsseldorf) desde 1961 hasta 1964, se pronunció en una entrevista a en 1993 posicionándose al decir que Beuys que “todavía me fascina como persona más que nadie; ese aura especial de él es algo que nunca más he vuelto a encontrarme ni antes ni después de conocerle”.<sup>241</sup> No llegó a ser alumno suyo, pero no es cierto que su relación fuera simplemente de coincidir en los pasillos por casualidad como veremos más adelante.<sup>242</sup> Así, aunque Richter ha dicho que encontraba la personalidad de Beuys fascinante, y que esta le tenía impresionado, ha mantenido de cara al público otra

---

<sup>240</sup> Richter entrevistado por Jan Thorn-Prikker en 2004, incluido en *Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, Thames and Hudson, Londres/Nueva York, 2009, p. 473.

<sup>241</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “he still fascinates me as a person more than anyone else; that special aura of his is something I’ve never come across either before or since”. Le dijo Richter a Hans Ulrich Obrist en una entrevista en 1993 que se incluye en *Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, op. cit., p. 299.

<sup>242</sup> “I studied first in Dresden. When I came to Düsseldorf, Beuys had just begun teaching there, but I never studied with him. Strangely, we have always been rather distant. We meet sometimes by chance, but we don’t have much to do with each other”. Son las palabras de Gerhard Richter en la entrevista con Dorothea Dietrich en 1985. “Gerhard Richter: An Interview”, *The Print Collector's Newsletter* vol. 16, n° 4, septiembre-octubre 1985, p. 128-132. Incluida también, de donde cito, en *Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962- 1993*, *Ibid.*, p.157.

opinión con respecto a su obra, que para su gusto encuentra demasiado excéntrica, ya que prefiere lo oficial, lo clásico, lo universal”.<sup>243</sup> Junto con esta opinión sobre la distancia con la obra de Beuys, Richter ha tratado también de mantener una distancia con él que no es del todo cierta, y que trataré a continuación con respecto al tema del *Kapitalischer Realismus*.

Sin embargo, ha sido el propio Gerhard Richter él que a través de Dietmar Elger, que trabaja en el archivo documental sobre su obra, que se aloja en el *Staatliche Kunstsammlungen* en Dresde, él que me ha facilitado el acceso a las fotografías que Reiner Ruthenbeck tomó la tarde de *Leben mit Pop* (Viviendo con pop). Sin esta valiosa documentación hubiese sido imposible establecer un aspecto muy importante de esta relación que desarrollaré a continuación.<sup>244</sup> Reiner era uno de los estudiantes de escultura de Beuys que acudió también a la demostración.

En la genealogía de la obra de Richter, vemos que treinta años antes, Beuys le procesaba su apoyo para el desarrollo de su práctica artística. El 11 de mayo de 1963, Richter, Lueg, Polke y otro compañero menos conocido hoy en día, Manfred Kuttner, montaron una exposición en una tienda vacía, que había sido anteriormente una carnicería, en el centro antiguo de Düsseldorf, en el número 31A de la *Kaiserstraße*. No lo habían organizado como una cooperativa, sino más bien como un espacio auto-

---

<sup>243</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “When I first saw the work, I wasn’t all that interested; it was too eccentric for me. I’m increasingly in favour of the official, the classic, the universal”. Le dijo Richter a Hans Ulrich Obrist en una entrevista en 1993 que se incluye en *Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, op. cit., p. 299.

<sup>244</sup> En un intercambio de correos electrónicos con el estudio del pintor, me facilitaron una copia digital de las fotografías de Reiner Ruthenbeck que se hallan en la actualidad en el Gerhard Richter Archiv, en la *Staatliche Kunstsammlungen* Dresden (Albertinum, Tzschirnerplatz 2, 01067 Dresden) a través del contacto con uno de los archiveros que allí trabajan, Dietmar Elger.

gestionado, que les permitía dar a conocer sus obras al público en lo que había sido el espacio de un local comercial. Aprovecharon los escaparates como parte de una exposición integrada, para todos aquellos que quisieran asomarse desde la calle. Con el uso de este espacio daría comienzo a lo que se ha ido denominado la vertiente de arte de pop alemán.<sup>245</sup>

Está documentado que Beuys asistió a la inauguración, en calidad más de amigo que como profesor de la *Staatliche Kunstakademie*, en lo que eran gestos de camaradería, colaboración y apoyo, por lo que se ve en las fotos. Representaba también a una generación anterior de artistas. Su presencia en este momento histórico de gran envergadura en la actualidad, en la que hay un renovado interés por parte de las instituciones museísticas en el origen del pop alemán,<sup>246</sup> la presencia de Beuys en la inauguración sólo puede reconstruirse gracias a fotografías que fueron tomadas esa tarde, y a su firma en el libro de visitas.<sup>247</sup> Lamentablemente su presencia en estos momentos inaugurales del movimiento pop alemán, en directa relación con los que

---

<sup>245</sup> Es en la invitación a la inauguración el primer momento que se usan los términos *Kapitalischer Realismus*.

<sup>246</sup> Una de las muestras más recientes de este interés fue la exposición de 2013 *Leben mit Pop. Eine Reproduktion des kapitalistischen Realismus* que se celebró en la *Kunsthalle Düsseldorf* del 21 de julio al 29 de septiembre de 2013. La exposición fue comisariada por Elodie Evers de la *Kunsthalle Düsseldorf*, y al año siguiente hizo una itinerancia a Nueva York, donde se presentó en el *Artists Space*, del 8 de junio al 17 de agosto de 2014, con el título de *Living with Pop. A Reproduction of Capitalist Realism* gracias a la colaboración del *Goethe-Institut*, y con fondos del *Auswärtiges Amt* (Ministerio de Asuntos Exteriores Alemán).

<sup>247</sup> En la actualidad este *Gästebuch* (libro de visitas) está en el Archivo de Manfred Kuttner, en Erkrath. A parte del público que asistió incluye también firmas de artistas ya fallecidos, como es el caso de Wilhelm Lehbruck, y una lista de reparto de tareas y de horarios para los artistas participantes.

fueron sus alumnos, y la pudiera haber sido su posible influencia en el mismo, el peso que pudiese haber tenido, no ha sido estudiado, ni siquiera comentado.<sup>248</sup>

Ya en el otoño de ese mismo año, el 11 de octubre, a las 8 de la tarde, Richter y Lueg, siguiendo la estela de *Fluxus*, organizaron una exposición, una demostración artística, a modo de *happening*, en la *Möbelhaus Berges* (la tienda de muebles Berges), que titularon *Leben mit Pop: Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus* (Viviendo con pop: Viviendo con pop – Una demostración del realismo capitalista).<sup>249</sup> En la fachada de tienda había una la marquesina más propia de una sala de cine que de un comercio, dónde se anunciaba que una vida era mejor con el mobiliario de la marca Berges: “Schöner Wohnen durch Berges”.<sup>250</sup> La promesa de una mejor existencia gracias a los nuevos productos de consumo destinados al espacio doméstico, que ya aparecían irónicamente como contenidos en las obras del pop norteamericano y británico, no se encontraba aquí en las obras de arte, sino en el escenario en el que se presentaban al público.<sup>251</sup>

---

<sup>248</sup> La publicación que se ha encargado más exhaustivamente de recoger estos momentos es el ejemplar monográfico 7 de la revista *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, titulado *Richter, Polke, Lueg & Kuttner ... ganz am Anfang / How it all began*, edición de Jeanne Haunschild, Verlag für moderne Kunst, Nuremberg, 2004. Más reciente es la información que también aparece en el libro de Stephan Strsembski, *Kapitalistischer Realismus. Objekt und Kritik in der Kunst der 60er Jahre*, Verlag Dr. Kovac, Hamburgo, 2010. Y a principios de los años noventa, el artículo de Susanne Küper, “Konrad Lueg und Gerhard Richter: ‘Leben mit Pop – Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus,’” *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* n° 53, 1992, pp. 289-306.

<sup>249</sup> “The Möbelhaus lent itself to this use by virtue of its central location. Like other heavily bombarded cities, Düsseldorf had undergone substantial transformation after the war, reorienting its urban plan around consumerism by prioritizing retail shopping and automobile traffic”. Weiner, op. cit., p. 109.

<sup>250</sup> Weiner, *Ibíd.*, p. 110.

<sup>251</sup> Sí el realismo capitalista tiene lugar como una respuesta irónica al realismo socialista que Richter conocía por su educación en la RDA está aún pendiente de determinar. Lo considero un aspecto interesante, pero la influencia no es tanta como podría presumirse sobretodo por el tema del *nouveau-réalisme* parisino que también era una referencia anterior. No puede sobreseerse tan fácilmente esta referencia como se ha venido haciendo. Pendiente estaría también de investigar con profundidad también

Una selección del muestrario de la tienda se mostraba sobre plataformas, emulando un *display* de esculturas sobre pedestales, a la manera a su vez una *showroom*, que es también el modelo que había seguido el arquitecto, pintor, comisario y diseñador Arnold Bode para presentar el arte moderno en la RFA en la segunda edición de la *Documenta* de Kassel en 1959. Richter y Lueg habían instalado también algunos de sus cuadros, mientras que ellos mismos se comportaban como objetos que formaban parte de la exposición, como esculturas que hubieran cobrado vida, formando parte del *display*, estaban sentados en una sala de estar, en la tercera planta de la tienda, mientras que de fondo se oía la televisión que tenían encendida.<sup>252</sup>

Así, a modo de escenario de teatro al que los espectadores estaban llamados a participar durante la representación, los artistas interactuaban para todos los asistentes al *happening*. En la tienda también habían incluido las efigies en papel maché, hechas por Lueg, del presidente norteamericano John F. Kennedy y del muy conocido galerista de Beuys en Düsseldorf, Alfred Schmela. El presidente de los EE.UU. había estado recientemente en la RFA, pues hecho una visita de Estado en Berlín occidental el 26 de junio de 1963. Estuvo en Berlín apoyando el gobierno de Adenauer, y al alcalde de Berlín, Willy Brandt. Por la ocasión había pronunciado su famosa frase *Ich bin ein Berliner* (Soy ciudadano de Berlín) con motivo del decimoquinto aniversario del bloqueo impuesto por la Unión Soviética. El muro de Berlín había sido levantado poco menos de dos años antes en plena Guerra Fría, y la crisis de los misiles en Cuba estaba

---

la conexión con los conocimientos que Richter tenía dada su especial formación artística, que había adquirido en dos sistemas políticos, tratando con ideologías que estaban enfrentadas a veces y también con visiones tan diferentes sobre la realidad pictórica.

muy reciente, pues había ocurrido en octubre de 1962. Kennedy representaba en la RFA el apoyo de la gran potencia capitalista, los amigos del Oeste que defendían la democracia frente a lo que suponía la amenaza comunista, siendo garantes de un mundo libertad bajo la *pax americana*.

Para poder ver la demostración en Berges, se entraba en grupo de acuerdo al turno asignado a la sala de estar donde estaban Gerhard Richter y Konrad Lueg sentados en unos sillones que a su vez estaban sobre los pedestales. Así *Leben mit Pop* era también una *living room*, o salón, dónde habían colocado, a modo de espacio habitado, los típicos utensilios, bebidas y comida en la mesa, libros en las estanterías, como hay en cada casa. También era una sátira de lo que eran las *soirées* artísticas que tenían lugar en las galerías de arte la tarde de la inauguración de la exposición. Más que la idea de que la vida contemporánea es un espectáculo que se refleja en los medios de comunicación de masas, se trataba de mostrar la banalidad del propio espectáculo. Mostrando una escena cotidiana a modo de exposición de arte en una tienda de muebles, a la que el público tenía acceso directo, se hacía incidencia en lo absurdo del planteamiento de la nueva religión del consumo, y la promesa de un futuro mejor en el ámbito doméstico gracias a la adquisición de estos nuevos productos para el hogar, incluyendo las obras de arte.<sup>253</sup>

---

<sup>252</sup> La referencia a Arnold Bode y a sus decorados para la muestra de arte moderno de la *Documenta* eran conocidos por los artistas, incluso Bode es el tema de una de uno de los cuadros de Richter realizados en 1964.

<sup>253</sup> Esta es una posición muy ambivalente pues no había un buen mercado para las obras de arte contemporáneo hasta que en 1967 se inaugura la *Kölner Kunstmarkt* (Feria de arte de Colonia). La inclusión de las obras puede apuntar también a la necesidad de encontrar puntos idóneos para su venta y presentación que no existieran entonces, y también es inseparable de una estrategia publicitaria para llamar la atención.

Sin embargo, fijándonos más en este *happening*, en la sala donde estaban Lueg y Richter también había una televisión que emitía un programa dedicado a la *Era Adenauer*, y fortuitamente coincidió este detalle de que la demostración fuese a las ocho de la tarde, al mismo tiempo que se retransmitía el programa.<sup>254</sup> Este era propaganda visual sobre toda la época del *Wirtschaftswunder* (del milagro económico), en la Alemania Federal, que se produjo en las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial.<sup>255</sup> Este periodo se correspondía con los años en los que Konrad Adenauer fue canciller de la RFA, de 1949 a 1963. Adenauer había sido una importante personalidad de la Alemania de Weimar, el alcalde de Colonia, y se le consideraba un símbolo de la democracia anterior al periodo nacionalsocialista, cuya presencia vinculaba históricamente a ambas democracias, Weimar y la RFA.

*La Era Adenauer* hacía referencia por tanto a la recuperación de Alemania, a que la nación, más bien lo que quedaba de ella, bajo el mandato del primer canciller de la República Federal, remontaba por encima de los escombros físicos, morales y políticos en los que había quedado sumida tras el nacionalsocialismo. Demostraba que se había desarrollado en paralelo y bastante mejor, milagrosamente mejor que la Alemania del

---

<sup>254</sup> Gerhard Richter, *Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*, editado por Hans-Ulrich Obrist, Thames and Hudson, Londres/Nueva York, 1995, p. 15.

<sup>255</sup> Resulta muy destacable que justo el vocablo *Wirtschaftswunder* sea el mismo que los Nazis empleasen para presumir de la recuperación económica que frente a los desastres de la República de Weimar, que ellos habían conseguido. Este término forma parte de la propaganda que el partido nacionalsocialista usaba, especialmente para destacar que Weimar no había sabido luchar por la supervivencia del campesinado y encarar el desempleo masivo, y para precisamente alegar que la economía nazi funcionaba. Esta recuperación económica que surge por oposición a Weimar, con políticas innovadoras de las que alardean, es desde luego un mito que Harold James desmonta en su ensayo “Innovation and Conservatism in Economic Recovery: The Alleged ‘Nazi Recovery’ of the 1930s”, *Reevaluating the Third Reich*, editado por Thomas Childers y Jane Caplan, Holmes & Meier, Nueva York/Londres, 1993, pp. 111-115. Para este uso de *Wirtschaftswunder* a mediados de los años treinta, James refiere por ejemplo al libro de H. Priester, *Das deutsche Wirtschaftswunder*, Querido Verlag, Amsterdam, 1936.

este bajo el gobierno comunista.<sup>256</sup> Y sin embargo, pese a las escenas del programa que documentaban la asombrosa recuperación económica, su emisión esa tarde en concreto, apuntaba sin embargo hacia el alto precio de este milagro material a nivel político, histórico y moral.

Probablemente no exista un acontecimiento artístico en el que literalmente el trasfondo político que lo envuelva sea una parte no intencional del mismo y sin embargo lo dote de una significación de tal alto calado como le sucedió a la demostración de *Leben mit Pop*. Que en la televisión que formaba parte de la acción que conectaron para retransmitiera justo a esa hora ese programa, creando un trasfondo único que permitía exactamente mostrar sin ambages la ambigüedad del periodo en cuestión, y la transición a la sociedad de consumo que se estaba consolidando ya sin remisión posible. Fue algo casual, y sin embargo, un elemento clave.

Aunque no tan imprevisto, pues demuestra que el haber elegido una tienda de muebles como el escenario propicio para articular de un modo plástico la transformación que se estaba llevando a cabo en el espacio público gracias a los años del *Wirtschaftswunder*, y como a través de esta coyuntura era posible penetrar y percibir los profundos cambios que estaban ocurriendo en el seno de lo privado, había sido la decisión más correcta.

La evidencia en que haber seguido este criterio había sido lo más acertado llegaba a su máximo exponente en la presencia de la televisión, encendida,

---

<sup>256</sup> Misma retórica que he mencionado en el la nota anterior, sólo que ahora aplicada a este caso es la propaganda de la RFA contra la RDA, en vez el vocablo *Wirtschaftswunder* usado para presumir de la recuperación económica frente a los desastres de la República de Weimar, es un concepto que se usa para destacar la milagrosa recuperación económica de la RFA.



transmitiendo como medio de comunicación de masas que esa tarde se hacía eco del resumen visual de toda la época que correspondía precisamente a unas políticas que habían hecho posible que la *Wiederaufbau* (reconstrucción) de Alemania hubiese ido en una dirección, y no en otras alternativas que también hubieran sido posibles. El periodo de *Wirtschaftswunder* se lee precisamente por ser un tiempo en el que la amnesia con respecto a los crímenes del régimen nacionalsocialista venía favorecida desde el propio gobierno. Así, el trasfondo político cobraba una presencia única como parte de lo que se habían propuesto demostrar, lo que deseaban hacer visible en la demostración *Leben mit Pop*.

La apropiación temporal de la tienda de muebles y de parte de su mobiliario, como elementos de la exposición de sus obras y de su persona, les permitía manifestar la influencia en las vidas de los ciudadanos de la República Federal del *boom* económico a través de unos objetos de consumo doméstico que eran fundamentales en la reconstrucción del espacio privado.<sup>257</sup> Un mobiliario nuevo cuyo coste real era en el fondo la propagación de la idea que vivir insensibles a un pasado reciente, gracias al milagro económico tras los terribles años de la Segunda Guerra Mundial y de la posguerra, era lo aconsejable. Así, se fomentaba la represión del pasado nazi en su historia colectiva, sustituyendo la realidad de la ruina por la dictadura del consumismo.

La mañana de *Leben mit Pop*, el *Bundeskanzler* Adenauer, tras el escándalo del *Der Spiegel Affäre* (el escándalo del semanario *Spiegel*), que se llevó por delante a su gobierno, había anunciado que resignaría, era algo esperado, que abandonaría su cargo de canciller antes de que terminase la legislatura, pero nada hacía prever que sería ese

---

<sup>257</sup> Weiner, *Ibíd.*

día, ni que por supuesto coincidiría con el *happening*.<sup>258</sup> El 11 de octubre de 1963 fue cuando se sucedió una de las réplicas que sucedieron al terremoto político que había tenido lugar un año antes.

El escándalo de gran magnitud había dado comienzo cuando la policía hizo una redada en las oficinas del semanario *Spiegel* en Hamburgo, y arrestó a los principales redactores de la publicación el 26 de octubre.<sup>259</sup> Toda la documentación archivada en la oficinas quedó incautada por las autoridades. El motivo era que habían encontrado al fundador y editor del semanario, Rudolf Augstein, y a dos reporteros, Conrad Ahlers y Hans Schmelz, culpables de traición a la RFA, por haber revelado secretos militares en un artículo. Todo comenzó por la publicación de la historia que iba en la portada de la revista en ese número del 8 de octubre de 1962.<sup>260</sup> Los dos redactores publicaron un análisis basado en un informe sobre las fuerzas armadas, la *Bundeswehr*, que concluía aseverando que en caso de conflicto armado, según la OTAN, las fuerzas de la RFA estaban en condición de absoluta precariedad.<sup>261</sup> En el caso que hubiese un ataque de la

---

<sup>258</sup> Adenauer anunció su renuncia, y dejó su cargo cinco días después, el 16 de octubre. Ludwig Erhard fue su sucesor en la cancillería.

<sup>259</sup> Se ha comparado con un *thriller* estilo John le Carré, especialmente por los nombres en clave que el Servicio de Inteligencia militar dio a los periodistas.

<sup>260</sup> En el aniversario de los cincuenta años de existencia de la revista, se publicó el artículo de Rudolf Augstein, “So fingen wir an, so wurden wir angefangen” que explicaba todo lo ocurrido, en *Spiegel Sonderausgabe 1947-1997*, 16 de enero 1997, p. 6. Ya que el éxito de su evolución como publicación está directamente relacionada con lo que ocurrió esos días, el semanario ofrece una exhaustiva crónica de todo lo ocurrido, y copias digitales de los materiales publicados a cerca del *affaire* en su página web, así que todo sobre la *Chronologie: Die SPIEGEL-Affäre* puede consultarse actualmente en el enlace: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/spiegel-ffaere-die-chronologie-a-850071.html>. También en el enlace: <http://www.spiegel-ffaere.de/akteure/akteure-der-ffaere/> puede consultarse todo sobre todas las personas implicadas en el mismo. (Consultados por última vez el 15 de enero de 2015)

<sup>261</sup> El informe cubría una serie de ejercicios militares que habían sido organizados por la OTAN bajo el nombre en clave *Fallex 62*. Estas maniobras revelaban el precario estado de la *Bundeswehr*, que recibió la puntuación más baja de los Jefes del Estado Mayor de la OTAN. En este *report* se había considerado el caso en que hubiese una eventual guerra con la Unión Soviética, y en la misma, se contemplaba el

Alemania del este ese otoño, no tenían la capacidad de poder hacerle frente, y una intervención de la OTAN sería inevitable.

Aunque este artículo de investigación veía la luz una semana antes del descubrimiento por parte de los EE.UU. de misiles soviéticos en la isla Cuba ese otoño, que desembocaría en la crisis más aguda de toda la Guerra Fría, la situación era que tras el alzamiento del muro de Berlín un año antes, la relaciones diplomáticas y militares entre los dos bloques estaban sufriendo constantes sacudidas. La RFA, en su alianza con los EE.UU. estaba en el punto de mira de una posible invasión soviética, y que la debilidad estructural de sus fuerzas armadas fuese un tema de la opinión pública, no gusto en el ambiente antidemocrático del gabinete de Adenauer. Así, Augstein fue a parar a la cárcel más de tres meses por cargos de traición, por ser el responsable de la que la crítica a la desastrosa situación militar del gobierno de Bonn.<sup>262</sup>

La reacción al artículo fue un frontal ataque a la libertad de prensa, como no se había visto antes en el periodo tras 1945, y nunca la opinión pública había mostrado su desacuerdo con respecto a estos acontecimientos de manera tan negativa.<sup>263</sup> El ministro de defensa, Franz-Josef Strauß, que era uno de los hombres clave en el gabinete de

---

supuesto que un ataque nuclear soviético tuviese lugar, descubriendo que las fuerzas armadas de la RFA, no podían hacer frente al mismo por los medios convencionales y la Alemania Occidental únicamente podía ser defendida por un contraataque nuclear de la OTAN.

<sup>262</sup> En aquellos momentos fue cuando se supo públicamente por primera vez de la figura de Siegfried Buback, que era uno de los jóvenes abogados que se ocuparon en la oficina del Fiscal General en Karlsruhe de la acusación contra Rudolf Augstein y del arresto de todos los “traidores” en Hamburgo. Fue quién estudió toda la documentación incautada al *Spiegel* para desarrollar los cargos de alta traición en el tribunal. En 1977, ocupando ya el cargo de Fiscal General fue la primera persona ejecutada por un comando de la RAF en el *Westdeutsche* como represalia al tratamiento de confinamiento exterminador que recibían los presos políticos.

<sup>263</sup> Las protestas se sucedieron en las calles las unas a las otras.

Adenauer tuvo que presentar su dimisión.<sup>264</sup> Uno de los mayores errores que había cometido fue también haber ordenado el arresto de Ahlers, pues aprovechando sus conexiones con su homólogo militar en Madrid, consiguió que independientemente de la jurisdicción territorial, la policía franquista se llevase a Ahlers en mitad de la noche mientras estaba de vacaciones en Torremolinos. Luego Strauß intentó negarlo todo ante el Bundestag.<sup>265</sup>

Así, tras el anuncio de la renuncia del *Bundeskanzler* por todos estos motivos que habían hecho insostenible su posición, a las ocho de la tarde se retransmitía el programa dedicado a los años 1949-1963, la llamada *Era Adenauer*, casualmente coincidiendo con la demostración, en la sala donde estaban Lueg y Richter sentados. En la pared de enfrente a la TV que no sale en ninguna de las fotos conocidas de este happening, había también una obra que el profesor Beuys había prestado a la demostración de los alumnos para que estuviese en Berges esa tarde, formando parte de todo el evento.<sup>266</sup> Frente a la propaganda visual sobre toda la época del *Wirtschaftswunder* en la Alemania Federal, estaba el traje de Beuys fijado en la pared.

---

<sup>264</sup> Friedrich August von der Heydte, profesor de derecho de la Universidad de Würzburg y miembro de la *Unión Social Cristiana de Baviera* (CSU) decidió presentar una demanda por alta traición en los tribunales que fue la que en parte activó la respuesta tan radical que se generó.

<sup>265</sup> Desde luego que cuando Strauss leyó el artículo se enfureció, ya que le dejaba en ridículo, y quedaba como inepto, y declaró que era terrorismo periodístico, lo cuál le permitió actuar, con todo el peso del Estado, a modo de venganza sobre los que le habían mostrado su absoluta ineficacia en la prensa.

<sup>266</sup> Este préstamo aparece especificado como parte de los elementos de la instalación que aparecen detallados en programa del evento, como “Garderobe mit Leihgabe von Prof. Beuys” (vestuario con un préstamo del profesor Beuys). Una copia facsímil del programa se reproduce en *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, titulado *Richter, Polke, Lueg & Kuttner ... ganz am Anfang / How it all began*, op. cit., p. 77. Es también gracias a la documentación fotográfica del evento, por parte de Reiner Ruthenbeck que ha quedado constancia de este hecho. Como he mencionado anteriormente ha sido gracias a Gerhard Richter y al personal de su estudio y de su archivo los que me han facilitado el acceso a estas imágenes.

Su sombrero, una camisa amarilla, pantalones azules, calcetines y zapatos. Cada una de las piezas de ropa tenía una etiqueta identificativa de papel con la característica cruz marrón, firma del artista.<sup>267</sup> En la parte de abajo había una caja abierta de cartón, con pedazos de grasa, que también llevaban la cruz marrón pintada sobre ellos.

¿Cómo se podría interpretar esta obra de Beuys que aparece ahora en un contexto del origen de lo que viene llamándose la vertiente de pop alemán? ¿De qué manera podría leerse que no fuese teniendo en cuenta la propuesta de elaborar un *realismo traumático* como teoría para las obras creadas tras 1945?

En la novela *Las gafas del señor Cagliostro*, nos encontramos a un protagonista perdido en sus conclusiones sobre la realidad que le circunda, llegando a momentos de confusión que se revelan como realmente dolorosos.<sup>268</sup> Jerome H. Middletown de Melbourne (Australia) llega a Chicago como heredero de una gran fortuna, pero sin embargo, a pesar de ser verdaderamente ese heredero, llegará a dudar lo dado por las circunstancias a las que se irá enfrentado a lo largo de la novela: vacilará con respecto a su identidad cuando conozca al doble que le suplanta, sobre su cordura pues acabará recluido en un manicomio, y sobre todo, mantendrá una perplejidad constante sobre la peculiar personalidad de su padre, el magnate Didgy Middletown, que le mantuvo siempre a distancia. Sus perplejidades comienzan al encontrarse con el hecho de que éste le lega únicamente, y para que mantenga siempre consigo según los términos de una apuesta, la gafas del doctor Cagliostro, artilugio de 1790 perteneciente al médico

---

<sup>267</sup> Estas etiquetas evocan no sólo el envío de víveres por parte de la Cruz Roja Internacional sino también a las que llevaban los niños transportados durante la Segunda Guerra Mundial..

<sup>268</sup> *Las gafas del Sr. Cagliostro* de Harry Stephen Keeler, traducción de Fernando Noriega Olea, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1945. Edición original de 1924.

europeo Joseph Bálamo, Conde de Cagliostro, del cual se dice que poseía poderes mágicos. Estas extrañas e incómodas gafas producen dolor de cabeza a quien las lleve durante un rato. Al final, el joven Middletown encontrará el sentido a tan extraño legado al descubrir el secreto que albergan las gafas, ya que estas lentes le permiten leer un mensaje oculto en los carteles publicitarios del fármaco de la marca registrada *LOTSAPEP*, producto comercializado por la empresa de su padre, instalados a lo largo y ancho de la geografía americana. Una información que sólo gracias a las propiedades ópticas de los cristales puede verse y que le revela donde se halla el verdadero testamento.<sup>269</sup>

El propio Buchloh llama la atención en 2014 sobre cómo se ha pasado por alto por ejemplo una lectura del *nouveau-réalisme* parisino, por toda la crítica, incluyéndole a él mismo, que permita captar “la actitud crítica y subversiva que en realidad adoptaron los artistas”.<sup>270</sup> Hay en realidad “un profundo desacuerdo con la transformación de la

---

<sup>269</sup> “El fondo de este anuncio se hará por el procedimiento de pequeños paneles negros, rojos, amarillos y anaranjados, todos los cuales se fundirán instantáneamente en un encerado, llamémosle así, cuando se les miré a través de los cristales Azul Cobalto – cristal Beta. La letras del anuncio serán también negras, rojas, amarillas, anaranjadas, azules, verdes o blancas, contrastando cada una de ellas con un panel y dispuestas de tal manera que todas, *excepto las que componen en azul el mensaje dirigido a ti*, se volverán tan negras como el fondo mismo, cuando se las miré a través de esas gafas”. *Ibíd.*, p. 556.

<sup>270</sup> “Una rápida ojeada a un movimiento contemporáneo y en muchos sentidos comparable al *Independent Group*, el Nuevo Realismo parisino, revela una discrepancia similar entre las reivindicaciones afirmativas y apoloéticas de la crítica, y la actitud crítica y subversiva que en realidad adoptaron los artistas. Si leemos los manifiestos y los escritos de Pierre Restany sobre la obra de este grupo, podríamos deducir que las prácticas de Arman y Villeglé, de Hains y Dufrêne, también estaban profundamente comprometidas con la celebración de las recién americanizadas formas de una cultura de consumo totalizadora, una cotidianidad entregada a la destrucción sistemática de los temas de la esfera pública social y política. Sin embargo, si atendemos a las declaraciones de los propios artistas y estudiamos sus obras con más detenimiento que Restany, descubrimos en realidad un profundo desacuerdo con la transformación de la esfera pública a la que había llevado la americanización, y una oposición radical a este fenómeno. En este contexto, no es casualidad que algunos de estos artistas se encontraran muy próximos a la emergente *Internacional Situacionista*, un colectivo cuya respuesta a la sociedad del espectáculo y del consumismo totalitario no podía ser más antagónica”. Buchloh, “Entre Americanos: Richard Hamilton”, *Ibíd.*, nota a pie, p. 93.

esfera pública a la que había llevado la americanización, y una oposición radical a este fenómeno. En este contexto, no es casualidad que algunos de estos artistas se encontraran muy próximos a la emergente *Internacional Situacionista*, un colectivo cuya respuesta a la sociedad del espectáculo y del consumismo totalitario no podía ser más antagónica”.<sup>271</sup> Este comentario puede aplicársele a muchos otros movimientos y a las obras de artistas individualmente, de mitad de los años sesenta, que como hemos visto no están realmente analizados desde la actitud crítica que tenían, es casi como si no hubieran existido.

Así por ejemplo, con el *Kapitalischer Realismus*, sería el galerista René Block quién desde su espacio en Berlín hiciese un uso más estratégico, y comercial, de estas manifestaciones, a la manera de Castelli, capitalizándolas como verdaderas mercancías en una nueva presentación que ya no eran los *happenings* de Düsseldorf.<sup>272</sup> El 16 de septiembre de 1964, bajo la dirección de Block, se inauguró la exposición *Neodada. Pop. Decollage. Kapitalischer Realismus*, con trabajos de Gerhard Richter, Sigmar Polke, Konrad Lueg y Manfred Kuttner, desde entonces y hasta 1971, Block tuvo la visión de emplear la terminología *Kapitalischer Realismus* en multitud de ocasiones, haciéndole formar parte del discurso histórico-artístico. Como René Block presentó a lo largo de casi una década el *Kapitalischer Realismus*, sin asociarlo con un significado predeterminado, y dejando que una relación dialéctica entre posibles críticas al

---

<sup>271</sup> *Ibíd.*

<sup>272</sup> El propio Richter ha comentado lo impresionado que estaba con Fluxus, llegando incluso a admitir que había pintado fotografías al óleo bajo su influencia. “I was very impressed with Fluxus. It was so absurd and destructive. It inspired me to try out some real non sense, like copying photographs in oil painting”. Entrevista de Gerhard Richter con Dorothea Dietrich en 1985, op. cit., p.157.

capitalismo y el arte pop fuese surgiendo, para poder llevar los productos resultantes al ámbito comercial.<sup>273</sup>

En esta dialéctica se localizan los elementos que sólo desde un desarrollo teórico como el del *realismo traumático* pueden ser identificados y leídos. Como hemos visto con la serie *18 de octubre de 1977* de Richter, un instante puede ser captado y posteriormente diseccionado o reproducido hasta la saciedad, y ese mismo instante, puede ser también captado desde otro ángulo, y estudiado de maneras completamente diferentes. Diversas fuentes, numerosos ángulos, variedad de géneros, pero un mismo suceso. Multiplicidad de imágenes que captan un mismo hecho. Aquí Richter había conseguido algo que tal vez a Warhol le hubiese gustado, pero que nunca llegó a realizar. Richter sin embargo, si trabaja con todas esas imágenes conjuntamente, tanto las de la policía, como las de la prensa, como las privadas. Desde un tratamiento unificador trabaja con todos los convencionalismos de estilo inherentes en el origen de cada fotografía, en los “fogonazos” que las hicieron posibles a la vez que permanecieron en ella. De este modo, en el ciclo de imágenes de *18 de octubre de 1977*, asociando los convencionalismos estructurales que caracterizan a las imágenes con los ámbitos de lo público y de lo privado, cuando se ven en conjunto, revelan más lo recóndito sobre cada uno de ellos, que por separado, a la manera de Warhol.

Para Lacan, y para Foster, en sus respectivos modelos de post-estructuralismo, lo simbólico era el área del lenguaje, de la ley en tanto que Nombre-del-Padre, y lo *real*

---

<sup>273</sup> Este uno de los temas que aparecen en el catálogo de la exposición *Leben mit Pop. Eine Reproduktion des kapitalistischen Realismus. Manfred Kuttner, Konrad Lueg, Sigmar Polke, Gerhard Richter. Mit einem Beitrag von Christopher Williams*, editado y publicado por la *Städtische Kunsthalle Düsseldorf*, Düsseldorf, 2013.



aquello que escapa a la significación, lo que está más allá de la ley. Sucede que las estructuras de lo simbólico, permanecen en la interiorización de lo *real* por el sujeto. Hasta que estos convencionalismos inherentes a esas estructuras no sean puestos en cuestionamiento, y minados, continuarán estas estructuras del orden patriarcal de lo simbólico teniendo poder, porque esas estructuras configuran también el elemento cognitivo que continúa manteniendo su primacía sobre cualquier otro modelo. Y lo *real*, en su relación con el trauma, puede ser utilizado teóricamente para reforzarlas, o para cuestionarlas.

La marca registrada del padre de Jerry Middletown, *LOTSAPEP*, que siguiendo un pequeño juego de palabras, llegando así a llamarse *LOTSAPoP*, entendido como anagrama o contracción onomatopéyica de “Lot-sa-pop: A lot of pop”, y en relación con la interpretación, como Warhol, de una manera cariñosa, del dadá como *dad*, y del *pops* como pop, siendo *dad*, el apelativo cariñoso con el que los niños llaman a sus padres en EEUU, y, *pops*, el apelativo que usan los adolescentes para los mismos. En este escenario, ya ha habido un crecimiento, el paso del tiempo de niños a adolescentes, del dadá al pop, y de Barthes pasando por Lacan a Foster, pero el paso del tiempo no los han cambiado mucho, al igual que estos adolescentes, siguen confiando en el padre, siguen llamándolo, apelando a él, porque sigue estando ahí. Warhol le responde a la pregunta sobre si pop es un nombre incorrecto para denominar lo que hace diciendo que dadá tiene algo que ver con pop, porque son sinónimos.<sup>274</sup>

---

<sup>274</sup> A la pregunta que si el *pop* es un nombre incorrecto para denominar lo que hace, Warhol le responde: “The name sounds so awful. Dada must have something to do with Pop – it’s so funny, the names are really synonymous”. Warhol citado en Swenson, *Ibíd.*, p. 19.

A lo que continúa diciendo, que si alguien sabe que significan realmente esos nombres, que son verdaderamente diferenciables. Y pone como ejemplo el caso que ha sucedido con Jasper Johns y Robert Rauschenberg, les habían estado llamando neodadá, toda la gente decía que sus obras eran derivativas y que no transformaban los elementos que empleaban, y ahora les llamaban progenitores del arte pop. Esta era la última ironía para Warhol, que le pusieran junto a Johns y Rauschenberg.<sup>275</sup>

Foster presenta un modelo que le permite líneas de lectura que otro modo serían imposibles, propone su *realismo traumático*, que en fondo sabe que sólo es útil como *noción heurística*, pero que le sirve para cuestionar los modelos teleológicos *á la Greenberg* aplicados al arte. Eso sí, sólo para el arte, y no aplicado a los modelos de la crítica. Lo que Foster descubre en relación a la acción diferida y a la reiteración, es algo de lo que los modelos historicistas de la crítica de arte deberían hacerse eco. Tal y como funciona en la práctica artística, en la interpretación de obras de producción contemporánea. Hace falta proponer en términos metodológicos, que el efecto de lo traumático en relación a la imagen desleída, debería ahora aplicarse a los textos críticos para elaborar un nuevo corpus teórico crítico.

---

<sup>275</sup> “Does any one know what they are supposed to mean or have to do with, those names? Johns and Rauschenberg – Neo-Dada for all these years, and everyone calling them derivative and unable to transform the things they use – are now called progenitors of Pop. It’s funny the way things change”. Warhol citado en Swenson, *Ibíd.*, pp. 19-20.

### 1.3.3. USO DE MATERIALES Y SU SIGNIFICACIÓN HISTÓRICA. JOSEPH BEUYS Y SU PAPEL COMO ARTISTA DE POSGUERRA EN LOS AÑOS SESENTA: LA INVENCIÓN DE UNA NUEVA PLÁSTICA

Atendiendo a la necesidad de articular una propuesta metodológica que incorpore ya el efecto de lo traumático en relación a la imagen desleída, desde el origen de su genealogía en 1947, como he sugerido, y que éste sea ya aplicado a los textos críticos, hay necesariamente que tener en cuenta tanto las posibles lecturas que no se hayan considerado, como aquellas otras con una excesiva relevancia en las interpretaciones totalizantes que han sido propuestas. Estando el efecto de lo traumático profundamente conectado con las realidades históricas, el hecho que no haya recibido la atención que merecía, afecta definitivamente la vigencia de toda lectura que haya prescindido de considerarlo.

Anteriormente ya hice mención a como uno de estos aspectos importantes del arte en los años sesenta, la actitud irreverente que tenían los artistas, en el caso del *nouveau-réalisme* parisino que había pasado desapercibida por completo.<sup>276</sup> No ha sido hasta muy recientemente, cuando Buchloh ha señalado que no que se había captado la disonancia que existía “entre las reivindicaciones afirmativas y apologéticas de la crítica” frente a la actitud subversiva “que en realidad adoptaron los artistas”.<sup>277</sup>

---

<sup>276</sup> “Sin embargo, si atendemos a las declaraciones de los propios artistas y estudiamos sus obras con más detenimiento que Restany, descubrimos en realidad un profundo desacuerdo con la transformación de la esfera pública a la que había llevado la americanización, y una oposición radical a este fenómeno.” En “Entre Americanos: Richard Hamilton”, op. cit., nota a pie, p. 93.

<sup>277</sup> Ha sido un gran paso, que no tiene precedente, que Buchloh haya comenzado a admitir que hay aspectos concernientes a las actitudes de los artistas en estos años que pueden haber sido obviados. Buchloh en 2014, ya afirmaba que se les había pasado por alto, a él y a toda la crítica en general. *Ibíd.* Pero ya antes, en 2007, con respecto a la retrospectiva dedicada al *nouveau réalisme* parisino, en las *Galerías Nacionales du Grand Palais*, ya había adelantado Stonard que el proceso de *désrestanyisation*, refiriéndose a la preponderancia que la interpretación de su teórico, y maestro de ceremonias, Pierre Restany tenía sobre la lectura de todas sus obras, había comenzado mucho antes gracias a los propios

Desafortunadamente son muchos los casos que confirman esta situación actual, en la que obras producidas a mitad de los años sesenta no están realmente consideradas teniendo en cuenta la actitud crítica e insurrecta que los artistas mantuvieron, lo que tiene como resultado que estén excluidas en el ámbito de la teoría crítica, tal como si no hubiesen existido de facto.<sup>278</sup> También cabría preguntarse si esto ha podido suceder así y durar por tanto tiempo gracias a que en esta situación se ha exagerado paralelamente el aspecto de protesta de otras prácticas, sobredimensionando su verdadera importancia, lo cual parece hubiera contribuido sobremanera a continuar tergiversando las circunstancias reales.<sup>279</sup>

Esto se combina a su vez con la situación que se estudiaba en *Fault Lines: Art in Germany 1945-1955*, sobre cómo se mantenía la discontinuidad de las circunstancias histórico-políticas de la década inmediatamente posterior a la derrota en la guerra, a través del recurso metafórico que consideraba a la época de posguerra como si fuera un terreno en el que un drama geológico hubiera sido representado, al que le sucedían toda clase de melodramáticos reajustes.<sup>280</sup> Por todo ello, la validez de las lecturas realizadas hasta la fecha, que no han tenido en cuenta todo este importante bagaje que existía, del

---

artistas. “At best the works are disentangled from the philosophical spin placed upon them by Restany, advancing a process of *désrestanyisation* initiated early on by the disgrunded artists themselves.” John-Paul Stonard, “Le Nouveau Réalisme. Paris and Hanover” en *The Burlington Magazine*, vol. 149, n° 1251, junio 2007, p. 428.

<sup>278</sup> Hal Foster también se ha pronunciado sobre este punto diciendo que el “diagrama de estas conexiones es muy difícil de producir; ciertamente, no puede trazarse únicamente con las herramientas convencionales de la crítica artística, el análisis semiótico o la historia social del arte”. “El *quid* del Minimalismo”, op. cit., p. 70.

<sup>279</sup> Uno de estos ejemplos lo constituiría el corpus crítico entorno a la obra de Daniel Buren (25 de Marzo de 1938), pero por motivos de espacio se hace imposible un argumento más extenso y profundo sobre este punto como sería deseable incluir.

<sup>280</sup> John-Paul Stonard, *Fault Lines: Art in Germany 1945-1955*, op. cit., p. 24.

que básicamente hicieron caso omiso, debe como mínimo ser puesta en cuestionamiento.

En lo concerniente al caso de Beuys, fue el galerista Leo Castelli quien en una entrevista a principio de la década de los noventa, ya hizo hincapié en que le hubiera pasado desapercibido su trabajo, y la rivalidad que este suponía en los años sesenta a las prácticas neo-vanguardistas de Robert Rauschenberg y Jasper Johns.<sup>281</sup> Para Castelli Beuys era el único artista que no le importaba afirmar que le podía haber interesado en la escena europea de ese momento, el único digno de mención que podía considerarse a la par del elenco de artistas que iban sucediéndose para tomar el relevo del Expresionismo Abstracto en los EE.UU.<sup>282</sup>

Así vemos que aparte de destacar la existencia de esta actitud subversiva durante los sesenta que se le paso por alto a la crítica, obviando toda referencia a la misma, la obra de Beuys debería ser analizada también teniendo en consideración que su obra no causó ningún impacto en los EE.UU. hasta finales de los años setenta, y que debido a este hecho, no existe una buena comparativa entre las prácticas en paralelo que se dieron en un periodo de más de quince años. Buchloh precisamente ha abordado ya la cuestión sobre qué consecuencias podrían derivarse de adoptar este modelo alternativo que considera la obra de Beuys bajo el marco referencial de Holocausto en relación a las

---

<sup>281</sup> “For about fifteen years, until the early 1970s, there was hardly anybody, anywhere, who could compete with us. Perhaps one exception was Joseph Beuys in Germany, but we discovered him much later”. Leo Castelli, entrevistado por Barbaralee Diamonstein, “Leo Castelli, Leo Castelli Gallery, New York” en *Inside the Art World: Conversations with Barbaralee Diamonstein*, Rizzoli International Publications Inc., Nueva York, 1994, p. 20.

<sup>282</sup> “This idea did fail in the end, because after a while I came to realize that there was not enough original European art – or so it seemed to me – to compare to the young artists that emerged here, wave after wave, in the wake of Abstract Expressionism”. *Ibíd.*, p. 19.

obras de escultores coetáneos suyos en EE.UU. como son Richard Serra y Robert Morris, de lo que concluye que el trabajo de los norteamericanos resulta entonces ínfimo comparado con Beuys de ser cierta la lectura que aquí se propone.<sup>283</sup> El trabajar con los discursos específicos del legado de la pintura y la escultura como han sido las posiciones de Serra y de Morris tras la Segunda Guerra Mundial resulta ser casi nada, insignificante, cuando se lo compara con el trabajar creando una nueva plástica que permita que la implicación y la culpa alemana en la guerra queden retenidas y resuenen desde dentro con esta responsabilidad.<sup>284</sup>

Buchloh dijo de Bürger que no había sido capaz de ver cómo mientras él los criticaba por no hacerlo, los artistas en los últimos años sesenta sí que “se dedicaban a un análisis paralelo de la institución del arte” y del discurso estético.<sup>285</sup> Y es ahora cuando a Buchloh se le puede decir algo muy parecido, que de cierta manera ya ha admitido, y es que a él y al resto de críticos y de historiadores del arte se les pasó totalmente desapercibida la preponderancia que las *Störungszonen* (zonas de

---

<sup>283</sup> Richard Serra (2 de noviembre de 1939) y Robert Morris (9 de febrero 1931). No habría necesidad de hacer esta comparación, pero es el ángulo de la posición defensiva que toma Buchloh en su texto, y que desde luego hay que mencionar: “If I accept such a model of the artist at the end of the twentieth century, where does it leave other artists – the work of Robert Morris, the sculpture of Richard Serra, both contemporaries of Beuys’ and working side by side with him in the early to mid 1960s? Their work then seemingly appears to be about nothing, or very little, or, if anything, only about the specific discourse of restrictions of a particular discipline within which they have chosen to work – the legacies of painting and sculpture after the Second World War”. B. H. D. Buchloh, “Reconsidering Joseph Beuys: Once Again”, incluido en *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, DAP Inc., Nueva York, 2001, p. 79.

<sup>284</sup> Ese pensamiento sobre la responsabilidad que no ha dejado nunca de resonar, aunque sus ecos se perciban con mayor o menor intensidad, se resume en la frase que circula por internet gracias a David Romei, que fue vicepresidente del *Texas A&M University Health Science Center*: “Sie werden sicher keine Antwort bekommen, weil Deutschland Schuldig ist” (no recibirás una respuesta, porque Alemania es culpable).

<sup>285</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “artists in the late 60’s were engaged in a parallel analysis of the institution of art and the institutionalization of esthetic discourse”. Buchloh, “Theorizing the Avant-Garde”, op. cit., p. 19.

perturbación) tenían en el corpus crítico.<sup>286</sup> A lo que se suma, por otra parte, que no se tuvo tampoco en consideración mucha de la historia de todo aquello sepultado bajo las montañas de escombros tras los bombardeos, bajo capas y capas quedaron aquellos símbolos de lo acontecido, apilados bajo los desechos, que aunque tardaron en volver a ver la luz, nunca desaparecieron como presencia ni en la década de posguerra ni en la de los sesenta.

Por otra parte, esta metáfora de las *Störungszone*n no sólo permite sugerir la concordancia entre los acontecimientos históricos catastróficos y las fricciones ideológicas que les acompañan, sino que tal y como Foster propuso también puede ligarse a conceptos, que estando ya formulados dentro de la teoría psicoanalítica, manifiestan la reelaboración del trauma, tras el suceso dramático, como lo que constituye una análoga y “compleja alternancia de anticipación y reconstrucción”.<sup>287</sup> En una Alemania de posguerra, durante la *Wiederaufbau*, dónde todas las fuerzas se aunaban en pos del restablecimiento del país, esta reelaboración del recuerdo traumático que está directamente relacionada con la significación de los acontecimientos de

---

<sup>286</sup> No basta con mencionar a Auschwitz, y la excepcionalidad que supone, hay que modificar también la teoría, y sino, elaborar una nueva. “Germany, as has so often been pointed out, was the stage of which a world drama was played out in the years after 1945. Questions of guilt and responsibility were never far behind. The geological term in German is just as appropriate for this moment: *Störungszone*: ‘disturbance-zone.’ Stonard, *Fault Lines. Art in Germany 1945-55*, op. cit., p. 24.

<sup>287</sup> Aunque no me es posible añadir esta analogía en el texto general, la reconstrucción que menciona Foster, es también en esta investigación la *Wiederaufbau* alemana. Que a su vez iría ligada a la significación de los acontecimientos de vanguardia ya que se produce de manera muy similar: “Aquí yo propongo que la significación de los acontecimientos de vanguardia se produce de un modo análogo, mediante una compleja alternancia de anticipación y reconstrucción”. Hal Foster, “Introducción” en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, op. cit., p. x.

vanguardia y con el tratamiento de la rememoración frente a la desmemoria, es lo que constituye la esencia de la nueva plástica en las manos de Joseph Beuys.<sup>288</sup>

Se hace eco en su trabajo del correlato que estas *Störungszonen* tienen también en las heridas psíquicas, los bloqueos y vacíos mentales, que se corresponden con lo vivido, y que se manifiestan como síntomas de la destrucción y el aniquilamiento de la memoria y la continuidad cultural.<sup>289</sup> Y es que en el caso de Beuys, estas heridas son el elemento principal de toda la que fue su exploración estética como no podría ser de otro modo, en pos de dar su respuesta personal a “lo que significa crear estéticamente, culturalmente en las postrimerías del fascismo y el genocidio”.<sup>290</sup> Estas heridas en su psique serán absolutamente inseparables de su identidad artística, y de las obras que resultan de ahondar en ellas.<sup>291</sup> No han podido ser investigadas como corresponde, pues debido a la ausencia del marco conceptual adecuado, las prácticas artísticas tras 1945 de las que Beuys es uno de los principales representantes, aún no han sido examinadas

---

<sup>288</sup> Las secuelas de este período en la historia, y particularmente en la psique alemana, debían haber estado siempre a la vista de todos, es del todo inexcusable que se cubrieran con un manto del olvido, que se sepultarán con el resto de los escombros como sí tal cosa sin que hubiesen podido darse los cambios necesarios que acusasen tal quiebra.

<sup>289</sup> “[C]ultural memory and continuity for almost two decades causing a rupture in history that left mental blocks and blanks and severe psychic scars on everybody living in this period and the generations following it”. Buchloh, “Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique”, op. cit., p. 38.

<sup>290</sup> Estas palabras de Lisa Saltzman que cité con anterioridad y que se aplicaban a la obra de Anselm Kiefer pueden ahora extrapolarse sin duda también a una nueva caracterización del trabajo de Beuys, una vez se ha denunciado como estos importantes aspectos de su obra que refieren al holocausto han sido obviados en todas, exceptuando sólo a una, las interpretaciones que existen de su trabajo. Como Saltzman especificó esta identidad alemana del artista se basaba en “the ontological question of what it means to live as a German in postwar, post-Holocaust Germany, it is also, and perhaps necessarily, animated by a concomitant aesthetic exploration of artistic identity, by the question of what it means to create aesthetically, culturally in the aftermath of fascism and genocide”. Saltzman, op. cit., p. 2.

<sup>291</sup> Es también la opinión de Gene Ray: “At the traumatic kernel behind these charged nodes of disturbance and gestures of mourning are, more than the merely private wounds of the artist’s personal biography, the major public traumas of mid-century”. Ray, *Ibíd.*, p. vi.



teniendo en cuenta su carácter repetitivo, pues aún no se ha logrado que sean ubicadas desde la teoría crítica en relación con un aspecto traumático de la teoría psicoanalítica, la reelaboración del trauma.<sup>292</sup> Ha sido Gene Ray, profesor en el *Haute École d'art et de design* en Ginebra, quién en su tesis doctoral, fue pionero en señalar estas compulsivas y reiteradas evocaciones que no habían sido tenidas en cuenta por los críticos.<sup>293</sup>

Así que en el caso de Beuys está aún pendiente el averiguar lo que constituye su contribución a las preguntas de carácter retrospectivo por lo que significa desde la identidad alemana el dedicarse a la profesión artística tras la guerra, especialmente tras el Holocausto (Figura 6). Llama la atención, pues el hecho no carece de ironía, que fuese precisamente el mismo Benjamin Buchloh quien en 2001, veintiún años tras la publicación de su furibundo ataque de 1980, en su artículo “Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique” (Beuys: el ocaso del ídolo, apuntes preliminares para una crítica),<sup>294</sup> quien precisamente haya manifestado una sorprendente actitud conciliadora hacia su obra, en un nuevo ensayo titulado “Reconsidering Joseph Beuys: Once Again” (Reconsiderando a Joseph Beuys: Una vez más).<sup>295</sup>

Este cambio de actitud se debe gracias al reconocimiento de la influencia que en la crítica de arte contemporáneo tienen lo que llamamos *trauma studies* (Estudios de la

---

<sup>292</sup> “En Freud un acontecimiento se registra como traumático únicamente si hay un acontecimiento posterior que lo re-codifica retroactivamente, en acción diferida”. Hal Foster, “Introducción” en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, op. cit., p. x.

<sup>293</sup> Gene Ray, op. cit., p. 4.

<sup>294</sup> En el título del artículo, Buchloh refería a la ópera de Richard Wagner y al texto de Nietzsche, los dos de igual título, que en inglés es *The Twilight of the Idols (Götterdämmerung)*. Buchloh, “Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique”, op. cit., pp. 35-43.

<sup>295</sup> Buchloh, “Reconsidering Joseph Beuys: Once Again”, op. cit., pp. 75-89.

teoría del trauma), que ya inició Dominick LaCapra, y que en el contexto de la historia alemana, reciben el nombre de *Holocaust studies* (Estudios del Holocausto).<sup>296</sup> Buchloh, advertía ya en 2001 que consideraba incompatible esta nueva consideración de Beuys, con la posición que le articula como artista romántico.<sup>297</sup> Aunque en la actualidad siga vigente su caracterización como una continuación del Romanticismo alemán en el siglo XX, para Buchloh este enfoque interpretativo ya estaba siendo relegado entonces para abrir paso a modelos heurísticos más acordes, que versan sobre la faceta de Beuys como el primer artista europeo en haber incorporado reflexiones en su obra sobre la responsabilidad de Alemania en el Holocausto.<sup>298</sup>

Según Buchloh, la principal razón por la que durante muchos años a Beuys no se le haya reconocido desde la perspectiva de ser el primer artista europeo en tratar en su obra el tema de la implicación y la culpa de Alemania en la Segunda Guerra Mundial de una manera sistemática, y con ello haber aprovechado la oportunidad de ahondar en la problemática de la identidad alemana tras 1945, ha sido debido a que no fue hasta mediados de los años setenta que el Holocausto pasó a considerarse un referente de absoluto impacto en el desarrollo de la teoría crítica.<sup>299</sup> Tuvieron que pasar más de treinta años desde el final de la guerra, para que la *Shoah* fuese reconocida como la

---

<sup>296</sup> *Ibíd.*, p. 76.

<sup>297</sup> “You can say now that the early Beuys interpreters wanted to construct him in terms of a transhistorical genius by arguing that his work could be most adequately associated, and compared with, figures such as Leonardo Da Vinci or the tradition of German Romanticism”. *Ibíd.*

<sup>298</sup> “While these interpretative models are still operative, they have now given way to an almost exclusive concern with Beuys as the first German, if not the first European, to have incorporated reflections on recent political history. More specifically, the German responsibility for the Holocaust in the Second World War”. *Ibíd.*

<sup>299</sup> *Ibíd.*

*cæsura* que supuso en lo que a la historia del siglo XX, y a sus diversas articulaciones conceptuales se refiere.<sup>300</sup>

En realidad, la singularidad de Auschwitz hubiera pasado sin causar demasiada conmoción en el ámbito intelectual, sino fuera porque en 1997, gracias a la publicación del ensayo de Enzo Traverso, *L'Histoire déchirée. Essai sur Auschwitz et les intellectuels* (La Historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales), que a Buchloh y a más personalidades de la teoría crítica no se les pudo pasar ya más el quiasma que supusieron todas las atrocidades cometidas durante el periodo histórico del nacionalsocialismo en toda su extrema iniquidad, y aún suponen en la actualidad, a la hora de tener que repensar los discursos que existían, y que a mediados de los años noventa estaban ya claramente consolidados.<sup>301</sup> Este es un hecho que también ha admitido y destacado el propio Buchloh, lo que puede considerarse una forma de *mea culpa* explícita.<sup>302</sup>

La publicación de Traverso está dedicada a los trabajos de los intelectuales que sobrevivieron la masacre nazi, que eran en su mayoría judíos alemanes, y que entre los años cuarenta y sesenta trataron de pensar y emplazar al campo de exterminio de Auschwitz como este punto de ruptura absoluta que afecta toda narrativa histórica y socio-cultural. Habiéndose formado intelectualmente en la República de Weimar, siendo de facto sus herederos intelectuales, sus testimonios invalidan por completo cualquier aspiración que tuviera la RFA a presentarse como continuación de la

---

<sup>300</sup> *Ibid.*

<sup>301</sup> La publicación de referencia es Enzo Traverso, *L'Histoire Desire. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Editions du Cerf, París, 1997.

democracia de Weimar tras la debacle de la guerra y toda la época del nacionalsocialismo.

Enzo Traverso componía esta realidad intelectual que partía de un pasaje que iba desde París a Nueva York, cuyo origen era una Europa en ruinas, y cuyo destino había sido una Norteamérica que había devenido tierra de exiliados. Dedicando una especial atención a los escritos de Theodor Adorno y de Hannah Arendt, el texto de Traverso registró que para todos estos eruditos Auschwitz era ese eje dónde habían cristalizado todos los planos de la catástrofe, desde dónde cualquier posible relación de continuidad con respecto a todo lo acaecido anteriormente había sido irremediablemente quebrada para siempre.

Entender a Auschwitz como un punto de no-retorno en la teoría crítica fue algo que nadie más que ellos hizo, y por tanto sus posiciones constituyen la excepción a lo que puede encontrarse, ya que los teóricos europeos no formularon tal ruptura.<sup>303</sup> El panorama europeo estaba orientado más bien en pos de la continuidad y el restablecimiento de la misma. Pero es sólo a partir de la formulación de este punto de no-retorno, el único lugar teórico crítico desde el que podría articularse un corpus teórico que tuviese ya en consideración la noción heurística del *realismo traumático* aplicándola a la producción artística tras 1945. Que precisamente tuviese también, finalmente, en cuenta el cambio que suponen en los discursos sobre la historia cultural y el arte, las concepciones que se han desarrollado sobre la vanguardia, la producción artística, y en el fondo, sobre las posibilidades de la cultura en sí misma tras el

---

<sup>302</sup> *Ibíd.*

<sup>303</sup> *Ibíd.*

acontecimiento de la barbarie que designamos con el uso de la sinécdoque refiriendo a Auschwitz.<sup>304</sup>

Comenzar a desarrollar esta nueva lectura de la totalidad de la compleja obra de Beuys que aún está por realizarse, no debería en absoluto implicar un completo abandono de anteriores interpretaciones que muestran en su trabajo en estrecha relación con los ideales estéticos del Romanticismo alemán, como así parece que estuviese sucediendo.<sup>305</sup> El que esta consideración esté siendo relegada e ignorada para dar paso a modelos interpretativos que destacan los aspectos históricos que sitúan a Beuys como el primer artista europeo en incorporar en su obra la responsabilidad de Alemania en el Holocausto, es un grave error. En mi opinión no puede ser la vía más óptima a la hora de articular un nuevo corpus teórico, el apoyar planteamientos que polaricen a estas lecturas en falsos extremos, y que esta cuestión deba ser enfocada en pos de abandonar modelos interpretativos en tanto que considerados erróneos u obsoletos, puesto que no debe obviarse que Beuys sí que incorporó en su trabajo la herencia del Romanticismo alemán en lo que constituye su particular visión del arte.<sup>306</sup>

No son modelos interpretativos incompatibles, ya que al considerar a Beuys especialmente desde la perspectiva de sus especificidades históricas, comparte con los

---

<sup>304</sup> El nombre de uno de los más conocidos campos de concentración, Auschwitz, ubicado en la Polonia anexionada, se usa como referente para significar a todo el Holocausto.

<sup>305</sup> *Ibíd.*

<sup>306</sup> Menciono a continuación una cita de Kuspit, pues aunque hable en ella de lo germánico, y no del Romanticismo alemán, es algo que está también inevitablemente presente en el trabajo de Beuys, y muy estrechamente relacionado con su visión del arte: “All the familiar distinctions collapse with Beuys, whose works are bound at once by old European – specifically Germanic – ideology and modernist sensibility, involving at once respect for materials and a sense of limitless artistic possibilities”. Kuspit, “Beuys: Fat, Felt, and Alchemy”, *op. cit.*, p. 345.

teóricos románticos la creencia en conseguir crear una obra dónde se unan finalmente las dos esferas del arte y de la vida, deseo que era también compartido por las vanguardias originales. Beuys creía que es a partir del arte desde dónde había que buscar una nueva forma de expresión, capaz de transmitir aspectos de la subjetividad humana, y que allí era donde se hallaba la herramienta curativa que la humanidad necesitaba para recuperarse de la gigantesca debacle que constituyó la Segunda Guerra Mundial. Tras un acontecimiento de tal magnitud, y que difícilmente puede definirse con palabras, Beuys concibió una nueva plástica que dejó insertada en una sociedad que cobijaba profundos impulsos regresivos como los albergó la de la RFA. En esta sociedad nociva, el arte, tal y como señaló Theodor Adorno tenía una labor más que dudosa, circunstancia que dejó patente en su archiconocida frase “toda poesía tras Auschwitz sería barbarie”.<sup>307</sup>

En este contexto único que circundó a Beuys, que combinaba la ruina moral y la ruina material, la experiencia de volcarse hacia sí mismo frente al mundo externo era inevitable, siendo esta una “auto-alienación” a la manera que había sido entendida desde el corpus teórico del Romanticismo alemán. A estas circunstancias hostiles se les suma también la subyugante amnesia histórica que imperaba en la RFA, así que la decisión de

---

<sup>307</sup> Cita original de 1949, aunque es publicada años más tarde: “Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch” en el artículo de 1951: “Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft” incluida en *Gesammelte Schriften, Band 10: Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen. Ohne Leitbild. Eingriffe. Stichworte. Anhang*. 1 Bände, Suhrkamp, Frankfurt, 1977, p. 30. También con respecto a este pronunciamiento dice Adorno a principio de los años sesenta: “I have no wish to soften the saying that to write poetry after Auschwitz is barbaric; it expresses in negative form the impulse which inspires committed literature. The questions asked by a character in Sartre’s play *Morts Sans Sépulture*, “ ‘Is there any meaning in life when men exist who beat people until the bones break in their bodies?’, is also the question whether any art now has a right to exist; whether intellectual regression is not inherent in the concept of committed literature because of the regression of society”. Theodor Adorno, “Commitment” de 1962, incluido en *The Essential Frankfurt School Reader*, Blackwell, Oxford, 1978, p. 312.

sumergirse en los recuerdos es también una manera de entender la necesidad de preservarlos frente a la actividad de las fuerzas del olvido que se agolpaban en el exterior.<sup>308</sup> También pudo darse el elemento de la vergüenza, queda pendiente de ser investigado. No es casual por todo ello que el trabajo de Beuys comparta muchos de los principios filosóficos y estéticos del Romanticismo alemán, especialmente en lo que sustenta su visión del arte. Es desde la búsqueda en su identidad personal desde dónde rescata los recuerdos de otros tiempos que son traumáticos, para él y para todos los que comparten similares reminiscencias.<sup>309</sup>

Así que el desplazamiento de Beuys hacia su *Innerlichkeit*, hacia su más profunda interioridad, buscando activamente en su subjetividad con aquello que le permitiera comunicar más allá de su propia universalidad, hacia el colectivo, y lo universal, era una respuesta vital a sus circunstancias de la posguerra, que en ese momento hacían aún más necesario como planteamiento estético esta visión del arte que lo que pudiese haber sido en los siglos XVIII y XIX.<sup>310</sup> Beuys, como artista romántico

---

<sup>308</sup> La eliminación de imágenes de los doce años de nacionalsocialismo por parte de los distintos gobiernos de la RFA, el condenar cualquier rastro iconográfico que pudiese referir a la barbarie de esos años, era parte del consenso cultural, que iba en pos de la estabilidad material. Andreas Huyssen, “Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth” en *October* n° 48, primavera de 1989, p. 30.

<sup>309</sup> El tema de como Beuys ha basado su trabajo en la exploración de la identidad personal ya ha sido mencionado por Kuspit: “Beuys makes objects that are involved in a search for self-identity, including his social identity as a European. Thereafter, the social element is taken up with an almost missionary zeal and seems to run away with the works, making them more a vehicle for social ideas – propaganda – than ends in themselves”. Aparece ya en el ensayo de 1984 “Beuys: Fat, Felt, and Alchemy”, op. cit., p. 346. Diez años más tarde también lo trató Kuspit dedicándole el capítulo 15 “Joseph Beuys: The Body of the Artist” incluido en *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge University Press, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 1993, pp. 197-203.

<sup>310</sup> Ha sido Heibel el que ha ofrecido en lengua inglesa la mejor documentación para argumentar como en la RFA artistas, intelectuales y público intentaron forjar una *Menschenbild* (imagen del hombre) estable y estabilizante a raíz de la crisis más grave y radical en la historia moderna provocada tras el nazismo y el Holocausto. La reconstrucción de una traumatizada subjetividad es el tema de mayor calado, ya que se postula desde la idea de su aniquilamiento, y en relación a la difusión de la pintura abstracta, y ciertos elementos estabilizadores que se encontraban en ella. Estos intentos por entender la reconstrucción de la

entonces, desde este planteamiento y no otro, buscaba expresar de lo que su subjetividad era testigo, las fragmentadas ruinas de su mundo externo y de su destruido interior, en una obra capaz de transmitir esos sentimientos, la conciencia ética que los acompaña, y la voluntad ser capaz de expresarlos.

Pero Beuys no es un artista alemán romántico sino que históricamente es un artista de la posguerra, y debido a su participación en la Segunda Guerra Mundial como co-piloto y operador de radio en la *Luftwaffe*, el hecho de que no pidiera disculpas públicamente, que no tomase la posición de auto-inculparse, y fuera totalmente renuente a hablar de su activa participación en la guerra, conlleva inevitablemente la pregunta por las intenciones alberga su práctica artística. Al compartir su visión del arte esencialmente la posición romántica también se le puede entender como un artista reaccionario, y es inevitable que surjan todas clase de interrogantes al observar, que es irremediamente un heredero del nacionalsocialismo el que es reconocido como el principal agente de que el arte renazca desde la destrucción más absoluta, material y moral, de la cual él fue también parte activa, en tanto que culpable y responsable de merecer tal hecatombe.

Sí tras la destrucción de la subjetividad en la que se sustentaban las prácticas de vanguardia por el gobierno del Tercer Reich, que a su vez había sembrado serias dudas, por nombrar aquí la mínima de las consecuencias, en lo que al desarrollo del humanismo europeo se refiere, lo que supone que sea un miembro de la *Luftwaffe* el

---

subjetividad se daba a la par que la *Wiederaufbau* o reconstrucción material. Yule F. Heibel, *Reconstructing the Subject: Modernist Painting in Western Germany, 1945-1950*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1995. John-Paul Stonard recomienda la publicación de Heibel para comenzar a entender la compleja y controvertida herencia del expresionismo alemán en la posguerra, en lo que fueron



nuevo Moisés que lleve a su pueblo al arte del futuro, es comprensible que esto pueda cuestionarse y entenderse como algo más que meritorio de críticas.<sup>311</sup> De nuevo, encontramos aquí éstas insondables fracturas que se evocan cuando pronunciamos o citamos la singularidad de Auschwitz como un evento histórico, y a lo que significa ser un artista alemán tras 1945, sólo que esta vez es uno de los responsables de Auschwitz, indirectamente, pero parte activa del entramado militar, él que ocupa la posición de autoridad a la hora de evocar el Holocausto en el arte. Debería ser precisamente por ello, no censurado ni elogiado, sino estudiado lo más sistemáticamente posible y en todos sus ángulos, precisamente por la excepcionalidad que supone su caso y la complejidad que le es por tanto inherente.

Buchloh también arrojó esta duda sobre las segundas y terceras intenciones de Beuys, pero con una formulación diferente, en la que continuaba con la comparativa entre Beuys y el escultor estadounidense Robert Morris, ya que postula que el modelo teórico capaz de arrojar una lectura que abarque el sentido de la obra de Beuys en relación al Holocausto no puede ser aplicado a otros artistas, pues en este caso nos encontramos en el atolladero de que la obra de Morris carece del peso del fundamento histórico que tiene la de Beuys.<sup>312</sup> Cree Buchloh que este corpus crítico sólo serviría por ende para las particularidades del contexto histórico de Beuys como una singularidad dentro del horizonte artístico de la posguerra, e impediría que su trabajo fuese

---

los intentos por rehabilitar lo que habían sido las contribuciones alemanas al arte moderno. Stonard, en *Fault Lines. Art in Germany 1945-55*, op. cit., p. 20.

<sup>311</sup> La cita de Moisés no pretende tener matices irónicos sino ciertamente trágicos en este punto.

<sup>312</sup> “Thus the literal historical grounding of Beuys’ work is dramatically different than, for example, the grounding of the work of Robert Morris”. Buchloh, “Reconsidering Joseph Beuys: Once Again”, op. cit., p. 89.

interrogado desde otras interpretaciones.<sup>313</sup> Buchloh teme también que los parámetros que él considera necesarios para justificar la obra de Beuys, que al usarse le otorgan una valoración tan alta, y que pertenecen al mismo legado cultural, y comparten los mismos referentes identitarios, estos estén tan damnificados como todo lo que emponzoñaron y arrasaron el nacionalsocialismo y la Segunda Guerra Mundial.<sup>314</sup> Con ello piensa Buchloh que ha dejado esta cuestión zanjada, pues esos parámetros los considera trágicamente deteriorados, y con esta valoración, para olvidársele de nuevo, que es gracias a la manera en como la obra de Beuys retiene el haber acontecido de estos innumerables e infinitos daños, sobre la que precisamente debe ser articulado el nuevo corpus teórico-crítico.

Esta nueva teoría debe ser capaz de captar la lucha, los esfuerzos, que Beuys realizó por incorporar, entendido desde el concepto de *Durcharbeitung* freudiano, del que lo sufrió en primera persona, desde el error y la confusión, siendo un testigo de primera mano, y que desde su labor artística hace por “reconciliarse” con todos los elementos de este singular conjunto de vivencias traumáticas inseparables de su naturaleza criminal. Es en esta reelaboración que se fue produciendo en su psique, y que

---

<sup>313</sup> “Or to reverse the perspective, is it then precisely the local, regional, and national specificity of Beuys’ culture that would justify the interpretations of his work in terms of that we would otherwise no longer admit into any other context, any other theorization, into any other interpretation?” *Ibíd.*

<sup>314</sup> Entiendo que aquí Buchloh está criticando directamente el concepto de lo sublime en la obra de Beuys, pero no lo dice explícitamente, aunque menciona, con un tono sarcástico, algunas de las características que Beuys tiene como artista romántico, para luego extrapolar los conceptos a la creencia en una experiencia trascendental y metafísica del arte. Por mi parte, comparto la opinión sobre esta consideración de lo dañados que quedaron los conceptos de la espiritualidad en el arte, entre otros, tras los doce años de gobierno nacionalsocialista. Cita original: “Can territories and strategies of artistic meanings – the spirituality of the work of art, the artist as healer and transcendental redeemer – can these be reclaimed at will or are artistic practices successful and relevant precisely at the moment when they recognize that these concepts of transcendentality and metaphysical experience have been wrenched from our hands?” *Ibíd.*

fue ocurriendo también en su obra, en la evolución y en la conclusión de las distintas etapas que con ella recorrió, que Beuys fue trasponiendo en elementos plásticos, convirtiendo estas nuevas estructuras en expresión artística. En esta expresión, en sus distintas vertientes, y en la variedad de sus obras, se pueden reconocer los rasgos comunes a toda una generación de perpetradores que sobrevivieron, y que aúnan desde la enormidad de la culpa hasta los grandes dilemas de la sociedad de posguerra.

Es desde esta nueva expresión plástica desde la que Beuys dota a través de su trabajo a las imágenes del pasado de una inteligibilidad que les había ido siendo arrebatada, y en tanto que dolorosa, es lo que precisamente dota de especial relevancia a sus piezas. Su trabajo, al mismo tiempo que devuelve al pasado lo que le pertenecía, señala también las condiciones en las que estos significados le fueron repetidamente denegados por la sociedad de posguerra, memorias que estaban en el ojo del huracán de la frenética actividad de reconstrucción dónde se continuaba eliminando, exterminando todo aquello que supusiera una traba a la labor de estabilización de la RFA.

Las obras de Beuys, deben ser así entendidas, en su capacidad de dotar al pasado de una significación que les ha sido despojada, y siguiendo a continuación el concepto proveniente del Romanticismo alemán de *ernste Spiele* (Juegos serios) que analizaré, que no son ni estudios ni serias aproximaciones a patologías psicológicas, sí que necesitan ser tenidas en cuenta en su aspecto testimonial. Sí sucede así, es especialmente, gracias a su inmenso potencial a la hora de sugerir nuevas vías para confrontar, aceptar y tratar traumas colectivos. Beuys como *Bildhauer*, como escultor que maneja un repertorio de imágenes del pasado que brotan desde la oscuridad inmanente al corazón mismo del proceso histórico, manifiesta que sí hubiese una

reconciliación posible, entendida casi como una cura, esta sólo puede producirse al reconocer cada herida y al prestar oído a la voz que llora desde lo más adentro.<sup>315</sup>

Al tener en cuenta esta lectura, hay que pasar a considerar las prácticas artísticas de Beuys como *ernste Spiele* en tanto en cuanto que también en ellas se haya un referente conceptual al Romanticismo alemán que no puede obviarse y que pasará a exponer a continuación. Del fruto de la práctica artística de Beuys se han originado obras de arte, que siendo parte de una cuestión relativa al ámbito de la estética, están directamente relacionadas con la posición de plantear una alternativa a las políticas de la memoria constituían parcialmente el discurso oficial durante la época del *Wirtschaftswunder*.<sup>316</sup> Este cuestionamiento desde la activa creación de imágenes alternativas, tal y como las que Beuys propone a partir de su reelaboración del recuerdo de un pasado común, pasa a ser una cuestión política clave, pues hay que destacar en primer lugar que sus obras, al evocar, suponen una provocación a las políticas del

---

<sup>315</sup> Con esta voz que llora desde dentro vuelvo a retomar la historia que traté en el apartado anterior, en relación al *realismo traumático*, a la que Freud refería sobre el asesinato de Clorinda a manos de Tancredo, y cuando este se adentra en un bosque misterioso al que todos los otros soldados se niegan a acompañarle, y allí, sin ningún tipo de explicación, golpea con su espada un árbol, de cuyo interior mana sangre y una voz que le dice que ha herido de nuevo a Clorinda. Veíamos como el asesinato había sido re-codificado retroactivamente, porque sólo así puede Tancredo enfrentar desde la consciencia la muerte de su amada acometida por el mismo, por error, pero eso no cambia la realidad traumática que debe asumir el sujeto. Sigmund Freud, “Jenseits des Lustprinzips” en inglés “Beyond the pleasure principle” (1920), op. cit.

<sup>316</sup> Aplico ahora al caso de Beuys el argumento de A. S. Weiner que trataré más adelante en el apartado dedicado al contexto histórico que viene a continuación. Aunque este autor no lo aplicó el caso de Beuys, ya que no se consideraba que la relevancia de este contexto histórico en su obra, si que le es común y por ello hace falta mencionar este artículo. Andrew S. Wiener, “Memory under Reconstruction: Politics and Event in *Wirtschaftswunder* West Germany” en *Grey Room* n° 37, otoño 2009, p. 96.

programa estético-político del gobierno de Adenauer.<sup>317</sup> Como Beuys dijo provocar y evocar son equiparables, pues “provocar significa evocar algo”.<sup>318</sup>

Y en segundo lugar, va en contra de considerar las prácticas artísticas que tras 1945 proponen una superación del arte en la vida, como inútiles y redundantes. Seguir el argumento de Peter Bürger en el que defenestraba las prácticas neo-vanguardistas en Alemania diciendo que el potencial político de la vanguardia anterior a 1914 estaba anulado, es también entender que el trabajo de Beuys han ido en pos de la represión del recuerdo, que había adulterado circunstancias contextuales históricas de máxima importancia. Por ello, y entendido desde un pretérito que ha sido neutralizado de una manera que le restaba significación, el haber presentado una opción a esta situación, como él ha hecho, creando una alternativa que no sirviese a los fines de la política oficial, constituye entonces el haber elaborado una obra que no tiene precedente, en la que se puede detectar el renacer del espíritu combativo de las primeras manifestaciones vanguardistas.<sup>319</sup>

---

<sup>317</sup> Y por ende, a sus sucesores, a los que cogen el relevo en ese control que desde instancias gubernamentales intenta erradicar un tiempo pretérito que no puede ser suprimido, que no puede ni deber ser obviado, y al que Beuys constantemente hace referencia. Se opone desde sus obras a un programa que decide lo que es visible y lo que no, y de que manera, el cómo es visible.

<sup>318</sup> Beuys lo comenta en 1969, durante el transcurso de la entrevista con W. Sharp, el 28 de agosto de 1969, titulada “Una entrevista con Joseph Beuys por Willoughby Sharp (1969)” que se incluye en *Ensayos y entrevistas*, trad. de Miguel Salmerón Infante, Síntesis, Madrid, 2006, p. 39.

<sup>319</sup> Asumiendo que sólo desde el arte pueden ser propuestos los elementos necesarios para que se produzca en la sociedad un vuelco al *status quo*, dado que la sociedad de posguerra ha venido impuesta gubernamentalmente, y no proviene de una alternativa dónde los crímenes del nazismo hayan sido incorporado verdaderamente en la conciencia nacional, tal y como dejaba claro Theodor Adorno en la conferencia que pasaremos luego a analizar más detalladamente: “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit” incluida en *Gesammelte Schriften, Band 10: Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen. Ohne Leitbild. Eingriffe. Stichworte. Anhang*. 2 Bände, Suhrkamp, Frankfurt, 2003, pp. 555-572.

El concepto de *ernste Spiele*, en relación con las artes visuales aparece por primera vez en una carta que el pintor alemán del siglo XVIII, Caspar David Friedrich le escribió a su amigo y también pintor Phillip Otto Runge. En ella le hablaba de la búsqueda del paisaje sublime, un tipo de pintura paisajística capaz de reproducir una experiencia trascendental del hombre con la naturaleza a la que era posible llegar a través del arte, en el marco conceptual propio de una tradición romántica que proponía la práctica del paisaje como la experiencia de lo sublime.

Para los artistas románticos como Friedrich, las artes, y de entre ellas, las artes visuales, podían ser el instrumento casi místico a través del cual llegar a una posible *re-ligio*, re-conexión, entre el hombre y el mundo espiritual, a través de una impresión de lo sublime, que reproduce en su pintura llegando a simular ese mismo sentimiento que se encuentra en la naturaleza.<sup>320</sup> En este mismo texto que Friedrich le manda a Runge, le describe de nuevo una paradójica caracterización de las artes visuales que ya había sido formulada con anterioridad por Friedrich Schiller en 1794: “El arte puede ser un juego, pero es un juego serio”.<sup>321</sup> En este componente referencial que Friedrich hacía, ya indicaba que en su uso llevaba implícito que a pesar de sus aspiraciones visionarias, y de su romántica meta de transformar todo en sustancia del espíritu, al final, entendía y asumía que el arte no deja de ser solo un juego, serio, pero un juego al fin y al cabo.

---

<sup>320</sup> Esta aproximación está derivada de la noción de naturaleza como medio para escuchar al mundo espiritual.

<sup>321</sup> Estas palabras demuestran la posición paradójica que este mantenía con respecto a su actividad artística. Phillip Otto Runge, *Hinterlassene Schriften*, F. Perthes, Hamburgo, 1840, vol. II, p. 365. Cita que repite William Vaughan en su ensayo “Landscape and the Irony of Nature” incluido en *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990*, op. cit., p. 186. Friedrich Schiller (1759-1805).

Sí hay algo que Joseph Beuys y Caspar David Friedrich tienen en común, es precisamente la percepción de entender la práctica del arte como un medio para acercarse al mundo espiritual. Sin embargo, jamás Beuys secundaría la apreciación mordaz del arte como un juego que Caspar David Friedrich sí secundó. Contra esta concepción irónica de *ernste Spiele*, se le uniría a Beuys el documentalista y artista mediático más destacado de Alemania, Harun Farocki, recientemente fallecido en Berlín.<sup>322</sup>

Es importante para explicar la gravedad a la que ya ha evolucionado el que fue el irónico concepto de “juegos serios” con una serie de obras que Farocki realizó en 2009-2010, y que tituló exactamente *Ernste Spiele*, en las que analizaba incisivamente el uso de la tecnología en los juegos de ordenador que se usan en los entrenamientos de los soldados del ejército norteamericano. Parafraseando a Friedrich, tal y como escribió, a través de una impresión de lo sublime que reproducía en el medio pictórico, se conseguía llegar a la simulación de ese mismo sentimiento que se encontraba en el *interface* con la naturaleza. En el caso de Farocki, lo que exploraba con este trabajo son los efectos de la simulación de la realidad en los videojuegos, que conllevan la pérdida total de sensibilidad a la misma.

En estos juegos de animación, que sí que son juegos serios, como por ejemplo en su instalación *Ernste Spiele I-IV*, Farocki busca evidenciar por medio de proyecciones múltiples la nueva relación que ha surgido entre las situaciones de

---

<sup>322</sup> Harun Farocki nació el 9 de enero en 1944 en el territorio “anexionado” de la que ahora es la República Checa. Falleció el 30 de julio de 2014.

combate en las guerras actuales y los *softwares* digitales de simulación.<sup>323</sup> Así en *Ernste Spiele I–IV*, Farocki prescindió de suplir comentarios con la voz en *off*, dejando así que fueran las imágenes que se emitían en los distintos monitores las que hablasen por sí solas, desde su visionado en paralelo, donde la intención es que el espectador reconozca por sí mismo a través de una comparativa visual que permite arrojar luz sobre lo de que otra manera sería un análisis más complejo.

El trabajo de Farocki, su alusión a los juegos no es otra cosa que el examen crítico de las maneras en que las imágenes crean significados, ya sea vistas independientemente o yuxtapuestas. Farocki invita por doble partida a observar este fenómeno antropológico, por un lado al espectador a tener en cuenta sus relaciones y sus efectos, y al experto a averiguar desde el campo de la sociología cuál es el impacto que estas simulaciones tienen en nuestras sociedades actuales. Dado que la finalidad de trabajar con estas imágenes en el ejército no está relacionada con el ocio o la diversión, que es el caso de los videojuegos comerciales, sino que ahora la finalidad es cada vez más, el control y la manipulación de la subjetividad del soldado, al que se le debe inculcar la estrategia de la guerra desde la distancia del simulacro.

---

<sup>323</sup> La instalación estuvo en el Museum of Modern Art en Nueva York, desde junio de 2011 hasta enero de 2012, junto a otros trabajos de Farocki donde este abordaba la virtualización de la guerra en Irak. “*Serious Games I–IV* (2009–10), which is comprised of four distinct video installations—*I: Watson is Down* (2010), *II: Three Dead* (2010), *III: Immersion* (2009), and *IV: A Sun with No Shadow* (2010)—positions video game technology within the context of the military, where it originated. The work juxtaposes real-life wartime exercises with virtual reenactments in order to examine the fundamental links between technology, politics, and violence. Other works on view include the early agit-prop film *Inextinguishable Fire* (1969) and *Videograms of a Revolution* (1992), a collaboration with Andrej Uijca. The exhibition also includes Farocki’s most recent work, *The Silver and the Cross* (2010)”. También se expusieron en Berlín, en Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, de febrero de 2014 a enero de 2015. Toda la información sobre las dos exposiciones puede ser consultada en el siguiente enlace: <http://www.smb.museum/en/museums-and-institutions/hamburger-bahnhof/exhibitions/ausstellung-detail/harun-farocki-ernste-spiele.html> en Berlín; y la información de la exposición en el MoMA puede consultarse en: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1196> (Consultados por última vez el 21 de septiembre de 2014).



Este trabajo de Farocki, no sólo explora el concepto de *Ernste Spiele*, sino que también tiene como base la teoría freudiana que considera que las diversas manifestaciones del trauma hacen posible que el sujeto afronte lo que le ha acontecido, y que de otra manera probablemente nunca lo podría llegar a asumir. Desde una nueva teoría que ya incorporase el efecto de lo traumático, la interpretación de esta serie de Farocki podría ya arrojar una lectura mucho más relevante que la que actualmente tiene. Supone un caso especialmente revelador pues en los simulacros de entrenamiento del ejército norteamericano, esta situación es precisamente realizada desde el ángulo opuesto al curativo, es precisamente una situación en reverso la que Farocki expone en *Ernste Spiele I-IV*.

Hablar de lo que distingue entre lo que es real y lo que está generado usando un simulador de imágenes virtuales en la guerra de Irak parece no tener sentido en estos juegos, y a partir de ese sinsentido se nubla la distinción entre lo que está bien o mal, entre realidad y fantasía. Metafóricamente diríamos Farocki revela que en este tipo de simulaciones llevan a que Tancredo nunca podría saber si asesinó a Clorinda, pues lo que se repite es una simulación del trauma antes que este suceda, anterior al asesinato, en un proceso activo de desensibilización, para que luego los sujetos sean incapaces de reconocer la experiencia de muerte, como asesinos, y de la experiencia traumática que se originaría, así que se les hace indistinguible en tal estado de distorsión, a la manera de una recodificación psíquica a priori. Veíamos que en la noción heurística de *realismo traumático*, se daba una re-codificación retroactiva del trauma,<sup>324</sup> y ahora, lo que se

---

<sup>324</sup> Porque sólo así le era posible a Tancredo enfrentar desde la consciencia la muerte de su amada, acometida por el mismo, por error, aunque eso no cambie la realidad traumática que debe ser asumida. Freud, "Jenseits des Lustprinzips" en inglés "Beyond the pleasure principle" (1920), op. cit.

provoca es una estudiada y buscada re-codificación del hecho traumático antes que este suceda, por adelantado, pero basada en los mismos principios de habían sido ya descubiertos por Freud, desarrollados por Lacan, y llevados a la teoría del arte por Foster.

Todos estos aspectos confirman que para poder desarrollar una nueva lectura que tenga en cuenta la reelaboración del recuerdo desde el efecto traumático que se encuentra en la producción artística de Beuys, ante la grave carencia de un marco teórico adecuado que no existe aún, parte de la argumentación que avanzaré a continuación se apoya en el trabajo de la autora Cathy Caruth, que ofrece un estudio sobre la problemática naturaleza del testimonio histórico cuando este está relacionado con una o varias experiencias traumáticas.<sup>325</sup>

Caruth es una de las personalidades más destacadas en la disciplina académica de lo que llamamos *trauma studies* (Estudios de la teoría del trauma), y ha sido su libro *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Experiencia sin reclamar: Trauma, narrativa e historia), el que me ha proporcionado una de las más útiles de las herramientas conceptuales de las que he tenido a mi disposición.<sup>326</sup> También en *Unclaimed Experience* he encontrado la terminología más adecuada para exponer lo que considero que es el descubrimiento de hacia dónde se dirige la estrategia terapéutica de Beuys. No es meramente lo que ha sido entendido como la táctica romántica de anhelar un futuro utópico, que sólo podría llegar a través de la curación de unas heridas que

---

<sup>325</sup> Caruth en su trabajo, tiene por base, al igual que ya había hecho Theodor Adorno con Freud, el servirse precisamente de la aplicación de ideas del psicoanálisis para inferir una teoría de la sociedad, en este caso de la literatura y del cine en tanto que relatos, a partir de la analítica del comportamiento colectivo.

nunca podrían ser sanadas, así que la aspiración de Beuys se dirige hacia centrar la atención en esta existencia de heridas internas que permanecen abiertas. Lesiones que evidencian y que se corresponden con las experiencias catastróficas de un superviviente, entre miles pertenecientes al ejército alemán en el mencionado conflicto internacional.

Pocos escenarios en realidad podrían nunca compararse con las condiciones en las que Beuys se encontró con su ciudad cuando volvió para vivir con su familia en 1946, al ver cómo estaba Alemania bombardeada al final de la guerra. Una situación de devastación casi absoluta, material, moral y psicológica. La ciudad de Cléveris, el que había sido el familiar paisaje de su infancia, había caído casi al completo bajo las bombas, y los incendios que se producían a continuación de estas, y poco quedaba de ella, solamente unos escasos edificios se mantenían aún en pie. En su retorno a Cléveris Beuys no pudo dejar de ver ese paisaje, donde las huellas de la barbarie componían el horizonte de destrucción, y que indubitablemente se le hizo irreconocible.

Como se muestra en la fotografía, la imagen de la ciudad era la de un campo de ruinas y no era ni espejismo ni alucinación, sino la más pura realidad. Lo que en su momento había sido la vista de una pacífica y pequeña urbe, que para un niño, como fue Beuys, era tan idílica que incluso tenía hasta un castillo ducal del siglo XV (Figura 4). Todo el conjunto, que constituía el imaginario infantil del artista, era ahora, a su regreso, poco más que una pila de escombros en 1945 (Figura 5).<sup>327</sup> Este era el panorama que recibió a Joseph Beuys a su regreso al hogar, muy distinto de aquel de

---

<sup>326</sup> Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, John Hopkins University Press Baltimore, MD, 1996.

sus años de niñez, pero que era una muestra objetiva de en lo que se había convertido Alemania, la devastadora visión de los fragmentos de un pasado que había merecido ser brutalmente castigado.

Beuys regresó a los restos de su hogar como el superviviente que era de un acaecer histórico tan catastrófico que destruyó y aniquiló “la memoria y la continuidad cultural durante casi dos décadas, causando una ruptura en la historia que dejó bloques y lagunas mentales, y significativas cicatrices psíquicas en todas las personas que vivieron en estos años y en generaciones posteriores”.<sup>328</sup> Y por ello, su trabajo debe ser mirado “en su total dependencia, y derivado de este periodo” como ha sugerido también Buchloh.<sup>329</sup> Ahondando en su subjetividad logró Beuys reinventar la plástica en la posguerra, gesto que muestra que él ya había asumido como punto de partida que el arte no está desposeído de su potencial político. Así manifiesto la necesidad de dar respuesta a sus infernales circunstancias y a lo que podía haber sido la mayor de las desilusiones, en lo que constituyó la atmosfera moral de la posguerra, posesionándose en que desde el arte, aún existe la capacidad de atacar frontalmente al *status quo* social, para que se produzcan las transformaciones que le son moralmente imprescindibles a él y a la sociedad en la que estaba situado.

Siguiendo por la trayectoria de este hilo argumental, la estrategia que Beuys empleó para “reconciliarse” con las experiencias vividas en los años treinta y cuarenta

---

<sup>327</sup> En la entrevista con Sharp, Beuys destaca no tener “relación alguna con Krefeld, o más exactamente con su paisaje” pero sí tenerla “con Kleve [Cléveris]”. Es Cléveris por tanto el que declaró ser su verdadero lugar de referencia, op. cit., p. 29.

<sup>328</sup> “[C]ultural memory and continuity for almost two decades causing a rupture in history that left mental blocks and blanks and severe psychic scars on everybody living in this period and the generations following it”. Buchloh, “Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique”, op. cit., p. 38.

debería ser sin duda un aspecto presente en su creación, pero este *Durcharbeitung* no tiene necesariamente que ser explícitamente evidente al análisis teórico, sí al emocional, pero no al corpus crítico. Buchloh especifica en 1980 que la dependencia que la obra de Beuys tiene con relación a su biografía estaba precisamente articulada como resultado de su negación explícita a asumir su participación en la guerra.<sup>330</sup> Constituida en base a como el rehuir su implicación en el conflicto volvía inevitablemente como el retorno de lo que ha sido reprimido, y por tanto, con más fuerza aún.<sup>331</sup>

Y ya hace más de treinta años que el propio Buchloh admitía que es aquí donde está el rasgo más potente del trabajo de Beuys, y donde precisamente radicaba su autenticidad histórica.<sup>332</sup> Este genuino aspecto histórico del trabajo de Beuys para Buchloh se manifiesta en sus obras, formal, material y morfológicamente.<sup>333</sup> Pero a la manera de negación, no de afirmación, puesto que este artículo era un enfurecido ataque a su trabajo, pues lo que retorna para Buchloh en la obra de Beuys no es precisamente la vanguardia de Weimar, sino el fascismo alemán.<sup>334</sup>

Era necesario que Buchloh en aquel momento cuestionase públicamente, en lo que eran sus “notas preliminares” los materiales referenciales autobiográficos seleccionados para dar sentido a la retrospectiva hospiciada por el Museo Guggenheim.

---

<sup>329</sup> *Ibíd.*

<sup>330</sup> “But, of course, the repressed returns with ever-increasing strength and the very negation of Beuys’s origin in a historic period of German fascism affirms every aspect of his work as being totally dependent on, and deriving from, that period”. *Ibíd.*

<sup>331</sup> *Ibíd.*

<sup>332</sup> “Here lies, one also has to admit, certainly one of the strongest features of the work, its historical authenticity (formally, materially, morphologically)”. *Ibíd.*

<sup>333</sup> *Ibíd.*

<sup>334</sup> *Ibíd.*

No era posible predecir la influencia negativa que este texto tendría en la recepción en EE.UU. de Beuys, de lo que en principio constituían unas notas breves para lo que podía haber sido un estudio más profundo de las obras. En la vida de Joseph Beuys, estas maneras de soportar las experiencias de la guerra desde la compleja e inconsistente perspectiva alemana son del todo emblemáticas, y ningún crítico o historiador del arte debería pasarlas por alto. Beuys, que había nacido en Krefeld, que fue parte de la RFA, el 12 de mayo de 1921, sirvió como piloto en las fuerzas aéreas, *Luftwaffe*, desde 1940 a 1945, donde aprendió radiotelegrafía y a pilotar aviones de bombardeo. Poco antes de terminar la guerra, fue herido por quinta vez y fue condecorado con la medalla de oro para los soldados heridos en el frente.

Buchloh, al hacer hincapié en que el episodio del accidente del avión en Crimea durante 1943 nunca había sido sometido a una prueba de veracidad sobre si lo que Beuys contaba del mismo era cierto, tildándole de mentiroso y oportunista en base a las discrepancias que entre las distintas narraciones de la historia existían, y diseminando la duda también con respecto al resto de los episodios de su vida, parecía estar revelando al público que Beuys había elaborado una muy conveniente leyenda personal.<sup>335</sup> Y no sólo eso, sino que lo peor no eran esas mentiras, sino que mucho más indignante era que su elaboración ocultaba lo que era en fondo su verdadera implicación con el nazismo.<sup>336</sup>

Tras la forma de la mitología poético-personal que Beuys había elaborado, se veía también la influencia del fascismo pues parecía haber elaborado su autobiografía mitologizandola de acuerdo a la misma lógica con la que el nacionalsocialismo había

---

<sup>335</sup> B. H. D. Buchloh, "Joseph Beuys at the Guggenheim", en *October* n° 12, primavera de 1980, p. 3.

<sup>336</sup> *Ibíd.*

creado el mito de una historia colectiva entorno al *Volk* alemán en los años veinte y treinta.<sup>337</sup>

Si se pudo atacar este flanco fue porque al hallarse la obra de Beuys en tan estrecha relación con su vida, tal y como él mismo dejó hacer y estableció también, la problemática de su pasado fue traspuesta también a su trabajo a través del dedo acusador de Buchloh. Fue el propio Beuys el que así parece haber querido que vida y obra fuesen indisolubles, habiendo publicado en 1964, su *Lebenslauf/Werklauf* (Currículum de la vida/currículum de la obra), en la que establecía las claves cronológicas de su obra íntimamente ligadas a lo que había reelaborado a modo de narración cercana a lo mítico.<sup>338</sup> Pero, Beuys dejó abierta la cuestión de su interpretación también, pues *Lebenslauf/Werklauf* (1964-1970) es una obra más, por lo que entra dentro de la problemática del conjunto de su trabajo.<sup>339</sup>

Paradójicamente el de que entre todos los episodios de su vida/obra que parece tener más relevancia en la recepción de su trabajo, precisamente no está incluido *Lebenslauf/Werklauf*. Peter Nisbet en su ensayo “Crash Course – Remarks on a Beuys Story” llama la atención sobre el hecho que Beuys no considerase que el episodio del

---

<sup>337</sup> “One piece of substantial evidence is offered: fixing on discrepancies in Beuys’ account of his 1943 plane crash in the Crimea, Buchloh indicts Beuys with mythologizing his personal history according to the same logic by which fascism mythologizes collective history”. Ray, *The Use and Abuse of the Sublime: Joseph Beuys and Art After Auschwitz*, op. cit., p. 55.

<sup>338</sup> Con ella, se ha entendido por los críticos, los comisarios de sus exposiciones, los medios de comunicación, y una gran parte del público que Beuys sí que estaba realmente proporcionando el marco interpretativo de su obra, en apariencia de naturaleza fragmentaria, mediante su discurso verbal y la elaboración de los correlatos con esta autobiografía artística.

<sup>339</sup> *Lebenslauf/Werklauf* es una obra más, no es un folleto explicativo, ni una prescripción facultativa, ni un libro de recetas.

accidente de avión en Crimea estuviera tan relacionado con su obra que quisiese incluirlo en la última y más completa versión de *Lebenslauf/Werklauf* en 1970.<sup>340</sup>

La historia que más difusión ha tenido es que una tormenta de nieve provocó el accidente en el *Stuka Ju-87* que Beuys pilotaba, unos nómadas de una tribu tártara le recogieron casi muerto y le llevaron con ellos, para cuidarle y revivirle.<sup>341</sup> Esta historia se ha convertido en uno de los ejes centrales de la lectura de la obra de Beuys en la actualidad, y sirve principalmente a dos fines.<sup>342</sup> Al primero, que es justificar el uso de dos de los materiales que aparecen constantemente en su obra: la grasa y la felpa, tomando siempre este episodio como referencia simbólica para su significado.<sup>343</sup> Y como se entiende desde la negatividad, cumple su cometido, pues al aparecer referencias a este episodio en toda su obra a través del extendido uso de la grasa y la felpa. Así se cumple el segundo, que es desacreditar a Beuys por completo.<sup>344</sup>

Esta situación no ha perdido nada de actualidad, pues inclusive en 2013, se publicó un artículo en el *Der Spiegel* al aparecer una carta que Beuys había enviado a la

---

<sup>340</sup> Peter Nisbet, “Crash Course – Remarks on a Beuys Story” en *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, op. cit., pp. 16-17. En 1979, para la retrospectiva en el Guggenheim, añadió una línea más “1973. Joseph Beuys born in Brixton” que apenas se menciona, considerándose la última línea la de 1969, y la fecha oficial 1964/70. En “Joseph Beuys: Life Course/Work Course” en su nueva versión que se incluyó en el catálogo *Joseph Beuys*, op. cit., pp. 8-9.

<sup>341</sup> *Ibíd.* Nisbet cita la historia que Caroline Tisdall relataba que Beuys le había contado, y que tanto irritó a Buchloh. Esta incluida en el catálogo de la retrospectiva en Guggenheim en 1979. Tisdall, *Joseph Beuys*, op. cit., p.16.

<sup>342</sup> La historia dice que le untaron con grasa y le protegieron con felpa para mantenerle caliente y que no se les muriera de hipotermia tras rescatarle de los restos del fuselaje del avión.

<sup>343</sup> “In short, the ordinary account of fat and felt has served both as the exegetical key to understand Beuys’ signature use of these materials – a use that is taken to exemplify and summarize his entire career, as well as the centerpiece of the prosecution’s case against the artist”. Nisbet, “Crash Course – Remarks on a Beuys Story”, op. cit., p. 7.

<sup>344</sup> *Ibíd.*



madre del compañero que falleció en este accidente, Hans Laurinck.<sup>345</sup> Era Laurinck el que pilotaba y no Beuys, como se había contado, y esta nueva discrepancia en la historia sirvió una vez más para hacer campaña en contra de Beuys a través de las discordancias que hay entre las distintas versiones del accidente.<sup>346</sup>

En este aspecto de la importancia de los materiales empleados en las obras realizadas tras 1945, parecen coincidir Buchloh y Bürger, ya que este último había resaltado que una de las facetas más destacables de la neo-vanguardia, eran precisamente las posibilidades y las dificultades que implicaban los materiales empleados en obras concretas.<sup>347</sup> Bürger había dejado sugerido ya en 1964 que había que investigar las obras en su especificidad material, mediante el análisis de los materiales al uso, la disponibilidad total de estos “y las formas características del arte de posvanguardista de la sociedad burguesa”.<sup>348</sup> A esta propuesta se les añade también Donald Kuspit, que había destacado como se aprecia de un modo obvio en la concepción que Beuys tiene sobre el uso de los materiales como lo considera un ámbito poético-mítico que le permite sugerir significados.<sup>349</sup> Kuspit hizo la observación que en este uso Beuys había alcanzado el nivel más alto en el elemento de lo subjetivo,

---

<sup>345</sup> Ulrike Knöfel, “Flug in die Ewigkeit” en *Der Spiegel*, el 8 de julio 2013.

<sup>346</sup> *Ibíd.*

<sup>347</sup> Bürger, *op. cit.*, p. 168.

<sup>348</sup> *Ibíd.*

<sup>349</sup> “The Expressionist, empathetic conception of art is manifested in the highest degree in Beuys – his sense of material as a realm of suggestions makes this clear”. Kuspit, “Beuys: Fat, Felt, and Alchemy”, *op. cit.*, p. 350.

superando incluso a la gran importancia que este tenía ya en el expresionismo alemán.<sup>350</sup>

Aunque el uso de la felpa y la grasa se ha entendido como el mejor ejemplo para entender la importancia del valor que para Beuys tiene este elemento de lo subjetivo en relación al uso de los materiales de los que se vale, y como el desarrollo de su mitología personal tiene un correlato directo con la significación que estos adquieren en su obra, este debe ser cuestionado. Hemos visto de qué manera se utiliza el episodio del avión para deplorar toda su obra, y por ello, sería mucho más fructífero investigar el conjunto de todos los materiales que emplea desde su posición subversiva frente al *Wirtschaftswunder*. Este enfoque de ironía frente a la prosperidad material en la RFA ya lo ha mencionado Kuspit.<sup>351</sup>

Donald Kuspit también ha hecho hincapié en que Beuys más que “pedir, tomar prestado, o robar de fuentes ‘primitivas’ para lograr un *look* moderno, había sido precursor de ese *look* moderno al hacer sus obras materialmente crudas – uno podría decir de modo radical que son prehistóricas, sin refinar – tanto como le es posible, de este modo salvando lo primitivo de un destino artístico”.<sup>352</sup> Es una manera también de crear y de recrear basada en la idea de poder hacer que el saber de mundos perdidos no se pierda irremediadamente.

---

<sup>350</sup> *Ibíd.*

<sup>351</sup> “[Beuys’s art] is as though Germany, materially restored after World War II – and Beuys’s objects stand in ironical relationship to that material prosperity – must now spiritually renew itself by means of its traditional empathy with nature [...]”. *Ibíd.*

<sup>352</sup> “[T]han beg, borrow or steal from ‘primitive’ sources to achieve a modern look, Beuys precluded a modern look by making his things as materially raw — radically one might even say prehistorically, unrefined — as possible, thereby *saving the primitive from an artistic destiny*”. *Ibíd.*, p. 347.

Esta selección de materiales pobres con un gran potencial evocativo, poético, como en el caso del *arte povera* en Italia, tiene mucho que ver con una estrategia de resistencia a la reconstrucción materialista de la Europa de posguerra que aún no ha sido estudiado a través del uso de comparativas.<sup>353</sup> En el caso de Beuys, los materiales que emplea parecen estar más relacionados con sus depresiones y estancias en la granja de los hermanos van der Griten, y esta lectura si se pudiera desarrollar tendría mucho más sentido, que en relación a la historia del accidente de avión. Ya que tras estar en Cuxhaven como prisionero de los británicos en 1945, y su breve paso por Cléveris en 1946, fue a trabajar a la granja de unos amigos, Hans y Joseph van der Griten donde el ambiente campesino de los años de preguerra podía ser fácilmente recreado. Fue durante esos meses cuando Beuys sufrió una de sus fuertes depresiones, y una vez recuperado, tomo la decisión de convertirse en artista plástico y se mudó a Düsseldorf en 1947 para cursar los estudios de arte plásticas.

A finales de los años cuarenta, Beuys ya había trabajado con el pintor y escultor Ewald Mataré en diversos proyectos escultórico de *Kirchliche Kunst* (arte eclesiástico), característico de la posguerra, entre los que destaca la producción de las nuevas puertas del ala sur de la catedral de Colonia.<sup>354</sup> A través de estos trabajos Beuys se familiarizaría con la plástica y la escenografía de la iconografía cristiana, y con varios

---

<sup>353</sup> Está el excelente ensayo de la propia Tisdall, pero que sin embargo no incluye a Beuys, a pesar de los conocimientos que tenía sobre su persona y trabajo. Caroline Tisdall, “ ‘Materia’: The Context of Arte Povera”, en *Italian Art in the Twentieth Century, Italian Art in the Twentieth Century*, Royal Academy of Arts/Prestel Verlag, Londres/Múnich, 1989, pp. 363-368.

<sup>354</sup> Ewald Mataré (25 de febrero 1887 – 28 de marzo 1965). Sobre el detalle de *Kirchliche Kunst* (arte eclesiástico) y las puertas de la catedral de Colonia, en John-Paul Stonard, *Fault Lines. Art in Germany 1945-55*, op. cit., p. 289-290.

de los posibles intercambios entre escultura y entornos arquitectónicos en los que puede ser insertada, en pos de lograr un efecto u otro a la hora de ser montada.

Pero el trabajo escultórico individual de Beuys no comenzó a desarrollarse hasta la década de los cincuenta, al unísono con la reconstrucción de la topografía urbana de la Alemania Occidental. De 1955 a 1958, tras sufrir otra fuerte depresión, abandonó Düsseldorf para trasladarse de nuevo a la granja de sus amigos van der Griten, ya también por entonces coleccionistas de sus obras, y después, de nuevo, a Cléveris (Figura 23).<sup>355</sup> En septiembre de 1959 se casó con Eva Wurmbach, y se trasladaron a Düsseldorf. En 1961 por fin consigue obtener una plaza de docente, en la misma escuela, la *Staatliche Kunstakademie* donde había cursado sus estudios con el escultor Ewald Mataré, en el periodo comprendido entre 1947 a 1951. El puesto era el de profesor de *escultura monumental*, un título que había sido creado durante los años de gobierno del nacionalsocialismo.<sup>356</sup>

Gene Ray reconoció que Joseph Beuys era pionero en crear una manera de referirse a la historia.<sup>357</sup> Señalando que sus prácticas plásticas y en sus performances le permitieron innovar a la hora de crear “alegoría visuales que señalan al Holocausto de un modo oblicuo”<sup>358</sup> y que podían hacerlo, precisamente, que podían llenar estos

---

<sup>355</sup> La información biográfica está extraída de Götz Adriani, Winfried Konnertz, y Karin Thomas, *Joseph Beuys: Life and Works*, Barron’s Educational Series, Woodbury, NY, 1979.

<sup>356</sup> Kunibert Berin, “Die Akademie während der Zeit des Nationalsozialismus 1933-1945” en *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945*, Deutscher Kunstverlag, Berlín/Múnich, 2014, pp. 20-36.

<sup>357</sup> “[V]isual allegories that gesture to the Holocaust obliquely, and to occupy spaces in an unnervingly strong manner”. Ray, *Ibíd.*, p. vi.

<sup>358</sup> *Ibíd.*

espacios que permanecían vacíos, de un modo tan impactante sin alterar a nadie.<sup>359</sup> Y, éste, es precisamente, tal y como apunta Ray, uno de los aspectos menos explorados de la obra de Beuys, y que necesita que le presten la máxima atención, pues es el aspecto de como en ella, se reiteran compulsivamente evocaciones visuales que refieren al periodo nacionalsocialista en Alemania, a Auschwitz, y de modo más genérico, a todos los campos de exterminio. Al igual que los mitos ofrecen descripciones alegóricas de la realidad, las prácticas artísticas de Beuys, creaban obras de arte, y momentos únicos en sus performances, que tenían el poder de confrontar a la audiencia con representaciones alegóricas de hechos históricos.<sup>360</sup>

En tanto que mitos y construcciones alegóricas, constituyen a su vez una transferencia de escenarios históricos acontecidos, a ese espacio dónde la elaboración mitológica pueda de nuevo cobrar vida. Pero a diferencia de las representaciones simbólicas en las que los símbolos ya han sido establecidos cultural y socialmente, las atribuciones alegóricas descansan en un carácter más arbitrario, esto es, dependen más ampliamente del elemento subjetivo y de su contexto para poder ser asignadas. Una alegoría, a su vez, tiene o puede tener por tanto un significado múltiple, aunque frecuentemente presenta dos niveles de significación, el primario o su significado más evidente superficialmente, el significado más literal, y el secundario, o más profundo, el oculto.

---

<sup>359</sup> “[It] can now be seen that he pioneered a new mode of alluding to history through visual an performance art”. *Ibíd.*

<sup>360</sup> La creación y exploración de alegorías era una práctica también predilecta de los románticos. En sus loas al lenguaje como medio de la expresión subjetiva del artista, autores como W. H. Wackenroder, ensamblaban combinaciones de géneros literarios diversos, librándose de ese modo de las restricciones formales impuestas para conseguir un sentimiento poético.

El uso que hace Beuys de los mecanismos alegóricos en su trabajo funciona creando una manera de mirar a sus obras que al menos puede entenderse que opera de modo dual. Cuando en un nivel más literal, encontramos que elimina las referencias directas a las catástrofes de la Segunda Guerra Mundial, aquellas que precisamente alterarían la mirada del observador hacia una determinada reacción, ya estudiada y predecible de resistencia a la realidad, a un nivel más profundo, Beuys retiene la capacidad evocativa, un aspecto no tan evidente ni tan “visible” como el literal, pero que sin embargo sí que provoca efectos diferidos, y por tanto, no tan obvios.<sup>361</sup>

Sólo incluyendo entrelazados a estos dos niveles de significación, aparece la posibilidad de poder asumir el duelo. De poder asumir los acontecimientos históricos a los que de otro modo no habría acercamiento posible. Esto es lo que constituye que las prácticas artísticas a manos de Joseph Beuys sean un *ernste Spiele*, juego serio, porque por un lado presentan un juego de alegorías que permite evocar los eventos catastróficos de la Segunda Guerra Mundial, y por otro, contiene la esperanza de acercarse a la posibilidad de una curación verdadera, al tener en consideración la compleja naturaleza de la realidad traumática.<sup>362</sup>

Por esa misma razón, si su autenticidad contextual radica en como regresa lo que parece que haya sido reprimido, tanto en términos de Buchloh y de psicoanálisis, mi

---

<sup>361</sup> Como he mencionado antes para Beuys provocar y evocar son equiparables: “provocar significa evocar algo”. Entrevista de W. Sharp, op. cit., p. 39.

<sup>362</sup> Según Carlo Severi, Beuys emplea técnicas de representar lo invisible para crear un espacio psico-proyectivo más que un espacio óptico. Carlo Severi, “Presences du primitif: masques et chimères dans l’œuvre de Joseph Beuys” en *Cahiers du Musée National d’Art Moderne* n° 42, p. 42. De la misma manera, gracias a su naturaleza alegórica, las obras de Beuys ayudan a crear un contexto para el visitante que le permite acercarse a esos niveles no literales de acuerdo a su interpretación personal y a su auto-proyección.

opinión es que todo intento de acercarse interpretativamente al trabajo de Joseph Beuys, tiene necesariamente que evaluar cómo, en primer lugar, en su producción artística, se reconcilió o intento reconciliarse con el problema de asumir la culpa. Y en segundo lugar, con su herida sin cerrar causada por la experiencia de haber sobrevivido a eventos inexplicables que ocurrieron durante la guerra y a causa de la misma. Esta situación, en la cual la responsabilidad, o más específicamente, en este caso, en que la culpabilidad del evento traumático no puede ser asimilada, tiene por consecuencia que el consiguiente y necesario trabajo de duelo, tampoco puede llegar a ser realizado. Tal y como Sigmund Freud menciona en su texto “Trauer und melancholie” (Duelo y melancolía), el duelo “tiene una tarea bastante específica: su función es la separar las memorias y esperanzas del superviviente de los muertos. Cuando esto se logre, el dolor irá disminuyendo y con él, el remordimiento y los auto reproches”.<sup>363</sup>

El arte de Beuys debe entonces mirarse también como un medio que le permitió realizar esta tarea, porque sólo a través del duelo, puede una persona, y en este caso, tal vez un colectivo, llegar a asimilar la realidad. Tras su obra su intención no es la de ponerle el espejo delante al sujeto para mostrarle unas circunstancias que son de otro modo invisibles, aunque a veces ese ángulo de provocación se ha dado también, sino que es invocar a la herida interior que aún permanece abierta y que se reconoce en la identificación de la existencia de otras similares a ella.

---

<sup>363</sup> Cita original de la versión en inglés: “[Mourning] has a quite specific psychical task to perform: its function is to detach the survivor’s memories and hopes from the dead. When this has been achieved, the pain grows less and with it, the remorse and self-reproach”. Sigmund Freud, “Trauer und Melancholie” en inglés “Mourning and Melancholia” (1917), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Hogarth Press/The Institute of Psychoanalysis, Londres, vol. 13 (1953-1974), pp. 65-66.

#### **1.4. CONTEXTO HISTÓRICO VISTO RETROSPECTIVAMENTE**

La obra de Joseph Beuys ofrece una respuesta a por qué los doce años del periodo nacionalsocialista son más significativos que otras épocas en la historia, y no pueden igualarse a nada que aconteciera anteriormente. Frente al debate sobre la singularidad o no de este periodo, la posición de Beuys es la de procurar una de las manifestaciones artísticas que resultan de incorporar a la conciencia la experiencia de estos hechos de naturaleza criminal que tan dolorosos de asumir resultan.

En los apartados que desarrollaré a continuación se podrá ir observando como su obra se halla en una estrecha relación con su contexto político e histórico, al tiempo que se tendrá en cuenta el papel imprescindible que dos mitos literarios desempeñaron en su creación. Estos son el mito del paraíso recobrado y la posibilidad de alcanzar una expresión artística o un conocimiento singular a través de un pacto con el diablo, única vía de hallar una visión y una subjetividad que no hace sino expandir los parámetros de toda otra posibilidad preliminar, o romper los límites que la mantenían subyugada.



### 1.4.1. LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Durante el siglo XX, el Romanticismo alemán se entiende como “un fenómeno que dependía del pasado en su totalidad, y que se ha ido convirtiendo cada vez más en una utopía de carácter exclusivamente alemán, en la que se pueden identificar todas esas características que se han ido transformando en metas para el futuro, y que sólo de manera ocasional igualan las reclamas revolucionarias del Romanticismo”.<sup>364</sup> Como señalan estas palabras de Carla Schulz-Hoffmann, lo que en el pasado caracterizó a una época y a sus esperanzas, tras un periodo de aproximadamente dos siglos se convirtió también en un conjunto de metas vitales a alcanzar en tiempos venideros. Unas metas, que en tanto que provenientes de dos momentos pretéritos, llevan consigo el anhelo de alcanzar ese futuro rápidamente, con urgencia, ya que no hace tanto que fue.

En un intento por separar la historia de los hechos acontecidos en ella, estas metas son puro vehículo de la subjetividad, de una subjetividad poderosa, la del artista de posguerra, y con esta subjetividad, el medio social. Así que en el caso de Beuys, esta vuelta, este giro de cabeza para mirar hacia lo que fueron una vez ideales, que encontramos reformulados como propuestas concretas para el futuro, necesita ser examinada a como una estrategia para “reconciliarse”<sup>365</sup> con un pasado en el que se hallan emplazados los crímenes contra la humanidad cometidos por el régimen nacionalsocialista.

---

<sup>364</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “[German Romanticism] as an historical phenomenon lying wholly in the past, became more and more specifically a German utopia, in which one could see all those features that were to become goals for the future and only occasionally matched the revolutionary claims of Romanticism”. Carla Schulz-Hoffmann, *Ibíd*, p. 85.

<sup>365</sup> La expresión freudiana en inglés es *coming to terms with the past* ó *working through the past* que refiere precisamente a *Durcharbeitung*.

Es este un tiempo acaecido donde se localizan el colosal número de muertos, tanto de víctimas civiles masacradas, como de todos los soldados, que perecieron en los frentes de la Segunda Guerra Mundial, y particularmente, donde la culpa y la responsabilidad de la nación alemana son del todo ineludibles. Los románticos de principios del siglo XIX, creían fehacientemente en una edad de oro por venir, y antes que Joseph Beuys, Franz Marc compartía esta creencia, por lo que ambos se volcaron en el arte para hacerla posible. En el caso de Beuys, esta misma estrategia de Marc será abrazada, pero tras una catástrofe de magnitud inconmensurable. El regreso a los ideales del Romanticismo, especialmente a lo que el elemento de la subjetividad tenía de prioritario, no podía hacerse de otra manera que asumiendo esta catástrofe, sus consecuencias y el gravamen que todo ello conlleva, y que como efecto concerniente a la subjetividad identitaria, tiene como resultado alteraciones fundamentales.

Como ya he mencionado anteriormente, del complejo origen del movimiento romántico se puede decir que estuvo basado en una reacción contra la Ilustración. El anhelo inicial del pueblo alemán por participar de los ideales de la Revolución Francesa cambió hacia un sentimiento de aversión a formar parte del Imperio napoleónico. Como Francia sometió a la mayor parte de Alemania en 1806, una resistencia de corte nacionalista surgió como reacción al dominio francés, acompañada de una nueva conciencia de ser alemán. Este sentimiento nacionalista dependía en una visión particularizada del pasado, la cual estaba basada en una relación de armonía con la

naturaleza, que había sido mantenida por las tribus germánicas. Paul-Albert Plouffe, lo caracteriza como una “temporalidad regresiva”.<sup>366</sup>

Así, como respuesta a la primacía de la razón impuesta por los franceses, las gentes alemanas adoptaron una perspectiva nostálgica de su propia historia, una percepción que se sostenía gracias, en primer lugar, a la creencia en un pasado que no había sucedido nunca,<sup>367</sup> y en segundo lugar, con la recreación asimismo de un vínculo imaginario con ese pasado ficticio.

Como la teórica Susan Stewart escribe, la nostalgia “siempre es ideológica: el pasado que se busca nunca ha existido excepto como narrativa, y por esto mismo, siempre está ausente, continuamente amenazando con presentarse como una carencia. Beligerante con la historia y a sus orígenes indivisibles, y aun así anhelando un contexto de imposible pureza, de una experiencia del punto de origen, la nostalgia tiene una distinguible cara utópica, una cara que se mira hacia un futuro pasado, un pasado que tiene únicamente una realidad ideológica”.<sup>368</sup>

En ese sentido, el tipo de culto al que Beuys, Marc y los autores románticos mantenían devoción, adorando a tiempos anteriores, muestra la nostalgia infinita por un

---

<sup>366</sup> “[L]e romanticisme comme temporalité régressive”. Plouffe, Paul-Albert, “Joseph Beuys: Avers et revers” en *Parachute* n° 21, 1980, p. 34.

<sup>367</sup> “[L]a acusación no tiene sentido, por la sencilla razón de que ese pasado no existió jamás en el tiempo, ni como tiempo; en todo caso, ese supuesto pasado, ese origen desplazado existirá en el futuro, cuando sea ya demasiado tarde para contemplarlo y fijarlo como una etapa más en el desarrollo de la Humanidad”. Félix Duque, “El sueño romántico de Europa”, op. cit., p. 43.

<sup>368</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “[Nostalgia] is always ideological: the past it seeks has never existed except as a narrative, and hence, always absent, the past continually threatens to reproduce itself as a felt lack. Hostile to history and its indivisible origins, and yet longing for an impossibly pure context of lived experience at a place of origin, nostalgia wears a distinctly utopian face, a face that turns towards a future past, a past which has only ideological reality”. Susan Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, The Gigantic, the Souvenir, the Collection*, John Hopkins University Press, Baltimore, MD, 1984, p. 23.

pasado que nunca se realizó realmente como evento histórico. Todos ellos deseaban unos orígenes puros en los que la naturaleza y el hombre constituían un todo; en sus anhelos comunes se dejaba ver el mito del paraíso.

Schulz-Hoffmann, que ya había mencionado anteriormente también la obra de Franz Marc como ejemplo de esta tendencia, no consideraba tanto como “un fenómeno aislado, sino por el contrario, como la expresión y el resultado de un periodo alentado por los más variados intereses en explotar épocas del pasado para promocionar sus propios ideales”.<sup>369</sup> Y en estas exploraciones y explotaciones de épocas acontecidas, se reflejan también elementos de retrospección, en un sentimiento de búsqueda identitaria.

Es esta una visión del pasado que es una construcción de carácter utópico, una narrativa elaborada de modo que inherentemente le es hostil al carácter fáctico de historia, es un mito. Su anhelo en pos de una identidad se orienta hacia un futuro en el que este pasado ideológico vuelva “de nuevo” a hacerse realidad, y el paraíso sea recuperado para los seres que lo anhelan, cese la pena por su pérdida, y todo quedé impregnado de un sentimiento de felicidad, de unidad, de armonía. La imposibilidad de alcanzar este estado mítico hace que los románticos, y sus seguidores, vivan en el mundo y en su época de modo utópico, *ou tópos* (sin lugar) en el tiempo, suspirando por un pretérito remoto, y esperanzados por un futuro distante.<sup>370</sup>

Este sentimiento, en tanto en cuanto que retrospectivo, es entendido a su vez como forma de nacionalismo alemán, es lo que Hans Belting designa como

---

<sup>369</sup> Schulz-Hoffmann, *Ibíd.*

<sup>370</sup> “El romántico vive en este entretiempos, en este contra-tiempo: entre la nostalgia y la esperanza, exiliado pues, de su propio tiempo, en el que no se reconoce”. Félix Duque, “El sueño romántico de Europa”, *op. cit.*, p. 43.

*Weltfremdheit*, un término ya utilizado por Thomas Mann en 1945, en su conferencia en Washington, un mes tras el final de la Segunda Guerra Mundial.<sup>371</sup> *Weltfremdheit* se corresponde con un sentimiento de alienación respecto al mundo exterior, y que para Mann, esta aversión no es otra que la más íntima esencia del carácter nacional, ya que la relación de los alemanes con el mundo es abstracta y mística.<sup>372</sup>

Esta cuestión de la *Weltfremdheit* y la identidad nacional está indisolublemente ligada con el concepto de un pacto con el diablo, el cuál incorpora magistralmente Mann en su novela *Doktor Faustus*, cuya primera edición data de 1947, dónde la tensión por reconciliar la ambición con la ética, sucede en la consciencia autocrítica del propio Mann, con su nueva visión sobre los peligros que le son inherentes a la consideración de la *Weltfremdheit* y la *Kultur* como elementos al margen de la política.<sup>373</sup>

Tras la guerra, y al igual que Mann, otros intelectuales alemanes publican sus reflexiones sobre las trasgresiones éticas acontecidas durante el periodo del nacionalsocialismo. Es este el caso del filósofo Karl Jaspers, que en la publicación de su curso del invierno 1945-46, *Die Schuldfrage: Ein Beitrag zur deutschen Frage* (El problema de la culpa: Sobre la responsabilidad política en Alemania), piensa muy cuidadosamente y desarrolla cuatro conceptos de culpa, distinguiéndoles y ordenándoles en orden decreciente: la culpa penal, la política, la moral, y la metafísica. Estas

---

<sup>371</sup> Hans Belting, "Introduction to the English Edition", *The Germans and Their Art. A Troublesome Relationship*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1998, p. 7.

<sup>372</sup> *Ibíd.*

<sup>373</sup> La primera edición de *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, S. Fischer Verlag, Frankfurt, 1947.

categorías abarcan un espectro que va desde la violación de la legislación nacional e internacional (la culpa criminal o penal) a la falta de oponerse al régimen (culpabilidad moral).<sup>374</sup>

Si alguna vez ha habido un momento en la historia de Alemania en la que la mínima posibilidad de regresar al paraíso, de encontrar un vínculo ficticio, mítico, se hubiese perdido por completo, exactamente en el momento de mayor necesidad de mantener ese anhelo, en el momento de mayor precariedad, es precisamente la gran derrota de 1945 que pone fin a toda esperanza. La Segunda Guerra Mundial y su desenlace supusieron la más trágica catástrofe en la historia de Alemania. Pues, por un lado, desde la perspectiva de muchos alemanes, especialmente desde la de los que habían creído y secundaban las ideas del nacionalsocialismo, fue el descalabro más absoluto, y con él, la imposibilidad de ver al mundo unificado bajo la causa nacionalsocialista. Una causa política creada por una de las maquinarias ideológicas más perversas que hayan existido, pero que también era un ideal que fue dio al traste con el suicidio del *Führer*, y la destrucción del país a manos de las bombas de las potencias aliadas.

A pesar de que la humanidad se haya visto siempre involucrada en guerras, lo que precisamente hace singular a la Segunda Guerra Mundial, es el hecho de que la muerte se convirtió en un producto industrial en un supuesto país occidental, en el centro de Europa. Los campos de la muerte, factorías que producían cadáveres día y

---

<sup>374</sup> Primera edición de *Die Schuldfrage: Ein Beitrag zur deutschen Frage*, simultáneamente en las editoriales Artemis Verlag, Zúrich, y en L. Schneider, Heidelberg, 1946. La versión en castellano, trad. de Román Gutiérrez Cuartango: *El problema de la culpa: Sobre la responsabilidad política en Alemania*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.

noche, usando los últimos avances tecnológicos al servicio del gobierno del tercer Reich para el exterminio de innumerables víctimas, constituyen un perverso modo de “barbarie civilizada” llevado a sus últimas consecuencias. Estos crímenes no son otra cosa que el envés de lo que significa la cultura y la civilización para una sociedad moderna, y progresista, tal y como los alemanes se pensaban a sí mismos. Y con la revelación en la escena internacional de la magnitud y el alcance de tales crímenes, caía también la esperanza de lograr un mejor futuro.

Lo único que parecía quedarles en esos tiempos lóbregos no era otra cosa que aceptar la miseria de su fracaso total y el infinito dolor de su culpabilidad, o escapar hacia la pérdida de sensibilidad que otorga la voluntaria negación de uno mismo. De nuevo, enfrentándose ahora a una catástrofe psicológica, la necesidad de creer en una utopía hacia la cual avanzar se reveló en aquellos momentos como una posible solución a la dolorida psique. Pero, muy diversamente de lo que constituyeron los románticos, donde su anhelo por el pasado les permitía ensoñarse con un futuro más acorde a ellos, para los supervivientes alemanes este momento constituía un caso mucho más complejo. Para los miembros del movimiento romántico, siempre sintiéndose como exiliados en la época que les había tocado vivir, prisioneros entre el presente y el pasado, pero sin sentir o asumir responsabilidad ninguna por su estado, había aún un margen de libertad para creer y crear, su deseado futuro.

Muy al contrario, para el grupo de los supervivientes alemanes que deseaban un mejor futuro, había primero que resolver un horrible dilema. A grandes rasgos, esa situación podría resumirse como, en primer lugar, la situación de los nacionalsocialistas que no podían sentirse libres para desear un futuro mejor, incapaces ya de reconocer su

fracaso a la hora de salir victoriosos de la guerra, o de haberse rendido antes de agosto de 1944, para los que era ya del todo imposible que ese futuro prometido viese la luz.

En segundo lugar, los alemanes que no podían admitir su culpabilidad al participar en la destrucción de tantas vidas humanas, sistemáticamente eliminadas de la sociedad. El hecho de que a ambos tipos les resultaba imposible aceptar los resultados trágicos del conflicto internacional en el que habían tomado parte tendrá como resultado más directo la falta del periodo de luto a nivel colectivo.<sup>375</sup> Esta carencia de duelo común, provocará que todos los alemanes, incluidos los nacidos tras la guerra, hayan tenido y tengan que cargar con las trabas psicológicas que acompañan a los supervivientes de un episodio catastrófico de tal magnitud.<sup>376</sup>

---

<sup>375</sup> Este es el tema de la investigación de Alexander y Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, R. Piper & Co. Verlag, Múnich, 1967. He consultado la versión en inglés: *The Inability to Mourn: Principles of Collective Behavior*, Grove Press, Nueva York, 1975.

<sup>376</sup> Los Mitscherlich desarrollan en su estudio la existencia de dos conductas diversas. La primera, dónde destacan el mecanismo de defensa frente al pasado nazi, en el cuál se niega la derrota a manos de un enemigo que era considerado inferior en términos de raza y cultura. Y la segunda, y que está en directa relación con los problemas de la sociedad alemana de los años sesenta, es la conducta en la que detectan la barreras psicológicas cuya finalidad es la de bloquear el posible conocimiento de todos aquellos problemas que están por resolver, o que no han sido comprendidos en toda su extensión. *Ibíd.*



### 1.4.2. VERGANGENHEITSBEWÄLTIGUNG (CONFRONTANDO EL PASADO)

Será la conferencia “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit” (¿Qué significa el trabajo para asumir el pasado?) del teórico y crítico cultural Theodor Adorno, representante de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, la que en 1959 proporcionará el ineludible marco de referencia para aquellos críticos y teóricos que trabajen con aspectos relativos a toda problemática relacionada con la identidad alemana tras 1945.<sup>377</sup> Esta identidad está caracterizada por hallarse singularmente ligada a la dolorosa consciencia de la *Stunde Null* o la “Hora Cero”, que es la denominación con la que los alemanes refieren a la capitulación del 8 de mayo de 1945.<sup>378</sup> Adorno hará de esta expresión el *topos* fundamental para referirse a todo tema histórico de la Segunda Guerra Mundial.

Adorno comienza su análisis por la utilización que se hace de la expresión *Aufarbeitung des Vergangenen*, ya que en esta le parece haber detectado un uso como si de un sospechoso *slogan* se tratara. Adorno identifica que sirve, de un modo subconsciente, y no tan inconsciente como algunos presumen, de defensa frente al sentimiento de falta imperante en la Alemania Federal de finales de los años cincuenta.<sup>379</sup> Frente a la enorme culpabilidad que conllevan todos los crímenes, el que

---

<sup>377</sup> Aparece traducido de otra manera en la versión publicada en castellano, “¿Qué significa elaborar el pasado?”, trad. de Jorge Navarro, *Crítica de la cultura y sociedad II*, Editorial Akal, Madrid, 2009, p. 496. La traducción al inglés que también he usado es de Timothy Bahti y Geoffrey H. Hartmann, “What Does Coming to Terms with the Past Mean?” y apareció incluida en *Bitburg in Moral and Political Perspective*, editado por G. H. Hartman, Indiana University Press, Indianapolis, 1986, pp. 114-129.

<sup>378</sup> Al tiempo que sucede a la “Hora Zero” se le conoce por el término de *Nachkriegszeit*.

<sup>379</sup> “Aber daß die Tendenz der unbewußten und gar nicht so unbewußten Abwehr von Schuld mit dem Gedanken der Aufarbeitung des Vergangenen so widersinnig sich verbindet, ist Anlaß genug für Überlegungen, die sich auf einen Bereich beziehen, von dem heute noch ein solches Grauen ausgeht, daß man zögert, ihn beim Namen zu nennen”. Theodor Adorno, “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”, op. cit., p. 555.

esta expresión se use para referir a un “pasado no asumido” que hay que “trabajar”, un pasado que se refiere a todo lo anterior acontecido cronológicamente y que desemboca en el momento de absoluto hundimiento, a partir del cual sólo la *Stunde Null* puede sobrevenir.

En el uso del vocablo *Aufarbeitung* que hace Adorno, no pueden más que escucharse los ecos referenciales del *Durcharbeitung* freudiano, de los esfuerzos de la psique por “incorporar” o “reconciliarse”<sup>380</sup> con un conjunto de vivencias traumáticas. Es en este intento de Adorno por exponer claramente dónde se encuentran los grandes dilemas como sociedad de la Alemania de posguerra, dónde las constantes referencias a la culpa colectiva beben de algunos de los más importantes hallazgos psicoanalíticos. Como veremos a continuación, *Arbeitung*, precisamente alude a este trabajo que el sujeto, y el colectivo al que este pertenece, han de realizar, ya que no han sido capaces de incorporar esas vivencias a su identidad, debido principalmente a su carácter traumático y naturaleza criminal.

A parte de las referencias implícitas en la argumentación a Freud, en hacer hincapié en el esfuerzo psicoanalítico por confrontar e incorporar la memoria de la injuria y la catástrofe, Adorno alude también explícitamente a la teoría freudiana que se encuentra en el artículo “*Massenpsychologie und Ich-Analyse*” (Psicología de masas y análisis del yo), para indicar que el pánico que debería producirse justo a continuación de la ruptura de la identificación colectiva, no se llegó a producir nunca.<sup>381</sup> Y que, de la

---

<sup>380</sup> La expresión freudiana en inglés se ha traducido coloquialmente como *coming to terms with the past* o *working through the past* para hacer referencia precisamente a *Durcharbeitung*.

<sup>381</sup> Al incluir y usar las referencias al propio Freud, y a su artículo “*Massenpsychologie und Ich-Analyse*”, Adorno se sirve precisamente, y al igual que su antecesor, de la aplicación de ideas del psicoanálisis para

ausencia de su acaecer, se deduce que aún perduran inconscientemente, y por tanto con mucha fuerza, esas identificaciones individuales y el narcisismo colectivos que pueden datarse con anterioridad ya incluso a 1918.<sup>382</sup> Este narcisismo herido tras la derrota de 1918 fue precisamente exaltado por los Nazis en pos de la identidad y unidad nacional.

La pregunta por lo que significa *Arbeitung*, el trabajar en lo acontecido, que para Adorno según como se está usando es más bien mero mecanismo de defensa, y no el muy urgente y necesario procesar y asumir la culpabilidad y la responsabilidad históricas. Así que el interrogante que desarrolla es en el fondo una duda sobre si lo que están planteando es sobre las posibilidades de ventilarse o no este capítulo infame de doce años en la historia de la nación alemana, como se pasan las páginas de un libro de historia, sin mayor consecuencia. La pregunta es sobre sí la acrobacia podría llegar a realizarse y cuáles serían sus efectos con vistas al futuro. Y con ello, su conferencia adquiere también un carácter político de gran calado.<sup>383</sup>

*Aufarbeitung der Vergangenheit* implica a su vez una crítica del concepto paralelo, y mucho más difundido de *Vergangenheitsbewältigung*, que lleva implícita la connotación de algún tipo de represión del recuerdo, en tanto en cuanto que refiere al

---

inferir una teoría de la sociedad, a partir de la analítica del comportamiento colectivo. “Das ist der sozialpsychologisch zutreffende Sinn der Rede von der unbewältigten Vergangenheit. Auch jene Panik blieb aus, die nach Freuds Theorie aus ‘Massenpsychologie und Ich-Analyse’ dort sich einstellt, wo kollektive Identifikationen zerbrechen. Schlägt man nicht die Weisung des großen Psychologen in den Wind, so läßt das nur eine Folgerung offen: daß insgeheim, unbewußt schwelend und darum besonders mächtig, jene Identifikationen und der kollektive Narzißmus gar nicht zerstört wurden, sondern fortbestehen”. Adorno, “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”, op. cit., pp. 563-564.

<sup>382</sup> “Die Niederlage hat man innerlich so wenig ganz ratifiziert wie nach 1918”. *Ibid.*, p. 564.

<sup>383</sup> Como Habermas ya ha recalcado, este procedimiento resulta problemático al intentar dar una explicación a la evolución cultural en su amplitud y diversidad, que resulta insuficiente, incluso como tomándolo solo como base. Jürgen Habermas, “La psicología social de Alexander Mitscherlich”, trad. de Manuel Jiménez Redondo, *Textos y Contextos*, Editorial Ariel, Barcelona, 1996, p. 191.

control del pasado. *Vergangenheitsbewältigung* no se usa para referirse al trabajo de incorporar al pasado, sino que precisamente se emplea para designar su dominio, en ese gesto de pasar página, y si fuese posible, de erradicarlo de la memoria por completo y para siempre.<sup>384</sup> Conceptualiza al pasado en algo de lo que el sujeto quiere escapar, deseando que aquellos a los que hizo un daño inmenso perdonen y olviden todo lo sufrido.<sup>385</sup> Pero ese pasado del que se ansía huir, debido a la intensa sensación de culpabilidad, precisamente se mantiene intensamente vivo en la memoria, si no es trabajado desde la manera que Adorno sugiere.

El periodo histórico del nacionalsocialismo en toda su extrema barbarie debe ser confrontado y tratado, su presencia latente es muy fuerte en Alemania, y como Adorno señala a finales de los años cincuenta no solo es enarbolado por los grupos de extrema derecha y neo-nazis, sino que se localiza dentro del propio sistema democrático, con la participación en el gobierno de figuras como el caso del *Bundeskanzler* Konrad Adenauer. Las condiciones para su vuelta al terreno de la política, y las de otras personalidades de similar pedigrí anti-democrático, se dieron, e hicieron posible esta situación tan poco recomendable que Adorno denunciaba.<sup>386</sup>

---

<sup>384</sup> “Sondern man will einen Schlußstrich darunter ziehen und womöglich es selbst aus der Erinnerung wegwischen”. *Ibíd.*, p. 555.

<sup>385</sup> “Man will von der Vergangenheit loskommen: mit Recht, weil unter ihrem Schatten gar nicht sich leben läßt, und weil des Schreckens kein Ende ist, wenn immer nur wieder Schuld und Gewalt mit Schuld und Gewalt bezahlt werden soll; mit Unrecht, weil die Vergangenheit, der man entrinnen möchte, noch höchst lebendig ist”. *Ibíd.*

<sup>386</sup> Adorno no menciona ningún nombre en su ponencia. “Ich möchte nicht auf die Frage neonazistischer Organisationen eingehen. Ich betrachte das Nachleben des Nationalsozialismus in der Demokratie als potentiell bedrohlicher denn das Nachleben faschistischer Tendenzen gegen die Demokratie. Unterwanderung bezeichnet ein Objektives; nur darum machen zwielichtige Figuren ihr come back in Machtpositionen, weil die Verhältnisse sie begünstigen”. *Ibíd.*, p. 555-556.

Mencionó una vez más a Konrad Adenauer, haciendo hincapié en que su carrera deviene un símbolo que se corresponde con la época en que este era canciller de la RFA, de 1949 a 1963, ya que la conferencia de Adorno es pronunciada en 1959, y apunta con el dedo precisamente a ese carácter democrático que se le supone pero del que carece, ya que la figura de Adenauer era precisamente la referencia a la democracia anterior al periodo nacionalsocialista que al contrario que otros, no había perecido. Y es el período en el que Adenauer es canciller, el que se define precisamente por ser un tiempo de una cuasi-total amnesia con respecto a los crímenes del régimen nacionalsocialista, una pérdida de memoria que venía ratificada por y desde el Estado.<sup>387</sup>

Junto con la reconstrucción, la *Wiederaufbau* de una “nación” devastada y dividida, parecía que se ejerciera un pulso por pasar página, como sí al recoger los detritus y los cadáveres también con ellos se estuvieran llevando los crímenes perpetrados durante el régimen. El contexto político que sustentó a esta circunstancia capital que amparaba la pérdida de memoria sólo fue cuestionado por unos pocos aventurados, como Adorno en este caso, y por la Nueva Izquierda, y a partir ya de la corriente política a raíz de los cambios de 1968 en términos generales.<sup>388</sup>

Precisamente es en estas condiciones en las que las imágenes del pasado y las nuevas que se crean para dotarlo de inteligibilidad cobran un especial significado, señalando a su vez que las políticas de la memoria son una cuestión del ámbito de la

---

<sup>387</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “In both accounts the Adenauer period is typically characterized as a time of near-total, state-sanctioned amnesia regarding the crimes of the National Socialist regime, a condition that was contested first by select avant-gardes and by the New Left and only more broadly within the political mainstream in the wake of 1968”. Weiner, op. cit., p. 96.

estética.<sup>389</sup> Ya lo había manifestado Walter Benjamin cuando expresó que “Geschichte zerfällt in Bilder, nicht in Geschichten” (la “historia se disgrega en imágenes, y no en historias”).<sup>390</sup> Esta interpretación de las imágenes que ya se remonta a Benjamin, es la que podemos encontrar en la obra de Beuys como *Bildhauer*, como hacedor de imágenes, situado en un periodo histórico en el que recordar lo anterior está bajo la presión de la censura gubernamental, que también parece haber reconocido como las imágenes del pasado brotan en el corazón mismo del proceso histórico.

Estas imágenes del pasado, que como nos dice Benjamin proceden de un *Zerfällt*, de una disgregación, que como si del desmontaje de un reloj se tratara, serían las piezas de su mecanismo interno, que deja ya ver todo lo que hacía posible su funcionamiento, y que permite entender cómo fue su actividad. Al ser las políticas de la memoria un componente del ámbito de la estética, y estar sujetas durante este periodo a la reprensión del gobierno, su cuestionamiento desde la propuesta de imágenes alternativas, tal y como hace Beuys, pasa a ser una cuestión política también.

Y así, precisamente destaca la obra de Joseph Beuys, que en primer lugar supone una provocación a la política de la amnesia de Adenauer, a ese dominio sobre un pasado que no puede pasar, que no puede ni deber ser erradicado. Y en segundo lugar, es un desafío a lo que Bürger ha expuesto sobre el fiasco de las vanguardias, y sobre su inocua redundancia en las prácticas neo-vanguardistas de los años sesenta. Si el arte es

---

<sup>388</sup> *Ibíd.*, p. 97.

<sup>389</sup> “Such a position underscores the importance of the conditions under which different pasts are rendered sensible and intelligible as images, in turn indicating that the politics of memory are always also a question of aesthetics in the general sense”. *Ibíd.*

entendido como institución al servicio de unos fines políticos que abogan por la represión del recuerdo, en tanto que manera de controlar la reminiscencia de lo acontecido en la nación alemana desde 1918, entonces lo que Beuys está haciendo es presentar una alternativa a esa lamentable situación desde una práctica experimental que comparte el deseo de las primeras vanguardias por que se produzca en la sociedad un cambio fundamental, que sólo desde el arte puede ser propuesto.

Es una situación, la de la incitación a la amnesia colectiva en la Alemania Federal que está directamente relacionada con cuestiones de culpabilidad, y por ende, justicia. Aunque es la responsabilidad moral la que verdaderamente en este periodo la que clama por su ausencia, la vileza inmensa que conlleva la decisión de huir del pasado viene dada precisamente por todos los supervivientes de la catástrofe, entre los que se encontraban los que siguieron y abogaron por el régimen nacionalsocialista. Y aunque haya que tener mucho tacto con este tema tan complejo, como dice Fritz Stern, estos han sido los que tras la derrota, han dado la medida a todos sus contemporáneos.<sup>391</sup>

Tal vez sea en la propia singularidad de estos crímenes, en lo que diferencia al Holocausto o la *Shoah*, sin nombre propio en alemán, de otros genocidios llevados a cabo en el siglo XX, lo que les hace más increíbles en el transcurso de la civilización occidental, y por tanto obviarles o negarles, no resulta sólo una consecuencia provocada por el intento por evadir el peso de la culpa, sino porque esa singularidad parece enfrentarse en solitario a casi seiscientos años de historia del territorio germano como si

---

<sup>390</sup> Cita “History decays into images, not into stories” proveniente de Walter Benjamin, *The Arcades Project*, trad. al inglés de Howard Eiland y Kevin McLaughlin, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1999, p. 476, [N11,4] (3).

se tratase de una anomalía descomunal. En tanto en cuanto que anomalía, un interludio histórico, que se entiende como la excepción que confirma la regla de la gran humanidad que emana desde el centro de Europa. La realidad de esos crímenes no puede ser negada, pero sí que en la medida del horror que les acompaña es distorsionada gracias a todos aquellos cuyos patrones morales son iguales a los que perpetraron los crímenes, entonces es cuando puede detectarse que la predisposición a tales actos delictivos aún permanece en los individuos, al igual que las circunstancias sociales que promovieron esos altísimos niveles de criminalidad.<sup>392</sup>

---

<sup>391</sup> “We cannot avoid measuring the followers and advocates of National Socialism by the standards of their own contemporaries”. Fritz Stern, “National Socialism as Temptation” en *Dreams and Delusions: The Drama of German History*, Alfred Knopf, Nueva York, 1984, p. 151.

<sup>392</sup> Es lo que dice Adorno, pero ya lo incluyo visto como un peligro que perdura aún, en una frase ya aplicada desde la perspectiva con vistas al futuro, más allá de las circunstancias en 1959. Adorno había adelantado muchas de las cuestiones más pertinentes que con el tiempo han ido alcanzando aún una mayor gravedad si cabe. “Der Nationalsozialismus lebt nach, und bis heute wissen wir nicht, ob bloß als Gespenst dessen, was so monströs war, daß es am eigenen Tode noch nicht starb, oder ob es gar nicht erst zum Tode kam; ob die Bereitschaft zum Unsäglichen fortwest in den Menschen wie in den Verhältnissen, die sie umklammern”. Adorno, “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit”, op. cit., p. 555.



### 1.4.3. LA PÓLEMICA DE LA *HISTORIKERSTREIT* (LA DISPUTA ENTRE HISTORIADORES) Y EL MUSEO DE BERLÍN

En un muro en cualquier lugar de Alemania que aún se tuviera en pie en 1945 tras los bombardeos, todavía podía leerse la pintada “Ein Volk, ein Reich, ein Führer” (Un pueblo, un imperio, un líder) que era el *slogan* más repetido y generalizado a lo largo y ancho del territorio, penetrando todas las mentes que allí habitaban como si de una letanía irreparable se tratase. Todo en la vida durante el Tercer Reich estaba subordinado a ese principio unitario y característico. Veinte años más tarde, ya en 1965, podían hallarse carteles diciendo “Deutschland Geteilt durch Drei, Niemals” (Alemania partida en tres, jamás) estableciendo una clara oposición a las fronteras del Oder establecidas en los tratados de Yalta y de Postdam. A mediados de los sesenta, había todavía alemanes que no se arrepentían de nada y que esperaban el regreso de aquel Reich unificador. Desgraciadamente, en 1989, ante la caída del muro de Berlín y delante de posters que decían “Wir sind ein Volk” (Somos un solo pueblo) sus emociones no pueden ser comprobadas porque no fueron ni registradas ni documentadas.

Lo que sí ha quedado bien documentado fue la polémica que se organizó en la RFA en 1986 a raíz de los usos de la historia que el partido gobernante, la *Christlich-Demokratische Union Deutschlands* (la Unión Demócrata Cristiana de Alemania o CDU), más conocida por *Historikerstreit* (la disputa de los historiadores), se había propuesto hacer. Si en 1959 Adorno se preguntaba por lo que conllevaba la expresión *Aufarbeitung der Vergangenheit*, a partir de lo que pasa a convertirse en el *topos* inevitable para referirse a todo tema histórico de la Segunda Guerra Mundial, no será hasta la década de los ochenta cuando se produzca un intento claro por erradicar la

pregunta por lo que ha de hacerse con pasado que acarrea una culpabilidad de tanto peso, la llamada “cuestión alemana”. Este intento, novedoso, pasará a ser ya una estrategia política, que en palabras de Richard Wolin, se proponía declarar la pregunta de Adorno por la evasión o amnesia sobre las políticas genocidas como una cuestión sin contenido.<sup>393</sup>

Podemos trazar la prehistoria de la *Historikerstreit*, a cuando el historiador Ernst Nolte, nacido en 1923, dio un conferencia en la Fundación Carl Friedrich Siemens en Múnich, que sería publicada en una versión reducida en el periódico *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, con el título de “Die negative Lebendigkeit des Dritten Reiches. Eine Frage aus dem Blickwinkel des Jahres 1980” (“La vitalidad negativa del Tercer Reich. Una cuestión desde la perspectiva del año 1980”).<sup>394</sup> En ella ya adelantaba Nolte que la “demonización” del Tercer Reich era inaceptable, y que si unos extraterrestres bajaran a la tierra, verían que treinta y cinco años tras la caída del régimen en Alemania, y con ello concluirían que este continuaba existiendo, porque no había sido todavía historizado.<sup>395</sup>

---

<sup>393</sup> “For what is new about the situation – and here I am referring to what has been called ‘The Historians debate’ – is the attempt to not simply provide dishonest and evasive answers to the ‘German question,’ as stated above, but to declare the *very posing of the question itself null and void*”. Richard Wolin, en “Introduction” a Jürgen Habermas, *The New Conservatism*, MIT Press, Cambridge, MA, 1989, p. ix.

<sup>394</sup> Ernst Nolte, “Die negative Lebendigkeit des Dritten Reiches. Eine Frage aus dem Blickwinkel des Jahres 1980”, en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, el 24 de julio 1980.

<sup>395</sup> Este artículo, que fue publicado en inglés, y se tituló “Between Historical Legend and Revisionism? The Third Reich in the perspective of 1980”, p. 1-15. He usado la edición en inglés del compendio *Historikerstreit. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, que publicó R. Piper Verlag, Múnich, 1987. La traducción corrió a cargo de James Knowlton y Truett Cates, *Forever in the Shadow of Hitler?: Original Documents of the Historikerstreit, the Controversy Concerning the Singularity of the Holocaust*, Humanities Press International, Inc., Atlantic Highlands, New Jersey, 1993.

Pero no sería realmente hasta 1986, cuando estallaría la polémica sobre la llamada al revisionismo y el resto de postulados de Nolte. Ciertamente, y dada la ausencia de nuevos datos, o de nuevos análisis de datos conocidos, la única manera de comprender el clamor de Nolte en pos de una reinterpretación de tan graves hechos históricos sólo se entiende desde la necesidad política de la RFA para redefinirse en la Europa de la OTAN.

En 1982, cuando Helmut Kohl lideró el regreso del partido de las CDU en la vida política de la RFA, daba por finalizados los años de gobierno de los socialdemócratas, del SDP que desde el año 1969 había gobernado. Con él se decía que finalmente tomaba el control del gobierno una generación que ya no había tomado parte activa en la Segunda Guerra Mundial, que el propio *Bundeskanzler* Kohl designó como la “generación bendita”, para incluir en esta denominación a los nacidos en los años treinta que eran demasiado jóvenes para haber participado en la contienda. Y sin embargo, pese a su estrategia, se encontró en junio de 1984 con el rechazo firme de las potencia aliadas a participar en las ceremonias de conmemoración del día-D en Normandía.

Frente a esta situación y acercándose el cuarenta aniversario del final de la Segunda Guerra Mundial, gracias a una extensa negociación diplomática, se consiguió que el presidente de EE.UU., Ronald Reagan, se comprometiera a visitar el cementerio de soldados de Kolmeshöhe con Kohl, que estaba situado cerca de la base aérea militar estadounidense en Bitburg. Tras su consumación, que había intentado evitarse con una tremenda presión pública, la indignación que sucedió a tal evento, teniendo en cuenta que en el cementerio a parte de soldados de la *Wehrmacht* (Ejército de tierra)

enterrados, había también tumbas de miembros de las SS, se desató la polémica. No era sin razón, ya que un presidente norteamericano mostrase su firme adhesión a la historia reciente de Alemania con su presencia en semejante lugar, no podía más que ser considerada como una infamia. Y también como un hecho muy contradictorio, puesto que 1985, era un momento en el que además en EE.UU. se estaban precisamente impulsando la creación de multitud de monumentos conmemorativos y, de incluso, un museo dedicado a las víctimas del Holocausto.<sup>396</sup>

Este hecho no puede ser considerado un incidente aislado, sino que precisamente es un símbolo que apunta a su vez a una sintomatología claramente visible de un cambio de rumbo que tuvo lugar durante los años ochenta. El apoyo de Reagan con su gesto legendario no fue irresponsable, sino que potestativamente implementaba la política del *Bundeskanzler* Kohl de llevar a su pueblo, al *Volk* alemán, fuera de la desolación histórica en la que irremediablemente se encontraba, en pos de una tierra prometida que le permitiera poner la máxima distancia posible con respecto al periodo 1933-45.

Esto mismo reclamaba el aliado de Kohl, el historiador Michael Stürmer de la Universidad de Erlangen, que le escribía muchos de los discursos, cuando publicó en el diario *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, su artículo “Geschichte im geschichtslosen Land” (Historia en una tierra sin historia) donde hacía especial hincapié en la necesidad que la RFA tenía por una consciencia histórica que sustentara a la identidad nacional positivamente.<sup>397</sup> También desde este mismo periódico, Nolte se le uniría en la causa.

---

<sup>396</sup> Precisamente el *United States Holocaust Memorial Museum* (USHMM) en Washington D.C. del que se habla en varias ocasiones en esta tesis doctoral.

<sup>397</sup> Michael Stürmer, “History in a land without history”, *Ibid.*, pp. 16-17. Originalmente publicado en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, el 25 de abril de 1986.

El *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, del cual el historiador de Hitler, Joachim Fest, era director de las páginas culturales, también le proporcionaría a Nolte una plataforma de mayor difusión para su revisionismo que las publicaciones académicas. Así, el 6 de junio de 1986, daría comienzo la *Historikerstreit* al verse publicado el provocativo artículo de Nolte “Vergangenheit, die nicht vergehen will: Eine Rede, die geschrieben, aber nicht mehr gehalten werden könnte” (El pasado que puede ir más allá: un discurso que puede escribirse pero no presentarse).<sup>398</sup>

En su texto por un lado afirmaba que exterminio de los judíos organizado por los nazis no fue en absoluto *einmalig* (singular), excepto por el proceso que tenía lugar en las cámaras de gas, con el Zyklon B, claro.<sup>399</sup> Y por otro lado, Nolte justificaba que Hitler había planeado su “acto asiático” de la Solución Final como reacción al genocidio estalinista, ante el temor ocasionado por la visión de ser potencialmente víctimas. Así la diferencia entre genocidios pasaba a ser una cuestión puramente de mayor o menor sofisticación tecnológica.<sup>400</sup> Nolte planteaba de este modo una escapatoria que permitía asentir con la cabeza ante los crímenes de Auschwitz como justificación al miedo

---

<sup>398</sup> *Ibíd.*, pp. 18-23.

<sup>399</sup> *Ibíd.*, pp. 21-22. La cita original es: “Es ist ein auffallender Mangel der Literatur über den Nationalsozialismus, daß sie nicht weiß oder nicht wahrhaben will, in welchem Ausmaß all das-jenige, was die Nationalsozialisten später taten, mit alleiniger Ausnahme des technischen Vorgangs der Vergasung, in einer umfangreichen Literatur der frühen zwanziger Jahre bereits beschrieben war: Massendeportationen und -erschießungen, Folterungen, Todeslager, Ausrottungen ganzer Gruppen nach bloß objektiven Kriterien, öffentliche Forderungen nach Vernichtung von Millionen schuldloser, aber als ‘feindlich’ erachteter Menschen”.

<sup>400</sup> *Ibíd.*, p. 22. La cita original es: Aber gleichwohl muß die folgende Frage als zulässig, ja unvermeidbar erscheinen: Vollbrachten die Nationalsozialisten, vollbrachte Hitler eine “asiatische” Tat vielleicht nur deshalb, weil sie sich und ihresgleichen als potentielle oder wirkliche Opfer einer “asiatischen” Tat betrachteten? War nicht der “Archipel Gulag” ursprünglicher als “Auschwitz”? War nicht der “Klassenmord” der Bolschewiki das logische und faktische Prius des “Rassenmords” der Nationalsozialisten? Sind Hitlers ge-heimste Handlungen nicht gerade auch dadurch zu erklären, daß er

experimentado por Hitler, al entender Auschwitz como reacción a Stalin y al Archipiélago Gulag. Incluso, a darles la vuelta, apologéticamente, y entendiendo el Tercer Reich como el bastión de Occidente en Centroeuropa, único en su emplazamiento y en sus gentes, en su *Blut und Boden* (sangre y raza) para hacer frente a la amenaza bolchevique.

La inmoralidad que se dejaba ver al proponer estas ventajosas similitudes no le pasó a Jürgen Habermas desapercibida, y el 11 de julio contestaba al artículo de Nolte desde *Die Zeit*, con su crítica “Eine Art Schadensabwicklung: Die apologetischen Tendenzen in der deutschen Zeitgeschichtsschreibung” (Un modo de cancelar los daños: las tendencias apologéticas en la escritura alemana de la historia).<sup>401</sup> En este texto Habermas también desenmascara a Andreas Hillgruber, que en su reciente publicación, *Zweierlei Untergang. Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentums* (La doble ruina. El desmantelamiento del Imperio alemán y el fin del judaísmo europeo) había yuxtapuesto como si de elementos idénticos se tratasen los “dos” destinos catastróficos de la población alemana durante la guerra, incluyendo a los soldados de la *Wehrmacht*, y el fin de los judíos en Europa.<sup>402</sup>

A la voz de Habermas, se uniría rápidamente, la del editor y fundador del semanario *Der Spiegel*, Rudolf Augstein, con su reprobación a Ernst Nolte y a Andreas

---

den “Rattenkäfig” nicht vergessen hatte? Rührte Auschwitz vielleicht in seinen Ursprüngen aus einer Vergangenheit her, die nicht vergehen wollte?

<sup>401</sup> *Ibid.*, pp. 34-44. En inglés se titula “A Kind of Settlement of Damages: The Apologetic Tendencies in German History Writing”.

<sup>402</sup> Andreas Hillgruber, *Zweierlei Untergang. Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentum*, Corso bei Siedler, Berlín, 1986.

Hillgruber en “Die neue Auschwitz-Lüge” (La nueva mentira de Auschwitz).<sup>403</sup> Es un artículo que no deja lugar a la duda sobre las falsificaciones históricas que se están proponiendo, y cuál es verdaderamente su función. Augstein acaba su texto denunciando la situación del presidente de la RFA, Richard von Weizsäcker, precisamente defensor de su padre, Ernst von Weizsäcker, en los juicios de Nuremberg, ya que este había sido Secretario de Estado en el *Auswärtiges Amt* (Ministerio de Asuntos Exteriores), después Embajador ante la Santa Sede y *SS-Brigadeführer*. Tras ser declarado culpable, le fue conmutada la pena a cinco años el 12 de Diciembre de 1949.<sup>404</sup> Visto lo visto, Augstein proclama desde la indignación absoluta que la absolución que su hijo le consiguió al *SS-Brigadeführer* Ernst von Weizsäcker debería haberse retrasado otros cuarenta años más.<sup>405</sup>

El intercambio plural de artículos y de ideas entre sus principales protagonistas se prolongaría hasta la primavera de 1987. Aunque la polémica realmente no se ha extinguido jamás, la intensidad que cobro el debate en esos momentos no ha vuelto nunca a repetirse, y probablemente toda la información, la reflexión y el ardor con el que sus participantes se entregaron a defender sus posturas, sea único. No fue realmente una disputa sobre metodologías historiográficas, sino sobre las posibilidades futuras de la nación alemana y la mayor o menor resonancia de su terrible pasado en ellas.

---

<sup>403</sup> En la versión en inglés, *Ibid.*, p. 130-134. La cita original: “Vor vierzig Jahren begannen aber auch in Nürnberg jene Prozesse, in denen der Bundespräsident einen der ‘damals verantwortlichen Vater-Generation’, seinen Vater Ernst von Weizsäcker, verteidigte, nicht nur aus Kindesliebe sondern, wie er öffentlich Günter Gaus sagte, ‘aus tiefer innerer Überzeugung’. Er glaube nicht, so sagte nun der Sohn, daß sein Vater sich ‘dem Regime zur Verfügung gestellt’ habe”. *Der Spiegel*, el 6 de octubre 1986.

<sup>404</sup> Ernst von Weizsäcker (25 de mayo de 1882 – 4 de agosto de 1951), y Richard von Weizsäcker (15 de abril de 1920 – 31 de enero 2015).

<sup>405</sup> *Ibid.*

La *Historikerstreit*, brindaba de este modo una oportunidad única, para profundizar en la investigación sobre la imprecisa relación entre conciencia histórica y conciencia de la contemporaneidad. Y sin embargo, uno de los aspectos del debate de la *Historikerstreit*, sobre la creación de un museo de historia nacional, no ha sido examinado como tal más que por el historiador Charles Maier, que analiza la concepción de este museo en relación a la cuestión propuesta por Adorno sobre un pasado que puede o no ser usado.<sup>406</sup> Al entroncar la polémica sobre los usos de la historia, y la ética inherente a que sean o no adaptados a una determinada ideología, en relación a la implementación de una cierta identidad nacional, Maier, sitúa en el ámbito institucional museístico, el argumento a favor de que las políticas de la memoria son una cuestión del terreno de la estética. Así esta cuestión sobre la creación en Berlín de un museo dedicado a la historia de Alemania, no se dio a través de la prensa diaria, como había sido el caso de lo que tiene más difusión de la disputa, sino que se articuló como un punto más en la agenda gubernamental.

Dirigiéndose al Bundestag el 27 de febrero de 1985, el canciller Kohl en su discurso “Deutschland. Bericht der Bundesregierung zur Lage der Nation” (Alemania. Informe del gobierno de la nación) ya proclamaba que los más jóvenes necesitaban tener un cierto sentido de “dónde venimos, quiénes somos como alemanes, dónde nos situamos y a dónde vamos”.<sup>407</sup> Para ello, se hacía ya notar en todo el discurso, que era

---

<sup>406</sup> Charles S. Maier, “A Usable Past? Museums, Memory and Identity” en *The Unmasterable Past: History, Holocaust, and German National Identity*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1988, pp. 121-159.

<sup>407</sup> “Das projekt [...] – , woher wir kommen, wer wir als Deutsche sind, wo wir stehen und wohin wir gehen werden”. Helmut Kohl, “Zur Lage der Nation im geteilten Deutschland. Bericht der Bundesregierung”, Presse- u. Informationsamt d. Bundesregierung, Bonn (CDU-Dokumentation 8., 7.3.1985). Citado en Maier, *Ibíd.*, p. 121. No sabemos si este discurso estaba o no escrito por Michael



incontestable que se iban a tomar decisiones sobre que debía ser recordado y qué olvidado, que recuerdos, en tanto en cuanto que imágenes del pasado podían ser útiles para reelaborar la tan lastimada, resentida y fragmentada *Deutsche Selbstbewusstsein* (la noción que Alemania tiene de sí misma), concretamente tras la generalizada pérdida de memoria que había caracterizado a la *Nachkriegszeit* (la posguerra), y los años del *Wirtschaftswunder* de Adenauer.

Dos meses más tarde, el 8 de mayo, el presidente de la RFA, el barón von Weizsäcker, antiguo soldado de la *Wehrmacht*, sobreviviente de la campaña en la Unión Soviética, se subió a un podio en el parlamento en Bonn, para hablar del cuarenta aniversario del fin de la Segunda Guerra Mundial, y de la necesidad de no olvidar. Declaro también entonces que los “jóvenes alemanes no podían compartir una culpa por crímenes que no habían cometido”.<sup>408</sup> Enfatizo que hay que mantener la memoria viva, pero no es posible que por ser simplemente alemán haya que continuar penando generación tras generación, cargando con la culpa colectiva, que no existe como tal puesto que es individual, y de encima de atrocidades pasadas.<sup>409</sup>

Acompañado del talante revisionista que suscitó el comienzo de la *Historikerstreit*, el gobierno de Kohl y von Weizsäcker ideó un museo para Berlín, que se iba a llamar *Haus der Geschichte* (La casa de la historia) y que se planeó para el año

---

Stürmer, que como se ha señalado anteriormente, era uno de los asesores de Kohl y le escribía muchos de sus discursos.

<sup>408</sup> El histórico discurso de von Weizsäcker ante el Bundestag se conoce por “Zum 40. Jahrestag der Beendigung des Krieges in Europa und der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft”.

<sup>409</sup> “Schuld oder Unschuld eines ganzen Volkes gibt es nicht. Schuld ist, wie Unschuld, nicht kollektiv, sondern persönlich”. “Der ganz überwiegende Teil unserer heutigen Bevölkerung war zur damaligen Zeit entweder im Kindesalter oder noch gar nicht geboren. Sie können nicht eine eigene Schuld bekennen für Taten, die sie gar nicht begangen haben”. *Ibid.*

1990. Sin embargo hasta 2006 el proyecto no pudo ser realizado. El 2 de junio de ese año, la canciller Angela Merkel, inauguraba la exposición permanente de ahora llamado *Deutsches Historisches Museum* (Museo Alemán de Historia o DHM) en Berlín, en la que habían resumido 2.000 años de historia de Alemania y de Europa.

La canciller destacó como en la exposición no se había obviado su capítulo más oscuro, el Tercer Reich y el Holocausto, y les recordó a sus coetáneos la necesidad de enfrentarse a su propia historia porque tal y como decía el estadista Wilhelm von Humboldt “Nur wer seine Vergangenheit kennt, hat eine Zukunft” (sólo quien conoce su pasado, tiene un futuro).<sup>410</sup> Y sin embargo, ya desde su *Konzeption* en 1985, este museo es polémico, en tanto en cuanto que ha sido creado para representar no sólo un proyecto pedagógico sino que es una alegoría de la identidad alemana. Y en este sentido, fue parte de la *Historikerstreit*, y los objetos que componen su exposición permanente han sido seleccionados por su valor simbólico y su capacidad para formar parte de una narrativa histórica general. No dice nada de los vacíos, ni de los modos alternativos del discurso mnemónico que no están incluidos en su ficción. ¿Cómo recordar desde un museo de historia lo que fue la ausencia de memoria?

---

<sup>410</sup> Wilhelm von Humboldt (1767 – 1835).

## 2. EL PRIMITIVISMO MODERNO Y *STRASSENBAHNHALTESTELLE*

Al igual que las críticas al silencio verbal de Beuys sobre su participación en la Segunda Guerra Mundial son retomadas con cierta regularidad, el tema de una supuesta falta de posicionamiento político por su parte es también una constante que nunca ha cesado de surgir y reavivarse. Pese a que Beuys llegó incluso a fundar la *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (Organización de la Democracia Directa mediante Referéndum), que entre muchas otras de sus iniciativas contribuyó a avivar el panorama político en la RFA, resulta muy curioso como en general sus detractores siempre le restan importancia a su pensamiento de la democracia directa.<sup>411</sup> Stephan Germer, que fue co-fundador de la revista *Texte zur Kunst*, ha llegado inclusive a acusarle de tomar prestado solamente el vocablo, que ya estaba siendo usado por la *Ausserparlamentarische Opposition* (Oposición extraparlamentaria).<sup>412</sup> Para Germer, la prácticas políticas de Beuys en pos de fomentar y participar también en las *Bürgerinitiativen* (participaciones ciudadanas) no constituían más que mera mimesis de lo que sería una hipotética posición genuina en política, y tan siquiera iban en pos de

---

<sup>411</sup> Las equivocaciones en este punto se suceden unas a otras, y ya en un extremo inexcusable, llegando inclusive, Storr a decir que Beuys quería una nueva sociedad que equilibrase el capitalismo y el comunismo. Robert Storr, *Gerhard Richter: Doubt and Belief in Painting*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2003, pp. 234-235.

<sup>412</sup> Es el caso de Germer, que presenta la mejor articulación de este ángulo en lo que constituye un ataque frontal al artista en relación a sus actividades políticas en la RFA. “Beuys borrowed the jargon but not the analysis of the extraparlimentary opposition when he formulated his political program. Thus his various organizational attempts – which ranged from the formation of the *Studentenpartei* (Students’ Party, 1967) to the *Organisation der Nichtwähler* (Organization of Non-Voters, 1970) to the *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung* (Organization for Direct Democracy through Referendum, 1971) appear more as a mimicry of politics than an actual attempt to politicize artistic practice”. S. Germer, “Haacke, Broodthaers, Beuys” op. cit., p. 69.

favorecer una politización de las prácticas artísticas.<sup>413</sup> Germer intentó así dejar relegadas las iniciativas de Beuys a un nivel muy inferior al de otras propuestas de la ciudadanía, como lo fueron las acciones de ya mencionada oposición extraparlamentaria, y las de los *neue soziale Bewegungen* (nuevos movimientos contestatarios), entre los que las protestas estudiantiles eran también clasificadas.<sup>414</sup>

No es mi cometido aquí discutir sobre lo que sí considero que fueron actividades políticas, sino mostrar como la crítica de Germer está argumentada en base, no al impacto de las actividades políticas de Beuys, ni a la veracidad o falsedad de sus intenciones con respecto a las mismas, sino que lo que Germer hacía en este texto era relacionar esta supuesta falsedad inherente a las actividades políticas de Beuys con sus prácticas artísticas para criticarle verdaderamente estas últimas. Lo que Germer estaba proponiendo era realmente un nuevo flanco para atacar el posible carácter fragmentario que a las obras de Beuys les pudiese ser atribuido.<sup>415</sup> Llegaba incluso a compararlo con Richard Wagner, arguyendo que había sido Beuys quién había dotado de significado a la totalidad de su creación con su discurso público como activista político.<sup>416</sup> De manera poco innovadora, pese a lo pudiera aparentar a primera vista, Germer insistía en que su

---

<sup>413</sup> Germer cita el estudio de Johannes Agnoli y Peter Brückner, *Die Transformation der Demokratie*, Voltaire-Verlag, Berlín, 1967, para hablar de cómo el parlamento de la RFA funcionaba como una agencia que aseguraba los intereses del capital, excluyendo irremediabilmente los intereses de la mayoría de la población de las decisiones parlamentarias, proporcionando así las herramientas necesarias a favor de un incontestable monopolio del sector económico. *Ibíd.*

<sup>414</sup> Dada la situación política en la RFA, hasta mediados de los años sesenta y setenta fue imposible que se viesen la luz las *Bürgerinitiativen*.

<sup>415</sup> “Beuys’s concept thus required an interpretation that reduced critical commentary to a tautological repetition of his ideas, an interpretation thus incapable of assessing the artist’s claims about the social and political implications of his work. As in Wagner’s case, the political is replaced by a totalizing aesthetic concept”. *Ibíd.*, p. 73.

<sup>416</sup> *Ibíd.*

trabajo no era político sino estético, como si hacer esa diferenciación en la RFA fuese algo posible.<sup>417</sup>

Con la excusa de una carta que el artista belga Marcel Broodthaers<sup>418</sup> dirigió a Beuys en 1972, y que se publicó en el diario *Rheinische Post*, Germer a través del gesto de Broodthaers, aprovechaba para retomar la pregunta, una vez más, por la continuidad de cierto tipo de Romanticismo alemán que se apreciaba en la obra de Beuys, y de como en consecuencia podía estar afectando a sus planteamientos políticos.<sup>419</sup>

Mientras que el mensaje de Broodthaers a Beuys acontecía mientras estaban los dos artistas vivos, Germer, ya en 1988, tras el fallecimiento de Beuys en 1986, retomaba lo escrito en la carta en 1972 desde un ángulo retrospectivo al que no le era posible responder, mostrando así Germer que no sólo estaba manifestado su opinión a través del uso de la misiva de Broodthaers, sino que también hablaba por boca de Beuys cuando apuntaba a que era desde su discurso verbal desde donde emanaba la narrativa, que asignaba un significado totalizante a las obras individuales.<sup>420</sup> Germer hacía en este artículo un hábil ejercicio de ventriloquia, práctica esta de la que sin embargo acusaba a Beuys. Sí fuese posible articular críticamente un discurso que permitiera aunar todas sus

---

<sup>417</sup> Esta posición de tergiversación del contexto político que proponía Stefan Germer no carece de gravedad, es muy importante, ya que fue quien fundó con Isabelle Graw, la revista *Texte zur kunst* en 1990 en Colonia, de la que fue editor, y que desde el año 2000 tiene la sede en Berlín. Stefan Germer (1958 – 1998).

<sup>418</sup> Marcel Broodthaers (28 enero 1924 – 28 enero 1976).

<sup>419</sup> El escrito se titulaba originalmente “Mon cher Beuys” y aunque lleva fecha del 25 de septiembre de 1972, se publicó más tarde y con otro título “Politik der Magie? Offener Brief von Broodthaers an Beuys” en el *Rheinische Post*, 3 de octubre, 1972. Una edición facsímil de la carta se incluyó en el artículo de Birgit Pelzer “Recourse to the Letter” en *October* n° 42, otoño 1987, pp. 174-176.

<sup>420</sup> “It is within an interpretative discourse emanating from the artist himself that meaning is assigned to the individual works. The beholder’s role is thereby restricted to ratifying a *Gesamtkunstwerk* whose logic of production eludes him, since it stems from the artist’s volition”. Germer, op. cit., p. 73.

obras bajo un mismo hilo narrativo, desde luego que las prerrogativas del mismo no fueron verbalizadas por Beuys en ningún momento, y tampoco podría inferirse derivándolo de sus actividades políticas.<sup>421</sup> Y, mucho menos aún tomando como punto de partida que estas hayan sido una mascarada como proponía Germer.

Si existiera una máscara en relación al trabajo de Beuys, sería un componente referencial. Pues el potencial político de las obras que Beuys realizó se encuentra en ellas mismas, independientemente de las peroratas que se podrían derivar de sus actividades en la política de la RFA, ya que el verdadero discurso se encuentra a modo de alusión. Y para poder acceso al mismo de una manera argumentativa, hace falta desarrollar un nuevo corpus teórico. Hasta la fecha, importantes aspectos políticos, no tan evidentes, ni tan fáciles de atacar, como los que uso Germer en su arremetida, han sido obviados. No se ha destacado por ejemplo el importante papel que ha desempeñado el primitivismo moderno en sus obras, y constituye otro aspecto que ha sido gravemente pasado por alto. Beuys, en su trabajo se hace eco del impacto de esta corriente artística en el arte de vanguardia alemán, hecho del que entre muchas otras cosas, cabe destacar que ha sido lo que ha permitido su supervivencia en el arte tras el paso de las catástrofes y de las décadas, siendo como es un fenómeno anterior a la Primera y a la Segunda Guerras Mundiales.

El regreso de la predisposición por el arte de los pueblos primitivos es en Beuys el retorno de una predisposición, aún pendiente de ser analizada. Al haberse gestado su obra en la época de posguerra europea, la mayoría de los críticos y expertos del mundo

---

<sup>421</sup> Thierry de Duve ha hecho hincapié en que precisamente lo que Beuys dijo y lo que Beuys produjo constituyen dos entidades por separado que entre sí no tienen nada en común, en "Joseph Beuys, or The Last of the Proletarians", op. cit.

del arte coinciden en que Beuys impulsó un renacimiento de las prácticas de vanguardia en un país donde el régimen nacionalsocialista las había erradicado. En su caso, que podría aplicarse a otros artistas de la posguerra, y que veremos a continuación, regresan los aspectos antropológicos y la *raison d'être* del origen de las vanguardias, acompañados de un nuevo aspecto, una reflexión arqueológica que no se había dado en el arte con anterioridad a 1945.<sup>422</sup>

---

<sup>422</sup> Podría únicamente postularse algo similar en el ámbito de la primera etapa del arte paleocristiano, lo que me impide ser categórica por tanto.

## 2.1. EL PRIMITIVISMO MODERNO

Por primitivismo moderno se entiende la corriente artística, que a finales del siglo XIX se origina a raíz de la obra del pintor francés de origen peruano Paul Gauguin,<sup>423</sup> que toma por primera vez como elementos integrantes en su obra a referentes estéticos procedentes de los pueblos prehistóricos ó no-occidentales.<sup>424</sup> Estas formas artísticas, *outsiders*, son motivos que han jugado un papel fundamental en el desarrollo de la obra de arte de vanguardia, y que de manera general se consideran en la historiografía del arte como pertenecientes estilísticamente a un momento anterior al Renacimiento.<sup>425</sup>

Aunque la noción de primitivismo no sea *per se* peyorativa, sí que deriva de conceptos etnocéntricos, y en su uso no puede referir a lo tribal en sí, sino a una visión de corte occidental, a una mitologización de lo que es lo primitivo. Antes de poder hablar sobre el arte primitivo o tribal como también se le designa, hay que especificar que este es ya de por sí un concepto muy problemático, pues su definición y la evolución que su concepto ha experimentado están ligados al dominio ejercido por los imperios europeos. A pesar que esta dominación colonial, y el propio concepto de arte

---

<sup>423</sup> Paul Gauguin (7 de junio 1848 – 8 de mayo 1903).

<sup>424</sup> Para Kirk Varnedoe, aunque estos artefactos, considerados desde la etnografía y no desde la historia del arte, no eran desconocidos, pero sí que Gauguin fue el primero en apreciar la magnitud del efecto que estas formas artísticas oponían a la visión del mundo que se representaba en la pintura desde el Renacimiento, y que el impresionismo no había sido capaz de hacer frente, así lo expone en su ensayo “Gauguin” incluido en *“Primitivism” in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, The Museum of Modern Art*, Nueva York, 1984, vol. I, p. 179. Aunque extensamente criticados durante los años noventa, los dos volúmenes que constituyen el catalogo del MoMA *“Primitivism” in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. I y II, aún continúan siendo la mejor compilación que sobre el primitivismo moderno que se ha publicado hasta la fecha.

<sup>425</sup> Aunque no sea fielmente de modo cronológico, ya que se producen simultáneamente durante los siglos posteriores, se les considera anteriores al Renacimiento. Su producción viene caracterizada por el uso de medios rudimentarios pertenecientes al periodo neolítico usados con posterioridad, se siguen utilizando.



primitivo hayan sido muy criticados, su uso aún permanece vigente en la historia del arte.

Una vez concienciados de estas graves deficiencias ideológicas inherentes al uso del concepto de lo primitivo, me gustaría destacar la manera en la que Beuys ha incorporado la corriente artística del primitivismo en su obra y como su modo difiere del uso que le dan otros artistas a lo largo del siglo XX. En sus esculturas, instalaciones, y *performances*, Beuys presenta un elemento que no se hallaba anteriormente en las obras de otros artistas de vanguardia alemanes que también se imbuían en el arte primitivo en su obra, como por ejemplo Ernst Ludwig Kirchner, Franz Marc o Emil Nolde. Sí bien Beuys mantiene en sus obras muchos aspectos en común con ellos, hay que prestar una especial atención a su aportación particular, ya que sitúa su creación en un ámbito muy distinto.

Para ello la parte más importante en relación a la obra de Beuys que desarrollaré a continuación, depende mayormente en observar como fueron los comienzos de la recepción inicial de la obra de Gauguin en Alemania, y el impacto que tuvo especialmente en el caso de la formación y evolución del colectivo conocido como *Die Brücke*. Es a partir de este análisis, desde donde hace falta exponer los efectos que tuvo la acogida de la obra del pintor francés en los orígenes de expresionismo alemán.<sup>426</sup> Para explicar estos efectos, hace falta incluir como estuvo relacionada la recepción de Gauguin con la elaboración de un corpus teórico que alumbraba una nueva estética propia del arte moderno, de la cuál, es un elemento clave la declaración de Wilhelm

---

<sup>426</sup> Tras la fundamental contribución de Paul Gauguin, el arte moderno siguió dándose a sí mismo licencia para hacer suyos estos préstamos o apropiaciones que se encuentran en las referencias a motivos estéticos que podemos encontrar en el arte tribal de culturas de origen no-europeo.

Worringer en 1907, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag Zur Stilpsychologie* (Abstracción y Empatía: Una contribución a la psicología del estilo).<sup>427</sup>

Teniendo en cuenta que la publicación de *Abstraktion und Einfühlung* formaba parte de una línea divulgativa cuya estrategia por ganar la máxima influencia social y artística era común a principios del siglo XX, su éxito divulgativo constituyó un precedente sobresaliente, y por ello sus contenidos y la manera en la que fueron presentados a continuación serán considerados en su tentativa por lograr la máxima difusión. El tipo de manifiesto estético al que *Abstraktion und Einfühlung* pertenece, debe ser entendido como la teorización justificativa de las obras de arte en el contexto de la cultura moderna, constituyendo una pauta inestimable por la que comenzar a indagar sobre el corpus conceptual y las razones de su origen, que fue el que les proporcionó la base para una recepción pública más adecuada.<sup>428</sup>

Para poder observar primero las similitudes que tiene el trabajo de Beuys con las obras precedentes de carácter primitivista que fueron realizadas por artistas de la vanguardia, es fundamental analizar en que consiste lo primitivo en el arte moderno, encauzando sobre todo la investigación dentro del contexto alemán. En este examen, *Abstraktion und Einfühlung* ha supuesto una pieza fundamental a la hora de poder indagar y reconstruir la importancia que los gestos estéticos de la vanguardia más radical de principios del siglo XX tuvieron para poder identificar y delimitar la que fue

---

<sup>427</sup> Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag Zur Stilpsychologie*, Heuser'sche Verlags-Druckerei, Neuwied, 1907.

<sup>428</sup> Marjorie Perloff aborda el tema de la importancia de la publicación de manifiestos en su *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.

su influencia posterior, cuyos ecos encuentran una compleja amplificación en la obra de Beuys.

Bajo una aproximación de carácter muy general, sus obras pueden ser entendidas como intentos de llevar su trabajo un paso más allá de la visión de lo inmediato, y este deseo de trascender, lo que manifiesta es la voluntad de reestablecer vínculos entre lo visible y lo invisible. Así, Beuys tomando prestados del arte tribal los usos terapéuticos que tienen atribuidos etnográficamente estos objetos, lo que le interesaba de ellos, más que las formas, era hacer el máximo hincapié en su potencial a la hora de invocar la existencia anterior de una sensibilidad espiritual. El recuerdo en este caso, entendido como un recurso en su capacidad de ayudar a restaurar el conocimiento que lo invisible co-existe con lo que se percibe a simple vista como puramente material. Esta valoración es la única que toma en cuenta este aspecto rememorativo, y la única que permite que las obras sean observadas bajo el prisma de pensar a Beuys como en el referente de un mundo espiritual necesario tras la catástrofe germana en la Segunda Guerra Mundial.<sup>429</sup>

Por otro lado, sí estuviese ya argumentada una relación entre el arte primitivo y la obra de Beuys, articulada más allá de lo que sería considerar una pura relación formal o figurativa, entonces sus piezas pasarían a ser consideradas como ejemplos de lo que constituye una reelaboración de quehacer neo-vanguardista del arte primitivo. A la reelaboración de estos usos terapéuticos que hace Beuys, también le añade el enfoque original que tenía la vanguardia de entender estos artefactos como un conjunto de

---

<sup>429</sup> No hay que perder la perspectiva de lo que las graves perturbaciones de las guerras y sus secuelas le supusieron a este legado artístico

referencias que al ser parte de la obra permiten aludir a realidades históricas, a modo a su vez de crítica socio-política.

Sin duda a esta propuesta de análisis subyacen cuestiones muy significativas, por ejemplo, cómo fue posible que el primitivismo llegase a estar tan estrechamente ligado con estos gestos artísticos que podemos tildar, más que de rebeldes, de revolucionarios.<sup>430</sup> Es crucial para ello, realizar el intento por dilucidar que sustenta que el primitivismo de la vanguardia pudiera sintetizar conjuntamente tanto aquello que se localizaba ideológicamente en la otredad de lo exótico con aquello que estaba comprendido en los elementos más transgresivos que se incorporaron a las obras.<sup>431</sup>

Constituyen la manifestación de nuevas sensibilidades y formas de ver el mundo, que se incorporan como alternativa al dominante al canón clásico impulsado desde el Renacimiento. Una de las opciones más factibles que se ha formulado es la de que los artistas eran conscientes de la explotación colonial que había traído el arte de África y Oceanía a Europa, y que por lo tanto utilizaban el primitivismo como una forma de objetar al abuso al que los pueblos indígenas estaban siendo sometidos.<sup>432</sup> Usaban el primitivismo como un conjunto de referencias que les permitía aludir a estos

---

<sup>430</sup> Esta es la misma pregunta que Mary Gluck formulaba en su artículo “Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of Wilhelm Worringer’s Abstraction and Empathy”, en el original en inglés es: “How did the avant-garde version of the Primitive succeed in condensing images of the exotic and the transgressive into a self-sustaining vision of experimental art?” *New German Critique*, n° 80, *Special Issue on the Holocaust*, primavera-verano 2000, p. 151. Muchos de los ejemplos de objetos en los museos de etnografía alemanes en los que Gluck se basaba están ya recogidos en la publicación de Jill Lloyd, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1991.

<sup>431</sup> Así fue como pudo lo primitivo constituirse en una visión de carácter autosuficiente, sostenida por las prácticas artísticas más innovadoras, las que eran de corte más experimental. Gluck, *Ibíd.*

<sup>432</sup> Este es precisamente la argumentación que desarrolla Patricia Leighton en su artículo “The White Peril and L’Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism” en *Art Bulletin* vol. 72, n° 4, diciembre 1990, pp. 609-630.

hechos a modo de crítica social que a la vez les propulsaba en la búsqueda de nuevos recursos creativos.<sup>433</sup>

Como corriente artística el primitivismo surgía del redescubrimiento de lo primigenio, que se consideraba ya erradicado y aniquilado en las sociedades industriales de finales del siglo XIX. Para el artista de vanguardia, el descubrimiento de la existencia de esos pueblos indígenas, y de la continuación de sus formas artísticas, suponía nada más y nada menos que la supervivencia de elementos espirituales originarios, de los cuales tomaba plena consciencia, mientras que simultáneamente el conocimiento de su incipiente desaparición le eran inevitablemente coetáneos. Cuando tenía por primera vez acceso a estos artefactos, que eran traídos de las colonias a los museos de etnografía y a las colecciones privadas en el continente, les llegaba conjuntamente las noticias de como estaban sus gentes siendo sometidas y aniquiladas bajo la cruenta expansión imperialista. Lo que hacer alusiones al elemento de lo primitivo significaba entonces era el reconocimiento de una pérdida, que ahora era identificaba en aquellos objetos producidos en un ambiente indígena, dónde todavía existía lo que las instituciones europeas, cada vez más a la contra de la vida natural y de lo que lo originario, no podían procurar.

Precisamente, el viaje inicial de Paul Gauguin a Tahití constituiría el primer ejemplo, el paso inaugural en lo que significó para las artes visuales la reconstrucción mitológica de la *otredad*, de ese “otro” ser humano, el *salvaje*, que paralelamente al artista de vanguardia, contemplaba y participaba activamente en otros mundos posibles, desde lugares geográficos diversos. Estas culturas no-europeas parecían aún vinculadas

---

<sup>433</sup> *Ibíd.*

con lo primigenio, lo que se interpretaba como una referencia o invocación a la época del paraíso ya perdido. Para Gauguin y para todos aquellos que tuvieron acceso a su creación, casi en el momento inmediato a su producción a finales del siglo XIX, simbolizaba un edén, que en tanto que se reconocía ya como perdido en el continente era paradójicamente reencontrado en los confines de uno de sus imperios.

El historiador de arte Meyer Schapiro fue uno de los primeros en observar y formular lo primitivo como una de las influencias estilísticas más directas y principales en el desarrollo del arte abstracto en el siglo XX. Como ya señaló en 1978, las afinidades instintivas que hicieron a las vanguardias europeas decantarse por la abstracción, venían dadas por lo que suponía la liberación de las restricciones del sometimiento a la “historia, la sociedad civilizada y la naturaleza exterior”.<sup>434</sup> Acudir a la llamada del primitivismo les permitía trascender más allá del presente en pos de una concepción del arte donde primase el valor instinto por encima de la jerarquía de valores basada solamente en la evolución estilística.<sup>435</sup>

Otros críticos sin embargo, mantienen la postura contraria al tipo de interpretación que mantenía Shapiro, insistiendo en que el desarrollo de la abstracción moderna, no puede entenderse como directamente influido por los aborígenes, y que han sido los artistas modernos los que han dominado y se han apropiado de los artefactos de los indígenas.<sup>436</sup> Esta segunda interpretación implicaría de un modo más explícito, que

---

<sup>434</sup> Meyer Schapiro, “Nature of Abstract Art”, *Modern Art: Nineteenth and Twentieth Centuries, Selected Papers*, G. Braziller, Nueva York, 1978, p. 201.

<sup>435</sup> Y, que además, constituía un hallazgo histórico, la posibilidad de un nuevo renacimiento, pero, que al contrario que el Renacimiento, este no partía del arte greco-romano, sino que lo evitaba, para adoptar como origen lo verdaderamente primigenio.

<sup>436</sup> Gluck, op. cit., p. 152.

la expansión colonial tiene un carácter central para entender las innovaciones que se dieron en el arte moderno gracias a la acepción del primitivismo, pero plantea una vía, que en lo que respecta al contenido político en el arte de la vanguardia es nula, pese a tener en cuenta el contexto colonial.

Ha sido Mary Gluck quién ha escrito sobre la coexistencia de estas dos interpretaciones, diametralmente opuestas, agrupando a sus dos tipos de seguidores como “los formalistas” y “los contextualizadores” según corresponda.<sup>437</sup> En ambos casos, se evidencia, sin duda, el choque cultural que se produjo cuando los artistas de vanguardia tuvieron acceso a objetos provenientes de otras culturas que llegaban a Europa como resultado del dominio colonial.<sup>438</sup> Lo más importante a la hora de valorar es el impacto que el conocimiento de la existencia de estas culturas supuso, el reconocer que ofrecían alternativas a las sofocantes costumbres sociales y a los exasperantes intereses de la sociedad europea.<sup>439</sup>

El éxito, la razón del profundo calado de esta construcción mitológica de lo primitivo, no recae sólo en las referencias estéticas y el corpus teórico que se generó

---

<sup>437</sup> *Ibíd.*

<sup>438</sup> Estilísticamente, los artistas tomaron prestado o se apropiaron de formas volumétricas audaces que no habían sido nunca vistas, innovadoras ornamentaciones geométricas, inusuales patrones decorativos, y perspectivas planas, que se veían en objetos encontrados en los museos etnográficos, en ocasiones en las ferias internacionales y parques zoológicos del mundo, y en reproducciones en libros y revistas. Gluck cita el trabajo de James Clifford como el que ejemplificaría precisamente la posición de “los contextualistas”, y al hecho que los “préstamos” de las culturas primitivas o no-europeas corresponden a como las gentes occidentales se apropian de estas alteridades en pos de descubrir capacidades universales del ser humano en su imagen del mismo. *Ibíd.* El artículo de James Clifford al que Gluck refiere es “Histories of the Tribal and the Modern”, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1988, p. 192.

<sup>439</sup> Abrazar y entregarse a esta influencia constituía a su vez una vía de escape a la dimensión histórica en la que estaban irremediabilmente emplazados los artistas vanguardistas según su posición cronológica en el desarrollo del arte a partir del periodo renacentista..

para que fuesen consideradas muy superiores en complejidad al arte académico. Sino en que este mito occidental de lo primigenio constituía asimismo un recurso ilimitado, pues como proveedor de motivos iba más allá de ser mera alusión referencial, posibilitaba el escapar a la teleología de la evolución del arte a la que estaban sometidos, acudiendo precisamente a aquellos puntos a-históricos y a-temporales, míticos, que creía haber dejado atrás. Así, discurrendo por el carácter cíclico del paso del tiempo, a finales del siglo XIX el recurrir al arte primitivo fue entendido como un símbolo de la regeneración individual y colectiva, cuyo alcance iba más allá de lo que podría haber sido considerado como simplemente una fórmula estilística.<sup>440</sup>

---

<sup>440</sup> *Ibíd.*, p. 163.



**2.1.1. WILHELM WORRINGER Y ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG: EIN BEITRAG ZUR STILPSYCHOLOGIE (ABSTRACCIÓN Y EMPATÍA: UNA CONTRIBUCIÓN A LA PSICOLOGÍA DEL ESTILO) (1907)**

*Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag Zur Stilpsychologie* (Abstracción y Empatía: Una contribución a la psicología del estilo) fue publicado por primera vez en 1907.<sup>441</sup> Fue gracias al impacto de la reseña que el conocido crítico y ensayista Paul Ernst publicó en la distinguida revista de arte *Kunst und Künstler* en 1908, que *Abstraktion und Einfühlung* volvió a publicarse, y esta vez por una acreditada editorial alemana en un ambiente de enorme expectación.<sup>442</sup> A Paul Ernst había sido el sociólogo, crítico y filósofo Georg Simmel en persona él que le había mandado la publicación original, tras haberle enviado su autor una copia.<sup>443</sup> Gracias al impacto que tuvo esta reseña en la revista *Kunst und Künstler*, la tesis de Wilhelm Worringer pasó de ser una divulgación restringida al mundo académico, para ser publicada como libro por la famosa editorial R. Piper de Múnich.<sup>444</sup>

---

<sup>441</sup> Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag Zur Stilpsychologie*, op. cit.

<sup>442</sup> Es esta edición de 1908 la que es la más conocida por la original, pero es la segunda. Las primeras ediciones que se publicaron en inglés y en castellano son las dos de 1953. Para esta investigación, he estado consultando también la edición en inglés y los tres prefacios de Worringer para la misma. Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, trad. por Michael Bullock, Meridian, Cleveland, 1967.

<sup>443</sup> Paul Ernst, “W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. Neuwied 1907” en *Kunst und Künstler*, 1908, p. 529.

<sup>444</sup> En 1904 se funda en Múnich la editorial dirigida por Reinhard Piper y Georg Müller. Dedicada a la literatura y la poesía del momento, incluyendo las obras completas de Fyodor Dostoyevsky, y muchos otros títulos de los literatos expresionistas alemanes, desde Wilhelm Hausenstein a Julius Meier-Graefe. Con este último fundaron la sociedad de bibliófilos Marées-Gesellschaft en 1917, realizando numerosas publicaciones de pequeña tirada cuya calidad de las ilustraciones, muchas de ellas grabados en madera, no han sido igualadas. Como grabadores trabajaron también mano a mano con Max Beckmann, llegando a publicar más de 80 de sus trabajos entre 1912 y 1927. Como desde sus comienzos establecieron lazos muy cercanos con artistas como Ernst Barlach, Max Beckmann, Vasily Kandinsky, Alfred Kubin, y Franz Marc, publicaron los libros más importantes del grupo *Blaue Reiter*, destacando la primera edición de

Paul Ernst había presentado el trabajo de Worringer como “un pequeño libro que merece ser tratado de manera muy sensible ya que contiene nada menos que el programa para una nueva estética”.<sup>445</sup> Tras aclarar este punto para que no hubiese una lectura que lo desvirtuase, Ernst pasaba en su presentación a ofrecer las ideas principales de la publicación de Worringer en una breve exposición:

Puedo dar brevemente las principales ideas en este punto en este espacio limitado. Durante mucho tiempo, en nuestro arte, así como en nuestra visión del arte, estamos bajo la influencia de la antigüedad griega y el Renacimiento, pero en esos tiempos albergaban un sentimiento muy diferente del actual para el arte y esto está expresado en las obras que realizaron. Nos lo tomamos hoy como una regla para ir identificando la falta de capacidad, mientras que en realidad hay prácticas que muestran disposición hacia una dirección diferente. Worringer define ese primer movimiento de arte llamado “naturalismo” y se refiere a que este vocablo no le es fiel a la representación de la vida en el aspecto físico, pero sí en el acercamiento a la verdad desde la vida orgánica, desde la felicidad de la vida orgánica. Esta volición artística correspondería a la teoría estética de la empatía.

Según W. el “naturalismo” es el “estilo de arte” que se contrapone al correspondiente movimiento teórico hacia la abstracción. Como un ejemplo de esta contraposición en pos de otras direcciones está esta volición hacia un estilo artístico que según W. conduce principalmente al arte egipcio. Es de la opinión de que esta segunda es la original intención artística. Como resultado las consecuencias son que de la necesidad de la empatía y de la abstracción se dan los dos polos del sentimiento artístico humano... Hay en principio, opuestos que se excluyen mutuamente, pero en realidad, la historia del arte es un conflicto indisoluble entre ambas tendencias.

Tenemos por tanto la situación en las artes visuales, que como en la poesía, que han llegado al punto de naturalismo extremo, el péndulo ahora está ahora yendo al otro lado para ganar, y es el mérito de la obra de Worringer el haber explicado este proceso históricamente y filosóficamente.<sup>446</sup>

---

*Über das Geistige in der Kunst* (Sobre lo espiritual en el arte) de Kandinsky en 1911. Más información en el libro de su aniversario *90 Jahre Piper: Die Geschichte des Verlages von der Gründung bis heute*, editado por Ernst Piper y Bettina Raab, Piper & Co., Múnich, 1994.

<sup>445</sup> Como ocurre en general con los manifiestos, no por ser reducido tamaño era la articulación de Worringer un texto menos potente, y así lo demostraría su enorme influencia posterior. Mi traducción al castellano de la cita original: “Das *kleine* Buch verdient sehr beachtet zu werden. Es enthält nichts weniger als ein Programm neuer Ästhetik. Ich kann an dieser Stelle bei dem beschränkten Raum nur die hauptsächlichsten Gedanken kurz angeben”. Ernst, *Ibid*.

<sup>446</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “Ich kann an dieser Stelle bei dem beschränkten Raum nur die hauptsächlichsten Gedanken kurz angeben. Wir stehen seit langem, in unserer Kunst sowohl wie in unserer Kunstbetrachtung, unter dem Einflüsse der griechischen Antike und der Renaissance; es giebt aber ölkter und Zeiten, die ein ganz anderes Kunstempfinden hatten und dieses in ihren Werken ausdrückten. Diese fassen wir heute in der Regel als Leistungen eines mangelhaften Könnens auf, während es in Wirklichkeit Leistungen eines anders gerichteten Wollens sind. Worringer nennt jene erste Kunstrichtung „Naturalismus“; er bezeichnet mit dem Wort nicht die Darstellung lebensgetreuer

El joven estudiante definía lo primitivo articulándolo como una tendencia volitiva hacia un estilo artístico que no había sido reconocido como tal, hasta que él lo puso de manifiesto.<sup>447</sup> En su empeño por completar y fundamentar teóricamente las líneas de una nueva estética, acorde con su tiempo presente, Worringer recogió en su tesis *Abstraktion und Einfühlung* la naturaleza de las conexiones entre la creatividad estética y el mundo más amplio de la producción social y cultural en la que esta se engloba.

Así en 1907 en este manifiesto, identificaba la tendencia hacia el sentimiento de *Einfühlung* (empatía), como la responsable de producir el arte mimético del mundo, cuyo mejor ejemplo lo constituía el arte griego. La existencia de esta formulación teórica de la *Einfühlung*, señalaba para Worringer el cambio fundamental que se ha producido ya en la estética moderna, que consiste en el salto de estar enfocado el punto

---

Körperlichkeit, sondern die Annäherung an das Organisch-Lebenswahre, das Glück des Organisch-Lebendigen. Diesem Kunstwollen entspricht die ästhetische Theorie der Einfühlung. Dem „Naturalismus“ stellt W. die „Stilkunst“ dann gegenüber; ihr entspricht theoretisch der Abstraktionsdrang. Als Beispiel für dieses andersgerichtete Kunstwollen führt W. vornehmlich die ägyptische Kunst an. Er stellt die Ansicht auf, dass dieses zweite Kunstwollen das ursprüngliche gewesen sei. Als Resultat ergibt sich: Einfühlungsbedürfnis und Abstraktionsbedürfnis als die zwei Pole menschlichen Kunstempfindens ... es sind zwei Gegensätze, die sich im Prinzip ausschliessen; in Wirklichkeit aber stellt die Kunstgeschichte eine unauflösliche Auseinandersetzung beider Tendenzen dar. Wir haben in den bildenden Künsten sowohl, wie in der Dichtung den äussersten Punkt des Naturalismus erreicht; der Pendel wird jetzt nach der andern Seite schlagen und es ist das Verdienst der Worringerschen Arbeit, diesen Vorgang historisch-philosophisch erklärt zu haben“. *Ibíd.*

<sup>447</sup> Cita original en alemán de la edición de 1911: “Die kunstmaterialistische Methode, die, wie ausdrücklich zu betonen ist, nicht ohne weiteres mit Gottfried Semper zu identifizieren, sondern teilweise auf einer missverstandenen kleinlichen Auslegung seines Werkes basiert, sah im primitiven Kunstwerk ein Produkt der drei Faktoren: Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik. Die Kunstgeschichte war für sie im letzten Grunde eine Geschichte des Könnens. Die neue Anschauung dagegen betrachtet die Entwicklungsgeschichte der Kunst als eine Geschichte des Wollens, von der psychologischen Voraussetzung ausgehend, dass das Können nur eine sekundäre Folgeerscheinung des Wollens ist”. En Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, R. Piper & Co. Verlag, München, 1911, p. 9. Citaré también en castellano de la edición de 1983, *Abstracción y naturaleza*, trad. por Mariana Frenk, Fondo de Cultura Económica, México.

de mira de la investigación en el objeto, a tenerlo puesto sobre los sentimientos y el comportamiento del sujeto con respecto al mismo.<sup>448</sup>

Así, para Worringer la estética moderna ya había “dado el paso decisivo desde el objetivismo estético al subjetivismo estético, lo que quiere decir que no parte ya en sus investigaciones de la forma del objeto estético, sino del comportamiento del sujeto que lo contempla, culmina en una teoría que con un nombre general y vago puede designarse como teoría de la *Einfühlung* (proyección sentimental)”.<sup>449</sup> Una teoría que para él estaba coja, y que debía incluir la formulación de su antítesis para ser completada. Para ello, Worringer mismo declaraba la existencia de una voluntad artística paralela, que determinada por el afán de abstracción, contraria a la empatía, y que era la que correspondería a aquellos pueblos dotados de un especial comportamiento anímico hacia el cosmos.<sup>450</sup>

El estilo clásico de los griegos se correspondía con una “confiada entrega el mundo exterior”, con un “sentirse a gusto y sentirse parte de la creación”, que identificó como el *Einfühlung* (la empatía) con el mundo.<sup>451</sup> En esta tendencia, que para Worringer estaba ejemplificada en el arte griego, venía caracterizada por un temperado ánimo y la predilección por una belleza viviente y orgánica, donde el “afán de

---

<sup>448</sup> En *Abstracción y naturaleza*, *Ibíd.*, p. 18.

<sup>449</sup> Cita en alemán de la edición de 1911: “Die moderne Aesthetik, die den entscheidenden Schritt vom ästhetischen Objektivismus zum ästhetischen Subjektivismus gemacht hat, d. h. die bei ihren Untersuchungen nicht mehr von der Form des ästhetischen Objektes, sondern vom Verhalten des betrachtenden Subjekts ausgeht, gipfelt in einer Theorie, die man mit einem allgemeinen und weiten Namen als Einfühlungslehre bezeichnen kann”. *Ibíd.*, p. 3. En *Abstracción y naturaleza*, p. 18.

<sup>450</sup> *Ibíd.*, p. 15.

<sup>451</sup> *Ibíd.*, p. 106.

proyección sentimental no reprimido por angustias vitales, podía penetrar sin esfuerzo”.<sup>452</sup> Sin embargo, en el polo opuesto, se encontraban los egipcios, que tenían el índice máximo en la tendencia hacía lo lineal, hacía la búsqueda de la “inexpresividad”.<sup>453</sup>

Esta búsqueda de lo esencial, de la tendencia a lo lineal, daba la clave sobre dónde se encontraba valor de la abstracción geométrica, que residía esencialmente en que la persona tenía necesidad de ella en tanto en cuanto que era un ser humano.<sup>454</sup> Era identificable gracias al reconocimiento de la volición artística que le había salido al encuentro. Satisfacía una necesidad del individuo frente al mundo que encontraba hostil y caótico, y era resultado del desamparo que el hombre primitivo había sentido frente al mundo, y al que había respondido desde su arte. Era en la necesidad de abstracción, en el ir más allá de las apariencias, de la mimesis, donde se apreciaba la propensión hacía un arte más elevado, trascendental.

Para Worringer, estos dos polos de la voluntad artística estaban igualados, al mismo nivel, perdiendo de este modo “la superioridad del arte griego” el lugar que ocupaba en la teoría del arte, que como estándar había dominado en todas las academias de bellas artes en Alemania. La novedad del planteamiento de Worringer y su declaración de intenciones hicieron sin duda que *Abstraktion und Einfühlung* tuviera tanto impacto.<sup>455</sup>

---

<sup>452</sup> *Ibíd.*

<sup>453</sup> *Ibíd.*, p. 113.

<sup>454</sup> *Ibíd.*, p. 36.

<sup>455</sup> Y el apoyo que había recibido desde el primer momento, como hemos visto, ya desde la revista *Kunst und Künstler* que le había ofrecido una plataforma de difusión desde el momento cero, y que contribuyó a

Dado que la evolución del arte no era correlativa a la evolución de la capacidad técnica sino de la voluntad, en opinión de Worringer, constituía un grave error continuar ignorando que ésta es justamente la esencia de la evolución artística.<sup>456</sup> Así Worringer encuentra en 1906-07 que lo que era erróneamente juzgado por todos los expertos como “una extraña deformación, no es el resultado de una capacidad deficiente, sino el de una voluntad artística orientada en una dirección distinta”.<sup>457</sup> Para Worringer, sí se hizo de esa manera, siguiendo a una búsqueda, a una volición que así lo deseaba, y no se pudo hacer otra cosa es “porque no se quiso hacer otra cosa” y no es en absoluto el resultado de insuficiencias técnicas.<sup>458</sup> Así establecía las consecuencias del ignorar los verdaderos valores psíquicos que se encontraban tras cada creación artística, los valores que constituían esencialmente el punto de partida y la meta.<sup>459</sup>

Declaraba que las presunciones para asestar la valoración de las obras, hasta el momento de su teoría, estaban basadas en juicios equívocos, que razonaban la historia del arte como un movimiento ondulante, al arte clásico como la máxima expresión, y al resto, derivado de esta consideración, como meros intentos por lograr llegar a las “cimas clásicas”.<sup>460</sup> Todo lo que iba en pos de alcanzarlas, todo lo que precedía su dirección no

---

ir abonando el terreno para su posterior influencia. Esta no tuvo parangón con ninguna otra del periodo anterior al estallido de la Primera Guerra Mundial en Europa en las élites culturales germano-parlantes. Gluck, op. cit., p. 154.

<sup>456</sup> Worringer, op. cit., p. 128.

<sup>457</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>458</sup> *Ibíd.* Para Worringer, la volición que por el arte abstracto sentían los pueblos primitivos constituía el retorno de una voluntad, de la necesidad que tiene un cierto tipo de psique deseante, y no el resultado de una incapacidad o deficiencia técnica.

<sup>459</sup> Y no otros, como los que se ha venido entendiendo, que eran los de imitar al arte clásico.

<sup>460</sup> *Ibíd.*, pp. 126-128.

era considerado más que como un mero ensayo, en pos de lograr llegar hasta ellas como las más altas cúspides a las que se podía aspirar, siendo así el resto, meros intentos fallidos, nada más que el “producto de decadencia y degeneración”.<sup>461</sup> Para el joven teórico, ese modo de ver las cosas era inaceptable, y sólo conducía una y otra vez a una cadena sin fin de injusticias.<sup>462</sup>

En este impulso que describía Worringer, esta volición que se dirigía enérgicamente en pos de la abstracción, estaba contenida la noción teórica de *Kunstwollen*, postulada ya por Alois Riegl, de un instinto volitivo que se decantaba por uno u otro estilo artístico.<sup>463</sup> Según aclaraba Worringer, había sido la “soberbia europea” la que injustamente había impedido ver que el arte se desarrollaba en base a necesidades psíquicas, que variaban según las épocas y lugares, y que este hecho no podía ser enmarcado tomando como referente a una evolución sometida al canon del clasicismo. El paradigma de toda estética anterior había sido el arte clásico, pero eso era ya del todo inadmisibile para los nuevos tiempos.<sup>464</sup> Así, el arte no se evolucionaba en base a su menor o mayor aproximación al canon del arte clásico.<sup>465</sup> Canon al que

---

<sup>461</sup> *Ibíd.*, p. 127.

<sup>462</sup> *Ibíd.*

<sup>463</sup> La noción y el término de *Kunstwollen* deben su irrupción en la historia y teoría del arte gracias al historiador de origen austriaco Alois Riegl (14 de enero de 1858 – 17 junio 1905).

<sup>464</sup> Este estilo, ya había demostrado Worringer que podía ser calificado de inútil en épocas donde el ser humano se encontraba en una situación de desamparo casi absoluto frente al mundo exterior que le resultaba abrumador.

<sup>465</sup> *Ibíd.*

Worringer llamó ese “mezquino criterio de nuestra época, esta valoración impuesta por la costumbre y la pereza mental”.<sup>466</sup>

En su contribución a la estética de las obras de arte, Worringer desarrolló la relación antitética entre los conceptos artísticos de empatía y abstracción.<sup>467</sup> La dicotomía que Worringer establecía contenía ya implícita la polaridad de los dos instintos creativos en los que Nietzsche, más de treinta años antes, ya había dejado escindido al arte griego: la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco que estructuraba su primer libro.<sup>468</sup>

La historia del arte se convertía a partir de que *Abstraktion und Einfühlung* viera la luz, en una historia estructurada en base al principio de la volición, de la voluntad artística, que presuponía que el desarrollo de la técnica, de la habilidad técnica, era algo de carácter secundario.<sup>469</sup> Tomando como punto de partida las necesidades psíquicas de los individuos y las sociedades, así serán por tanto los estilos artísticos que estos

---

<sup>466</sup> *Ibíd.*

<sup>467</sup> En la edición en castellano como hemos visto se traduce por *Abstracción y naturaleza* lo cuál no es correcto.

<sup>468</sup> Aunque *kunstwollen* lo usa Worringer, en deuda con Alois Riegl, fallecido en 1905, destacando también Worringer la poca atención que se le había prestado a Riegl antes de 1906, creo más relevante ahondar más en la influencia de Nietzsche en esta obra de Worringer, sobretodo por la conexión con *Die Brücke* que se verá a continuación. La influencia de la obra de 1818 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (El Mundo como voluntad y representación), particularmente en el primer libro de Nietzsche fue notable, y sería muy provechoso poder incluir aquí en el argumento como desde la incorporación de los principios Schopenhauerianos por parte de Nietzsche, estos son transpuestos a la nueva estética alemana, pero una vez más, debido a las limitaciones de espacio en esta investigación, incluir este punto en la argumentación es imposible.

<sup>469</sup> *Ibíd.*, p. 24.



adopten y desarrollen.<sup>470</sup> Pues el arte verdaderamente genuino lo que ha hecho es satisfacer “en todos los tiempos una profunda necesidad psíquica”.<sup>471</sup>

Más cuarenta años tras su primera edición, en el prefacio a *Abstraktion und Einfühlung* publicada en 1948, ya tras la Segunda Guerra Mundial, Worringer confesó que identificaba la intervención de ese *Zeitgeist* (espíritu de la época) con la visión de la imagen lejana, cuasi-fantasmal, de George Simmel paseando por las salas *Musée d’Ethnographie de Trocadéro* (Museo etnográfico del Trocadero) de París en 1906.<sup>472</sup> La mención a este extraño momento de un encuentro fortuito, con el catedrático de sociología que ya conocía de sus clases en Berlín, ese describir a todo detalle aquél encuentro azaroso y su escenario, fue circunstancia que Worringer compartió con los lectores más de cuatro décadas después, es un interrogante sobre por qué ese momento debe ser recordado, y es porque en las horas que Worringer paso “con Simmel en las salas del Trocadero, unido con él sólo por el vínculo de una misma atmosfera que nos

---

<sup>470</sup> Worringer declaraba en este texto que la nueva aproximación a la historia de la evolución del arte, debe tener en cuenta la introducción del concepto de *kunstwollen* (voluntad de arte) en el método de análisis histórico-artístico que ya había realizado Riegl. *Ibíd.*, p. 23.

<sup>471</sup> *Ibíd.*, p. 26. Tras su segunda edición en 1908, aunque como ya he mencionado, por error se cree que es la primera, el texto se convirtió en un best-seller que continuó en demanda y siendo publicado por más de cuarenta años. Luego, según la opinión de Gluck, pareciendo ya que había desaparecido por completo, debido a la importancia que da a la psique, y por tanto, al elemento subjetivo, vuelve en los años setenta a ser considerado objeto de estudio. “Worringer’s work has had a mixed reception over the years. Though enormously influential during the first half of the twentieth century, Worringer was never popular among professional art historians, who have found his writings too speculative for their needs. Even among theorists of modernism, however, Worringer has suffered from critical neglect until the 1970s, when a renewed interest in his ideas can be noticed”. Gluck, *op. cit.*, nota a pie (nº 15), p. 155.

<sup>472</sup> Como Guillermo Solana ha destacado es durante la década de los 1880 donde la disposición hacia el arte de otras culturas se acrecenta enormemente”. La década 1880 asiste a un creciente interés – impulsado por la expansión colonial por el arte de otras culturas; desde la creación del museo antropológico del Trocadero hasta la muestra de arte étnico en la exposición universal de 1889 que deslumbrará a Gauguin, incitándole a viajar a Tahití”. Este ensayo se incluye en “Crítica y modernidad” en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, compendio coordinado por Valeriano Bozal, Visor, Madrid, 1996, vol. I, p. 331.

envolvía a los dos, sobrevino con torrencial vehemencia el parto del mundo ideológico que más tarde se cristalizaría en mi tesis, y que sería lo primero con lo que daría a conocer mi nombre”.<sup>473</sup>

Es la presencia fortuita de Georg Simmel, y su *Kulturkritik* (crítica cultural), que encontró mientras iba caminando, en este espacio que se les hizo inesperadamente común a los dos, y entre los artefactos expuestos en el Trocadero sobre lo que Worringer quiere hacer énfasis, en tanto en cuanto es el elemento de lo simbólico por excelencia.<sup>474</sup>

El azar, que no es otro que el *Zeitgeist* de una época, que se le manifiesta en el hallazgo de Simmel, él que le ilumina el entendimiento, y con este, el parto inexperto de sus ideas, que tiene lugar gracias al encuentro que sucedió en el museo etnográfico más importante de Europa, por la extensión y diversidad de sus colecciones, y por su papel en la Exposición Universal de 1878 en París, exactamente el lugar desde donde Francia anunció al mundo su recuperación tras la derrota en la guerra Franco-alemana en 1871.<sup>475</sup>

Ese impresionante amasijo de objetos tribales, inertes, traídos del espolio colonial, que se exponían conjuntamente con los “fríos vaciados en yeso de esculturas

---

<sup>473</sup> Worringer, *Abstracción y naturaleza*, op. cit., p. 7-9.

<sup>474</sup> Al igual que sucede en el caso de Ernst Cassirer, punto que se verá más adelante, considero que sería lo más apropiado poder situar aquí la figura de Georg Simmel y la influencia que supusieron sus clases y sus publicaciones, no me es posible realizarlo, debido a que superaría la limitación de espacio que corresponde a esta investigación.

<sup>475</sup> La victoria alemana sirvió para consagrar la unificación de todos los territorios constituidos ya como imperio y bajo el mando de Guillermo I de Prusia. Con la derrota de Francia cayeron también Napoleón III, y el Segundo Imperio Francés fue reemplazado por la Tercera República Francesa. Francia se vio obligada a ceder los territorios de Alsacia y Lorena que pasaron a estar anexionados a Prusia hasta el final de la Primera Guerra Mundial, cuando se firmó la rendición alemana en el Tratado de Versalles, fueron de nuevo reincorporados como territorio francés.

de catedrales medievales” a los que el estudiante de historia del arte visitaba por obligación en 1906, resultaba ser también el mismo lugar por el que también caminaba Pablo Picasso en esa fecha, mientras trabajaba en su enorme pintura *Demoiselles d’Avignon* (Señoritas de Avignon), los dos hombres al borde de la mayor revolución artística del siglo XX.<sup>476</sup>

Así, en su común deambular por las salas del museo del Trocadero, Worringer y Picasso reconocerán con una inmensa claridad que el arte de los pueblos colonizados no es el producto de una incapacidad o deficiencia técnica, sino de una manera distinta de ver el mundo, “el de una voluntad artística orientada en una dirección distinta”.<sup>477</sup> Una sensibilidad que admiran pues no siente deseo de representar una belleza armónica, sino que los objetos que crea se corresponden con una psique que plagada por angustias vitales no desea enmascararlas añadiéndoles más artificios.

Desde allí, y en ese momento de reveladora intuición de Worringer, tal y como explica el mismo, fue el encuentro decisivo con la brújula de su destino, que le había “señalado ya un rumbo irrevocablemente fijado por el espíritu de la época” y por el que caminarían muchos tras él en este *Zeitgeist*.<sup>478</sup> Todo en parte gracias al desarrollo

---

<sup>476</sup> En este *zeitgeist*, en tanto que espíritu de una época, no podía ser más que común a ambos, sí Picasso incorporaba las máscaras africanas que veía en el museo del Trocadero como los nuevos rostros de las prostitutas en su monumental *Señoritas de Avignon*, terminada en 1907, inaugurando así el fenómeno del cubismo con *demoiselles* que recordaban el ambiente de una Barcelona portuaria que Picasso conocía de primera mano, en su intento por dejar atrás a las femmes del Tahití gauguiniano, por otro lado, ese otro visitante del Trocadero, Worringer encontraba el fundamento de su manifiesto estético, declarándole la guerra al neoclasicismo imperante. Solana menciona también este momento: “Pocos años atrás, inspirado probablemente por las máscaras y tallas africanas, Picasso rehacía las *Señoritas de Avignon* y creaba otro monumento salvaje. En este momento crucial, el primitivismo vuelve a encontrarse con la fantasía científica”. Guillermo Solana en “Crítica y modernidad”, op. cit., p. 330.

<sup>477</sup> Worringer, op. cit., p. 127.

<sup>478</sup> *Ibíd.*, p. 7.

teórico que él fue capaz de proveer en *Abstraktion und Einfühlung*, y que sin el cuál, haber seguido ese curso hubiese sido imposible.

Gracias a que otorgaba el lugar que le correspondía al peso de la psique a la hora de decantarse por un estilo u otro, no debería resultar una sorpresa saber que *Abstraktion und Einfühlung* tuvo un influjo en el desarrollo del arte abstracto inmenso, siendo también considerado el texto fundacional del expresionismo alemán.<sup>479</sup> Toda esta autoridad e influencia, sucedió debido a que Worringer consiguió en su breve ensayo enunciar las que eran las mayores preocupaciones del arte moderno a principios del siglo XX: la fascinación por el arte primitivo y el impulso que existía hacia la abstracción.<sup>480</sup> Su manifiesto proporcionó la justificación teórica más adecuada a las necesidades que tenían los artistas de vanguardia en aquel momento para poder distanciarse y romper con las pautas imperantes.

Su nueva estética supuso una liberación. Su formulación del arte primitivo como el estilo artístico de mayor complejidad permitió abrazar un modelo histórico inédito hasta entonces, y desembarazarse del influjo dominante de la Grecia neoclásica. Al ser cada fase estilística el resultado de un correlato psíquico, y la cronología en la que se iban sucediendo las fases pasaba a ser entendida no desde la evolución hacia el aumento

---

<sup>479</sup> Sobre *Abstraktion und Einfühlung* cabe destacar las publicaciones siguientes: VV.AA., *Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, editado por Neil H. Donahue, Pennsylvania State University Press, University Park, 1995; William V. Spanos, “Modern Literary Criticism and the Spatialization of Time: An Existential Critique” en *Journal of Aesthetic and Art Criticism* n° 29, otoño 1970-71, pp. 89-104; Geoffrey Waite, “Worringer’s Abstraction and Empathy: Remarks on its Reception and on the Rhetoric of Criticism”, *The Turn of the Century: German Literature and Art*, editado por Gerald Chapple y Hans H. Schulte, Bouvier, Bonn, 1983; W. Wolfgang Holdheim, “Wilhelm Worringer and the Polarity of Understanding” en *Boundary* n° 2, 1979, pp. 339-58; Joseph A. Buttigieg, “Worringer Among the Modernists” en *Boundary* n° 2, 1979, pp. 359-66; Neil H. Donahue “From Worringer to Baudrillard and Back Ancient Americans and (Post)Modern Culture in Weimar Germany” en *Deutsche Vierteljahrsschrift* n° 66, 1992, pp. 765-782.

<sup>480</sup> Gluck, op. cit., pp. 154-155.

de destreza técnica, sino desde el querer hacer algo de una determinada manera y no de otra, daba cabida a una gran cantidad de posibilidades. El horizonte había sido por fin despejado a la creación artística, apreciándose ya como un ilimitado terreno de posibilidades futuras. Y así, la nueva articulación de la volición por el arte abstracto que tenían los pueblos primitivos fue para el propio Worringer y para buena parte de la intelectualidad alemana, uno de los pilares fundamentales de la reforma artística que deseaban.

Worringer había proporcionado el instrumento teórico que permitía al arte moderno alemán desafiar la influencia determinante de la antigüedad griega y el Renacimiento, cesar la imitación de las reproducciones de lo eran copias a su vez, suministrando así a la nación germana la posibilidad de ambicionar al fin un arte idéntitario.<sup>481</sup> La coacción bajo la que se hallaban y por la que se continuaba repitiendo las imitaciones de la Grecia neoclásica había desaparecido, pues Worringer había fundamentado un nuevo origen que jerárquicamente estaba al mismo nivel, y sino, fijado incluso a una cota por encima.

De esta manera la esencia del alma alemana encontraba su identidad proyectada en la subjetividad del hombre primitivo, hallando así su medio de identificación, y un momento fundacional alternativo al griego, que podía ser explotado como base para crear por fin un arte que manifestase finalmente la *Deutsche Selbstbewusstsein* (la

---

<sup>481</sup> Para Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, el problema identitario de los alemanes es que su imitación de lo clásico es encima más degradante si cabe, pues es de segundo nivel, yendo por detrás de las imitaciones de los italianos y los franceses. “El drama de Alemania es también el de sufrir esta imitación en segundo grado, y de verse obligada a imitar esta imitación de lo Antiguo que Francia o Italia no cesan de exportar durante al menos dos siglos”. En *El mito nazi*, traducción de Juan Carlos Moreno Romo, Anthropos Editorial, Barcelona, 2002, p. 30. La publicación original en francés es *Le mythe nazi*, Éditions de l'Aube, París, 1991.

noción que Alemania tiene de sí misma).<sup>482</sup> Esto sólo pudo suceder, y especialmente llegar a consolidarse tras la derrota de 1918, porque frente al principal problema del Imperio alemán, su eterno vértigo ante la “ausencia de identidad” nacional, la reivindicación de una manera de ser que existía con anterioridad al abuso colonial, y que precisamente estaba siendo exterminada en todas sus formas culturales, supuso un hallazgo sin precedentes para paliar su carencia de unidad material, territorial y estatal.<sup>483</sup>

Ante la visión de este dominio brutal por parte de los europeos a los pueblos indígenas, los artistas de vanguardia alemanes se sintieron cercanos, se identificaron con ellos, pues como he hecho referencia, el impulso hacia el primitivismo había sido enfocado también desde el ángulo de una cuestión identitaria.<sup>484</sup> Adoptar como propia la alternativa a lo griego era también posicionarse frente a la dominación colonial. Lo que se localizaba ideológicamente en la otredad de lo no-griego hacía que lo primitivo constituyera una visión de carácter autosuficiente, una sensibilidad que se identificaba con una *Weltanschauung* (forma de ver el mundo), de la Worringer había hallado su formulación teórica, y que se preconcebía como la alternativa al dominante al ideal clásico impulsado por el Renacimiento, que seguían los Imperios francés, inglés e italiano.

---

<sup>482</sup> “Alemania, en otros términos, no está solamente privada de identidad, sino que le falta también la propiedad de su medio de identificación”. *Ibíd.*

<sup>483</sup> *Ibíd.*

<sup>484</sup> El referente fundamental de la posibilidad de tal identificación lo constituye Paul Gauguin como veremos a continuación, en el siguiente apartado.

### 2.1.2. GAUGUIN Y EL ESCAPE A LO ORIGINARIO

Cuando Gauguin dejó atrás su existencia en Francia en 1891 en pos de ir a la polinesia francesa, estaba contribuyendo con su vida y con su obra a crear la base de una de las leyendas de más calado del siglo XX en lo concerniente al arte moderno, y a su compleja relación con la expansión colonial europea.<sup>485</sup> Con este gesto legendario, Gauguin pasó a convertirse en el prototipo del artista de vanguardia europeo que es a la vez un primitivo.<sup>486</sup> Partiendo desde el elemento de su soledad como único protagonista, sin formar parte de un grupo, colectivo o movimiento, fue Gauguin capaz de poner de manifiesto él sólo que era posible escapar a los límites que mantenían constreñida a la modernidad europea. Y que con esta posibilidad lo que retornaba era la esperanza de una regeneración del arte y del artista, aunque esta posibilidad de un nuevo comienzo se hallase en otros territorios extrínsecos al continente.

A su vuelta a Francia el mes de agosto de 1893, tras casi tres años de ausencia, Gauguin deseaba más que nada mostrar al mundo del arte parisino todos sus trabajos recientes, y para ello organizó, por mediación del artista Edgar Degas y conjuntamente con el galerista parisino Paul Durand-Ruel, una exposición donde el público pudiera ver por primera vez una selección de las obras en las que había estado atareado durante su el tiempo que se había ausentado.<sup>487</sup> Al mismo tiempo, para acompañar el relanzamiento

---

<sup>485</sup> Cuando Gauguin llegó a Tahití, ésta ya había sido recientemente anexionada a Francia en 1880, cambiando su estatus de un protectorado al de colonia. Los archipiélagos adyacentes a Tahití hacía muy poco que pertenecían oficialmente a Francia, aunque habían estado bajo su influencia directa. Los grupos de islas que componían la polinesia francesa pasaron a declararse protectorado francés en 1889.

<sup>486</sup> Gluck, op. cit., p. 149.

<sup>487</sup> “Exposition d’oeuvres récentes de Paul Gauguin” en la Galerie Durand-Ruel (noviembre de 1893), E. Moreau, París, 1983. Prefacio al catálogo de Charles Morice.

de su obra en Francia tras su ausencia, Gauguin trabajó en un diario ilustrado, que se conoce por el título de *Noa Noa*, donde de manera autobiográfica contaba sus experiencias en la isla polinesia. Lo hizo como si fuese un diario detallado, con una gran variedad de ilustraciones, casi a la manera de un cuaderno de trabajos etnográficos, donde combinaba texto y dibujo a la manera de un diario que hubiera ido realizado en sus días en Tahití.<sup>488</sup> Gauguin estaba convencido que las obras debían de ir acompañadas por esta narrativa personal de sus visiones más íntimas durante su estancia, y las dejó recogidas en *Noa Noa*.<sup>489</sup> Estas impresiones que Gauguin deseaba dar a conocer eran las de un individuo, que según ya había observado el crítico francés Octave Mirbeau antes de que partiese de Francia, era “un hombre que huye de la civilización para encontrar un lugar que no está en Europa, en el cuál la naturaleza se acerca mucho más a sus sueños”.<sup>490</sup>

En esta obra legendaria, *Noa Noa*, cuyo original donó su amigo Daniel de Monfreid al Louvre en 1927, las páginas se ajustan al que fue un formato editorial de diario personal, que le permitió a Gauguin difundir la que era su visión más personal de sus gentes y de su cultura ancestral, en la que también captaba los tormentos de su lucha interior. En *Noa Noa* recogió lo que para él constituía el aspecto más espiritual del paisaje de Tahití (Figura 9). Como el concepto estético e intelectual de lo primitivo en

---

<sup>488</sup> Pero fue realizado estando ya de vuelta en Francia. Richard S. Field, “Gauguin’s *Noa Noa Suite*” en *The Burlington Magazine*, vol. 110, n° 786, septiembre 1968, p. 500.

<sup>489</sup> Para la realización de *Noa Noa*, pidió ayuda al escritor simbolista Charles Morice, que ya había escrito el prefacio del catálogo de la exposición, y de su influencia y colaboración entre ambos resultaron otras versiones del diario.

<sup>490</sup> Octave Mirbeau (16 de febrero de 1848 – 16 de febrero de 1917). Lo menciona Gluck, *Ibíd.* Anteriormente estaba citado en la “Introduction” a *Noa Noa* de Alfred Werner, “Introduction”, *Noa Noa: A Journal of the South-Seas by Paul Gauguin*, Noonday, Nueva York, 1969, p. vii.



la obra de Gauguin era ya anterior a este primer viaje al extranjero, conviviría con mucha tensión en su día a día durante su estancia en los mares del sur, como así se desprende al observar su diario y sus obras realizadas *in-situ*.<sup>491</sup>

Había sido unos años antes, en una de las múltiples atracciones etnográficas en la Exposición Universal de 1889 en París, dónde Gauguin vio por primera vez ejemplos de objetos procedentes de Tahití.<sup>492</sup> Cabe suponer que habría hablado allí también en francés con los nativos Tavana que habían viajado en representación de la isla, y se interesaría entonces por conocer más sobre las costumbres locales.<sup>493</sup> Con ellos se volvería a reencontrar en 1891 cuando llegó a Mataiea.<sup>494</sup> Poco le interesaban estos artefactos que se llevaron a la Exposición Universal como motivos a incluir en sus obras, lo que Gauguin vio en ellos, y lo que le hizo encaminar sus pasos hacia Tahití, fue una función que iba más allá de la mera alusión referencial.

---

<sup>491</sup> Bengt Danielsson, *Gauguin in the South Seas*, Allen-Unwin, Londres, 1965. El libro de Danielsson va en pos de desmontar los conocimientos que de la mitología polinesia tenía Gauguin, que era, obviamente debido a su contexto histórico, como no hubiese podido ser de otra manera, de marcado carácter ideológico, y con poca base real. Estas presunciones son algo que acontecía en paralelo y de un modo similar a la coexistencia del artista de vanguardia y el consumismo que caracteriza a la cultura de masas, que ya a finales del siglo XIX constituía una ideología y un hecho consumado del mundo moderno. El desarrollo teórico de este punto ya ha sido elaborado por Andreas Huyssen, y también por Crow, y se encuentra en su artículo “Modernism and Mass Culture in the Visual Arts”, *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, editado por B. H. D. Buchloh, Serge Guilbaut y David Solkin, Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1983, p. 215-264.

<sup>492</sup> Danielsson, *Ibíd.*, p. 14.

<sup>493</sup> Se ha escrito sobre como los Tavarana, que eran quienes ostentaban el poder, eran la familia dominante en Mataiea, hablaban francés, y habían viajado a la Exposición Universal de 1889, pero no sobre un posible encuentro entre ellos que tuviese ya lugar en París. Paloma Alarcó, “El artista como etnógrafo”, *Gauguin y el viaje a lo exótico*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2012, p. 153. Detalle que se relata en el estudio de Paule Laudon, *Tahiti-Gauguin, mythe et vérités*, Adam Biro, París, 2003.

<sup>494</sup> Serían sus caseros y quienes le “sirvieron al pintor de introductores en los misterios de la isla, pues hablaban francés, ya que habían viajado en representación de Tahití a la Exposición Universal en París en 1889”. Alarcó, *Ibíd.*

Como ha destacado el comisario de exposiciones Will Rubin, el primitivismo de Gauguin tiene un carácter más filosófico que puramente estético.<sup>495</sup> Ninguna pintura suya, exceptuando *Parahi te marae* (Allí está el templo), 1892, contiene referencias explícitas al arte de Tahití o de las Islas Marquesas (Figura 7).<sup>496</sup> En el óleo *Merahi Metua no Tehamana* (Tehamana tiene muchos parientes ó Los ancestros de Tehamana), 1893, incluyó explícitamente criptogramas de un texto originario de la Isla de Pascua, lugar que sin embargo nunca visitó (Figura 8).<sup>497</sup> Sin embargo, sí que contenidas en su obra pictórica, hay una multitud de referencias a la pintura en Francia y a su desarrollo en *Le Grand Siècle* (el siglo XIX).<sup>498</sup>

Gauguin, en su ejemplo, había dado nada menos que con el lugar del artista en la vida moderna, su lugar en la sociedad, que no era el de lo superfluo del que prescindir en tiempos de crisis y penuria, ni era el de ser “un objeto de lujo para aficionados, ni era el de un anarquista” o bohemio antisistema que merodeara por las calles a modo de amenaza.<sup>499</sup> Había sido precisamente “un salvaje” él que le había dicho a Gauguin, por

---

<sup>495</sup> “Gauguin is rightly considered the starting point for the study of primitivism in modern art, but his role has tended to be vastly oversimplified and misunderstood for his primitivism was more philosophical than aesthetic. Moreover, as we have observed, Gauguin had a limited interest in the art of the Pacific peoples among whom he lived”. William Rubin, “Modern Primitivism: An Introduction” en *“Primitivism” in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, op. cit., vol. I, p. 7.

<sup>496</sup> *Ibíd.*, p. 75, en la nota final 30.

<sup>497</sup> *Ibíd.*

<sup>498</sup> Apuntaba W. Rubin que tal vez sea más en la escultura donde Gauguin sí que se hizo eco de la influencia formal de los objetos de las Islas Marquesas, pero aún así, no puede afirmarse que su influencia haya sido dominante. *Ibíd.* Según Varnedoe, esta multitud de referencias a la pintura en Francia provendría sobretodo de pintores como Edgar Degas (19 de julio 1834 – 27 de septiembre 1917), Pierre Puvis de Chavannes (14 de diciembre de 1824 – 24 octubre 1898), y Paul Cézanne (19 de enero de 1839 – 22 de octubre de 1906) por nombrar algunos de ellos. Varnedoe, “Gauguin”, op. cit., p. 179.

<sup>499</sup> “Er hat seinen Platz in der Gesellschaft gefunden, er war weder ein Luxusartikel für Amateure, noch ein gemeingefährlicher, wandelnder Anarchist; ein Wilder sagte ihm - das erste Mal in seinem Leben -, daß er etwas vollbringen vermag, was andere nicht können, daß er ein nützlicher Mensch ist”. Georg

primera vez en su vida, que él como artista sabía hacer algo que los demás no sabían, y que por ello, era alguien útil a la sociedad.<sup>500</sup>

Procedente de Francia la impactante onda expansiva del fenómeno Gauguin llegó a la Alemania imperial. Uno de los primeros efectos de la misma puede detectarse ya en 1894. Este se dió en el contexto del círculo literario asociado con la taberna berlinesa, *Zum schwarzen Ferkel* (El cerdito negro), ya que entre el grupo de asiduos publicaron el primer catálogo sobre la obra del pintor noruego Edvard Munch en Alemania, que ya incluía comparaciones con la reciente exposición de la obra de Gauguin en Tahití como se había visto en París en 1893.<sup>501</sup> Dos de los de los discípulos y seguidores entorno al Archivo Nietzsche que contribuyeron con ensayos a esta publicación en 1894, fueron el crítico de arte Willy Pastor, y el columnista y escritor teatral Franz Servaes, que ya llamaban la atención sobre el redescubrimiento de la simplicidad y lo primitivo que Gauguin acababa de mostrar en la capital de Francia.<sup>502</sup>

Años más tarde, ya en 1907, en un artículo del teórico y crítico cultural Georg Lukács ya se evidenciaba el enorme influjo de este fenómeno en Centroeuropa,

---

Lukács, “Gauguin” en *Huszadik Század* (julio 1907), vol. VIII, n° 6, p. 561. Luego se incluyó en el compendio György Lukács, *Ifjúkori művek (1902-1918)*, Magvető, Budapest, 1977, pp. 114-115. El texto se puede encontrar online en el enlace: <http://www.lukacs-gesellschaft.de/download/online/gauguin.html> (Consultado por última vez el 14 de julio de 2014).

<sup>500</sup> *Ibíd.*

<sup>501</sup> Editado por Stanislaw Przybyszewski, quién también contribuyó con el ensayo introductorio al mismo, *Das Werk Des Edvard Munch: Vier Beiträge*, S. Fischer, Berlín, 1894.

<sup>502</sup> Cita en alemán original de Servaes: “In Paris erregten jüngst die Bilder des Malers Gauguin Aufsehen, die der Künstler als Frucht eines dreijährigen Aufenthaltes auf Tahiti mit heim gebracht hatte. Er hatte einmal Europa und aller Cultur entfliehen wollen, um bei wilden Völkerschaften, um unter ursprünglichen Lebensbedingungen ganz die Natur und den Urmenschen in sich wiederzufinden”. Franz Servaes, ensayo sin título sobre la obra de Edvard Munch, *Das Werk Des Edvard Munch: Vier Beiträge*, *Ibíd.*, p. 35.

particularmente entre los germano-parlantes.<sup>503</sup> En su texto, marcado por tonos autobiográficos, Lukács describía la decisión de Gauguin como el haber encontrado la respuesta a la pregunta por la relación del arte con la vida en la modernidad.<sup>504</sup> Así Gauguin con su periplo vital había dado con la solución a una cuestión que afectaba a todos, que aunque con consecuencias trágicas para el propio Gauguin, no por ello era menos acertada.<sup>505</sup> Como Lukács escribió cada “artista busca su Tahití, pero sólo lo ha encontrado Gauguin, y nadie más será capaz de encontrarlo, hasta que las circunstancias no cambien, individualmente puede así evocarse en alguna parte un Tahití imaginario propio”.<sup>506</sup>

En 1908, y en mismo ejemplar donde aparece la reseña sobre *Abstraktion und Einfühlung* de Worringer mencionada en el apartado anterior, la revista más influyente del momento y de gran tirada, *Kunst und Künstler* publicó por entregas la traducción al

---

<sup>503</sup> En 1906 Harry Kessler, director en aquel momento del *Großherzogliche Museum für Kunst und Kunstgewerbe* en Weimar se encargó de la edición del libro de Jean de Rotonchamp sobre Gauguin. Se hizo una tirada de 300 copias que incluían 8 xilografías de mucha calidad, pero dado su precio la difusión fue mínima, más bien reservada a expertos y coleccionistas. J. Rotonchamp, *Paul Gauguin. 1848-1903*, Condé Harry Kessler, Weimar/Edouard Druet, París, 1906. El artículo de Béatrice Joyeux-Prunel muestra todo el entramado que se organizó para promover su obra una vez Gauguin había fallecido, y el rol tan significativo que Alemania desempeñó en la valoración internacional de su obra. Como dice: “Cette trajectoire révèle l’implantation fortement germanique du réseau qui permit l’internationalisation de la carrière *post mortem* de Gauguin”. B. Joyeux-Prunel, “ ‘Les bons vents viennent de l’étranger’: la fabrication internationale de la gloire de Gauguin” en *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, vol. 52, n° 2, febrero 2005, p. 128.

<sup>504</sup> “Gauguins Leben ist nicht auf diese Weise tragisch – für ihn selbst. Tragisch ist nur für uns, daß die Lösung, die er für die Frage fand, die uns alle tief berührt – letzten Endes die Frage der Beziehung zwischen Kunst und Leben - den tragischen Wesen dieser Frage nicht änderte”. Lukács, “Gauguin”, op. cit.

<sup>505</sup> *Ibíd.*

<sup>506</sup> “Ein jeder Künstler sucht sein Tahiti, aber nur Gauguin hat es gefunden, und kein anderer wird es finden können, solange hier sich nicht alles verändert, damit ein jeder sein imaginäres Tahiti irgendwohin zaubern kann”. *Ibíd.*

alemán del diario, titulándolo *Noa-Noa von Paul Gauguin*.<sup>507</sup> Doce años más tarde de su publicación oficial en Francia, llegaban por fin a Alemania lo que fue su relato más íntimo sobre sus experiencias y pensamientos durante su estancia en Tahití, permitiendo ampliar considerablemente su público fuera ya de las fronteras de Francia.<sup>508</sup>

Es conocido que antes de que esta importante publicación viera la luz en 1908, que la primera retrospectiva de la obra pictórica de Gauguin fuera de Francia había sido celebrada en Weimar en el verano 1905.<sup>509</sup> Resulta sorprendente, ya que fue la primavera de ese mismo año, y no muy lejos de Weimar, en Dresde, cuándo se forma el grupo *Die Brücke*, el *KG Brücke*, *Künstlergruppe* (grupo de artistas) *Brücke*, cuyo nombre hace alusión a un puente, a unir dos orillas que separan las aguas de un río, y que como estructura arquitectónica, simboliza precisamente el punto de partida en el arte alemán de principios del siglo XX.<sup>510</sup> Aunque en aquellos comienzos, no se le conocía aún por ese nombre, ni siquiera como colectivo, pues eran simplemente

---

<sup>507</sup> Paul Gauguin, “Noa-Noa” en *Kunst und Künstler*, 1908, pp. 78-81, pp. 125-127, y pp. 160-164.

<sup>508</sup> De los cuales ya se había hecho eco el círculo berlinés del *Zum schwarzen Ferkel* que he mencionado anteriormente.

<sup>509</sup> Fue organizada por Harry Kessler, director en aquel momento del *Großherzogliche Museum für Kunst und Kunstgewerbe* en Weimar (de 1903-06) que he mencionado anteriormente, debido a que se encargó de la edición alemana del libro de Jean de Rotonchamp sobre Gauguin. El conocimiento de esta retrospectiva constituye una importante laguna, esta exposición de Gauguin que tuvo lugar en 1905 en Weimar, hasta 1999 no había sido reconstruida en detalle. Aún no se conocen con exactitud los contenidos de la misma, ya que mucha de la documentación de la misma no se ha podido encontrar, y es a través de los artículos en prensa y del folleto como se conoce su existencia, todo gracias al trabajo de P. Kropmanns. Peter Kropmanns, “The Gauguin Exhibition in Weimar in 1905” en *The Burlington Magazine*, vol. 141, n° 1150, enero 1999, pp. 26-27.

<sup>510</sup> *Die Brücke*, la *Kunstgemeinschaft* (sociedad de artistas) *KG Brücke*, o también *KG de Künstlergruppe* (grupo de artistas) por el que es más conocido.

considerados artistas que recónditamente, alejados del ambiente artístico, se reunían para compartir inquietudes y afinidades estéticas disidentes.<sup>511</sup>

De todos ellos, es sabido con certeza, que fue Emil Nolde quién viajó a Weimar el verano de 1905 a ver las obras de Gauguin.<sup>512</sup> Que visitó la primera retrospectiva en Alemania, y que le causó un enorme impacto está confirmado por sus propios puño y letra en una carta que escribió a su mujer.<sup>513</sup> Sin embargo, aún es un dato desconocido si otro de los artistas o de las compañías que estaban localizados en el entorno y en la espina dorsal de *Die Brücke* también visitó esta retrospectiva, o supo de ella por relatos o impresiones de terceros. Lamentablemente, debido a la falta de documentación, o de desconocer la localización de la misma, no se puede por ahora confirmar.<sup>514</sup>

Las circunstancias de estos encuentros de los artistas expresionistas alemanes, que constituyeron la vanguardia antes de la Primera Guerra Mundial, con las obras más experimentales que procedían de Francia, especialmente con las obras pictóricas de

---

<sup>511</sup> No es hasta la posguerra que *Die Brücke* se construye conceptualmente como un grupo con una forma coherente, lo cuál está inevitablemente conectado, en una relación de interdependencia, con la política del periodo de la *Wiederaufbau*. En esta construcción historiográfica juega un papel fundamental la necesidad de presentar una consolidada identidad alemana desde la pintura y desde la innovación en Europa que supusieron las obras del expresionismo alemán. “The historiography of the group was first evolved in the years after 1945, and it is significantly marked by the priorities of the years of reconstruction. These accounts which were present chiefly through a series of important exhibitions stress the cohesiveness of the group, and the formative role of the Brücke artists as pioneers of modern German painting (rather than the logical evolution of an earlier form of naturalism)”. John-Paul Stonard, en “Old masters of modern art: Brücke after 1945” en incluido en el compendio *New Perspectives on Brücke Expressionism: Bridging History*, editado por Christian Weikop, Ashgate, Surrey, 2011, p. 211.

<sup>512</sup> La carta la cita Marta Ruiz del Árbol en su ensayo “Paraísos lejanos, paraísos cercanos. Gauguin y su influencia en *Die Brücke*” en *Gauguin y el viaje a lo exótico*, op. cit., p. 49. En la nota a pie de página dice que la referencia es una carta de Emil Nolde a su mujer Ada el 11 de julio de 1905 que se encuentra en los archivos de la *Emil Nolde Stiftung*.

<sup>513</sup> *Ibíd.*

<sup>514</sup> Es muy probable que así fuese, pero no se ha encontrado aún ninguna evidencia en la documentación que está disponible.

Gauguin, sabemos muy poco, y su clarificación presenta graves dificultades, especialmente debido a la destrucción material de documentos y testimonios que tuvo lugar durante las dos guerras mundiales.<sup>515</sup> No está claro exactamente en qué medida los artistas en Dresde, Bonn, Múnich y Berlín – entre ellos Kirchner, Pechstein, Macke, Marc, así como el círculo alrededor de los rusos Kandinsky y Jawlensky – conocían de primera mano las obras de la vanguardia francesa. Esto se debe en parte a que durante mucho tiempo sólo se investigaba que artistas franceses habían expuesto en Alemania, más que investigar que obras de los mismos habían sido mostradas.<sup>516</sup>

Otro factor a tener en cuenta, es que por ejemplo en el caso de *Die Brücke*, como ya había escrito en su diario, uno de los que es considerado miembro fundador, Ernst Ludwig Kirchner, no había realmente ni un interés, ni nadie pendiente de tomar nota o de prestar atención a como surgía y como se desarrollaban sus actividades artísticas, sus obras, en lo que supuso el mayor conflicto en el arte que se había visto nunca en Alemania.<sup>517</sup> Y sin embargo, cuando observamos como el mito de lo primitivo encontró su lugar desde el que tener una verdadera repercusión, reconocemos inevitablemente la presencia de la obra de Paul Gauguin en esos momentos.

---

<sup>515</sup> Advierte Kropmanns, que la naturaleza de las raíces artísticas del expresionismo alemán, y lo que condujo a la fundación de la *Neue Künstlervereinigung* en Múnich y el *Blaue Reiter*, ha sido durante mucho tiempo un tema de gran interés que aún está por resolver. Kropmanns, *Ibíd.*, p. 24.

<sup>516</sup> *Ibíd.*

<sup>517</sup> Cita original en alemán en los diarios de Kirchner: “Es ist Hinblick auf die Gesische sehr sehr zu bedauern, daß in den eigentlichen Jahren der Entwicklung von 1903 bis 1910 nicht ein Mensch, der Interesse und Bildung für Kunst hatte, diese Maler kannte und ihre Ateliers aufsuchte, so giebt es keine einwandfrei Augenzeugen, die wirklich diese Jahre schildern könnten”. Aparece en la edición de los diarios de Lothar Grisebach, Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch: Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften, Hatje, Ostfildern-Ruit, 1997, p. 66. Es una cita que también aparece dando comienzo al ensayo “Old masters of modern art: Brücke after 1945” de John-Paul Stonard, incluido en *New Perspectives on Brücke Expressionism: Bridging History*, op. cit., p. 211.

### 2.1.3. EL NACIMIENTO DEL EXPRESIONISMO EN EL ESPIRITÚ DEL PRIMITIVISMO MODERNO

En 1914, para el escritor y crítico austriaco Hermann Bahr, la única solución que había para salvarse de lo que era el momento presente era la de devenir bárbaros.<sup>518</sup> Poco antes de dar comienzo la Primera Guerra Mundial, ya era esta su propuesta vital, que publicó dos años más tarde, ya durante el transcurso de la crisis bélica, en su libro *Expressionismus*.<sup>519</sup> Bahr, expresando un sentimiento que le era coetáneo, y dejándose llevar también por la corriente a favor de esta nueva propuesta estética de gran calado en los territorios germano-parlantes, manifiestamente influido por la lectura de Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, se había atrevido a afirmar lo que pensaba que era lo más necesario, y de lo que nada más y nada menos, dependía el futuro de la humanidad.<sup>520</sup>

Igualando la situación de su momento épocal a las circunstancias de la Edad de piedra, Bahr proponía que al igual que el hombre primigenio, quién por temor había buscado refugio frente a la hostil naturaleza en sí mismo, había que huir de la civilización antes de que ésta tuviera ocasión de devorar nuestra alma.<sup>521</sup> Según Bahr, al igual que el habitante de las cavernas que había hallado en su interior el coraje necesario

---

<sup>518</sup> Hermann Bahr (19 de julio de 1863 –15 de enero de 1934).

<sup>519</sup> Bahr lo escribe en 1914, y lo publica en 1916, en su libro *Expressionismus*, Delphin Verlag, Múnich. La edición en castellano es de 1998, *Expresionismo*, presentación de Francisco Jarauta, trad. de Teresa Rocha Barco, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia. Las citas que aparecen en este texto son las que aparecen en *Art in Theory: 1900-1990*, pp. 116-121, que proceden a su vez de la primera traducción al inglés, *Expressionism*, traducción de R. T. Gribble, F. Henderson, Londres, 1925. También es una referencia en el artículo de Gluck, op. cit., p. 163.

<sup>520</sup> “We ourselves have to become barbarians to save the future of humanity from mankind as it is now”. *Ibíd.*, p. 212.

<sup>521</sup> “As primitive man, driven by fear of nature, sought refuge within himself, so we too have to adopt flight from a ‘civilization’ which is out to devour our soul”. *Ibíd.* Citado también por Gluck, op. cit.



para vencer los que eran sus miedos, correspondía a los hombres que comparten su tiempo hallar ese poder interior misterioso que les permita enfrentarse a la amenaza que supone para los hombres el poder destructor de la civilización.<sup>522</sup> Esta proclama de Bahr como veremos a continuación, representa a la perfección el sentimiento epocal que precedió en Alemania a la Primera Guerra Mundial.

Así, tal y como se ve claramente en la posición de Bahr, el primitivismo moderno como símbolo de la regeneración individual y colectiva tuvo un alcance más amplio que el del ámbito de la estética. Su incidencia fue directa, como explicaré a continuación, en la configuración de la identidad nacional. Plantearé como ante la visión del sometimiento ejercido por la tiranía europea a los autóctonos pueblos indígenas, los artistas de vanguardia en Alemania, siguiendo las que le eran ya conocidas posiciones de Gauguin y Worringer, se identificaron con ellos, entendiendo el impulso hacia el primitivismo moderno desde la perspectiva de una cuestión nacional identitaria.<sup>523</sup> Esta será una cuestión que desarrollaré con mayor profundidad en el

---

<sup>522</sup> Bahr, *Ibíd.*, p. 121.

<sup>523</sup> Llevaré a la argumentación de M. Potter un paso más allá. Él dice que hubo una identificación con los nativos, a su favor como víctimas de las atrocidades cometidas por otros imperios con posesiones coloniales, como eran Francia e Inglaterra. En mitad de esta redefinición de una identidad como nación y como imperio, el *Bildungsbürgertum* jugó un papel fundamental, pero en tanto que se amparaba en ideales universales, y estos eran de corte liberal, Potter destaca que estos eran al fin y al cabo los ideales derivados del siglo XVIII que habían servido para ganar libertades a la ciudadanía, y que servirían luego sin más dilaciones a esclavizar a los aborígenes en el siglo XIX. “A similar mindset informed the race for empire as did constructions of national and middle-class identities, with the *Bildungsbürgertum* (educated middle classes) using universalizing systems to define nation *and* empire. Before 1884 the peculiar status of Germans as Europeans without colonial possessions allowed them to assume the identity of enlightened arbitrators, ‘objective onlookers,’ siding with natives as victims of atrocities, but despite their rhetorical subscription to liberal ideals, eventually the values that had freed the eighteenth-century citizens of the West now allowed for the enslavement of Oriental populations in the nineteenth century”. Matthew Potter, “Orientalism and its Visual Regimes: Lovis Corinth and Imperialism in the Art of the Kaiserreich” incluido en el compendio *A History of Visual Culture: Western Civilization from the 18th to the 21st Century*, editado por J. Kromm y S. Bakewell, Berg, Nueva York, 2010, p. 524. Sobre la cuestión de la *Bildung* en la cultura alemana, su lento desarrollo y su importancia en relación a la formación y a los sistemas educativos en Francia e Inglaterra, ha sido Miguel Salmerón Infante quién mejor ha trazado su

análisis de la obra de 1915, *Selbstbildnis als Soldat* (Autorretrato como soldado), de Ernst Ludwig Kirchner (Figura 11). Tal identificación fue algo que pudo darse excepcionalmente porque, tal y como mencioné en el apartado dedicado a *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag Zur Stilpsychologie* (Abstracción y Empatía: Una contribución a la psicología del estilo) de 1907, el principal problema del Imperio alemán desde su fundación en 1871, había sido, y sigue siendo el problema de la Alemania actual. Este es, que pese a lo que pudiera inferirse de las apariencias, existe una grave carencia de unidad material, territorial y estatal, la cuál siempre acaba por derivar hacia una problemática cuestión espiritual.<sup>524</sup>

Esta insuficiencia era algo que irremediabilmente predisponía a los habitantes de tal inestabilidad a sufrir un cierto vértigo, cada vez que se acercaban a la consciencia de carecer de una cohesiva identidad nacional.<sup>525</sup> A esta situación en

---

periplo evolutivo en “La idea de *Bildung*” en *La Novela de Formación y Peripezia*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002, pp. 15-41.

<sup>524</sup> Donde mejor puede apreciarse instrumentalización de esta carencia, particularmente en lo concerniente al plano espiritual, es en la que llevo a cabo el gobierno nacionalsocialista, que duda cabe. El analizar este punto y añadir el análisis a esta investigación, supondría rebasar el espacio permitido que está destinado a la misma, por lo cuál no me ha sido posible incluirlo. Sin embargo, no puedo dejar de mencionar aquí, como punto de partida de lo que hubiera sido mi argumentación, los trabajos de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, uno ya citado anteriormente, el tema del “drama de Alemania” incluido en su publicación *El mito nazi*, op. cit. Y también el ensayo, la defensa a medias que hacía Lacoue-Labarthe en *Heidegger. La política del poema*, traducción de J. F. Megías Flórez, Editorial Trotta, Madrid, 2007. Originalmente se publicó en Francia como *Heidegger: La politique du poème*, Éditions Galilée, Paris, 2002. Evidentemente, esta instrumentalización en el plano espiritual sólo podía llevarse a cabo haciéndola coincidir al unísono con la también instrumentalización de la “crisis económica, las repercusiones del Tratado de Versalles, las tendencias antidemócratas de la burguesía que no se sentía representada por Weimar y el extremismo político, que impidió consensos para llegar al poder”. M Salmerón, op. cit., p. 35. Para todo ello, se puso en marcha el dispositivo de la *Gleichschaltung* (coordinación a la manera del mecanismo de un reloj) en los años 1933-34, que consolidaría irremediabilmente al gobierno nacionalsocialista en el poder. Sobre los ajustes realizados gracias a la implantación de la *Gleichschaltung* por parte del nacionalsocialismo recomiendo consultar la publicación de Claudia Koonz, *La conciencia nazi: La formación del fundamentalismo étnico del Tercer Reich*, traducción de Juanjo Estrella, Editorial Paidós, Barcelona, 2005.

<sup>525</sup> El Imperio alemán que se había formado gracias a la necesaria unidad de las tropas en el conflicto Franco-prusiano, en el que Prusia recibió el apoyo de la Confederación de Alemania del Norte, del cual ya

Centroeuropa, se le añadía una circunstancia más, que trascendía lo local, y era que la recién constituida nación alemana, había llegado tarde también al reparto territorial colonial. A esta sensación de ir a remolque, se le sumaba que los otros imperios europeos le llevaban una gran ventaja a la hora de incorporar territorios no-europeos bajo su dominio, y más ventaja aún si cabe, de tener ya arraigadas ya cosmovisiones civilizatorias, que sustentadas por valores liberales, no le suponían mayores contratiempos ideológicos a las identidades nacionales a la hora de ennoblecer, o de valorar positivamente, cualquier iniciativa en la consolidación de las colonias.<sup>526</sup>

Pero será durante la Primera Guerra Mundial y las experiencias sufridas en la misma por los jóvenes soldados y sus familias, donde el mostrar la regeneración del espíritu acontecida a través del arte alcance su apogeo, en el intento de representar en las artes visuales, una intención de verismo al reflejar sus experiencias vitales en la guerra y en la que iba a ser su catastrófica derrota en 1918. No era esta la identidad que se pretendía a partir de 1871, y sin embargo sí mantuvieron un nexo común, en el origen de la misma, mantenido a través de la relación con la cruenta expansión colonial europea.<sup>527</sup>

---

formaba parte constituyente, y de los estados de Baden, Wurtemberg y Bavaria. Como comenté antes, la victoria alemana en 1871 sirvió para consagrar la unificación de todos los territorios constituidos ya como imperio y bajo el mando de Guillermo I de Prusia. Pero a esta oportunista identidad nacional, producto de una unidad nacional forzada, que había sido construida de manera vertiginosa gracias a la guerra con la vecina Francia, le iba a acompañar desde siempre un desequilibrio inherente, y con él, las subsiguientes contrariedades de no haber logrado un verdadero consenso sobre las que debían ser las características integrantes de una cohesiva identidad nacional. Se entiende también por *Deutsche Selbstbewusstsein* (la noción que Alemania tiene de sí misma), pero siempre desde lo dañada que quedo tras la Segunda Guerra Mundial. “A historical consensus on the nature of German imperialism is conspicuously lacking”. M. Potter, op. cit., p. 244.

<sup>526</sup> Este punto está ya también sugerido en el artículo de M. Potter, *Ibíd.*, p. 245.

<sup>527</sup> La tan lastimada *Deutsche Selbstbewusstsein*, que tras la Segunda Guerra mundial aún estará en peores condiciones, no sólo lastimada, sino también resentida y fragmentada.

Y, precisamente, sería en esa en la búsqueda por una nueva psique identitaria alemana, en la configuración colectiva de una *Deutsche Selbstbewusstsein*, en la que ampararse, donde el primitivismo moderno como dispositivo, de mucho más alto calado en el arte, jugaría un papel fundamental en un período de crisis sin igual. Superaba con mucho al de la novedad del impulso trágico griego que Nietzsche había formulado con simultaneidad a la fundación del imperio, facilitando en aquel trance poderse acercar a la creación de nuevos logros estéticos, gracias a los objetos creados por los pueblos indígenas en las colonias.

En el *Deutsches Kaiserreich*, Imperio alemán, cuya capital, Berlín, sería de 1900 a 1930 la que experimentaría y reflejaría los cambios más drásticos en la evolución, veloz y forzada, de una urbe del siglo XIX al XX. Con la proclamación de su imperio, Alemania se sumaba de este modo a la carrera colonial europea y, como política cultural, se proponía también adelantar puestos en lo que a museología y a coleccionismo de obras de arte se refiere. A mediados del XIX, mientras que las colecciones de los museos de Londres y París iban aumentando rápidamente su significativo volumen de adquisiciones, Berlín carecía de obras de igual importancia y calidad. Esa situación cambiaría dando paso a una política cultural sin precedentes que precisamente tenía como meta superar a Inglaterra y Francia, yendo en pos de una nueva identidad germana. La creación de museos, de colecciones públicas y de una intensa programación de exposiciones fue creada para implementar la sensación de

---

pertenencia a una conciencia nacional, evidenciando la nueva relación del público, y dentro de este, de los artistas, con la etnografía.<sup>528</sup>

Pero dentro de este programa, al igual que en Francia e Inglaterra, surgieron voces disconformes que interpretarían estas políticas culturales del Káiser, y los elementos en los que se sustentaban, en pos de configurar un sentido de la identidad nacional, como insatisfactorios, y muy a la cola de los imperios rivales.<sup>529</sup> El expresionismo alemán fue el movimiento que ofreció el intento más original por dotar a esta nueva realidad de las gentes, que pertenecían al Imperio germano, de un estilo característico que manifestó su *Zeitgeist* nacional, y dió expresión a lo que era su compleja posición en Europa desde la articulación de una propuesta visual nunca vista, y no desde la imitación.<sup>530</sup>

---

<sup>528</sup> Ya ha destacado Gluck que el rol de los museos etnográficos a la hora de mediar entre el artista de vanguardia y el concepto moderno de lo exótico no debe ser exagerado: “The importance of ethnographic museums as a mediating ground between the modern artist and the exotic cannot be overestimated”. Gluck, op. cit., p. 157. El significado del museo en la cultura moderna, como ha devenido un fenómeno cultural que ha ido adquiriendo cada día mayor presencia e impacto en el día a día, fue ya tratado a fondo por Andreas Huyssen en su artículo “Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium” incluido en *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, Londres/Nueva York, 1995, pp. 13-35.

<sup>529</sup> Sobre la constitución y la continuidad de la identidad nacional alemana, entendida como un instrumento de poder al servicio de los intereses de las élites prusianas, ha escrito Simon Reich en *The Fruits of Fascism: Postwar Prosperity in Historical Perspective*, Cornell University Press, Ithaca/Londres, 1990, en el apartado titulado “Continuity, Change, and Fascism in German History”, pp. 6-19. También Geoff Eley, que menciona S. Reich, se refiere específicamente a la continuidad más básica de los intereses nacionales que se mantiene en el transcurso de las guerras mundiales: “The continuity of German imperialist ambition across the two world wars was seen to reflect a more basic continuity of dominant socio-economics interests at home”. G. Eley, *From Unification to Nazism: Reinterpreting the German Past*, Allen & Unwin, Boston, 1986, p. 3.

<sup>530</sup> Ha sido Lukács quién ha caracterizado el expresionismo alemán, tanto en su vertiente literaria como en las artes plásticas, como “el intento por dominar la ‘nueva realidad’ (la realidad del imperialismo, la época de la Guerra Mundial y de la revolución mundial) desde el punto de vista de los burgueses intelectuales, en el pensamiento y en el arte”. Mi traducción de la cita de la versión publicada en inglés: “In Worringer’s eyes, therefore, the collapse of expressionism is far more than just the business of art. It is the collapse of an attempt to master the ‘new reality’ (the reality of imperialism, the epoch of the World War and world revolution) from the standpoint of the bourgeois intellectuals, in thought and in art”. Georg Lukács, “Expressionism: its Significance and Decline” [1934] en *Essays on Realism*, editado por Rodney

En la genealogía de la obra de Richter, vemos que treinta años antes, Beuys le procesaba su apoyo para el desarrollo de su práctica artística. El 11 de mayo de 1963, Richter, Lueg, Polke y otro compañero menos conocido hoy en día, Manfred Kuttner, montaron una exposición en una tienda vacía, que había sido anteriormente una carnicería, en el centro antiguo de Düsseldorf, en el número 31A de la *Kaiserstraße*. No lo habían organizado como una cooperativa, sino más bien como un espacio autogestionado, que les permitía dar a conocer sus obras al público en lo que había sido el espacio de un local comercial. Aprovecharon los escaparates como parte de una exposición integrada, para todos aquellos que quisieran asomarse desde la calle. Con el uso de este espacio daría comienzo a lo que se ha ido denominado la vertiente de arte de pop alemán.<sup>531</sup>

Está documentado que Beuys asistió a la inauguración, en calidad más de amigo que como profesor de la *Staatliche Kunstakademie*, en lo que eran gestos de camaradería, colaboración y apoyo, por lo que se ve en las fotos. Representaba también a una generación anterior de artistas. Su presencia en este momento histórico de gran envergadura en la actualidad, en la que hay un renovado interés por parte de la instituciones museísticas en el origen del pop alemán,<sup>532</sup> la presencia de Beuys en la

---

Livingstone, traducción de David Fernbach, MIT Press, Cambridge, MA, 1981, p. 77. No existe una traducción al castellano de este artículo, pero se le conoce como “Auge y declive del Expresionismo”. Para esta investigación he usado la trad. al inglés de “Grösse und Verfall des Expressionismus” (Expresionismo: Su significancia y su decline), que fue publicado en la revista *Internationale Literatur*, n° 1, Moscú, 1934, pp. 153-173. Este ensayo está también incluido en *Gesammelte Werke*, vol. IV: *Essays über Realismus*, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied, 1971.

<sup>531</sup> Es en la invitación a la inauguración el primer momento que se usan los términos *Kapitalischer Realismus*.

<sup>532</sup> Una de las muestras más recientes de este interés fue la exposición de 2013 *Leben mit Pop. Eine Reproduktion des kapitalistischen Realismus* que se celebró en la *Kunsthalle Düsseldorf* del 21 de julio al 29 de septiembre de 2013. La exposición fue comisariada por Elodie Evers de la *Kunsthalle Düsseldorf*, y

inauguración sólo puede reconstruirse gracias a fotografías que fueron tomadas esa tarde, y a su firma en el libro de visitas.<sup>533</sup> Lamentablemente su presencia en estos momentos inaugurales del movimiento pop alemán, en directa relación con los que fueron sus alumnos, y la pudiera haber sido su posible influencia en el mismo, el peso que pudiese haber tenido, no ha sido estudiado, ni siquiera comentado.<sup>534</sup>

Ya en el otoño de ese mismo año, el 11 de octubre, a las 8 de la tarde, Richter y Lueg, siguiendo la estela de *Fluxus*, organizaron una exposición, una demostración artística, a modo de *happening*, en la *Möbelhaus Berges* (la tienda de muebles Berges), que titularon *Leben mit Pop: Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus* (Viviendo con pop: Viviendo con pop – Una demostración del realismo capitalista).<sup>535</sup> En la fachada de tienda había una la marquesina más propia de una sala de cine que de un comercio, dónde se anunciaba que una vida era mejor con

---

al año siguiente hizo una itinerancia a Nueva York, dónde se presentó en el *Artists Space*, del 8 de junio al 17 de agosto de 2014, con el título de *Living with Pop. A Reproduction of Capitalist Realism* gracias a la colaboración del *Goethe-Institut*, y con fondos del *Auswärtiges Amt* (Ministerio de Asuntos Exteriores Alemán).

<sup>533</sup> En la actualidad este *Gästebuch* (libro de visitas) está en el Archivo de Manfred Kuttner, en Erkrath. A parte del público que asistió incluye también firmas de artistas ya fallecidos, como es el caso de Wilhelm Lehmbruck, y una lista de reparto de tareas y de horarios para los artistas participantes.

<sup>534</sup> La publicación que se ha encargado más exhaustivamente de recoger estos momentos es el ejemplar monográfico 7 de la revista *Sediment*, de *Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, titulado *Richter, Polke, Lueg & Kuttner ... ganz am Anfang / How it all began*, edición de Jeanne Haunschild, Verlag für moderne Kunst, Nuremberg, 2004. Más reciente es la información que también aparece en el libro de Stephan Strsembski, *Kapitalistischer Realismus. Objekt und Kritik in der Kunst der 60er Jahre*, Verlag Dr. Kovac, Hamburgo, 2010. Y a principios de los años noventa, el artículo de Susanne Küper, “Konrad Lueg und Gerhard Richter: ‘Leben mit Pop – Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus,’” *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* n° 53, 1992, pp. 289-306.

<sup>535</sup> “The Möbelhaus lent itself to this use by virtue of its central location. Like other heavily bombarded cities, Düsseldorf had undergone substantial transformation after the war, reorienting its urban plan around consumerism by prioritizing retail shopping and automobile traffic”. Weiner, op. cit., p. 109.

el mobiliario de la marca Berges: “Schöner Wohnen durch Berges”.<sup>536</sup> La promesa de una mejor existencia gracias a los nuevos productos de consumo destinados al espacio doméstico, que ya aparecían irónicamente como contenidos en las obras del pop norteamericano y británico, no se encontraba aquí en las obras de arte, sino en el escenario en el que se presentaban al público.<sup>537</sup>

Una selección del muestrario de la tienda se mostraba sobre plataformas, emulando un *display* de esculturas sobre pedestales, a la manera a su vez una *showroom*, que es también el modelo que había seguido el arquitecto, pintor, comisario y diseñador Arnold Bode para presentar el arte moderno en la RFA en la segunda edición de la *Documenta* de Kassel en 1959. Richter y Lueg habían instalado también algunos de sus cuadros, mientras que ellos mismos se comportaban como objetos que formaban parte de la exposición, como esculturas que hubieran cobrado vida, formando parte del *display*, estaban sentados en una sala de estar, en la tercera planta de la tienda, mientras que de fondo se oía la televisión que tenían encendida.<sup>538</sup>

Como ya había reconocido Georg Lukács en 1907, al tiempo que Worringer publicaba *Abstraktion und Einfühlung*, lo que había alcanzado Paul Gauguin constituía

---

<sup>536</sup> Weiner, *Ibíd.*, p. 110.

<sup>537</sup> Sí el realismo capitalista tiene lugar como una respuesta irónica al realismo socialista que Richter conocía por su educación en la RDA está aún pendiente de determinar. Lo considero un aspecto interesante, pero la influencia no es tanta como podría presumirse sobretodo por el tema del *nouveau-réalisme* parisino que también era una referencia anterior. No puede sobreseer tan fácilmente esta referencia como se ha venido haciendo. Pendiente estaría también de investigar con profundidad también la conexión con los conocimientos que Richter tenía dada su especial formación artística, que había adquirido en dos sistemas políticos, tratando con ideologías que estaban enfrentadas a veces y también con visiones tan diferentes sobre la realidad pictórica.

<sup>538</sup> La referencia a Arnold Bode y a sus decorados para la muestra de arte moderno de la *Documenta* eran conocidos por los artistas, incluso Bode es el tema de uno de uno de los cuadros de Richter realizados en 1964.



una respuesta puramente idiosincrática a una crisis profesional y estética más general, cuya solución probablemente sólo podía provenir desde dentro de la sociedad europea.<sup>539</sup> Al artista de *fin-de-siècle* le era necesario volver a descubrir las posibilidades de la experiencia creativa en el corazón de la modernidad misma.<sup>540</sup> Así que, aunque pocos artistas siguieron literalmente los pasos de Gauguin hasta los mares del sur, se creó un mito estético entorno a su figura y viajes legendarios, que acrecentó la fascinación por lo que lo primitivo significaba, el reconocimiento del origen recobrado por las decisiones vitales del artista, lo cuál facilitó, si cabe decir, popularizó la aceptación del impulso hacía la abstracción.<sup>541</sup> Estos efectos pueden verse en como fue dejando sentir su influencia en las prácticas más experimentales de las vanguardias, quedando así el arte primitivo ligado para siempre con el arte de principios del siglo XX.

Como ya había reconocido Franz Servaes, Gauguin había ido a Tahití para vivir con las tribus salvajes con el fin de restablecer las condiciones originales de la vida en la naturaleza y del hombre primitivo en idénticas circunstancias.<sup>542</sup> En este punto, el juicio

---

<sup>539</sup> “Bis dahin bleibt der Fall Gauguin ein isolierter; ein schöner Traum; eine glänzende Möglichkeit; eine wunderschöne Illusion. Denn hier, bei uns sind die Bilder von Gauguin ebenso problematisch wie die Bilder der Anderen; und selbst wenn sie vollständige Dekorationen sind, gibt es keine Architektur, wohin sie hinpassten”. Lukács, “Gauguin”, op. cit.

<sup>540</sup> Gluck, op. cit., pp. 164-165.

<sup>541</sup> En el caso del expresionismo alemán, dos de los que sí que llegaron a viajar a Oceanía fueron Emil Nolde, que con su esposa de nacionalidad danesa Ada, se enroló en una expedición colonial alemana a Papúa Nueva Guinea en 1913, y Max Pechstein, que en 1914, viajó a la isla de Palau. Sobre la expedición de Nolde a Nueva Guinea, el catálogo de la exposición de 2002, *Emil Nolde und die Südsee* (Emil Nolde y los mares del sur) en la *Kunsthalle der HypoKulturstiftung* de Múnich, contiene un amplio elenco de referencias y documentación. *Emil Nolde und die Südsee*, editado por Ingrid Brugger, Hirmer Verlag, Múnich, 2001.

<sup>542</sup> Según Servaes era un viaje no sólo geográfico, sino también en el tiempo, pues suponía un salto atrás a los orígenes, a ir de vuelta al Edén, a un tiempo utópico y elemental que era el profundo anhelo de muchos

de Servaes coincide con lo que ha argumentado el historiador Donald E. Gordon, que asevera que una gran cantidad de artistas expresionistas entendieron el arte primitivo no sólo como una idea artística que adoptaron estéticamente, sino también como una idea para la vida.<sup>543</sup> Al arte primitivo lo veían como el vehículo que les ofrecía la posibilidad de aspirar a una práctica artística que les reconectaba con un modo de vida pre-industrial.<sup>544</sup>

Por ello, muchos artistas en Centroeuropa, decidieron que estas condiciones también podían ser recreadas sin necesidad de viajar a las colonias, que podían actuar al modo de primitivos, emulando la vida que pensaban que tendrían si fuesen primigenios, en ambientes naturales, alejados de la vida en la urbe, como así hizo Paula Modersohn-Becker, que fue pionera en su estancia participativa en la *Künstlerkolonie Worpswede*, la colonia de artistas situada cerca de Osterholz, en la Baja Sajonia.<sup>545</sup>

De la importancia de la estética como una *Lebensphilosophie* (filosofía de la vida), ya había desarrollado Nietzsche todo un corpus teórico que era conocido y que tendría una impronta clave en esta generación de artistas y teóricos. La afirmación de

---

artistas. Cita en alemán original: “um bei wilden Völkerschaften, um unter ursprünglichen Lebensbedingungen ganz die Natur und den Urmenschen in sich wiederzufinden”. Servaes, op. cit., p. 35.

<sup>543</sup> Fueron capaces todos ellos de identificarse con un cierto ideal de primitivización que vieron también en relación con la vida de los campesinos. Donald E. Gordon, “German Expressionism”, *“Primitivism” in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. II, op. cit., pp. 369-370.

<sup>544</sup> *Ibíd.* Hans Belting también comenta todos estos puntos, matizando sobre el concepto alemán de los “salvaje”, op. cit., p. 75. La *Freikörperkultur* o FKK (cultura naturista o del cuerpo desnudo), sujeta a polémica por su asociación con el nacionalsocialismo, está también estrechamente relacionada con esta argumentación, pero por motivos de un límite de espacio, lamentablemente no puedo incluirla en esta investigación.

<sup>545</sup> A los expresionistas les interesaba ir más allá de la sociedad europea en busca de inspiración, desde las sociedades tribales remotas de África y el Pacífico Sur hasta el campesinado y las tradiciones del arte popular más cerca de casa. Jill Lloyd ha dicho también que algunos artistas escogieron representar el papel

Nietzsche, de desarrollar un nuevo dispositivo teórico mediante la revelación de los misterios dionisiacos en *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (El nacimiento de la tragedia en el espíritu de música), y la terrible polémica que siguió a su publicación, eran el exponente de la singularidad que suponía su escrito, y de como en este Nietzsche había desafiado el concepto de lo griego tal y cómo había sido teorizado en Alemania hasta que su publicación vio la luz.<sup>546</sup> Sería en este texto, fruto de las experiencias del filólogo en la guerra Franco-alemana, donde como filósofo se propuso desvelar lo que era su principal y más sugerente descubrimiento en el campo de la estética.<sup>547</sup>

---

de ser un primitivo en colonias de artistas, donde se bañaban desnudos con sus modelos y aprendían a jugar con arcos y flechas imitando un cierto estilo de “vida en la naturaleza”. Lloyd, op. cit., p. 30.

<sup>546</sup> Su primer libro fue escrito en los últimos días de 1871. Den “Mythus d.h. das bedeutsamste Exempel zu gebären und gerade den tragischen Mythus: den Mythus, der von der dionysischen Erkenntniss in Gleichnissen redet”. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie: aus dem Geiste der Musik*, Verlag von E. W. Fritsch, Leipzig, 1872. El texto se encuentra disponible en su versión online en el enlace: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GT> (Consultado por última vez el 18 de abril de 2015).

<sup>547</sup> En el “Ensayo de autocrítica” que Nietzsche añadió a la tercera edición de *El Nacimiento de la tragedia*, en 1886, destacaba retrospectivamente como su libro problemático había surgido pese a su época, que correspondía nada menos que a guerra Franco-alemana. Nietzsche hablaba de los estampidos de la batalla de Wörth que se oían por toda Europa, él estaba en rincón cualquiera de los Alpes, por encima de todo lo que estaba pasando y ensimismado en sus pensamientos sobre la *Heiterkeit* (jovialidad) y la necesidad de arte de los griegos. La guerra transcurría en paralelo a sus pesquisas, que le acompañaron a los muros de Metz, y hasta que se rindieron los franceses y se firmó la paz en Versalles. Hechos simbólicos que sin haberles dado un enfoque nacionalista, sí que quiso remarcar como el contexto histórico presente en el alumbramiento de su “metafísica de artista”. “Was auch diesem fragwürdigen Buche zu Grunde liegen mag: es muss eine Frage ersten Ranges und Reizes gewesen sein, noch dazu eine tief persönliche Frage, – Zeugnis dafür ist die Zeit, in der es entstand, trotz der es entstand, die aufregende Zeit des deutsch-französischen Krieges von 1870/71. Während die Donner der Schlacht von Wörth über Europa weggingen, sass der Grübler und Räthselfreund, dem die Vaterschaft dieses Buches zu Theil ward, irgendwo in einem Winkel der Alpen, sehr vergrübelt und verräthelt, folglich sehr bekümmert und unbekümmert zugleich, und schrieb seine Gedanken über die Griechen nieder, – den Kern des wunderlichen und schlecht zugänglichen Buches, dem diese späte Vorrede (oder Nachrede) gewidmet sein soll. Einige Wochen darauf: und er befand sich selbst unter den Mauern von Metz, immer noch nicht losgekommen von den Fragezeichen, die er zur vorgeblichen „Heiterkeit“ der Griechen und der griechischen Kunst gesetzt hatte; bis er endlich, in jenem Monat tiefster Spannung, als man in Versailles über den Frieden berieth, auch mit sich zum Frieden kam und, langsam von einer aus dem Felde heimgebrachten Krankheit genesend, die „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ letztgültig bei sich feststellte”. Friedrich Nietzsche, “Versuch einer Selbstkritik” que se incluye en *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus, Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik*,

La “Metafísica de artista” de Nietzsche es a su vez el hilo conductor en el laberíntico corpus que componen sus escritos, que debido a la crítica profunda que llevo a cabo constituyen un intento sin par por desvelar, dar a entender y mostrar, una poderosa intuición del mundo.<sup>548</sup> Su hallazgo de la significancia del elemento dionisiaco transponía una revolución estética, lo que era su principal descubrimiento, la intuición del mundo de los griegos, que iba acompañado de una nueva fórmula del arte.<sup>549</sup> No puede ignorarse que fue en el seno del arte donde la visión dionisiaca del mundo surgió, como elemento artístico por excelencia. No se halla su procedencia en otros contextos más que en este.

Para esta nueva generación, los artistas asociados a *Die Brücke* y a *Der Blaue Reiter* tanto Nietzsche como Gauguin fueron precursores en dar a conocer de una manera que no había sido vista con anterioridad de lo que eran mundos desconocidos y

---

Verlag von E. W. Fritsch, Leipzig, 1886. El texto se encuentra disponible en su versión online en el enlace: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GT> (Consultado por última vez el 18 de abril de 2015).

<sup>548</sup> “Dieser Anfang ist über alle Maassen merkwürdig. Ich hatte zu meiner innersten Erfahrung das einzige Gleichniss und Seitenstück, das die Geschichte hat, entdeckt, – ich hatte ebendamit das wundervolle Phänomen des Dionysischen als der Erste begriffen”. Friedrich Nietzsche escribió *Ecce homo: Wie man wird, was man ist* entre octubre y noviembre de 1888, pero no se publicará hasta 1908, por C.G. Naumann, Leipzig. El texto se encuentra disponible en su versión online en el enlace: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/EH> (Consultado por última vez el 18 de abril de 2015). Para *Ecce Homo: Cómo se llega a ser lo que se es*, también he utilizado la edición francesa a cargo de Gilles Deleuze y Maurice de Gandillac de las obras filosóficas completas. “Ce début surprend au-delà de toute expression. J’avais, pour mon expérience la plus intime, découvert l’unique réplique symbolique que possède l’histoire et, par la, j’avais, le premier, compris le prodigieux phénomène du dionysisme”. Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo*, en *Œuvres philosophiques complètes*, traducción de Jean-Claude Hémerly, Éditions Gallimard, Paris, 1977, vol. VIII, 1, p. 286.

<sup>549</sup> “An dem Phänomen des Lyrikers habe ich dargestellt, wie die Musik im Lyriker darnach ringt, in apollinischen Bildern über ihr Wesen sich kund zu geben: denken wir uns jetzt, dass die Musik in ihrer höchsten Steigerung auch zu einer höchsten Verbildlichung zu kommen suchen muss, so müssen wir für möglich halten, dass sie auch den symbolischen Ausdruck für ihre eigentliche dionysische Weisheit zu finden wisse; und wo anders werden wir diesen Ausdruck zu suchen haben, wenn nicht in der Tragödie und überhaupt im Begriff des Tragischen?” Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, op. cit.

misteriosos para la mentalidad europea de finales del XIX.<sup>550</sup> La intuición del mundo que se les había revelado a los griegos, y de cuya revelación procedía la tragedia, estaba indisolublemente ligada a los comienzos de la creación de un estilo artístico propio en Alemania.<sup>551</sup> Como el conde Harry Kessler había dicho, para su generación, justo la precedente, a través de Nietzsche habían sido “arrancados de esta época gélida, como hechizados y arrobados.”<sup>552</sup> La osada idea de reformar el arte alemán y de revelarse en busca de una vitalidad de la que este carecía, proporcionó el nexo de unión fundamental para que en su origen los miembros del colectivo artístico *Die Brücke* se encontrasen unos a otros, estando entre “sus causas imprescindibles la interpretación activa del pensamiento de Nietzsche”.<sup>553</sup>

A los planteamientos de Nietzsche, como hemos visto se les había unido también Worringer en 1907 pronunciándose sobre como en el desarrollo del arte el peso de la alteridad no podía ser obviado. De entre la casuística constituyente que he expuesto cabe destacar además, como la mirada de Gauguin constituye una excepcionalidad en sí misma, ya que se aventuró a convivir con las gentes de la

---

<sup>550</sup> Ha sido Peter Vergo en su ensayo “Brücke: ¿un puente hacia el ‘superhombre’?” él que más a fondo ha desarrollado la argumentación sobre esta temática. Fue una de las ponencias en el simposio organizado en el Museo Thyssen Bornemisza por el propio Vergo en los días 31 de marzo, 1 y 2 de abril de 2005. Están todas recogidas en la publicación *Expresionismo de Brücke*, Actas del Museo Thyssen-Bornemisza n° 4, editado por Aya Soika, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, pp. 19-35.

<sup>551</sup> Rüdiger Safranski, en *Romanticismo*, ya ha recogido esta influencia del filósofo, que en todos estos círculos era el referente común, gozando todos de “alguna *experiencia de Nietzsche*.” Las “corrientes artísticas importantes a principios de siglo, el simbolismo, el *Jugendstil*, el expresionismo, se inspiran todas en Nietzsche.” Safranski, *Romanticismo. Una Odisea del espíritu alemán*, traducción de Raúl Gabás, Tusquets Editores, S.A., Barcelona, 2009, p. 278.

<sup>552</sup> *Ibíd.* Safranski no cita la fuente. Es de suponer que sean los diarios de Harry Kessler dónde se encuentre, pero como en la bibliografía que ofrece al final no aparecen, lo más probable es que la cita la encontrase Safranski en una fuente secundaria.

polinesia para poder desarrollar su obra de una manera que le era absolutamente irrealizable en el continente. Ya antes de partir hacia Tahití, Gauguin había estado en Bretaña, por primera vez en el verano de 1886.<sup>554</sup> Este constituye un momento singular y sujeto a lecturas equivocadas, es cuando Gauguin visitó Pont-Aven, en pos de observar un primitivismo cultural, y no debe nunca ser entendido como una búsqueda de los orígenes por parte de Gauguin, no ha de ser malinterpretado, como ha sucedido en varias ocasiones, como que el artista fue en pos del reencuentro con un estado natural del hombre.

Puesto que lo que a Gauguin le interesaba verdaderamente era la pervivencia de formas de vida arcaica en su contemporaneidad, que aún existían en un mundo gobernado por el artificio, para el artista era su foco de interés el misterio que constituían esos lugares donde el pasado había sobrevivido pese a todo.<sup>555</sup> Su atracción inicial por los campesinos de Bretaña no era de carácter nostálgico por todas aquellas formas de agricultura que se estaban extinguiendo, era por la fascinación que le producía contemplar y estar en convivencia con “un arcaico conjunto de costumbres, supersticiones y prácticas religiosas que les hacían parecer extranjeros y atávicos en medio del proceso de modernización que estaba teniendo lugar en Francia.”<sup>556</sup>

---

<sup>553</sup> Javier Arnaldo, “Estilo y empatía: La invocación de un arte salvaje” en *Brücke: el nacimiento del expresionismo alemán*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, D.L., Madrid, 2005, p. 31.

<sup>554</sup> En la costa sur de Francia, Pont-Aven era un lugar que ya acogía una colonia de artistas en 1886.

<sup>555</sup> “He was instead attracted to places where the deep past seemed to survive in the present”. Varnedoe, “Gauguin”, op. cit., p. 182.

<sup>556</sup> “His initial attraction to the peasants of Brittany was not simply a nostalgia for agriculture, but a fascination with the arcane set of costumes, superstitions, and religious practices that made them seem atavistic foreigners in the midst of a modernizing France”. *Ibíd.*

El atractivo que sentía Gauguin quedó claramente manifiesto en su *Le Christ jaune* (El Cristo Amarillo), 1889, que pintó en Pont-Aven, y que constituye uno de los más significativos ejemplos de la pintura simbolista, sino el más importante de todos (Figura 10).<sup>557</sup> En mitad de la naturaleza, en los campos y no en un templo Gauguin sitúa el culto de las campesinas bretonas, emplazadas en su religiosidad, que da la medida de la realidad de su propia temporalidad frente a la del mundo que las rodea. Aquí es dónde, según el historiador Kirk Varnedoe, radica la atracción que siente y que perseguirá Gauguin, en el tesón de la determinación religiosa, en tanto que una práctica cultural, que corresponde más a unos ideales que a un estadio natural.<sup>558</sup> No buscó Gauguin ese estadio de armonía Edénica, en tanto que en cuanto que placentera comunión con lo natural, como ha sido recogido en alguna lectura equivocada, malinterpretándole, sino que lo que deseaba era contemplar la pervivencia de aquello más propio de culturas primigenias, lo que constitutivamente les había hecho distinguirse de todo lo que les rodeaba.

El primitivismo de Gauguin no iba en pos de las leyes organicistas, ni de la naturaleza en sí, no seguía la volición hacia la empatía, que Worringer había definido como ese arte del llamado naturalismo, que no le era “fiel a la representación de la vida en el aspecto físico, pero sí en el acercamiento a la verdad desde la vida orgánica, desde

---

<sup>557</sup> La noche antes de partir a Tahití, Gauguin se hizo un autorretrato con el cuadro del “cristo amarillo” situado tras él, que ahora está en la colección del Musée d’Orsay en París.

<sup>558</sup> “The former kind of regression searches for a given, original unity of man with the laws of organic nature, while the latter looks through folklore to the establishment of cultures that sets humanity apart”. *Ibíd.*

la felicidad de la vida orgánica”.<sup>559</sup> Gauguin era un anti-naturalista *par excellence*, que rechazaba la presuposición evolutiva contenida en la formulación de lo orgánico, en tanto en cuanto que natural.<sup>560</sup>

El que la crítica de Gauguin al impresionismo se dirigiera hacia el ataque de la dependencia que en la pintura tenía el ojo del artista de los estados naturales, y no de lo que percibía con el pensamiento, es uno de los indicativos claros de su posición con respecto a lo orgánico.<sup>561</sup> Precisamente fue este rechazo de todo aquello basado en lo evolutivo el elemento que caracterizó a toda la vanguardia posterior.<sup>562</sup>

El enfrentamiento de la importancia de la mente frente al mundo material y sus reglas tal y como Gauguin logró articularlo en su obra es clave, y fue lo que permitió una nueva actitud desde la plástica de acercarse al concepto de lo primitivo.<sup>563</sup> Ese es el sentido principal en el que el primitivismo de Gauguin, precursor del primitivismo moderno, en que se ve que posee un carácter más filosófico que puramente estético, y es desde el cuál se ve su clara oposición frente al pensamiento naturalista que había

---

<sup>559</sup> “Worringer nennt jene erste Kunstrichtung „Naturalismus“; er bezeichnet mit dem Wort nicht die Darstellung lebensgetreuer Körperlichkeit, sondern die Annäherung an das Organisch-Lebenswahre, das Glück des Organisch-Lebendigen”. En la reseña de Paul Ernst, op. cit., p. 529.

<sup>560</sup> Esta actitud antinaturalista que encontramos en Gauguin es propia de la reacción contra el impresionismo. Como menciona Solana esta reacción “desde finales de la década de 1880, se orienta en sentido antinaturalista y antisensualista. La época está dominada por el sentimiento de la decadencia, que ya no se explica como degeneración fisiológica, sino declive espiritual de la civilización”. Guillermo Solana en “Crítica y modernidad”, op. cit., p. 330.

<sup>561</sup> *Ibíd.*

<sup>562</sup> Varnedoe, op. cit., p. 182.

<sup>563</sup> *Ibíd.*



imperado en los siglos XVIII y XIX.<sup>564</sup> En esta misma línea, y reforzando manifiestamente los planteamientos de Gauguin, Worringer había declarado al arte primitivo como el estilo artístico de mayor complejidad al que puede aspirarse, que había surgido de la necesidad interna de dar respuesta a un mundo caótico.<sup>565</sup>

En esta línea se fundamentó la abstracción.<sup>566</sup> Siendo Wassily Kandinsky uno de los artistas de la formación *Der Blaue Reiter*, el punto de partida más básico que puede encontrarse a la hora de comenzar un análisis exhaustivo, este debería considerar, en primer lugar, los aspectos que se desprenden de los conocimientos que adquirió cuando fue estudiante de etnografía a finales de la década de 1880.<sup>567</sup> Podemos presuponer y especular que estos dejaron una huella indeleble en su trabajo, y en la manera en la que este se encaminó hacia la abstracción, trazando un sendero que seguirían muchos tras él, aunque definitivamente hace falta un estudio de carácter sistemático.<sup>568</sup> Todavía está

---

<sup>564</sup> Aunque considero que sería lo más apropiado la gran extensión de un análisis en este punto aportando el bagaje contenido en los tres volúmenes que componen la *Philosophie der symbolischen Formen* (Filosofía de las formas simbólicas) de Ernst Cassirer, no es posible, pues superaría con mucho la limitación de espacio que corresponde a esta investigación. La traducción al castellano es de Armando Morones, *Filosofía de las formas simbólicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

<sup>565</sup> Worringer, *Abstracción y naturaleza*, op. cit., p. 32.

<sup>566</sup> Mientras que de la posición de *Die Brücke* en el primitivismo moderno existe una amplia bibliografía, sobre la realidad paralela, en el caso de *Der Blaue Reiter* (El jinete azul) no hay apenas materiales publicados que la tengan en cuenta.

<sup>567</sup> Su objeto de estudio era el folklore de la antigua Rusia.

<sup>568</sup> Recientemente se ha vuelto a publicar el artículo de 1986 de Peg Weiss, “Kandinsky and ‘Old Russia’: An Ethnographic Exploration”, en el que examinaba la importancia del chamanismo en su obra. Incluido en *Syracuse Scholar*, vol. 7, n° 1, 2013, pp. 1-20. Sin embargo Carol McKay, en su artículo “Modernist Primitivism? The Case of Kandinsky”, ya había examinado el primitivismo moderno de Kandinsky, considerando su importante participación en los estudios etnográficos rusos. Escribió que esta faceta fue obviada por Peg Weiss en su publicación, en la que simplificaba en demasía las coordenadas históricas del primitivismo de Kandinsky, y que se le había pasado por alto el identificar su formación etnográfica y el papel que jugaban los textos con los que Kandinsky había contribuido a los discursos dominantes de la disciplina en la época. Carol McKay, en su artículo “Modernist Primitivism? The Case of Kandinsky” en *Oxford Art Journal*, vol. 16, n° 2, noviembre 1993, pp. 21-36.

pendiente de ser elaborada la lectura que permita apreciar como su obra se vio afectada por sus conocimientos tempranos sobre la función simbólica de los objetos desde la perspectiva etnográfica, y como estos contribuyeron al desarrollo de la abstracción geométrica, en tanto que existía una necesidad de ella que le era coetánea a Kandinsky.<sup>569</sup>

Tal y como lo expresó el artista en su notoria publicación de 1911, *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei* (De lo espiritual en el arte y la pintura en particular), texto en el que planteaba que parte de las afinidades de los artistas de vanguardia por los primitivos, están dentro de un parentesco común espiritual. Se creaba así una genealogía de artistas en pos de la búsqueda espiritual por reflejar en sus obras sólo lo verdaderamente primordial. En esta línea genealógica del espíritu en la pintura, lo esencial resulta por sí sólo cuándo se le va al encuentro, ya que según Kandinsky, “la renuncia a lo contingente aparece por sí misma”.<sup>570</sup>

Lo que para Worringer definía al hombre primitivo no era su emplazamiento armónico en la naturaleza, sino como desde su profunda subjetividad permanecía

---

<sup>569</sup> Esta tarea está aún pendiente de realizarse. El estudio de Peg Weiss, *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman*, Yale University Press, New Haven, 1995, constituye un comienzo, pero no es suficiente.

<sup>570</sup> “So entstand teilweise unsere Sympathie, unser Verständnis, unsere innere Verwandtschaft mit den Primitiven. Ebenso wie wir, suchten diese reinen Künstler nur das Innerlich-Wesentliche in ihren Werken zu bringen, wobei der Verzicht auf äußerliche Zufälligkeit von selbst entstand”. Wassily Kandinsky, “I. Einleitung”, *Über das Geistige in der Kunst: Insbesondere in der Malerei*, R. Piper & Co. Verlag, München, 1912, p. 2. Como he comentado anteriormente al mencionar que en 1904 se funda en Múnich la editorial dirigida por Reinhard Piper y Georg Müller, fue dónde se publicaron los libros más importantes del grupo *Blaue Reiter*, inclusive la primera edición de *Über das Geistige in der Kunst* en 1911. Aquí estoy citando la edición de 1912. La primera versión en castellano que se publicó, *De lo espiritual en el arte y la pintura en particular*, traducción de Edgar Bayley, Editorial Galatea/Nueva Visión, Buenos Aires, 1956.

alejado de la misma.<sup>571</sup> Son los pueblos en su más primitivo nivel cultural, a los que les es propio “el estilo más perfecto por su sujeción a ley, el estilo de la más alta abstracción, el más riguroso en suprimir todo lo que es”.<sup>572</sup> Existe por tanto una conexión directa, que Worringer describía con carácter de causa-efecto, entre los pueblos más primitivos y las formas más puras de abstracción en el arte, lo cual le permitió establecer que cuanto más ajeno intelectualmente le es el mundo externo al ser humano “cuánto menos íntima es su relación con este, tanto más poderoso es el ímpetu con él que aspira a aquella suprema belleza abstracta”.<sup>573</sup> Pudiéndose apreciar en estas palabras como la subjetividad se convirtió en el elemento principal a la hora de valorar la creación artística, pues el verdadero primitivo habitaba ya dentro, y no en un espacio geográfico más allá de Europa, sino en el ámbito psicológico interior al artista.<sup>574</sup>

El mejor ejemplo de esta situación en la que se manifiesta claramente como el elemento subjetivo asumió la preeminencia en la creación artística de un modo práctico es el cuadro de Ernst Ludwig Kirchner, realizado en 1915, *Selbstbildnis als Soldat*

---

<sup>571</sup> Gluck, op. cit., p. 165.

<sup>572</sup> Cita en alemán de la edición de 1911: “Greifen wir diesen Satz, der zwar die Rolle, die der geometrische Stil bei Völkern fortgeschrittener Kultur gespielt hat, unterschlägt, auf, so stehen wir vor der Tatsache: der in seiner Gesetzmässigkeit vollkommenste Stil, der Stil der höchsten Abstraktion, der strengsten Lebens ausschliessung ist den Völkern auf ihrer primitivsten Kulturstufe zu eigen”. Worringer, op. cit., p. 19.

<sup>573</sup> Cita en alemán de la edición de 1911: “Es muss also ein kausaler Zusammenhang bestehen zwischen primitiver Kultur und höchster, reinster gesetzmässiger Kunstform. “Und es lässt sich weiter der Satz aufstellen: Je weniger sich die Menschheit kraft ihres geistigen Erkennens mit der Erscheinung der Aussenweltbefreundet und zu ihr ein Vertraulichkeitsverhältnis gewonnenhat, desto gewaltiger ist die Dynamik, aus der heraus jene höchste abstrakte Schönheit erstrebt wird”. Worringer, *Ibid.*

<sup>574</sup> “The true Primitive was not outside but within, not in a geographic space beyond Europe but in a psychological realm within the artist”. Gluck, op. cit., p. 165.

(Autorretrato como soldado, figura 11).<sup>575</sup> Pintado cuando fue llamado para incorporarse al frente, Kirchner se retrató en su estudio de Berlín, con el uniforme militar de artillería de la Primera Guerra Mundial, incluyendo la gorra, y mirando directamente hacia el espectador, pero sin intensidad, desde unos ojos vacuos. Situó también una modelo posando desnuda tras él, mientras que mostraba que una de sus manos le había sido amputada de un corte seco (Figura 22). Peter Selz, comisario del MoMA, lo calificó de “enigmático” y lo analizó comparandolo con anteriores autorretratos del pintor en la interpretación más destacable de las que existían hasta ahora, y que ha servido de referencia a todas aquellas que la han seguido.<sup>576</sup>

Para Selz, la ausencia de la mano, notablemente presente gracias a la ostentación del muñón en la imagen, aludía a algo innegable que aterrorizaba a Kirchner.<sup>577</sup> Identificó esta angustia que padecía Kirchner por el temor a ser herido, a razón de unirse a filas para participar en la ofensiva, y también, por la inminente amenaza de que le fuese arrebatado su talento artístico, y de ver su creatividad pérdida de manera irreversible.<sup>578</sup>

---

<sup>575</sup> Corroborando a Worringer según lo ha expuesto Gluck, cuando deja claro que la cualidad que lo caracteriza no es un exoticismo superficial sino una profunda subjetividad: “The defining quality of the Primitive, Worringer’s treatise would insist, was a profound subjectivity rather than a superficial exoticism”. *Ibíd.*

<sup>576</sup> Peter Selz, “Kirchner’s Self-Portrait as a Soldier in Relation to Earlier Self-Portraits” en *Allen Memorial Art Museum Bulletin* vol. 14, no. 3, primavera 1957, pp. 91-97.

<sup>577</sup> “In the amputated wrist stump, Kirchner declares not only the dreaded possibility of actual physical destruction or impairment, but possibly also the real ‘amputation’ of his talents during the war”. *Ibíd.*, p. 96. P. Selz llega a plantear también que la modelo desnuda podría significar también una pérdida de la virilidad: “The nude- woman contrast to the amputated hand may be either the obvious symbol of sexual impotence, or — more generally — a symbol for the frustration of his entire creative life”. *Ibíd.*

<sup>578</sup> *Ibíd.* En los recuerdos publicados del abogado suizo Hans Fehr, que según Selz había sido el comandante de Kirchner en el frente, amigo de Emil Nolde y compañía asociada al entorno de *Die Brücke*, a Kirchner se le dió la baja militar para que entrase a recibir cuidados en la clínica en Königstein im

Cuando se compara esta imagen que ofrece en el cuadro con la foto que se hizo a sí mismo, también en su estudio con el uniforme ese mismo año, que probablemente le sirviese para trabajar en el óleo, no se ve en la misma que posase para la cámara fija mostrando ninguna sensación de vulnerabilidad, sino todo lo contrario, se le ve en plena confianza, erguido y seguro de sí mismo (Figura 12), lo cuál contribuye a poner en duda la lectura de Selz.

En esta obra, el ámbito psicológico del pintor, sus angustias vitales al concebirse a sí mismo como un primitivo o un primigenio, subyugado irreversiblemente al servicio de un oligarca europeo, se manifestaba al identificarse en este autorretrato con un esclavo del siglo XX, al que le han amputado una mano. La identificación con el primitivo que se hallaba en lo más profundo del pintor está aquí articulada desde la mano amputada, que Kirchner presentaba en 1915 en el pleno conocimiento de la explotación colonial, la misma que había traído el arte de África y Oceanía a Europa.<sup>579</sup>

Hecho no está en absoluto contemplado o siquiera considerado por Selz.

---

Taunus, cerca de Hesse. En 1917 dejó Alemania para ir a Suiza, a recibir cuidados médicos en Kreuzlingen, en las inmediaciones del Lago Constanza. Hans Fehr, *Erinnerungen an Ernst Ludwig Kirchner*, Gutekunst & Klipstein, Berna, 1955, 8 páginas. Citado por Peter Selz, *Ibíd.*

<sup>579</sup> De todos los teóricos alemanes dedicados a la estética a principios del siglo XX, fue Carl Einstein el que se ocupó de analizar las obras de acuerdo con sus formas. En sus textos plasmó la introducción en occidente del arte africano, siendo este mismo año de 1915, cuando fue publicada la primera edición de su libro *Negerplastik* (Escultura Negra) en Alemania. En ella se incluían algunas piezas de Nueva Guinea y de Nueva Zelanda, que luego excluyó en la segunda edición en 1920. Carl Einstein, *Negerplastik*, Die Weissen Bücher, Leipzig, 1915. La segunda edición, en 1920, es ya de la editorial de Kurt Wolff, en Múnich. En la primera edición, los objetos de Ocenía se corresponden con las imágenes en las páginas: 43, 81, 82, 85, 86 y 87. Y las dos últimas imágenes, en las páginas 107 y 111, con una puerta de madera de Nueva Caledonia y una escultura de Nueva Irlanda que fueron ya eliminadas en la muy cuidada edición de Wolff. Estas diferencias entre las dos ediciones vienen mencionadas por Philippe Peltier, "From Oceania" en *"Primitivism" in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. I, op. cit., p. 121, en la nota final 47.

En este sentir, Kirchner se representa a sí mismo como sujeto a los sufrimientos más atroces que les eran infligidos a los indígenas para que no decayese la explotación en el continente africano.<sup>580</sup> El pintor alemán debía conocer esta información porque ya circulaba por Europa a principios de 1905. La revelación a la opinión pública de las crueldades cometidas en los Congos Francés y Belga, acompañada del conocimiento de la destrucción sistemática de la vida tribal para satisfacer la demanda de materias primas, se dejó sentir en el clima político de París y Bruselas.<sup>581</sup>

Aunque las noticias y los rumores habían llegado anteriormente con cierta periodicidad, no fue hasta la publicación del conocido *Casadement Report* (Informe Casadement), que fue comisionado por el *British Foreign Office* en 1903, y realizado por Roger Casadement en 1904.<sup>582</sup> Era un informe oficial detallando las atrocidades que allí se llevaban a cabo en nombre de la civilización estuvo disponible. Una de las barbaridades que se incluían en detalle en el informe, y cuyas imágenes llegaron también a la prensa, era que los mercenarios amputaban las extremidades a los nativos para “animarles” en la explotación de los recursos naturales.<sup>583</sup> Al recibir un porcentaje de la producción del caucho además de su salario, los administradores y agentes de las compañías permitían que sistemáticamente se llevaran a cabo estas prácticas

---

<sup>580</sup> Por ejemplo en el territorio del Congo que pertenecía al rey Leopoldo II de Bélgica, su fundador y único propietario que paradójicamente le dió el nombre de Estado Independiente del Congo. En menos de cinco años, la población sufrió un descenso debido a sus prácticas exclavistas, pasando de 2000 personas censadas en 1898 a 200 en 1903. Citado en Patricia Leighton, “The White Peril and L’Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism”, op. cit., p. 616.

<sup>581</sup> *Ibíd.*, pp. 610-611.

<sup>582</sup> *Ibíd.*

<sup>583</sup> *Ibíd.*, p. 165.

abominables por parte de los mercenarios que empleaban a su servicio.<sup>584</sup> A parte del pillaje, el secuestro de las mujeres y los niños, y la masacre indiscriminada, la amputación de las extremidades superiores era la coacción más efectiva y económica que podían ejercer sobre la mano de obra forzosa que tenían a su plena disposición.<sup>585</sup>

Casadement también recogió un hecho insólito en su informe, y era que los soldados y mercenarios en el Congo Belga guardaban todas las manos amputadas a los nativos como prueba cada una de ellas de cada bala que se habían ahorrado, era una manera que tenían de contar la munición que no les había hecho falta emplear, simbolizando la mano derecha la prueba fehaciente de tal ahorro.<sup>586</sup> Que Kirchner se hiciese eco en su cuadro de tal realidad política, de la mentira tras la “misión civilizatoria” en las colonias, evidencia el uso del primitivismo moderno como un conjunto de referencias histórico-culturales, que no sólo suplía de nuevas fórmulas de expresión artística, sino que también permitía aludir a estos hechos brutales, a modo de crítica social.<sup>587</sup>

Kirchner aludía en esta obra una realidad que le permitía equiparar el abuso al que los pueblos indígenas estaban siendo sometidos debido a la explotación colonial de las materias primas, con las iniquidades dirigidas hacia los soldados alemanes,

---

<sup>584</sup> *Ibíd.*

<sup>585</sup> *Ibíd.*

<sup>586</sup> “Belgians used to keep track of ammunition: they required a human hand, the right one, as ‘proof’ of an unwasted bullet”. *Ibíd.*

<sup>587</sup> Este es precisamente el eje de la argumentación de Patricia Leighton en su artículo, sólo que en el caso de Picasso y su pintura *Demoiselles d'Avignon* (Señoritas de Avignon). “An awareness on the part of Picasso and his circle of the colonial exploitation that brought African art into the domain of French culture suggests additional levels of meaning in modernist uses of primitivism”. Leighton, *op. cit.*

obligados a perecer en la carnicería proveniente del irresuelto conflicto de intereses entre los imperios europeos. El artista de vanguardia, como en el ejemplo de Kirchner, no se encontraba imposibilitado en las circunstancias de la guerra, pues el recurso de mostrar su impotencia como la crítica a la realidad, al *status quo*, continuaba siendo su armamento, que pese a equivocadas lecturas realizadas como la de Selz en 1957, tras las dos guerras, este mensaje con contenido crítico todavía se encuentra localizado en sus obras.<sup>588</sup>

Así para Kirchner, ya en 1905, a diferencia de para Gauguin en 1893, el primitivo se había convertido ya, en contra su voluntad, en un esclavo sometido al servicio de las instituciones europeas. A este conocimiento de la explotación, las atrocidades, y el exterminio al que los indígenas estaban siendo sometidos, hace falta sumarle también, que para los artistas de la vanguardia como él, el hecho que la Primera Guerra Mundial se desencadenase irremediabilmente, supuso un terrible discernimiento de la intransigencia de los poderes político y burocrático.<sup>589</sup>

En 1915, cuando Kirchner se retrata, la aniquilación en la guerra y en la explotación en las colonias se habían convertido ya en las condiciones externas de la existencia en el mundo moderno, absolutamente bajo el dominio de las naciones europeas con intereses coloniales o con aspiraciones a tenerlos, como era el caso del

---

<sup>588</sup> El aprender a mirar la producción política de estos artistas, que han sido pasto de los sucesivos procesos de “despolitización” del arte, desde la asunción de que los artistas sólo se preocupan de innovar su lenguaje plástico y de su creatividad, es aún, lamentablemente, un tema vigente y pendiente de realizar.

<sup>589</sup> Mi posición es la contraria a la de Gluck, quién para el estallido de la guerra se llevo por delante las esperanzas del impacto de la vanguardia en la vida social es un tema para estudiar aparte, y no puede entenderse como un *fait accompli*, sin estar sujeto a discusión. “The outbreak of World War I was to be a terrible reminder of the intractability of political and bureaucratic power in the face of individual resistance. But, as a direct consequence of this accomplishment, the avant-garde’s impact on empirical social life fell far short of the hopes and expectations it had set for itself”. Gluck, op. cit., p. 167.



Imperio alemán. No sólo eran los territorios externos a Europa los que ya no ofrecían esperanza alguna, a la manera de Gauguin, sino que sí en algún momento, el estudio del artista había supuesto una opción, en tanto que un mundo propio alejado de la vida en el exterior, en el que se podía recrear una atmósfera asociada al arte primitivo, esta posibilidad, también se había acabado.<sup>590</sup> El ser llamado a filas, como en el ejemplo de Kirchner, significaba ya renunciar por completo a ese mínimo espacio de libertad personal (Figura 13). La subjetividad del oprimido no se daba en un espacio geográfico más allá de las fronteras, sino en todos y cada uno de los territorios de los imperios europeos, dentro y fuera del continente.

Antes de la Primera Guerra Mundial, en el arte se había ya manifestado que adoptar como propia la alternativa a lo griego, que asumir al arte primitivo como referente, equivalía a la toma de posición frente a la dominación colonial. Ante la visión de este dominio brutal por parte de los europeos a los pueblos indígenas, los teóricos y los artistas de vanguardia germano-parlantes, ya a finales de la década de 1880, se sintieron próximos, y en 1914-15, ya existía una identificación absoluta, sin ambages, que puede observarse en los casos de Hermann Bahr y de Ernst Ludwig Kirchner. Esto fue posible, gracias a que el impulso hacia el primitivismo había sido enfocado también desde una cuestión identitaria. Lo que tenía un emplazamiento ideológico en la otredad de lo no-griego concurría en las manifestaciones de una sensibilidad que se podía identificar con una *Weltanschauung*, con una forma de ver el mundo característica, de la

---

<sup>590</sup> Fue Jill Lloyd quien ha ofrecido la mejor documentación sobre el tema de la vida alternativa que se llevaba en los estudios de los artistas asociados con *Die Brücke*, en el capítulo 3 de su libro *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, titulado “The *Brücke* Studios: A Testing Ground for Primitivism”, op. cit., pp. 21-49.

Wilhelm Worringer había hallado su formulación teórica en 1907, y de la que, tras la derrota de 1918, el propio Worringer anunció su colapso en una conferencia en Múnich en 1920.<sup>591</sup>

Fue Georg Lukács el que más de trece años más tarde se hizo eco de las implicaciones ideológicas que esta oración funeraria en la que Worringer declaraba el final del movimiento tenía verdaderamente. En 1933, ya en la Unión Soviética, Lukács escribió un artículo sobre el expresionismo alemán, el primero de sus tres ensayos sobre el movimiento, en el cuál lo analizaba en profundidad, abarcando tanto sus manifestaciones literarias como artísticas, revisando todo su recorrido, y reflexionando las razones de su ocaso a principios de los años veinte.<sup>592</sup> Para Lukács, el expresionismo constituía desde el pensamiento y en el arte, el intento por dominar la “nueva realidad” que era la realidad del imperialismo, la época de la Primera Guerra Mundial y de la revolución comunista mundial, y como tal intento de dominación, provenía de la perspectiva de los burgueses intelectuales, y no de los asalariados.<sup>593</sup> El fenómeno de su súbito desplome le era algo inherente desde sus comienzos.<sup>594</sup>

Como Worringer había sido desde Alemania uno de sus más devotos partidarios y uno de sus teóricos principales, Lukács en “Auge y declive del Expresionismo” tomando como punto de partida la oración fúnebre que este había pronunciado, decidió

---

<sup>591</sup> La conferencia se incluyó en Wilhelm Worringer, *Künstlerische Zeitfragen*, H. Bruckmann, Múnich, 1921. Se menciona también en *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder 1918–1924*, Dennis Crockett, Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 1999, p. 13.

<sup>592</sup> Georg Lukács, “Expressionism: its Significance and Decline”, op. cit., p. 77.

<sup>593</sup> La revolución comunista mundial, y de que manera fue traicionada en Alemania, es el hecho que constituye uno de los ejes de la argumentación de Lukács. *Ibíd.*

<sup>594</sup> *Ibíd.*

profundizar y exponer las premisas erróneas que desde el principio habían de determinar el fracaso anunciado del expresionismo.<sup>595</sup> Revelaría con su análisis el porque el fascismo había adoptado sin dudarlo al movimiento expresionista a modo de herencia inmediata, teniendo en cuenta el carácter ideológico que subyace a una teoría del arte que se origina y desarrolla a la par que la nación alemana. A partir de la publicación de su texto, se originó en 1937-38 la polémica conocida por el nombre de *Expressionismus debate* (debate entorno al expresionismo) que tuvo lugar en las páginas del boletín literario moscovita *Das Wort*, en las que Lukács desde el exilio soviético se posicionaba frente a Ernst Bloch y Bertolt Brecht, entre otros.<sup>596</sup>

Pero volviendo al momento histórico de 1933, es recién llegado a Moscú, desde donde Lukács recoge las preocupaciones recientes de su estancia en Berlín de casi dos años, hasta abril de 1933.<sup>597</sup> Solamente gracias a la reconstrucción histórica de este contexto, se puede apreciar que Lukács en este artículo, tiene como gran motivación la alarma que le había causado el re-uso del arte expresionista a manos de las autoridades

---

<sup>595</sup> *Ibíd.*

<sup>596</sup> Ha sido el profesor emérito de la Universidad de Hamburgo, Frithjof Trapp en el capítulo 11 del proyecto de investigación que realiza titulado *Rassismus, Zwangsmigration und Holocaust. Die deutschsprachige Exilliteratur und ihr Umfeld* (El racismo, la migración forzada y el Holocausto. La literatura del exilio en lengua alemana y su entorno), del cual publica los resultados online desde mayo de 2010, el investigador que más se ha adentrado en la polémica y quién mejor ha trabajado la extensa documentación que existe entorno a esta cuestión. Este cap. 11: “Die Denunziation der Avantgarde: ‘Realismus’ – Postulat, ‘Erbe’ – Diskussion und ‘Expressionismus’ – Debatte”, que es un artículo con fecha de 20 de noviembre 2011, y en el cuál continúa trabajando en la actualidad, está disponible en el enlace: <http://trapp-exil.jimdo.com/archiv/> (Consultado por última vez el 17 de enero de 2015). También Fredric Jameson editó parte de esta controversia en *Das Wort* para el mundo anglosajón, en el compilatorio *Aesthetics and Politics (texts by Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, and Georg Lukács)*, introducción de Fredric Jameson, última edición de 2006, Verso Books, Londres.

<sup>597</sup> Lukács tuvo fijada su residencia permanente en Berlín desde el verano de 1931 hasta abril de 1933, según toda la documentación compilada por Richard Sheppard para su artículo “Georg Lukács, Wilhelm Worringer and German Expressionism” en *Journal of European Studies*, vol. 25, n° 3, septiembre 1995, p. 243.

Nazis, de la que ha sido testigo en sus inicios.<sup>598</sup> Tras el cese del director del ala de arte moderno de la Nationalgalerie en Berlín, *Neue Abteilung im Kronprinzenpalais*, Ludwig Justi, en marzo de 1933, cargo que este había ocupado desde 1909, fue Alois Schardt el director del Städtischen Museums Moritzburg en Halle, quien le sucedió. Schardt fue designado como director interino, especialmente con la idea de reinstalar la presentación de la colección, ya que había sido ayudante de Justi durante la instalación de arte moderno alemán en el *Kronprinzen-Palais*, y la conocía a fondo.<sup>599</sup> Su discurso “¿Qué es el arte alemán?” con la que presentó la re-instalación de la misma, fue también publicada en julio de 1933 en el periódico berlinés de gran tirada, el *Berliner Tageblatt*.<sup>600</sup>

Se ha obviado que la primera versión de “Grösse und Verfall des Expressionismus” ya que esta versión en alemán, la más conocida y a la que siempre se

---

<sup>598</sup> Alarma que se deduce de la utilización del expresionismo que había presenciado justo en sus inicios.

<sup>599</sup> Alois Jakob Schardt (28 de diciembre 1889 – 24 de diciembre de 1955), y Ludwig Justi (14 de marzo de 1876 – 19 de octubre de 1957). El historiador de arte y director de la *Münchener Städtischen Galerie im Lenbachhaus* in Múnich desde 1925, Eberhard Hanfstaengl (10 de febrero de 1886 – 10 de enero de 1973) fue nombrado director de la Nationalgalerie justo tras el cese de Ludwig Justi, mientras que Schardt, que había sido ayudante de Justi, fue nombrado director interino. En Peter-Klaus Schuster, “From the Kronprinzen-Palais to the Neue Nationalgalerie” incluido en *Arcadia and Metropolis: Masterworks of German Expressionism from the Nationalgalerie Berlin*, Neue Galerie/Neue Nationalgalerie/Prestel Verlag, Múnich/Nueva York, 2004, pp. 13-16.

<sup>600</sup> Alois Schardt, “Was ist Deutsche Kunst?” en *Berlin Tageblatt* 320 (11 de julio de 1933). Citado en Paul Ortwin Rave, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, edición a cargo de Uwe M. Schneede, Berlin Argon, Berlín, 1987, pp. 61-62. Recientemente se ha publicado también *Alois J. Schardt: Ein Kunsthistoriker zwischen Weimarer Republik, “Drittem Reich” und Exil in Amerika*, editado por Ruth Hefrig, Olaf Peters, y Ulrich Rehm, Akademie Verlag GmbH, Berlín, 2013. Aparece también en Bernhard Fulda y Aya Soika, *Max Pechstein: The Rise and Fall of Expressionism*, Interdisciplinary German Cultural Studies vol. 11, Walter de Gruyter GmbH, Berlín, 2012, p. 306. En el *Getty Research Institute* de Los Angeles, conservan un texto manuscrito del propio Schardt, escrito en junio de 1933, se titula “Wesensmerkmale der Deutcher kunst” (atributos del arte alemán), y nunca ha sido traducido, sólo se puede consultar en los archivos: “Alois Jakob Schardt, papers, 1917-1983” de Getty. Lo menciona Maïke Steinkamp en su ensayo “‘Urgestalt des deutschen Formerlebnisses’ Mittelalter und Moderne in der Kunstkritik nach 1933” incluido en *Mittelalterbilder im Nationalsozialismus*, Hamburger Forschungen Zur Kunstgeschichte IX, De Gruyter Oldenbourg Akademieverlag/Akademie-Verlag, Berlín, 2013, nota final (nota n° 14), p. 73.

hace referencia, enmarcandola en el contexto de los literatos alemanes en el exilio, y datando a a este texto en 1934, siguiendo la fecha de publicación en la revista *Internationale Literatur*, no era la original, y que la primera versión del mismo, en ruso, que se publicó en julio de 1933, como “ ‘Velichie i padenie’ ekspresionizma”.<sup>601</sup> Este error, que se continúa cometiendo, restando importancia a la gravedad de la preocupación de Lukács, y arruinando así una clara visión del contexto en el que se originó, se mantiene aún.<sup>602</sup>

Lukács aborda las líneas generales del recorrido del expresionismo y su destino histórico para mostrar que desde su base social y su punto de partida comparten una misma *Weltanschauung* (forma de ver el mundo) que es la misma que la del capitalismo.<sup>603</sup> Así que, a pesar de las apariencias y de su posición anti-bélica, en el fondo constituía una postura apologética, una apología indirecta, “conseguida a través

---

<sup>601</sup> Georg Lukács, “ ‘Velichie i padenie’ ekspresionizma”, en *Literaturnyi Kritik*, n° 2, 1933, pp. 34-54. Esta es una referencia fundamental que obtuve gracias al trabajo de compilación de documentación de Richard Sheppard para su artículo “Georg Lukács, Wilhelm Worringer and German Expressionism”, op. cit., p. 273.

<sup>602</sup> Así por ejemplo, el artículo del profesor Charles W. Haxthausen, “Modern Art After ‘The End of Expressionism’: Worringer in the 1920s” todavía mantiene que el texto de Lukács es de 1934. Charles W. Haxthausen, “Modern Art after ‘The End of Expressionism’: Worringer in the Twenties”, *Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, editado por Neil H. Donahue, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 1995, p. 132. Haxthausen menciona el recopilario editado por Hans-Jürgen Schmitt, *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, publicado en 1973 por Suhrkamp, Frankfurt, y cuya edición fue la que probablemente ayudo a implementar este error de datación. Un error que dos años antes, en 1971, se incluía ya en la *Gesammelte Werke*, vol. IV: *Essays über Realismus*, Hermann Luchterhand Verlag, Berlín, p. 111, con la fecha de 1934. Así aparece también recogido en el archiconocido ensayo de Benjamin H. D. Buchloh, “Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting”, *October* n° 16, primavera de 1981, nota a pie, p. 39. A su vez, este artículo de Buchloh se incluyó, con el error de datación, en el compendio de referencia, que tanta influencia tuvo y sigue teniendo, *Art After Modernism: Rethinking Representation*, introducción y edición de Brian Wallis, *The Museum of Contemporary Art*, Nueva York, 1984, p. 107. Se repite en la edición, semi-facsímil, al castellano *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles, Akal, Madrid, 2001, p. 107.

<sup>603</sup> Lukács, “Expressionism: its Significance and Decline”, op. cit.

de una mistificación de la crítica del presente”.<sup>604</sup> Tal y como Lukács observaba, el expresionismo no es “más que una entre las muchas tendencias en la ideología burguesa que se desarrolló más tarde en fascismo, y cuyo rol en la preparación ideológica el desarrollo no es mayor, no tampoco menor, que las de otras tendencias que le eran simultáneas.”<sup>605</sup>

Así pesé a que en menos de cuatro años, el expresionismo alemán sería víctima de la campaña de *Entartete Kunst* (arte degenerado) por parte de los Nazis, tachado ser arte depravado, sin embargo, en 1933, el movimiento era defendido por “el fascista profesor Schardt”, tal y como le menciona Lukács, en base a un “enaltecido pedigree” en el arte alemán.<sup>606</sup> Después, tras las Olimpiadas de Berlín en 1936, todas estas obras, que habían sido capaces de manifestar un *Zeitgeist* nacional desde la originalidad, las que fueron la creación de la vanguardia más alemana, estarían perseguidas, confiscadas de las colecciones museísticas, y vendidas o quemadas, siguiendo el mismo fin que los libros no autorizados en el Tercer Reich.<sup>607</sup>

---

<sup>604</sup> *Ibíd.*, p. 82.

<sup>605</sup> “For expressionism is undoubtedly only one of the many tendencies in bourgeois ideology that grow later into fascism, and its role in the ideological preparation for fascism is no greater – if also no less – than that of many other simultaneous tendencies”. *Ibíd.*, p. 87.

<sup>606</sup> “On the other hand, the fascist Professor Schardt, for example gives it an extremely elevated pedigree.” *Ibíd.*, p. 111.

<sup>607</sup> Stephanie Barron, “1937: Modern Art and Politics in Prewar Germany”, en *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, Nueva York, 1991, pp. 9-23.

## 2.2. STRASSENBAHNHALTESTELLE (PARADA DE TRANVÍA)

¿Qué vestigios de un arte identitario alemán, anterior a la Segunda Guerra Mundial, pervivieron en la obra de Joseph Beuys? Pese a que falte el corpus teórico que permita identificarlos y examinarlos con la profundidad que merecen, a continuación analizaré una de las instalaciones de las que más se ha escrito, *Strassenbahnhaltestelle* (Parada de tranvía), que sin embargo son dos obras independientes nombradas de una misma manera.

Para abordar la interpretación de esta pieza, y las diferencias claves entre las dos versiones de *Strassenbahnhaltestelle*, 1 y 2, tal y como fueron conceptualizadas por Beuys, primero revisaré el complejo tema de lo que comporta mostrar el pasado nacionalsocialista que el pabellón alemán en la Biennale alberga entre sus muros. Para ello analizaré primero, la instalación que Hans Haacke realizó para la edición cuarenta y cinco de la misma en 1993, *GERMANIA*, cuyo contenido fue resultado, precisamente, de investigar en este tiempo pretérito.

A través del análisis comparativo de los variados elementos que forman estas tres instalaciones conjuntamente, desarrollaré un ejemplo teórico, haciendo énfasis en los elementos principales a los que un nuevo corpus interpretativo debería prestar especial atención. Porque la necesidad de elaborar esta nueva crítica se debe a que actualmente cada vez se hace más presente en la historia de Europa la importancia de interpretar infaliblemente lo que significa ser alemán a partir de 1945.

Según ha escrito Buchloh, en “Reconsidering Joseph Beuys: Once Again”, el desarrollo de esta nueva teoría conllevaría nada más y nada menos que una reorientación de la dirección que siguen hasta la fecha, entre otros, los estudios de la

historia socio-cultural del arte.<sup>608</sup> Ya que durante la década de los años treinta, los gobiernos autoritarios europeos fueron absolutamente conscientes de la importancia de la cultura, para Buchloh serían en principio, cabe suponer, los más afectados aquellos historiadores dedicados a clarificar y desplegar las complejas interrelaciones que existen entre ideología, estructuras socio-culturales y prácticas artísticas.<sup>609</sup> Sería esta una de las cuestiones fundamentales aún por resolver, la de cómo fue posible eliminar la subjetividad del artista a manos del fascismo en los años treinta y cuarenta.<sup>610</sup>

Esta cuestión es de vital importancia, y entronca directamente con el trabajo de Beuys, entendida éste, a partir del enfoque desde el cuál en su obra, es un aspecto perceptible la estrategia de reconciliación que mantuvo con las experiencias que vivió en los años treinta y cuarenta. Por que es aquí donde está justamente situado ese rasgo que confiere impacto a su trabajo, garantía a su vez de su autenticidad histórica.<sup>611</sup> Y en el caso de poder acometer el proyecto de elaborar un nuevo corpus teórico, que como Foster indicaba, permitiera asociar el carácter repetitivo con un aspecto traumático de la

---

<sup>608</sup> Buchloh habla de como el desarrollo de esta nueva teoría afectaría a los “social art historians (those art historians who reflected upon, if not develop, evidence of the interrelated interactions between ideology, social formations, and artistic practices) have witnessed and confronted throughout the last twenty years (when this methodological model was formed) is precisely the insuperable question of understanding why modernism failed when it comes to the question of bourgeois humanity, bourgeois humanism, and bourgeois subjectivity at the hands of Fascism in the 1930s and 1940s”. Buchloh, “Reconsidering Joseph Beuys: Once Again”, op. cit., p. 76.

<sup>609</sup> *Ibíd.*

<sup>610</sup> *Ibíd.*

<sup>611</sup> “Here lies, one also has to admit, certainly one of the strongest features of the work, its historical authenticity (formally, materially, morphologically)”. Buchloh, “Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique”, op. cit., p. 38.



teoría psicoanalítica, la acción en diferido.<sup>612</sup> Al hacerlo bajo el enfoque de estos nuevos parámetros, se descubriría que aspecto repetitivo no era tal, sino que se revelaría como lo que es realmente, una reelaboración del trauma.<sup>613</sup>

Pero para ello, y no como Foster presupuso, erróneamente datando ese momento germinal en 1963, hay que remontarse para examinar objetivamente a la década de los años cuarenta, como el despliegue los acontecimientos consecuencia de los años treinta y de la Segunda Guerra Mundial, donde se sitúan sus verdaderos motivos.

---

<sup>612</sup> Este es el tema principal del ensayo “El retorno de lo real” que corresponde al capítulo 5 en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, op. cit., pp. 128-172.

<sup>613</sup> La otra noción fundamental, que presenta junto con la de *parallax*, la *acción diferida*. “En Freud un acontecimiento se registra como traumático únicamente si hay un acontecimiento posterior que lo recodifica retroactivamente, en acción diferida”. Hal Foster, en la “Introducción” a *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, op. cit., p. x.

### 2.2.1. HANS HAACKE, *GERMANIA, 1993, BIENNALE DI VENEZIA*

Tras hacerse con el puesto de canciller de Alemania el 30 de enero de 1933, el primer viaje internacional que Hitler realizó en sus nuevas funciones ejecutivas fue a Italia en la primavera de 1934. El 14 de junio en la ciudad de Venecia se encontró con Benito Mussolini, *Il Duce*, tal y como habían acordado. La prensa reportó esta primera reunión entre ellos, que tuvo lugar en la Villa Pisani, en las proximidades de la ciudad de los canales.<sup>614</sup>

Durante su estancia de dos días, a parte de reunirse por primera vez con *Il Duce*, Hitler fue llevado al principal entorno en el recinto ferial, los *Giardini pubblici* (jardines públicos) de la Biennale de arte, dónde están situados todos los pabellones nacionales, y en especial a visitar el pabellón alemán. Mientras lo visitaba, Hitler no se llevó una buena impresión de su estado, y no gustándole la imagen que el pabellón daba en ese contexto internacional, pidió que se reformara. Solicitó que sobre la entrada al mismo se colocasen los símbolos del águila nazi y la esvástica, y que se cambiasen los antiguos suelos de parquet por mármol.

En 1993, en ese mismo emplazamiento, Hans Haacke trabajó en una instalación que mostrase al público lo acaecido en el pabellón durante la época del nacionalsocialismo, que no sólo era historia, pues quedaba el rastro de esos años en algunos de los elementos arquitectónicos que aún permanecían en el pabellón alemán. No había sido sólo en 1934 cuando Hitler visitó el lugar, ya que en 1939 el Führer regresó para inaugurar las jornadas del arte alemán celebradas en la Biennale. Momento

---

<sup>614</sup> En portada del diario *Il Resto del Carlino* (viernes, 15 de junio 1934). Entre 1934 y 1944 tendrían un total de diecisiete reuniones.

que aprovechó para acudir a supervisar personalmente la reforma del pabellón que había ordenado cinco años antes cuando la visitó por primera vez.<sup>615</sup>

Hans Haacke tenía un gran interés por este momento fundacional en la historia, la primera reunión de Hitler y Mussolini, momento del establecimiento una relación política que posibilitaría el desencadenamiento de Segunda Guerra Mundial. Haacke deseaba dejar ver la singularidad de lo ocurrido en el pabellón como muestra de aquella primera alianza de Hitler en Italia, y esta se convirtió para ello en el punto de partida de su contribución.

Haacke tituló la instalación *GERMANIA*, que aparte de ser literalmente la palabra en italiano que da nombre a Alemania, el vocablo había sido también cincelado sobre la entrada del pabellón en la década de 1930. Para exponer este momento histórico a través de referencias basándose en lo que aún permanecía del mismo, levantó, destrozándolos, los suelos de mármol que por orden del Führer, desde el año 1938 todavía estaban allí.<sup>616</sup> Haacke hizo que todos los fragmentos que habían resultado del destrozo permanecieran esparcidos por la superficie y no fueran recogidos. A estos pedazos que resultaron de hacer añicos las baldosas de mármol, les añadió el vocablo “germania” también al espacio interior del pabellón, en un relieve hecho a la medida del vaciado de las letras que componían la misma *GERMANIA*, que habían sido cinceladas en la fachada del pabellón.

---

<sup>615</sup> La reforma se había completado en su totalidad en 1938.

<sup>616</sup> El comisario Klaus Bußmann, que era entonces director del museo *Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte*, fue quien estuvo a cargo de la realización del proyecto expositivo apoyando a Haacke en todo aquello, incluidas las intervenciones arquitectónicas que el artista solicitó realizar. En la actualidad es el *Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte* (LWL) en la provincia de Wefalia.

Su carácter simbólico, incluso con matices irónicos, era que “Germania” en italiano, era también el nombre que Hitler quería darle a la ciudad de Berlín tras la esperada victoria en la Segunda Guerra Mundial. Los suelos destrozados y los pedazos de mármol aludían también a la situación de ruina en la que Hitler dejaba la castigada ciudad de Berlín cuando se suicidó el 30 de abril de 1945. Como Haacke mismamente ha declarado la “palabra GERMANIA había sido grabada en la fachada del pabellón por un cantero italiano en la década de 1930. Es el vocablo italiano para Alemania. Lo copié en el ábside que está en el espacio central del pabellón, con ello dando a entender que a lo que el espectador se está enfrentando podría referirse a Alemania”.<sup>617</sup> La palabra “Germania” y las ruinas de los suelos que llevaban allí instalados por orden del Führer desde 1938, era la imagen que Haacke quería dar de Alemania a todos aquellos que entrasen al pabellón de la Biennale en su edición de 1993.

Como esta instalación le permitía también a Haacke reflexionar sobre la reciente caída del muro de Berlín y de la unificación del país germano, en la que los territorios de la RDA habían sido anexionados a la RFA, añadió también una gigantesca replica de la moneda del marco alemán, acuñado en 1990, de fuertes connotaciones nacionalistas.<sup>618</sup> Haacke hizo que esta moneda fuese fijada en el mismo lugar dónde en su día Hitler había hecho colocar el motivo de la esvástica. Y aún le sumo un elemento

---

<sup>617</sup> “The word GERMANIA had been put on the façade of the pavilion by an Italian stonemason during the 1930s. It is the Italian word for Germany. I copied it on the apse of the pavilion’s central space, thereby hinting that what the viewer is exposed to might refer to Germany”. Entrevista de la autora a Hans Haacke realizada por correo electrónico con fecha de 18 de agosto de 2008.

<sup>618</sup> Michael E. Geisler analizó toda la simbología de la reunificación en su artículo “Germany’s National Symbols and Public Memory after 1989”, que forma parte del vademécum que también compiló y editó, *National Symbols, Fractured Identities: Contesting the National Narrative*, Middlebury College Press, Lebanon, New Hampshire, 2005, pp. 63-100.

más, a la entrada del pabellón, en la parte interior, también hizo que colocaran una foto ampliada que Haacke encontró durante su investigación del acontecimiento histórico en los archivos de la Biennale, que había sido tomada en 1934 durante la visita del canciller (Figuras 14 y 15).<sup>619</sup>

Esta foto gigantesca, estaba emplazada sobre un panel que impedía que los visitantes pudiesen ver lo que había dentro del pabellón desde fuera, es decir, que desde el exterior, nadie podía ver el espectáculo de ruinas que se ocultaba tras la imagen de Hitler en el interior. La foto, en blanco y negro, estaba emplazada sobre un fondo rojo, y de esta manera Haacke, con este uso del bermellón de fondo para la imagen gigante en blanco y negro, también hacía referencia al diseño y los colores de la bandera del partido nacional-socialista.<sup>620</sup>

A la instalación le acompañaba un catálogo titulado *Bodenlos* (Abismal), que incluía un texto de Haacke en el que recopilaba todas las pesquisas que había llevado a cabo con anterioridad, incluyendo los materiales procedentes de los archivos fotográficos de la Biennale.<sup>621</sup> Dado el interés de Haacke por los sistemas, siendo una constante en toda su obra, la investigación que realizó está presentada a la manera de

---

<sup>619</sup> En la plataforma digital del *Archivio Storico delle Arti Contemporanee* (ASAC) se mencionan más de quince fotos realizadas aquel día, pero están aún pendientes de ser digitalizadas y añadidas al mismo, por lo que no pueden aún verse en la web. Hans Haacke usó precisamente una de las mismas en 1993 para esta instalación, siquiera antes que este archivo digital existiese.

<sup>620</sup> Esta instalación de Haacke también ha sido analizada por Cornelia Gockel, “Hans Haacke: Kunst als Träger einer politischen Botschaft: Visualisierung von Systemen: Arbeiten für den öffentlichen Raum” en el capítulo dedicado a “Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst - Strategien des Bildnerischen: Kunst und politisches Sendungsbewußtsein”, en su libro *Zeige deine Wunde: Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst*, S. Schreiber, Múnich, 1998, pp. 46-47.

<sup>621</sup> Ya han sido mencionados en una nota anterior. Ahora ofrecen una gran parte de sus materiales ya digitalizados, aunque justamente esta parte de las fotos tomadas durante las visitas del Führer y de su ministro de propaganda Joseph Goebbels no se encuentran en la web, aunque si están inventariadas en la misma.

una curiosa historia de turismo moderno, dónde los personajes principales no son ni mucho menos Hitler y Mussolini, sino todos los empresarios y sus tramas político-financieras entorno a Venecia, y a la alianza entre las dos naciones, la Italia y la “Germania”. De entre todos ellos, Haacke hace especial hincapié en las andanzas de Conde Giuseppe Volpi di Misurata, que fue presidente de la Biennale, y el rol de este interlocutor en la difusión internacional de una nueva imagen de Alemania durante el Tercer Reich.<sup>622</sup>

Casi veinte años después, ya en 2012, el director de la *Haus der Kunst* (la Casa del arte) en Múnich, Okwui Enwezor, daba una entrevista a la prensa con motivo del 75 aniversario de la inauguración del que fue en templo del arte alemán en los años cumbre del nacionalsocialismo, la *Haus der deutschen Kunst* (Casa del arte alemán) en Múnich.<sup>623</sup> La estrategia de comunicación pública que se decidió acometer para esta particular conmemoración fue la de proclamar a los cuatro vientos que se iba a hurgar en el pasado nacionalsocialista del edificio, a la manera de examen de conciencia, para luego darlo a conocer al público.

La que se llamó *Haus der deutschen Kunst*, y que fue uno de los emblemas institucionales de Hitler, se inauguró el 18 de julio de 1937.<sup>624</sup> La construcción del

---

<sup>622</sup> El texto de Hans Haacke se titula “Gondola! Gondola!” incluido en *Bodenlos*, editado por Klaus Bußmann y Florian Matzner, Edition Cantz, Stuttgart-Ostfildern, 1993, pp. 27-36.

<sup>623</sup> “Haacke’s project was really the first time that an artist had taken the national pavilion as a subject of inquiry” en “Okwui Enwezor on the origins of Haacke’s pavilion: The Haus der Kunst director ponders the issue of conflicted history with reference to his own Munich museum” se encuentra en su versión online en el enlace: <http://es.phaidon.com/agenda/art/video/2012/may/29/okwui-enwezor-on-the-origins-of-haacke-s-pavilion/> (Consultada el 14 de septiembre de 2014).

<sup>624</sup> Durante su inauguración en 1937, el museo albergó uno de los muchos actos de afirmación racial que se celebrarían, en esta ocasión fue presidido por todos los jefes de régimen nacionalsocialista.

inmueble, ubicado en las proximidades del *Englischer Garten* (Jardín Inglés), el mayor parque de la ciudad de Múnich, había dado comienzo en 1934. Fue obra del arquitecto Paul Troost. Constituyó la que fue su última empresa, pues no vivió para verla terminada.<sup>625</sup> Aunque en representación de su legado, su viuda estuvo siempre presente en los eventos considerados de carácter cultural, que se organizaron durante el Tercer Reich tras su muerte.

Como punto de partida para explicar esta conmemoración, Enwezor citaba y explicaba la instalación *GERMANIA* de Haacke como el mejor ejemplo de una intervención de calado artístico que por base para su realización indagaba en conflictos históricos de tal magnitud. Como el pabellón alemán de la Biennale y la *Haus der Kunst* comparten un pasado nacionalsocialista muy parecido, a Enwezor le parecía que el ejemplo de la instalación de Haacke era el que más se aproximaba a la manera en que este pasado debía ser mostrado. Así que lo que este artista había hecho en el pabellón alemán en la Biennale de 1993, era parte de lo que Enwezor dejaba entrever que iba a ser su aproximación al setenta y cinco aniversario del museo de Múnich. En esta presentación a la prensa, que quedó recogida por la editorial Phaidon, Enwezor destacó que el “proyecto de Haacke fue realmente la primera vez que un artista había tomado el pabellón nacional como un tema de investigación”.<sup>626</sup>

---

<sup>625</sup> Antes de que el arquitecto Albert Speer se convirtiese en su hombre de confianza, Troost había ocupado ese lugar para Hitler, que deseaba materializar los decorados grandiosos, kitsch (hortera) y bizantinos que tenía en mente. Paul Ludwig Troost (17 de agosto 1878 – 21 de enero 1934).

<sup>626</sup> “Haacke’s project was really the first time that an artist had taken the national pavilion as a subject of inquiry” en la entrevista “Okwui Enwezor on the origins of Haacke’s pavilion: The Haus der Kunst director ponders the issue of conflicted history with reference to his own Munich museum” se encuentra en su versión online en el enlace: <http://es.phaidon.com/agenda/art/video/2012/may/29/okwui-enwezor-on-the-origins-of-haacke-s-pavilion/> (Consultada el 14 de septiembre de 2014).

Para Enwezor, lo que Haacke había acometido en el pabellón alemán lo había convertido en un lugar que de ser “simplemente un espacio en el que se colocan las cosas, se convirtió en un espacio que fue contestado. El pabellón alemán, su historia y su reconstrucción en 1938 por los nazis se convirtió en el instrumento, si se quiere, para esta investigación sobre la inestabilidad del espacio nacional”.<sup>627</sup> Según el redactor de la editorial Phaidon, el hecho que Haacke hubiese hecho trizas los suelos estando allí emplazados desde 1938, según un deseo expreso de la voluntad del que fue *Führer* en 1934, había sido tomado por Enwezor de una manera literal, la de un gesto en pos de la destrucción de sus cimientos.<sup>628</sup>

Considero tanto la idea de Enwezor, y su comparación entre las dos instituciones, como idóneas, sin embargo, el director de la *Haus der Kunst* se equivocó al decir que Haacke con la instalación *GERMANIA*, había sido el primer artista alemán que había expuesto el pasado del pabellón alemán en la Biennale.<sup>629</sup> Anteriormente a la intervención de Haacke en 1993, Beuys ya había abordado el pretérito nacionalsocialista que el pabellón alemán custodiaba.<sup>630</sup> En su instalación *Strassenbahnhaltestelle 1*

---

<sup>627</sup> “Rather than just a space into which things are placed, it became a space that was contested. The German pavilion and its history and its reconstruction in 1938 by the Nazis became the instrument, if you will, for this inquiry into this instability of the space of the nation”. *Ibíd.*

<sup>628</sup> No aparece el nombre del autor en el artículo. “One of the primary reasons he chose to talk about the work by Haacke was to demonstrate one approach to an institution's troubled history, in this case, by literally destroying its foundations”. *Ibíd.*

<sup>629</sup> “Haacke's project was really the first time [...]”. *Ibíd.*

<sup>630</sup> Hay anteriores intervenciones, pero la de Beuys es la más brillante según Walter Grasskamp, que también ha comentado que en 1980, se emplazó también una figura de madera del artista Georg Baselitz, medio tronco-medio hombre que parecía hacer el *Sieg Heil!* al tratar el tema del polémico pabellón en las instalaciones que en él se fueron sucediendo a partir de 1970 en su ensayo “No-Man's Land”, que se incluyó en el catálogo *Bodenlos*, op. cit., pp. 51-63.



(Parada de tranvía 1), Beuys ya había afrontado esta herencia nacionalsocialista.<sup>631</sup> La estrategia artística de aproximarse a este contenido que Beuys siguió es precisamente el tema del apartado que voy a desarrollar a continuación.

---

<sup>631</sup> De *Strassenbahnhaltestelle 1*, Grasskamp comenta la genialidad de Beuys al dar con la respuesta más brillante a lo que el lugar entendido desde su pasado significaba como espacio político. “In 1976, Joseph Beuys had a hole bored down to the water-level of the Lagoon. In this remarkable exercise of ‘location’ he had surely found the most brilliant answer to the challenge of the pavillion.” *Ibíd*, p. 56.

### 2.2.2. STRASSENBAHNHALTESTELLE 1 (PARADA DE TRANVÍA 1)

En 1976 Beuys trabajó en la producción simultánea de dos versiones de la pieza *Strassenbahnhaltestelle*: la número 1 fue creada específicamente para que fuese instalada en la Biennale de arte de Venecia, mientras que la número 2, de acuerdo a la documentación existente según bibliografía disponible, fue diseñada para formar parte en exposiciones itinerantes.<sup>632</sup> En la actualidad, *Strassenbahnhaltestelle 1*, la versión número 1, pertenece a la colección del Rijksmuseum Kröller-Müller en Otterlo, Holanda. Mientras que la versión número 2, *Strassenbahnhaltestelle 2* (Parada de tranvía 2) se encuentra actualmente en Berlín, expuesta en el *Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart*.<sup>633</sup> Esta versión *Strassenbahnhaltestelle 2* pertenece a la colección del Dr. Erich Marx, un rico empresario que por muchos años lideró varias de las actividades comerciales en la ciudad de Berlín, y que tiene un amplio catálogo de obras de Beuys adquiridas en los años setenta.<sup>634</sup> En estos momentos, el elemento de la columna permanece en posición horizontal en los dos montajes de sendas versiones de la instalación, lo cuál las hace a las dos conceptualmente indistinguibles por el tiempo presente.<sup>635</sup>

---

<sup>632</sup> Gene Ray, “Tramstop 2: Going-through the fantasy”, incluido en *The Use and Abuse of the Sublime: Joseph Beuys and Art After Auschwitz*, op. cit., pp. 88-93.

<sup>633</sup> “Interview with Joseph Beuys about key experiences” (Entrevista a Joseph Beuys sobre experiencias que le son clave) realizada por Georg Jappe, el 27 de septiembre de 1976, *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, op. cit., p. 189, en la nota aclarativa de Peter Nisbet.

<sup>634</sup> La colección de Erich Marx incluye obras de Joseph Beuys, Anselm Kiefer, Robert Rauschenberg, y Andy Warhol que están permanentemente expuestas en la *Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart*.

<sup>635</sup> En “Entrevista a Joseph Beuys sobre experiencias clave”, p. 189, nota 10. Peter Nisbet, Director interino y comisario del museo de la *University of North Carolina at Chapel Hill*, que estuvo a cargo de la las notas, de la traducción al inglés y de versión mejorada de la traducción inicial de la entrevista, indicaba las discrepancias que hubo entre la conversación inicial tal y como aparece en las cintas y de la

En su instalación *Strassenbahnhaltestelle 1*, que forma parte de una concepción original sobre el monumento y su portabilidad, Beuys abordó la historia del pabellón alemán sin utilizar ningún elemento explícito que aludiese visualmente al los deseos del Führer con respecto al mismo. No incluyó foto alguna de Hitler, ni existe una publicación que recoja la investigación histórica en los archivos de la institución veneciana como la que se hizo cuando Haacke articuló allí su exploración histórica en forma de instalación. Aunque no incluyó mención explícita alguna, por rudimentaria que esta fuese, al pasado nacionalsocialista del complejo arquitectónico en alguno de los elementos de la instalación, diecisiete años antes de que Haacke destrozase el mármol que cubría los suelos, ya Joseph Beuys había trabajado con esas losetas, y había perforado el mármol hasta la laguna desde el embaldosado suelo del pabellón.<sup>636</sup>

Así, debido a la falta de alusiones directas, una de la consecuencias que se derivan, es cómo por ejemplo en este caso que la obra de Haacke se toma equivocadamente como primer punto de referencia a la hora de trazar esta cronología errónea por parte de Enwezor y por todos aquellos que la aceptan así. No es tan importante si fue Beuys el primero o lo fue Haacke, lo importante es que no se ha entendido en absoluto la obra de Beuys. Por ello, esta es una de las instalaciones que

---

transcripción de las mismas tal y como fue publicada en 1977. La nota 10 de esta entrevista cuyo traducción ha sido mejorada explica la situación de las dos versiones en 2001, que es la misma que en 2015. “Interview with Beuys about Key experiences (27 de septiembre 1976)”, op. cit., pp. 185-211.

<sup>636</sup> Este detalle, a parte de la documentación fotográfica, se recoge también en el texto de 1988 de Armin Zeite dedicado a la instalación. “Dabei füllte sich das Loch, dessen Aushub Teil der Installation wurde, partiell mit Lagunenwasser. Aneinandergesetzte Eisenstangen reichten vom Wasser durch die Erde in die Luft, wobei ein zweifach gebogenes Element die Senkrechte in die Waagerechte und diese dann wieder in die Senkrechte überführte.” A. Zeite, “Strassenbahnhaltestelle, 1976” en *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte*, Katalog der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau, editado por Heiner Bastian, Schirmer/Mosel, Berlín, 1988, vol. I, p. 286. A. Zeite fue director del *Sammlung Brandhorst* museo en Múnich hasta octubre de 2013. Anteriormente, dirigió el museo *Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen*, de 1990 a 2007.

incluyó en esta investigación, como un claro ejemplo de lo que a las lecturas de la misma se le ha pasado, y los resultados que se derivan de estas sucesivas omisiones.

Como la pieza *Strassenbahnhaltestelle* consta de dos versiones, que no han sido específicamente diferenciadas y comparadas, esta es una distinción que a continuación pasaré a mostrar en detalle, con la intención de que este análisis comparativo entre las dos versiones que existen, ponga una vez más en evidencia las grandes lagunas que aún existen con respecto a la obra de Beuys. Considero que este constituye uno de los ejemplos más ilustrativos de lo que esa carencia significa a la hora de abordar una interpretación que tenga en cuenta estos aspectos. Aunque lo más significativo que me gustaría destacar en este análisis, es que la labor de Beuys no sólo no ha sido entendida sino que sus esfuerzos y su contribución crítica se pierden, pues en su caso, no abordar la cuestión de una manera directa, no significa que no haya sido tratada, sino que se ha hecho de una manera distinta, de un modo indirecto, mucho más poético.

Una vez más se confirma la urgente necesidad de disponer de un corpus teórico-crítico que resuelva la problemática invisibilidad en la que todos estos aspectos de las obras de Beuys están sumidos en la actualidad. Es increíble que aún, más de treinta después de su fallecimiento no exista este corpus que trate todo el arte de posguerra desde la *cæsura* que supuso Auschwitz, y que permita conocer lo que supuso ser un artista en ese único contexto histórico-geográfico, en el que la obra de Beuys, como la de tantos otros coetáneos suyos, se engloba.

Así, la intención de analizar a continuación *Strassenbahnhaltestelle* es la de revelar la existencia de elementos en el trabajo de Beuys que han sido omitidos por más de treinta años, y que continúan sin ser reconocidos. En mi argumento reivindicaré que

su obra es una manera de dar testimonio sobre estos trágicos sucesos históricos, que estaba enfocada a curar las heridas de la memoria y psique alemanas desde la experiencia de la amnesia de la época del *Wirtschaftswunder* en la RFA, promovida desde todas las instancias gubernamentales tras la Segunda Guerra Mundial. Con esta pieza, *Strassenbahnhaltestelle*, Beuys acometió una doble tarea, ya que en la manera que tuvo de tratar los conflictos históricos para dotarles de significación para el público, estaba implícito a su vez, el anhelo hacía una posible solución curativa de la que Beuys era consciente que sólo se podía encontrar en la manera de representarlos.

Sí el transfondo de la instalación de Hans Haacke es la denuncia de aquellos hechos históricos, y con ella, la crítica implícita a las instituciones del arte, en el caso de Beuys, su instalación en la Biennale de 1976, va más allá de estas revelaciones, pues su manifestación artística, aparte de denunciar un pasado, va también encaminada hacía la cura. Como veíamos en el caso de la mano amputada de Ernst Ludwig Kirchner, la identificación que este tenía con el primigenio era desde el conocimiento de la explotación colonial.<sup>637</sup> La base de la obra de Beuys, como en Kirchner, no es tanto la denuncia como ocurre en el caso de Haacke, sino el perseguir una salida a la cuestión de lo que significa crear estéticamente, culturalmente tras el paso de la colonización brutal, que en 1945, implicaba ya el nazismo y el genocidio.

Beuys necesitaba recrear representaciones de la realidad con las que confrontar a su público. Necesitaba ser un artista para ir más allá de la creación estética, para concebir un arte que pudiese contribuir a pensar, admitir y asumir los traumas

---

<sup>637</sup> Hecho que como veíamos anteriormente no estaba en absoluto contemplado o siquiera considerado por las lecturas de esa obra, que seguían la de Peter Selz.

psicológicos y toda la problemática ética que conlleva el desarrollo y el desenlace de la Segunda Guerra Mundial. El suyo es un arte concebido con un anhelo terapéutico, que intentaba dar con la respuesta a las necesidades individuales y colectivas, que deben pasar por el conocimiento de los hechos históricos, y de las consecuencias éticas que de ellos se infiere. Sus obras, cómo los artefactos de arte tribal se hicieron para cumplir una función necesaria para el colectivo al que le estaban destinadas. En este sentido, fueron realizadas por Beuys para obrar de una manera semejante a como el arte es entendido en las sociedades primitivas.<sup>638</sup>

Así aunque la obra de Beuys muestre influencias de la visión y experiencia del primitivismo moderno en su faceta de proclamar la anti-civilización, el anti-progreso, y en su determinación de ser pro-naturaleza, tal y como quedaron recogidas por el expresionismo alemán, a Beuys el aspecto del arte primitivo que particularmente le interesaba más era su función terapéutica o “chamanística”, pero ya desde la novedad que suponen los tiempos de la posguerra, en sus aspectos de atender lo traumático en relación con lo *real*.

Los ecos de Max Ernst, como en el caso de Eduardo Paolozzi, cuyo caso Hal Foster no había mencionado en ningún momento, y que sin embargo su creación proto-pop era la que mejor ilustraba la lectura que Foster articulaba para que una genealogía del pop pudiera ser propuesta más allá de ser simplemente una *noción heurística*, también resuenan en Beuys. No es tanto desde la figura del autómatas, tan valorada por

---

<sup>638</sup> “Where painters of the New York school had explored the ‘magical’ symbolism of Native American shamanic ritual, Beuys turned to Northern Europe’s pagan past for guidance and, for him, these performances were part of a process of cultural healing”. Colin Rhodes, “5. In Search of the Primordial” en *Primitivism and modern art*, Thames and Hudson, Londres/Nueva York, 1994, p. 192.

los artistas de vanguardia surrealistas, como sucedía en el caso de Paolozzi, sino, y continuando con esta metáfora, con tantas reminiscencias de Ernst, en el alma o *Geist* que anima al automatón herido en el frente.

Beuys comparte con Ernst, en su aproximación al arte de los pueblos primigenios, lo que resonaba ya en la decisión de presentarse a sí mismo como un chamán tras la segunda derrota del ejército alemán. Tras la mayor de las catástrofes en 1945, ahora para Beuys resuenan los graves ecos de la capitulación de 1918. Habiendo luchado en el bando del ejército alemán, se pueden establecer fácilmente paralelos entre sus propósitos y los de Max Ernst.

Ernst había escrito crípticamente en su autobiografía en 1948, en relación al conflicto de la Primera Guerra Mundial, y sobre los deseos íntimos que tenía por convertirse en una figura espiritual para la “tribu” alemana. Es entonces la obra de Ernst, que el ave ya conocía, anticipándose ya la adivinaba, un trabajo que tenía el poder de conectar el mundo del plano cronológico donde estaba situado el presente, con otros tiempos, mitológicos, que escapaban a la sujeción temporal y que referían a mundos primigenios. De ahí que los instrumentos del artista-chamán tengan ese aspecto primitivo, y que en el caso de Beuys, contengan el aspecto de lo traumático en relación con lo *real* en sus trabajos, como decía Lacan, a modo de desencuentro o encuentro fallido con lo *real*. Así, su dibujo de la enigmática enfermera rusa, con el símbolo de la cruz roja en el gorro, realizado en 1943, estará siempre presente en su obra, resonando a través de los tiempos.<sup>639</sup>

---

<sup>639</sup> Este es un dibujo que desde 1979 no se ha vuelto a incluir en ningún catálogo de la obra de Joseph Beuys de los tantos que he consultado desde 1998. Aparece en la página 17 de Götz Adriani, Winfried Konnertz, y Karin Thomas, *Joseph Beuys: Life and Works*, op. cit.

Extrañamente escrito en tercera persona, dice Ernst de sí mismo como si fuera de otro: “Max Ernst ha muerto el 1 de agosto de 1914. Ha resucitado el 11 de noviembre de 1918 como un hombre joven que aspira a convertirse en un mago y encontrar el mito de su época. De vez en cuando consultaba con el águila que había incubado el huevo de su vida anterior al nacimiento. Y allí puede encontrarse que el ave es el que adivina su trabajo”.<sup>640</sup> Ernst, tras su muerte, había resucitado hallado en su interior el coraje necesario para vencer los que eran sus miedos, y ese poder interior misterioso que permitía enfrentarse a la amenaza, de los que había hablado Bahr en 1914, que tras 1918 era ya la realidad que había supuesto para la humanidad el poder destructor de la civilización en tanto que desplegado en la guerra.<sup>641</sup>

Sí el ave de la que hablaba no se tratara de un águila, y no fuese precisamente el águila “alemana” uno de los símbolos más arcaicos y al mismo tiempo, en constante uso de esa nación, tal vez la referencia a la misma podría una vez más ser pasada por alto. Pero hay que tener en cuenta que los dos símbolos principales de Alemania, que representan al pueblo alemán, son el roble, que se asocia a alguna característica positiva del mismo, y la *Reichsadler* (Águila Imperial), que fue transformada en la *Bundesadler* (Águila Federal). Y es esa ave la que inunda la mente de Ernst, cuyo trabajo se dejaba adivinar, era una clara alusión a la historia de Alemania anterior a la Primera Guerra Mundial, que ya como un recuerdo, reelaborado en 1948, treinta años después.

---

<sup>640</sup> “Max Ernst died the 1st of August of 1914. He resuscitated the 11th of November 1918 as a young man aspiring to become a magician and to find the myth of his time. Now and then he consulted the eagle who had hatched the egg of his pre-natal life. You might find the bird’s advine in his work”. Max Ernst, *Beyond Painting and Other Writings*, serie: *The Documents of Modern Art 7*, Wittenborn, Schultz, Inc., Nueva York, 1948. p. 29. Citado en Evan Maurer, “Dada and Surrealism” en “*Primitivism*” in *Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. II, op. cit., p. 570.

<sup>641</sup> Bahr, *Ibíd.*, p. 121.



La experiencia de la guerra se manifestaba tanto en Ernst como en Beuys como el deseo de ser chamán. Ernst, que como Beuys se había criado en el seno de una familia católica, había ido a las trincheras durante los cuatro años que duro la Gran guerra, sobrevivió a la experiencia, y sin embargo, poco sabemos todos los que no hemos experimentado ni presenciado experiencias semejantes. Ernst, hablaba de muerte y de resurrección, como Cristo, un hombre que regresó de entre los muertos, para conectar a los vivos con lo espiritual, sólo que en este caso, Ernst regresó de la muerte, de la guerra entendida como un infierno para las almas en la tierra, con el transfondo de la nación alemana.

Así, en Ernst retorna también el Cristo enclavado en el águila bicéfala del Sacro Imperio Romano Germánico, como se ve en la heráldica, fruto de su larga historia, dónde se aúnan el elevado número de territorios vinculados a su figura. Inspirada en el Águila romana de acuerdo con la idea de la *Restauratio imperi*, la restauración del Imperio Romano, sueño de Justiniano I, retorna ahora el ave imperial transformada en el ave redentora, que como en la *Quaterionenadler*, literalmente llamada el Águila de los cuarteles, aúna los mundos del Reich, y conecta lo espiritual con lo terrenal.<sup>642</sup>

El águila imperial alemana en el fondo fue para Ernst el símbolo que necesitaba del ave fénix, ahora cargada de resonancias históricas, capaz de llevar a los malogrados soldados alemanes y a sus terribles experiencias en el campo de batalla, al terreno mitológico, desde donde la posibilidad de regeneración y de redención aún les era algo posible, anticipándose así el “mito” de una época. Así que más allá del catolicismo, el

---

<sup>642</sup> La *Quaterionenadler*, tal y como aparece en el grabado *Das Heilige Römische Reich mit seinen Reichsständen* (El Sacro Imperio Romano y sus estados imperiales), de Jost de Negker realizado en 1510, y publicado más tarde por su hijo David de Necker.

tema de la redención que puede verse en Ernst, volvió a surgir en Beuys tras abandonar ya las referencias explícitas a una temática propiamente cristiano-religiosa que empleó en los años cincuenta, participando en diversos proyectos escultórico de *Kirchliche Kunst* (arte eclesiástico).<sup>643</sup>

Esta conexión de planos, esta estrategia de recurrencia a tiempos del pasado, a planos mitológicos o de orden cósmico en los que la temporalidad subyugada a una línea cronológica está ausente, nunca fue más clara en el caso de Beuys que el 20 de julio de 1964 en la tan controvertida performance de *Fluxus* en Aquisgrán en la que participó. Fue en este mismo evento, el *Festival der neuen Kunst*, del arte nuevo, una acción conjunta organizada por von Valdis Abolins y Tomas Schmit, en la que estaban, a parte de Beuys, Eric Andersen, Bazon Brock, Stanley Brouwn, Henning Christiansen, Robert Filliou, Ludwig Gosewitz, Arthur Koepcke, Tomas Schmit, Ben Vautier, Wolf Vostell, y Emmett Williams. Tuvo lugar en el auditorio de la *Technische Hochschule*, la escuela técnica local (Figura 17).

Para el catálogo, *Actions/Agit-Pop/De-Collage/Happening/Events/ Antiart/ L'Autrisme/ Art Total/Refluxus. Festival der neuen Kunst. 20. Juli 1964*, al cuidado de Wolf Vostell, todos los artistas contribuyeron con novedades.<sup>644</sup> La publicación, un catálogo con obras inéditas, era a su vez un programa del evento que habían planeado. Para que fuese incluido en ella, Beuys creó un *curriculum vitae* de dos páginas, titulado *Lebenslauf/Werklauf* (Currículum de la vida/currículum de la obra), en el que

---

<sup>643</sup> A finales de los años cuarenta, Beuys ya había trabajado con Ewald Mataré en diversos proyectos escultórico de *Kirchliche Kunst* (arte eclesiástico), característico de la posguerra. John-Paul Stonard, *Fault Lines. Art in Germany 1945-55*, op. cit., pp. 289-290.

presentaba una selección de momentos principales recogidos de su vida como si fuesen eventos artísticos y exposiciones, estableciendo así nuevos modelos cronológicos y una mitología personal, para y con sus obras que daba comienzo en 1921, coincidiendo con la fecha de su nacimiento.<sup>645</sup> Y la fecha en la que este documento se hacía público, era la que habían elegido para celebrar este controvertido festival de *Fluxus*, en la conmemoración, o el recuerdo, del veinte aniversario del levantamiento de los generales de Hitler, que atentarían infructuosamente contra su vida un 20 de julio de 1944.

Nueve meses antes del final de la Segunda Guerra Mundial, altos mandos del ejército alemán prepararon un golpe de estado para tomar control de la guerra y desmantelar las SS, las *Schutzstaffel*. En él se había planeado que tenían que asesinar al Führer, ya que debido al juramento de lealtad de las tropas, su posible arresto era del todo improbable. La bomba sólo acabó con cuatro personas en el bunker donde estaba el mando, en la *Wolfsschanze* (guarida del lobo), y entre ellas no estaba Hitler, que salió ileso. Las represalias que tomó contra este complot contra su vida fueron de más de 5.000 ejecuciones y 7.000 arrestos, que tuvieron como consecuencia directa un desmantelamiento del ejército alemán, dejando a las tropas visiblemente debilitadas.

Todos aquellos que sobrevivieron al atentado y los familiares de los fallecidos en el mismo, recibieron una condecoración en honor a la ocasión, la *Verwundetenabzeichen* (medalla de la herida), cuyo origen databa de 1918, y la recibían

---

<sup>644</sup> Wolf Vostell y Tomas Schmit (eds.), *Actions/Agit-Pop/De-Collage/Happening/Events/Antiart/L'Autrisme/Art Total/Refluxus. Festival der neuen Kunst. 20. Juli 1964*, T. Schmit, Mülheim/Colonia, 1964.

<sup>645</sup> Incluido en *Lebenslauf/Werklauf* de 1964, pero es la de 1970, la que según Peter Nisbet, es la última y más completa versión que existe. Nisbet, "Crash Course – Remarks on a Beuys Story" en *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, op. cit., pp. 16-17.

todas aquellos que habían arriesgado sus vidas, y habían sido heridos ó partes de sus cuerpos se les habían congelado defendiendo la *Heimat* (patria).

En esa misma fecha, y a la manera de un seísmo de incalculables consecuencias, Beuys decide incluir este extraño documento, una autobiografía artística a modo de cronología, como parte de su contribución explícita a la interpretación de su obra, a la manera de un críptico manifiesto cuyas claves quedaban insertadas en la lectura de su trabajo para posteridad. Como en el caso de Max Ernst, en el momento de declararse chamán, Beuys escribe sobre sí mismo también en tercera persona, como contemplándose de lejos. Y así comienza, declarando de sí mismo como si fuera de otro, que el momento de su verdadero nacimiento en 1921, se corresponde con una exposición en la ciudad de su infancia, Cléveris, de “una herida cerrada con un esparadrapo”.<sup>646</sup>

El contexto preciso de la publicación de este manifiesto *Lebenslauf/Werklauf* en 1964 es su *Aktion*, su conocida performance, *Kukei, akopee-Nein!* en el festival. Se la conoce también por el título más largo y descriptivo de *Kukei, akopee-Nein! BRAUNKREUZ –FETTECKEN – MODELLFETTECKEN* (Kukei, akopee-Nein! CRUZ MARRÓN –ESQUINAS DE GRASA – ESQUINAS DE GRASA MODELO) que incluye una mención más explícita a parte de las piezas que Beuys realizó para esta performance.<sup>647</sup>

---

<sup>646</sup> “Currículum de la vida/currículum de la obra”, *Ensayos y entrevistas*, op. cit., p. 23.

<sup>647</sup> En inglés, Haidu la menciona como “Kukei, akopee-Nein! Brown Cross, Fat Corners, Model Fat Corners”. Rachel Haidu, *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964–1976*, October Books, MIT Press, Cambridge, MA, 2010, p. 43.

En esta *Aktion*, Beuys derritió bloques de grasa por las esquinas de la sala mientras se oía repetidamente el discurso que Joseph Goebbels, ministro de propaganda alemana del Tercer Reich, dió el 18 de febrero de 1943 en el *Sportpalast* (palacio de los deportes) de Berlín.<sup>648</sup> En el mismo, Goebbels increpaba y animaba a la guerra absoluta, sin ambigüedades, como declaraba el *banner*, la gigantesca pancarta que había colocada tras él, que junto con la multitud que atendía, le proporcionaba la escenografía perfecta para la ocasión.<sup>649</sup> En este banner podía leerse el lema tan repetido: *Totaler Krieg - Kürzester Krieg* (la guerra total – la guerra más breve).

La paliza que Beuys recibió ese día ha trascendido para la posteridad.<sup>650</sup> Gracias a la ya celebre foto de Heinrich Riebesehl, que estaba presente en la *Aktion*, y reaccionó cogiendo la cámara, fotografiando todo el tumultuoso caos que se montó, pudo captar los efectos del golpe que le propinaron a Beuys en la cara (Figura 16). Como se ve en esta imagen, mientras Beuys sangra profusamente por la nariz, sin limpiarse la cara ni los labios, sujeta con una mano un crucifijo neocatecumental mientras que con la otra hace el saludo nazi, el *Sieg Heil!*<sup>651</sup>

En este contexto Beuys refiere conjuntamente, por un lado a la tradición católica alemana, concretamente al legado de la corte del siglo XVI de Carlos V, Emperador de

---

<sup>648</sup> Joseph Goebbels (29 de octubre de 1897- 1 de mayo de 1945).

<sup>649</sup> Francis Bacon, nacido en Dublín, en 1909, tenía fascinación, obsesión tal vez, por la evidencia documental de los discursos de Joseph Goebbels, Herman Goering y Adolf Hitler. Tras la muerte del pintor en 1992 se descubrió que en su estudio de Londres, junto con obras destruidas, más de cien óleos, se encontraban muchos recortes de prensa con las fotos de los susodichos, cuyos discursos antes y durante la guerra se habían quedado grabados en la memoria de su generación.

<sup>650</sup> Haidu, *Ibíd.*, p. 43.

<sup>651</sup> Se ha interpretado como el saludo romano por algunos críticos, pero dado el contexto, puede uno decantarse mucho más por la más obvia de las interpretaciones de este gesto.

Alemania y Rey de España, como Carlos I, en Aquisgrán. Una tradición cuyo legado icónico ya conocía de primera mano por sus anteriores trabajos con Mataré, oriundo también de Aquisgrán. En una época, en la que en su trabajo ya aparecía entonces el elemento cristiano conectado con la naturaleza, con sus fuerzas, con un variado elenco de dimensiones cósmicas.<sup>652</sup>

Y por otro lado, al pasado alemán de doce años de nacionalsocialismo con el *Heil!* El uso de *Braunkreuz* (cruz marrón), es también a su vez una alusión directa al nacionalsocialismo, ya que *braun*, marrón en alemán es una referencia a los “camisas pardas”, a las SA, la *Sturmabteilung* (la milicia del partido nacionalsocialista).<sup>653</sup> En Alemania se usa *braun* como adjetivo al uso para referirse explícitamente al nacionalsocialismo, y de esa manera, Beuys combinó momentos del pasado en un solo gesto que unía el principal símbolo religioso de la cristiandad, la cruz, con su caracterización como nazi, estando así ya la provocación y la polémica servidas para siempre.

Lo que ha trascendido de aquella *aktion* para poder reconstruirla dada su importancia, es, en primer lugar, que Beuys comenzó haciendo el gesto que de sus manos emanaba calor mientras derretía el bloque de grasa sobre el zinc.<sup>654</sup> Luego blandió un fajo de periódicos conjuntamente con una varilla de cobre que estaba envuelta en felpa, mientras increpaba a la audiencia, y hacía como si le estuviera

---

<sup>652</sup> El tema de la figura de Cristo que es una imagen claramente referencial tal y como aparece en los dibujos lo menciona Carmen Bernárdez Sanchís, *Joseph Beuys*, Editorial Nerea, San Sebastián, 1999, p. 68. También en Mennekes, op. cit., p. 17.

<sup>653</sup> Según el artículo 86a del actual código penal alemán, tras la unificación, el *Strafgesetzbuch*, este tipo de demostraciones, con la voz de Goebbels, están prohibidos.

<sup>654</sup> Haidu, *Ibíd.*

llegando un mensaje del más allá.<sup>655</sup> La conexión, cuasi-radiofónica con una ondas que él interceptaba y comunicaba al auditorio. Esto fue entendido como una provocación, en conjunto, especialmente por el discurso de Goebbels que se oía en el auditorio, y tras un gran jaleo, griterío, y confusión Beuys fue herido por un estudiante cuya ropa estaba dañada por ácido procedente de las placas de zinc.<sup>656</sup> En estas placas, o “cajas de calor” era dónde Beuys estaba derritiendo la grasa como si de un aguafuerte se tratase, el ácido era el mordente que actuaba sobre la placa, y del calor que desprendía esta técnica de grabado, se derretía la grasa que había ido colocando allí.<sup>657</sup>

Más de ochocientos estudiantes, y curiosos, que presagiaban que tal vez en el último momento, la *Technische Hochschule* suspendería el festival, habían acudido al auditorio en masa, y desde la expectación, presenciaron todo lo que allí aconteció.<sup>658</sup> La experiencia de una catástrofe colectiva común a todos los que allí se hallaban, los ecos de referencias de tan alto calado que habían traspasado el umbral del olvido forzoso y traumático, y que eran compartidas en tanto que conocidas. La violencia que Beuys había llegado a provocar entre el público asistente, se unía ahora a su simbólica autobiografía, que tal y como él declaraba había dado comienzo en 1921 con la exposición en Cléveris de “una herida cerrada con un esparadrapo”.<sup>659</sup>

---

<sup>655</sup> *Ibíd.*

<sup>656</sup> *Ibíd.*

<sup>657</sup> *Ibíd.*

<sup>658</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>659</sup> “Currículum de la vida/currículum de la obra”, *Ensayos y entrevistas*, op. cit., p. 23.

La herida volvía a abrirse en el aniversario del atentado a Hitler, con la voz del ministro de propaganda Goebbels de fondo, incitando a entrar en guerra total, y manando así de nuevo la sangre que, a través de la nariz golpeada, manifestaba aquella herida que, según *Lebenslauf/Werklauf* había sido expuesta por vez primera en 1921.<sup>660</sup>

*Strassenbahnhaltestelle 1*, es una instalación en la que trabajó desde 1961 y terminó en 1976, para presentarla en la treinta y siete edición de la Biennale de Venecia,<sup>661</sup> y que puede ser examinada como ejemplo de cómo transmite en su obra esas sensaciones de lo invisible, esas referencias a planos exentos de connotaciones al momento presente (Figuras 18, 19 y 22). No es casual que uno de los elementos más relevantes visualmente de esta instalación sea la columna central, resultando evidente a primera vista su carácter casi-totémico, que lleva a pensar por analogía en las culturas más primitivas, presentando de este modo este *environment*, ambientación, como si se tratase de un espacio ritual. Como en el arte de los románticos, su primitivismo es la expresión artística de algo mucho más primigenio, de una intuición que va más lejos de lo meramente material a simple vista y finito. La intención de esta instalación es la de transportar al visitante más allá de la apreciación estética, hacía el terreno alegórico que le conecta con lo espiritual.

Ya Donald Kuspit ha hecho hincapié en que Beuys más que “pedir, tomar prestado, o robar de fuentes ‘primitivas’ para lograr un look moderno, había sido precursor de ese look moderno al hacer sus obras materialmente crudas— uno podría

---

<sup>660</sup> La ciudad que escoge Beuys para emplazar el comienzo de su “vida/obra” es Cléveris, dónde creció y transcurrió su infancia, y no Krefeld, su ciudad natal.

<sup>661</sup> Del 18 de Julio al 10 de Septiembre 1976.



decir de modo radical que son prehistóricas, sin refinar — tanto como le es posible, de este modo salvando lo primitivo de un destino artístico”.<sup>662</sup> Sin estar totalmente de acuerdo con esta aserción de Kuspit sobre que Beuys “salva a lo primitivo” porque emplea “materias primas”, porque sus obras tienen un “*look* crudo” o porque puede estar refiriéndose con ellas a aspectos formales del primitivismo moderno,<sup>663</sup> es porque crea un nuevo contenido antropológico con ellas y para ellas, una presunción que ya se encontraba en la concepción sobre los objetos de arte primitivo que existía en Alemania antes de la Primera Guerra Mundial.

Beuys no contempla el primitivismo moderno como un repertorio de formas a imitar, sino que intenta que en su configuración sus obras sean medios de hacer visible lo que está más allá de la materialidad de los objetos mismo que lo componen. Así que si Beuys está reelaborando esa conceptualización para los públicos de los años sesenta, es porque realmente esta “rescatando” esa necesaria noción de usos terapéuticos y mágicos, a la que ya aludía Max Ernst, y no sólo sus elementos visuales más característicos. La razón es porque para Beuys, el arte es más que un *ernste Spiele*, es el cometido más serio.

Según Caroline Tisdall en 1979, y Heiner Bastian en 1994, la inspiración para *Strassenbahnhaltestelle 1*, proviene de una memoria infantil del propio Beuys cuando

---

<sup>662</sup> “[T]han beg, borrow or steal from ‘primitive’ sources to achieve a modern look, Beuys precluded a modern look by making his things as materially raw – radically one might even say prehistorically, unrefined – as possible, thereby saving the primitive from an artistic destiny”. Donald Kuspit, “Beuys: Fat, Felt, and Alchemy”, op. cit., p. 347.

<sup>663</sup> *Ibíd.*

tenía seis años.<sup>664</sup> Tiene que ver con el recuerdo de una parada de tranvía en Cléveris en la que Beuys se apeaba de pequeño en los años treinta.<sup>665</sup> La parada estaba al final de la Nassau-Allee y al comienzo de la Grocher Landstrasse, y desde el lugar, Beuys solía ver la columna a Cupido, allí puesta desde tiempos “ancestrales”.<sup>666</sup> Esta escultura pública, en aquellos años recibía el popular nombre de *Der Eiserne Mann* (El hombre de hierro), (Figura 20). Este monumento que fascinaba a Beuys de niño, llevaba allí casi tres siglos, pues había sido comisionado en 1654 por el gobernador de Cléveris, el príncipe Moritz von Nassau-Siegen, como parte de un gran proyecto urbanístico-monumental.<sup>667</sup>

Para ello, se diseñaron unos trazados para la ciudad, en los que esculturas y monumentos barrocos eran emplazados en puntos de intersección de las vías circulatorias principales, de tal manera que las avenidas pareciesen rayos que irradiasen del punto central, donde a su vez estaba colocado el monumento.<sup>668</sup> El proyecto era el

---

<sup>664</sup> “Aquí el niño de seis años Joseph Beuys tomaba el tranvía para ir al colegio, aquí pasaba en rato, esta parada era un lugar importante de su infancia. Las vías del travía discurrían por un trecho de terreno sin asfaltar, en el que surgían extrañas figuras de hierro junto a la vía”. Heiner Bastian, op. cit., p. 154. Es la misma parada de travía, sólo que desde el recuerdo de una intuición que Beuys tuvo con cinco años, sobre la que escribió Tisdall. “This is not so much a recollection of childhood as the carrying out of a childhood intuition. As a five-year-old, Beuys would get on and off of the tram, and cross over to sit on one of the low iron shapes beneath the column”. Tisdall, en “Tram Stop” en *Joseph Beuys*, op. cit., p. 242.

<sup>665</sup> Tisdall, *Ibíd.*

<sup>666</sup> *Ibíd.*

<sup>667</sup> El plan de embellecer a Cléveris fue un proyecto que se desarrolló paralelamente al de la corte de Potsdam, cuando el príncipe electo Friedrich Wilhelm con motivo de la consolidación de sus propiedades en la zona alrededor de 1657. Como Moritz von Nassau tenía una relación personal con príncipe electo y similares gustos, no fue una sorpresa que el plan de renovación urbana para Cléveris fuese muy semejante al de su amigo Friedrich Wilhelm. El monumento a Cupido, precisamente constituía un buen ejemplo la esencia de este plan de renovación urbano, de como a través del arte, se podía representar un evento histórico, en este caso, una guerra, en una alegoría a la guerra y al amor, y que a su vez, diese prestigio a la ciudad. Johann Moritz von Nassau-Siegen (17 de junio 1604 – 20 diciembre 1679).

<sup>668</sup> El plano de la ciudad con el diseño se incluye en la entrada al catálogo dedicada a “Tram Stop” Tisdall, op. cit., p. 246.

de “embellecer” la pequeña ciudad, transformando su fisonomía urbana a base de emplear una planificada síntesis de arquitectura, arte, y paisajismo que imitaba los que ya habían realizado franceses e ingleses en otras urbes, y que también en el siglo XVII se estaban llevando a cabo en Berlín.<sup>669</sup>

*Der Eiserne Mann* era en realidad un columna fabricada con reliquias de hierro fundido de la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), erigida en honor a Cupido por Nassau, aunque el propósito del monumento no era el de conmemorar la guerra, sino ser una alegoría de la “fusión entre Marte y Venus, la guerra y el amor”.<sup>670</sup> Con el paso de los siglos, el monumento había perdido su significado original, y Beuys, escribe Tisdall, que le dijo que durante su infancia, pensó que estaba relacionado con algún culto religioso de épocas pasadas.<sup>671</sup> Ya de adulto, probablemente para Joseph Beuys, la razón conmemorativa por la que se encontraban allí reliquias de la devastadora Guerra de los Treinta Años, y de como durante el conflicto bélico, el que esa misma zona había quedado devastada, la población diezmada por la plaga que sucedió a la guerra, no le eran ya desconocidos.

En 2001, la traducción al inglés corregida de la entrevista de George Jappe a Beuys, tras la Biennale, ya incluía la explicación de esta pieza presentada en Venecia en

---

<sup>669</sup> Dice Tisdall que el proyecto de Cléveris tenía una intención espiritual menor que los proyectos de *Unter den Linden* y *Grosser Stern* en Berlín. *Ibíd.*, p. 247.

<sup>670</sup> “It was not intended as a war monument but as a cairn-like arrangement of the relics of war topped by an armoured cupid long since gone: the fusion of Mars and Venus, war and love”. Tisdall, *op. cit.*, p. 247.

<sup>671</sup> Lo que dice exactamente, que refiere más al misterio entorno a esta figura que para un niño significaba, es que aunque él no sabía lo que eran, pensaba que era algo bueno. “He did not know what they were, but their mystery told him they could only be something good”. Tisdall, *op. cit.*, p. 242

relación al mismo recuerdo que mencionaban Tisdall y Bastian.<sup>672</sup> En ella, puede verse que Beuys profundiza mucho más en el tema reafirmando que sin esa experiencia infantil “nunca hubiese sido escultor”.<sup>673</sup> Esta era la experiencia “clave” en la que había captado lo que conllevaba para el mundo la capacidad de expresar un gran significado con una mínima disposición de los materiales, y de como “las-cosas-se-relacionan-unas-con-otras”.<sup>674</sup> Básicamente Beuys le dijo a Jappe que, sin haber tenido esta experiencia de niño, no habría sido el artista que conocemos en la actualidad.<sup>675</sup>

---

<sup>672</sup> Beuys entrevistado por Georg Jappe en 1976, op. cit., pp. 185-198.

<sup>673</sup> Jappe le preguntó a Beuys que sin esta experiencia de la parada de tranvía de Cléveris hubiese sido escultor, a lo que el artista le respondió: “Yes, that’s the reason why I always wanted to realize it, and often made initial attempts to execute it, ... this project that I’ve always carried around with me. Because I really would probably not have become a sculptor. I experienced, at this place, as a small boy, that one can express something tremendous with material, something quite decisive for the world”. Beuys entrevistado por Georg Jappe en 1976, op. cit., p. 189.

<sup>674</sup> “On the constellation of where-something-stands, of the place, geographically speaking of how-things-relate-to-one-another, quite simply”. *Ibíd.*

<sup>675</sup> *Ibíd.*

### 2.2.3. STRASSENBAHNHALTESTELLE 2 (PARADA DE TRANVÍA 2)

La versión *Strassenbahnhaltestelle 2*, fue la que formó parte de la retrospectiva del Guggenheim en 1979, como la *Station 22* (Estación Veintidós) de la muestra, compuesta de veinticuatro “estaciones”. Esta versión es de la que hablaban Caroline Tisdall y Heiner Bastian, que también formó parte en la exposición itinerante organizada por Harald Szeemann que viajó a Madrid.<sup>676</sup> Sin embargo, ni Tisdall ni Bastian mencionan diferencia alguna entre las dos, es más, los dos autores omitían referencia siquiera a la existencia de dos versiones, siempre como si la pieza que hubiera estado instalada en Venecia fuera la misma que estuvo incluida en la exposición en Nueva York, tres años tras la Biennale, y que fuese la misma que se incluyó en la retrospectiva itinerante de 1994.<sup>677</sup> Pero, por si esto fuese poco, y para entorpecer aún más la interpretación, en todos estos catálogos de referencia figuran indistintamente fotografías que se tomaron de las dos versiones una vez instaladas, lo cual induce a que el error se mantenga.<sup>678</sup>

Afortunadamente, en 1997, Gene Ray hace hincapié en este punto de que haya dos versiones de *Strassenbahnhaltestelle*, y en el hecho que las mismas disten mucho de

---

<sup>676</sup> Tisdall, *Ibíd.*, pp. 242-247, y Heiner Bastian, *op. cit.*, pp. 154-157. En Madrid, la traducción al castellano en el catálogo *Joseph Beuys*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, *op. cit.*, misma paginación que el catálogo en alemán para la Kunsthalle de Zúrich.

<sup>677</sup> En los dos autores, tanto Tisdall como Bastian cometen el error. Por fortuna, en el caso de 1994, el de Bastian, la información procede del anexo de documentación del catálogo que incluye un índice de obras de la exposición, del que comentaré más adelante, y en el caso de 1979, el de Tisdall, me sirvió de los comentarios de Gene Ray en su argumentación sobre la pieza como se verá también según vaya desarrollando la argumentación.

<sup>678</sup> Resultando especialmente dañino para todos aquellos investigadores, que como en mi caso, dependemos principalmente del material documental existente sobre exposiciones que ya pertenecen al archivo, y que no se pueden visitar para constatar la realidad. Casi podría llamarse a esta omisión de 1979, que se repite en 1994, como un ejercicio de falsa documentación.

ser idénticas.<sup>679</sup> Estos dos grupos escultóricos tienen en común el título, pero poco más.<sup>680</sup> Al incluir esta indagación originalmente en su tesis doctoral, Ray permitió así que se viese que lo que en un principio pudiera haber estado considerado como anecdótico, un sencillo y sin más disculpable “error” en el que incurrieron al obviar que no era la misma obra de la que se estaba tratando, Ray lo convirtió en un ejemplo práctico de como funciona la crítica sobre la obra de Beuys. Siendo este un descuido que, como ya he comentado a lo largo de esta investigación, se suma a muchos otros, en lo que es una crítica en la que por lo general se perpetúan opiniones, posiciones, y errores a través de los años, sin que nadie haga nada para que mejore esta lamentable situación.<sup>681</sup> El trabajo de Ray constituyó una singularidad, la excepción a esta “regla”.

Ya en 1979, el propio Beuys llamaba la atención destacando las limitaciones que había encontrado al instalar su obra en la retrospectiva que el museo Guggenheim de Nueva York le dedicaba, donde se montó *Strassenbahnhaltestelle 2*.

Fue deseo de la dirección, especialmente de Thomas Messer, dar una imagen de mi obra bajo una cronología, una retrospectiva que diera a la gente una idea del desarrollo de mi obra. Así *Estación uno* comienza con una obra que empecé en 1948 o 1947. De este modo se obtiene una especie de cronología. Igualmente me resulta muy bien el edificio y en cierto modo no he tenido que hacer ninguna concesión. Aunque se pudiera decir que desde el punto de vista del entorno sea una restricción de mi obra.<sup>682</sup>

---

<sup>679</sup> Ray, op. cit., p. 74.

<sup>680</sup> “[They are] linked thematically under the same title, the two versions are far from identical”. *Ibíd.*

<sup>681</sup> Lo cual, acaba por demostrar, aparte de no haber tenido en cuenta las diferencias, por si esto ya no fuese lo suficientemente grave, que gracias a lo que en principio se podía haber entendido como una provocativa interpretación sobre la naturaleza dual de *Strassenbahnhaltestelle*, era precisamente, y al estar basada en las diferencias que se habían omitido, mucho más cercana a la lectura que hacía falta realizar.

<sup>682</sup> “Joseph Beuys en conversación con Louwien Wijers” el 22 de noviembre de 1979, incluida en *Ensayos y entrevistas*, op. cit., p. 124.

Las palabras de Beuys nos señalan, en primer lugar que el orden cronológico, tal vez no sea el que más se adapta a su trabajo, sino que más bien responde a las exigencias de la dirección de la exposición, particularmente de Thomas Messer, y que esta “especie de cronología” en la que *Strassenbahnhaltestelle 2* ocupa el lugar de la *Station 22* (Estación Veintidós), es decir, la que corresponde ya cronológicamente al año 1976, no tiene porque coincidir con sus intenciones con respecto a la obra.<sup>683</sup>

Pero también añade Beuys un comentario más sobre el entorno de la obra, es decir, sobre el edificio del museo Guggenheim, diseñado por el arquitecto norteamericano Frank Lloyd Wright en 1943, y construido en 1957-59. Se refiere especialmente a la *rotonda* o vestíbulo del mismo donde fue instalada como *environment*.<sup>684</sup> La cual tampoco parece que Beuys encontrase especialmente adecuada, sino más bien, destacaba este espacio como un elemento “restrictivo” de la instalación.<sup>685</sup> Su obra tuvo que ser “encajada” en la rotonda y en la narrativa cronológica desarrollada en Guggenheim a modo de estaciones que se sucedían unas a otras.

Se vio así obligada en el Guggenheim la *Strassenbahnhaltestelle 2*, a ser “descontextualizada”, al contrario que lo que sucedió con la versión 1 en el pabellón alemán de la Biennale, lo cual implica que las condiciones del nuevo entorno expositivo

---

<sup>683</sup> Caroline Tisdall, “Tram stop” en *Joseph Beuys*, op. cit., p. 242.

<sup>684</sup> La comisaria Lynne Cooke apunta que la pieza se instaló en la *rotonda* de Wright, la cual era el clímax de la exposición de 1979. Tampoco reconoce Cooke en ese caso “Tramstop” es *Strassenbahnhaltestelle 2*. Dos fotografías de la instalación de 1979 en el Guggenheim acompañan su ensayo, estas y sus comentarios están en “*Installing Arena: An Introduction*”, *Joseph Beuys: Arena – Where would I have got if I had been intelligent!*, DIA Center for the Arts, Nueva York, 1994, p. 14.

<sup>685</sup> “Joseph Beuys en conversación con Louwien Wijers”, *Ibíd.*

no permitían a las dos obras ser ni tan siquiera comparables, sobretodo por que no existía aún una lectura que incidiera sobre los distintos significados de cada una.

Beuys si pudo ejercer cierto control en que esta versión 2 ya había sido pensada para viajar, o en su defecto, que *Strassenbahnhaltestelle 1*, estaba pensada para no sujetarse a esas restricciones, porque había sido concebida para ser instalada en otro espacio expositivo, el pabellón alemán, sin estar la pieza sujeta a la norma cronológica que si tuvo impuesta en el Guggenheim. Tal y como Beuys deseaba y pudo planificar. Por ello, es evidente que la versión 1 se corresponde en mayor medida con sus intenciones iniciales para este *environment*, como mostraré a continuación.<sup>686</sup>

Como podrá verse, en la interpretación que ofrece Gene Ray, y a la que me sumo, continuándola y profundizándola, estos comentarios de Beuys sobre la segunda versión, ayudan a comenzar con las diferencias que existen entre *Strassenbahnhaltestelle 1* y 2. La instalación *Strassenbahnhaltestelle 1* está compuesta de varias piezas de hierro: un raíl, un fuste de columna coronada con un busto, cuatro cilindros, una manivela, barras, tuberías y tubos de hierro. A estos elementos una vez instalados se les añadió el montículo de arena proveniente de la excavación realizada en el suelo del pabellón alemán, como resultado de penetrar hasta el agua de la laguna veneciana (Figura 18). El fuste de la columna y los cuatro cilindros provenían de moldes que Beuys y sus ayudantes realizaron de los originales del siglo XVII del *Der Eiserne Mann*.

---

<sup>686</sup> Pues *Strassenbahnhaltestelle* en realidad nunca existió más que en los títulos de las entradas de estos catálogos, en la mente de Beuys y en la realidad de su estudio y del mundo siempre fueron dos versiones numeradas: *Strassenbahnhaltestelle 1* y *Strassenbahnhaltestelle 2*, 1976.



Pero el fuste, en forma de cañón medieval, estaba coronado con un busto, que era copia del original que había esculpido una de las estudiantes de Beuys en la Kunstakademie Düsseldorf, Beatrix Sassen (Figura 22).<sup>687</sup> Según Tisdall, el hecho que el material empleado para hacer los raíles del tranvía y el cañón fuera el hierro, era la conexión mental de Beuys con este episodio de su infancia, y de ahí que les uniese un nuevo elemento, también hecho de hierro, la tubería subterránea.<sup>688</sup>

Es difícil entender a Beuys desde una perspectiva que tenga en cuenta mucho más allá de lo que actualmente se entiende por “recuerdo”, y por “memoria” en relación con la identidad, me limitare a decir, que para el Beuys adulto, había muchas más experiencias que recordar con esta pieza, que meramente aquel episodio de su niñez, que, aunque fundamental para su carrera de escultor, no lo es menos que otras experiencias más vitales. Si tenemos en cuenta todas ellas, podremos también tener en cuenta el significado múltiple de cada una de sus obras, y de esta en especial.

Una interpretación que expanda los parámetros, y que sea más acorde a la lectura que Gene Ray presenta de ella, ya que este criticaba la interpretación de Tisdall

---

<sup>687</sup> Aquí el elemento de azar jugó un papel extremadamente importante. Creo que el hecho de que este busto no fue originalmente un molde conscientemente diseñado por Beuys, sino que fue una pieza de una de sus estudiantes, es un elemento clave en el análisis de este trabajo. Debido a que ver la cabeza supuso con una alta probabilidad algo totalmente inesperado para Beuys, y que le causo un terrible desasosiego, creo este elemento de inquietud que la vista de la cabeza genero, probablemente tubo como resultado que se desencadenaran las memorias de Beuys, y esto es lo que podría haberle llevado a incorporar el busto como un potente dispositivo para desencadenar una reacción similar en los espectadores a la que él había experimentado.

<sup>688</sup> Tisdall, op. cit., p. 242. También es un recuerdo infantil conectado con la lavandería industrial de su vecino Johannes Sanders, que Beuys ha contado que estaba al lado de su casa, que desapareció debido a los bombardeos. “This laundry was a dark building with huge chimneys. Sanders himself was a progressive spirit who regularly experimented with all sorts of equipment. There was always interesting equipment at his place, such as boilers and heating fixtures, ironing machines and centrifuges with enormous flywheels. As a youngster all this naturally fascinated me, it was fantastic and grotesque at the same time”. Este recuerdo lo recogieron Adriani, Konnertz, y Thomas, en *Joseph Beuys: Life and Works*, op. cit., p. 11.

precisamente por limitarla a sus recuerdos infantiles. Por el contrario, lo que Ray busca es explicar una dimensión de la obra que ha sido silenciada precisamente por este argumento de los recuerdos de su niñez, y que hasta 1997, era la única explicación existente y publicada en la literatura sobre Joseph Beuys. Precisamente para Ray, opinión que secundo, Beuys es un artista que con su trabajo evoca el Holocausto con *Strassenbahnhaltestelle 1*.

Al encontrarnos con esta obra, Ray sigue la sugerencia que Max Reithman hacía, pues le era casi imposible no percibir la alusión a “la sombra de los tiempos del régimen nazi que recorre la obra”.<sup>689</sup> Pero para Ray, Beuys va más allá en su específica evocación a Auschwitz.<sup>690</sup> Pues Reithman en su entrada al catálogo del Pompidou de 1994, que era distinto del catálogo para la Kunsthhaus de Zúrich,<sup>691</sup> ya había percibido que había evocaciones al régimen nazi en la instalación, y según Ray, Reithmann “entrelaza numerosas fuentes filosóficas y literarias, incluyendo a Kant y a Schiller, pero no intenta en ningún momento leer los elementos de *Strassenbahnhaltestelle* como evocaciones específicas al Holocausto”.<sup>692</sup>

---

<sup>689</sup> “[The] shadow of the Nazi-time falling across this work”, Ray, op. cit., p. 78.

<sup>690</sup> *Ibíd.*

<sup>691</sup> Curiosamente, en ese mismo año, mientras el catálogo del Pompidou en París contenía la entrada de Reithman, con la información más actualizada, y precisa, sin embargo la publicación de Madrid incluía la traducción del texto de Heiner Bastian para Zúrich, pp. 154-157, siendo el catálogo del MNCARS la edición en castellano cuasi-facsímil del de Zúrich: *Joseph Beuys*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D.L., Madrid, 1994. Este texto de Bastian, que criticó Gene Ray, podía haberse considerado ya entonces fuera de lugar, pues la versión de Tisdall en 1979 ya había sido ampliada y cuestionada por Max Reithmann, que se preocupó más que Bastian por investigar sobre obra. Pese a todo, Reithmann continúa hablando de la versión 1, y al igual que Bastian no se molesta en mencionar que la obra que viajó en la retrospectiva por su itinerancia por Madrid, Zúrich y París, fue la versión 2 y no la 1. Max Reithman, “Strassenbahnhaltestelle”, *Joseph Beuys*, Centre Georges Pompidou, París, 1994, pp. 188-197.

<sup>692</sup> “But Reithmann, unlike Tisdall, is clearly aware and often alludes to the shadow of the Nazi-time falling across his work. His sophisticated and stimulating reading weaves together glosses on numerous

Considerando que *Strassenbahnhaltestelle 1* en la Biennale de 1976 es una instalación *site-specific*, Ray argumenta que cualquier intento de aproximación a su significado debe tener en consideración precisamente donde Beuys la ubicó, y como fueron configurados los distintos elementos que componen la pieza en su montaje en la Biennale. Ya que Beuys intencionadamente articuló todas estas conexiones que existen entre la ubicación y la obra, de ahí que pueda ser caracterizada como *site-specific*.<sup>693</sup> En el caso de *Strassenbahnhaltestelle 1* su localización específica, en la que se basa su significado, y para la que fue pensada, es el pabellón alemán que el régimen de Hitler reformó, y que inauguró en junio de 1938 con una muestra de arte alemán “nazi”, una *nazi regalia*, con motivo de la veintiuna edición de la Biennale.<sup>694</sup>

La lectura más adecuada por tanto, es la que precisamente tiene en cuenta todos los elementos del grupo escultural que componen *Strassenbahnhaltestelle 1*, incluyendo como otro componente a su vez, a la historia del lugar de su emplazamiento. De esta consideración, procede la lectura más fructífera, pues está indubitadamente ligada a revelar la estrategia existente que Beuys creó para recordar al Holocausto. De ahí se deriva, que Ray interpretase que el raíl del tranvía aludía a las vías de los trenes que transportaban a miles de prisioneros a los campos de concentración de día y de noche; que el cañón-columna, y las bombas de mortero evocasen la apariencia de una factoría

---

philosophical and literary sources, including Kant and Schiller, but makes no attempt to read the elements of Tram Stop as specific evocations of the Holocaust”. Ray, op. cit., p. 78.

<sup>693</sup> Esta caracterización la he traído y a colación, pues aunque Ray no lo menciona, es obvio que es a lo que se está refiriendo. Beuys es también precursor de esta tendencia en el arte contemporáneo, pues el concepto de *site-specific* es un término más moderno, y mucho más desarrollado teóricamente tras el año 2000. La publicación más importante sobre el tema por el momento es el libro de Miwon Kwon, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, MA, 2002.

<sup>694</sup> Ray, op. cit., p. 76.

de muerte, compuesta por cuatro edificios y una chimenea.<sup>695</sup> Siendo esta última, la chimenea, la que refería a los cuerpos gaseados e incinerados en los hornos crematorios.<sup>696</sup> A los que había que añadir, que la pila de arena era una reminiscencia de los enterramientos en masa, una “evocación de esos enterramientos y su dispersión”.<sup>697</sup>

Para Ray, era necesario destacar la existencia de un elemento más que podía encontrarse en la obra, y era que Beuys parecía haber incluido también una referencia alegórica a las fechas y al tiempo. Apropiándose de conceptos relativos a la datación arqueológica, a los principios en los que se postula que lo que el paso del tiempo ha ido destruyendo, en este caso, los trazos de la historia, estos pueden ser preservados de la manera en la que se sucedieron cronológicamente unos a otros, y leídos en los estratos del suelo.<sup>698</sup>

Este modelo de datación es el modelo estratigráfico, en el que se estudia la colocación o deposición de estratos o niveles, y lo que importa es que estos niveles se van superponiendo unos a otros secuencialmente, siendo siempre el del nivel inferior el de más antigüedad. “Una excavación estratigráfica de un yacimiento arqueológico está proyectada para obtener una secuencia de este tipo”.<sup>699</sup> Teniendo en cuenta, tal y como Ray destacaba, que el uso de Beuys de los restos de la excavación apilados en el suelo

---

<sup>695</sup> *Ibíd.*, pp. 80-81.

<sup>696</sup> *Ibíd.*

<sup>697</sup> “We do not need to know that the pile of dirt and stones, and, perhaps, traces of once-living beings, is the fill excavated during the actual installation process – from the rail slot and from the core Beuys drilled through the floor of the pavillion – in order to now read it as an evocation of burial and dispersal”. *Ibíd.*, p. 81.

<sup>698</sup> *Ibíd.*

<sup>699</sup> Colin Renfrew y Paul Bahn, *Arqueología: teorías, métodos y práctica*, Editorial Akal, Madrid, 2007, p. 108.

del pabellón hacían referencia a principios arqueológicos, por ello, la tubería de hierro que Beuys hizo penetrar con un taladro en el suelo del pabellón, debería ser leída bajo el ángulo de que funcionaba como una línea temporal.<sup>700</sup> Siendo por esta razón, para Ray, el tubo de hierro, el elemento más conceptual de toda la instalación.<sup>701</sup>

Esta tubería iba atravesando y marcando todos esos estratos sedimentados como si de las hojas de un calendario se tratasen. Y precisamente, porque la excavación y el agujero comenzaban al nivel del suelo, y su superficie era parte integrante del *environment*, entonces para Ray este elemento podía leerse “como una asunción visual: la revelación de Auschwitz marca la ‘Hora Cero,’ una disyunción radical de la temporalidad, un corte o una dentellada en la historia de la humanidad”.<sup>702</sup>

Aunque en esta lectura, Ray incorporaba la ‘Hora Cero’ indicando que para Beuys estaba caracterizada a modo de *cæsura*, lo que hemos visto que implica Auschwitz para la teoría, no sin embargo tuvo en cuenta la metáfora, y con ella, la preponderancia que las *Störungszonen* (zonas de perturbación) tenían en el corpus crítico, y por ende, en las lecturas que se han hecho de la obra de Beuys.<sup>703</sup> A lo largo de esta tesis, he ido mencionando, como se ha establecido una continuidad teórica,

---

<sup>700</sup> “This vertical tube descending into the earth is thus a time-line”, Ray, op. cit., p. 82.

<sup>701</sup> “The last element – the crackshaft and iron pipe sunk vertically through the floor and into the ground – is the most conceptual and difficult of the four”. *Ibíd.*, p. 81.

<sup>702</sup> “[T]he element is now readable as a visual assertion: the disclosure of Auschwitz marks ‘Hour Zero,’ a radical temporary disjunction, a cut or jag in human history”. *Ibíd.*, p. 82.

<sup>703</sup> “In geological terms, ‘fault lines’ are where tectonic plates clash, creating high levels of seismic activity. The driving force of ideology can be seen in the light of this terrestrial drama: the clash of beliefs generates historical circumstance. Germany, as has so often been pointed out, was the stage of which a world drama was played out in the years after 1945. Questions of guilt and responsibility were never far behind. The geological term in German is just as appropriate for this moment: *Störungszone*: ‘disturbance-zone.’ Stonard, *Fault Lines. Art in Germany 1945-55*, op. cit., p. 24.

metafóricamente a la manera de excavación estratigráfica, que no ha tenido en cuenta los problemas de tan graves desajustes.

La interpretación de Ray resulta insuficiente, pues si bien contemplaba como quedaron bajo capas y capas aquellos símbolos de lo acaecido, que aunque tardaron en volver a hacerse visibles, como sucedió con la instalación de Beuys, y luego la de Haacke, nunca desaparecieron como presencia ni en la década de posguerra, ni en la de los sesenta, ochenta y noventa, pero no tuvo en cuenta las discontinuidades ni la desmemoria. Esta metáfora de las *Störungszonen* que no aparecía en la lectura de Ray, permite tanto sugerir la concordancia entre los acontecimientos históricos catastróficos y las fricciones ideológicas que les acompañan, como también apuntar a movimientos tectónicos que han irrumpido en el carácter lineal que se atribuye a la excavación estratigráfica, a la presuposición teórica, que implica continuidad en la secuencia proyectada que se obtiene de un tipo de yacimiento arqueológico. Ray tampoco tuvo en cuenta que podría o no significar entender la amnesia como un vacío contenido entre estratos, ni las posibles implicaciones de explorar esta diversidad de consideraciones.<sup>704</sup>

Ya que Beuys era muy dado a establecer nuevos modelos cronológicos en, para y con sus obras, como ya había hecho en relación a su obra y a su biografía en 1964, con *Lebenslauf/Werklauf*, en este momento, y en este caso en concreto, se puede observar en *Strassenbahnhaltestelle 1*, como la alegoría temporal le llevó más lejos de su mitología personal. Mucho más allá aún del establecimiento de un nuevo sistema de

---

<sup>704</sup> Aunque por su contexto de la posguerra en Alemania, la metáfora planteada por John-Paul Stonard en *Fault Lines: Art in Germany 1945-1955*, era la más indicada, no quiero dejar de mencionar que también Ernst Bloch y Gilles Deleuze son dos teóricos/filósofos que articulan un entendimiento de la historia desde el marco de referencia poético que ofrece la geografía, y a cuyos trabajos también hubiese podido referirme. Desgraciadamente, por falta de espacio, me ha sido imposible incluirles en esta tesis.

datación, le llevó al lugar donde todos aquellos para los que el tiempo terminó en la “Hora Cero” habitan, a un lugar donde el tiempo no ha transcurrido desde ese momento de absoluta negatividad.<sup>705</sup>

Cuando miramos la expresión de dolor, de sufrimiento, en su representación realista y literal en esta boca, y en esta cabeza, que forman parte de *Strassenbahnhaltestelle*, algo muy singular se consigue vislumbrar en este detalle de la obra (Figura 22). El gesto que acompaña a la boca abierta de la figura no sólo alude a un grito de dolor, sino que también sugiere que hay algo que decir, que hay algo que nombrar. Como si de un sonido profundo se tratase, que emanará de la profundidad metafórica en la que la columna se asienta, y que requiere que se le preste atención. Un sonido que va más allá del lenguaje articulado, un sonido que se nos acerca sin palabras, un sonido “mudo” que es en mi opinión la preocupación principal de Beuys en esta pieza.

Para explicar este efecto, lo mejor es compararla con como las manos de la figura de la escultura de bronce de Alberto Giacometti, *L'Objet invisible – mains tenant le vide* (Objeto invisible – manos sujetando el vacío, figura 21), 1934-35, intentan transmitir una presencia invisible, al igual que sucede con la boca abierta de la cabeza que corona la columna de *Strassenbahnhaltestelle I* (Figuras 21 y 22). Si en su trabajo, un claro ejemplo de primitivismo moderno, Giacometti intentaba incluir como parte de su escultura el elemento siempre ausente del vacío, el cual no puede darse en el mundo

---

<sup>705</sup> La “Hora Cero” es un término a su vez relacionado con el concepto de 1945 de *Stunde Null*.

natural, más que como una alusión de sí mismo.<sup>706</sup> La idea del vacío sólo puede darse en la intuición, por lo que si que puede ser sugerida. Según la forma que Giacometti a dado a las manos de la escultura, estas refieren al vacío que existe entre ellas, al *objet invisible* que sostienen. De este modo Giacometti conseguía retener una impresión visual del concepto del vacío, *mains tenant le vide*, lo que las manos retienen.

Beuys, desde un enfoque escultórico emula esta creación de expresar una referencia lírica, capaz de sugerir algo que va más allá del soporte o material de la pieza, del que hemos visto como ejemplos, al vacío en el caso del *Objeto Invisible*, y al sonido en el caso de *Strassenbahnhaltestelle 1*. Llegamos así a las silenciadas voces de los muertos a través de la boca abierta de la escultura, más que a un vacío de muerte. Y es que en el caso de Beuys, le constaban estas heridas que no son ni visibles ni audibles, puesto que vivió en primera persona como la prioridad en la Alemania de posguerra, durante la *Wiederaufbau*, todo esfuerzo iba en pos del restablecimiento material para salir de la devastación, asegurando vivienda y salario a los supervivientes, que no ética, ni recuerdos, vivencias que se unen y constituyen el elemento principal de toda la que fue su exploración estética.<sup>707</sup> Así Beuys pareciera estar preocupado con la representación de una voz, la voz de la boca abierta que aparece como la encarnación

---

<sup>706</sup> El ensayo de Rosalind Krauss, "Giacometti", incluye una parte dedicada a la relación de *L'Objet invisible* con el primitivismo moderno, en "*Primitivism*" in *Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, *The Museum of Modern Art*, vol. II, pp. 502-507.

<sup>707</sup> Como no podría ser de otro modo, en pos de dar su respuesta personal a "lo que significa crear estéticamente, culturalmente en las postrimerías del fascismo y el genocidio". Como Saltzman especificó esta identidad alemana del artista, aunque para ella, era Anselm Kiefer, que constituye un ejemplo muy posterior, que carece de las experiencias históricas de Beuys, esta identidad se basaba en "the ontological question of what it means to live as a German in postwar, post-Holocaust Germany, it is also, and perhaps necessarily, animated by a concomitant aesthetic exploration of artistic identity, by the question of what it means to create aesthetically, culturally in the aftermath of fascism and genocide". Saltzman, op. cit., p. 2.



del elemento espiritual, y que puede desplegarse, repetirse y resonar como un efecto de resonancia que circula por todos los niveles de significación.

No se hace eco Ray que estas *Störungszonen* tienen también su correlato en las heridas psíquicas, los bloqueos y vacíos mentales, que se corresponden con el trauma experimentado, y que se manifiestan como los síntomas del aniquilamiento de la memoria.<sup>708</sup> Ni tiene Ray en cuenta, que lo que constituye la esencia de la nueva plástica en las manos de Joseph Beuys es una reelaboración del recuerdo traumático, que se halla en directa relación con la significación de los acontecimientos de vanguardia y con el tratamiento de la rememoración frente a la desmemoria desde el vacío de la amnesia, las discontinuidades culturales, y la violenta sucesión de “dramas geológicos”.

La aspiración de Beuys no es sólo evocar el Holocausto con sus obras de una manera oblicua, como ha argumentado Gene Ray, lo que Beuys también desea es que gracias a estas aproximaciones indirectas, pueda conjurarse una dimensión espiritual, que de otro modo sería imposible, al estar más allá de la percepción física, y situada tras tal *cæsura*. Sus alusiones al Holocausto, deben ser entendidas como el punto de partida necesario para poder conectar con esta dimensión espiritual de una manera dual. Al igual que los románticos, por un lado Beuys lleva al espectador hacia la dimensión del espíritu, *Geist*, refiriéndose con este al infinito intelecto o espíritu que penetra cada aspecto de la vida. Pero, a diferencia de ellos, tras las guerras mundiales, Beuys convoca

---

<sup>708</sup> “[C]ultural memory and continuity for almost two decades causing a rupture in history that left mental blocks and blanks and severe psychic scars on everybody living in this period and the generations following it”. Buchloh, “Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique”, op. cit., p. 38.

también al *Geist* en esta obra para referirse al ámbito ultraterreno de los espíritus o fantasmas.<sup>709</sup>

El elemento invisible, la voz acallada que sin sonido nos habla desde la boca y su *rictus* de sufrimiento y dolor sólo pueden ser los que se corresponden con la voz gutural, que se hace presente desde la ultratumba donde todos aquellos que murieron en la Segunda Guerra Mundial, se hallan en un estado atemporal, sin tiempo.<sup>710</sup> Estas almas errantes, estas entidades atormentadas y sollozantes son para Beuys los fantasmas de las víctimas del Holocausto, y de los alemanes, soldados, civiles, que murieron en la guerra, todos ellos víctimas de horrores ideológicos y políticos, cuyas voces están condenadas al abandono y al olvido, sumidas en un estado de silencio eterno, y cuyas muertes no pueden ser ni lloradas más que de manera parcial e individual, desde el solitario y quebrantado horizonte de la identidad personal.

Así como en los ejemplos veíamos con anterioridad, de la renovación urbana del siglo XVII que acometieron Friedrich Wilhelm y Moritz von Nassau, Beuys se aproxima a su concepto de renovación. Al igual que el príncipe electo había creído en que transformar la región de Potsdam de una región de campesinos destrozada tras la guerra en una prestigiosa localidad para la corte era una posibilidad gracias a un proyecto de renovación urbana, Beuys también profesaba esa misma fe, en creer que los

---

<sup>709</sup> “Geist is geist: the intellect or spirit is, in German also a ghost”. Lawrence A. Rickels, *Aberrations of Mourning: Writing on German Crypt*, Wayne State University Press, Detroit, 1988, p. 1.

<sup>710</sup> Como ha dicho Stonard en su reseña de la exposición de Anselm Kiefer en la *Royal Academy* en Londres, a pesar de la reunificación de 1990, en la que se restauró la Alemania del este, hay otra “mitad”, la mitad judía, que nunca podrá ser restaurada. Ni tampoco la de todos los muertos en la Segunda Guerra Mundial. “Political reunification in 1990 restored the former east, but the real ‘other half’ of German history, the Jewish part, could never be restored”. John-Paul Stonard, “At the RA”, en *London Review of Books*, vol. 36, nº 21, noviembre 2014, p. 32.

más terribles hechos históricos, como el Holocausto y la desolación en la que se hallaba Europa tras la Segunda Guerra Mundial, pudiesen constituir el punto de partida desde el cual las personas puedan transformarse para formar una humanidad mejor.

El principio que aunaba a todos estos proyectos en común era la creencia en la posibilidad de transformar una situación devastadora en una que tenga mejores condiciones que la anterior que fue arrasada. En este sentido ha de entenderse también la propuesta de reelaboración del recuerdo, que ligada a conceptos que ya están formulados dentro de la teoría psicoanalítica, manifiestan que tras el suceso dramático, aparece una “compleja alternancia de anticipación y reconstrucción”.<sup>711</sup>

El uso de *Der Eiserne Mann* proveniente del siglo XVII, ya en los años treinta, cuando Beuys es niño, es el ejemplo de que en el arte los fragmentos de muy distintos materiales y proveniencias pueden transformarse en una alegoría de algo otro, y con esta transformación ser el inicio de un mundo nuevo.<sup>712</sup> En este caso de los restos de un material de batalla, a una alegoría de la guerra y el amor que superaba el significado del conflicto, y que conmemoraba un momento histórico al tiempo que abogaba por la regeneración esa malherida región.

Así, entroncada en esta perspectiva, para Beuys, solamente es posible a través del arte, retomando la noción y la importancia del elemento subjetivo del arte romántico

---

<sup>711</sup> Mencionada por Hal Foster en relación a la neo-vanguardia, en la “Introducción”, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, op. cit., p. x.

<sup>712</sup> Esto es lo que precisamente Beuys parece haberle querido transmitir a Jappe en 1976. “I experienced, at this place, as a small boy, that one can express something tremendous with material, something quite decisive for the world. That’s how I experienced it. [...] On the constellation of where-something-stands, of the place, geographically speaking of how-things-relate-to-one-another, quite simply.” Entrevista con Jappe, op. cit., p. 189.

y el arte vanguardista más alemán, que la herida, en alemán *WUNDE*, se convierta en *WUNDER*, el milagro.

Como los románticos que contemplaban las ruinas del pasado como “el futuro por venir”,<sup>713</sup> la mirada de Beuys se dirige a la herida como el único lugar donde el milagro terapéutico puede dar comienzo. Esta particular transformación en la que Beuys confía no es otra que la que puede encontrarse en campos tan diversos entre sí como la biología, la alquimia y el cristianismo. No es otro que el concepto de la metamorfosis positiva, que alberga un entendimiento del cambio como un proceso positivo, una transformación que parte de un origen que es sustancialmente diferente del material del punto de destino final. Este proceso positivo de metamorfosis es el que experimenta el gusano antes de convertirse en mariposa; en la transmutación de metales pobres en oro con la que los alquimistas soñaban; y la resurrección de Cristo, por la que un hombre que perdió la vida regresa de entre los muertos, para ser aclamado como la segunda persona de la Santísima Trinidad.<sup>714</sup>

Para que este plan de renovación funcione, lo que inicialmente ha de suceder es que la herida sea percibida, debe mostrada, hay que revelarla, sacarla a luz, porque el primer paso es hacer visible su existencia. El tema de “mostrar la herida” es esencial para la transformación positiva de la misma, el origen del proceso terapéutico de curación y regeneración. Hay que comenzar por hacerla manifiesta. En el caso de *Strassenbahnhaltestelle 1*, la herida es representada en la cabeza que corona la figura

---

<sup>713</sup> Félix Duque, “El sueño romántico de Europa”, op. cit., p. 43.

<sup>714</sup> Según Beuys, la muerte es un concepto positivo pues hace todo posible, especialmente entendida como metodología para la creación de conceptos. Beuys en “Death Keeps Me Awake”, op. cit., p. 614.

sufriente con cabeza humana. La figura, una columna con forma de cañón – símbolo de guerra y destrucción pero que también alude en tanto en cuanto que chimenea de los hornos crematorios de un campo de exterminio nazi – es donde se encuentra la referencia alegórica al dolor de incontables muertes. Muertes de familias enteras, de mujeres y niños, demasiado débiles para realizar trabajos forzados, que eran llevados de los trenes a las duchas para ser gaseados con Zyclon B.

Sólo en la instalación en Venecia en 1976 existe esta referencia, pues en el resto de las ocasiones en que la pieza se ha mostrado, la columna estaba ya en posición horizontal.<sup>715</sup> Esta aguja de reloj de sol sólo marcó la “Hora Cero” en el pabellón alemán de la Biennale a mediados de los años setenta. Es allí, donde la boca abierta del busto que corona este grupo de esculturas cuenta una historia que solo puede ser contada de esta manera, en una referencia tangencial a hechos horribles, mediante un recurso alegórico que muestra las heridas psíquicas, los traumas causados y la insostenible historia de la Segunda Guerra Mundial. La boca abierta se posiciona como testigo de una historia terrible que no puede ser completamente sabida pero que aún así necesita ser contada.

Cathy Caruth en su libro *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (Experiencia sin reclamar: Trauma, narrativa e historia), articulaba precisamente esta temática, historias terribles que acontecieron, y que aún estaban pendientes de ser identificadas como tales. La importancia y la novedad de este planteamiento de Caruth radicaba en que planteó la noción de historia desde su estrecha

---

<sup>715</sup> Ray opina que es justo en Venecia cuando Beuys decide que la columna central no volverá a exhibirse nunca más en posición vertical. *Ibíd.*, p. 89. Lo que al final hace idénticas a las dos versiones.

relación, aunque de un modo muy complejo, con la noción de trauma. Caruth siguiendo los pasos de Freud, consideraba como los eventos catastróficos tienden a repetirse para aquellos que los han padecido y sobrevivido, y por tanto, aportaba nuevos enfoques sobre la cuestión de la sanación desde la narración historiográfica, desde la perspectiva de su relación con la teoría psicoanalítica.<sup>716</sup>

Como he mencionado antes, en el capítulo de “Jenseits des Lustprinzips” (Más allá del principio de placer), Freud describió una patología del sufrimiento que aparecía en clave “repetitiva”, es decir, que persistía pese al paso del tiempo.<sup>717</sup> Esta patología la encontró Freud en todos aquellos sujetos que han soportado una experiencia adversa, como son las guerras y los accidentes de tren, en la que su vida se había visto amenazada.<sup>718</sup> Las repeticiones ocurrían aparentemente sin estar sujetas a la voluntad del sujeto, que las experimentaba sin que estuviese en su mano el poder forzarlas o el poder cohibirlas. Caruth, llevaba a Freud un paso más allá, cuando formulaba que lo traumático estaba “profundamente conectado con nuestras realidades históricas”<sup>719</sup> y que por ello, ofrecía una posibilidad para poder pensar nuestra participación como colectivo en las historias de unos en los otros, y con ello, averiguar que es lo que decimos cuando nombramos a la historia, a la literatura y a la teoría.

---

<sup>716</sup> “Perplexed by the terrifyingly literal nightmares of battlefield survivors and the repetitive reenactments of people who have experienced painful events, Freud wonders at the peculiar and sometimes uncanny way in which catastrophic events seem to repeat themselves for those who have passed through them”. Caruth, op. cit., p. 1.

<sup>717</sup> Sigmund Freud, “Jenseits des Lustprinzips” en inglés “Beyond the pleasure principle” (1920), op. cit., pp. 7-23.

<sup>718</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>719</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “[Deeply] tied to our own historical realities”. *Ibíd.*

De esta manera se lograba por fin, el eslabón teórico tan necesario para poder dar el salto del concepto de memoria individual a memoria colectiva, pudiendo retomar uno de los grandes problemas insolubles que habían encontrado los Mitscherlich al detectar la falta de luto a nivel colectivo.<sup>720</sup> Como habían concluido, esta grave carencia de duelo común de todos los alemanes, tenía como consecuencia que las trabas psicológicas que acompañan a los supervivientes de un episodio catastrófico de tal magnitud permanecieran irreversiblemente.<sup>721</sup>

A las observaciones de los Mitscherlich, y ampliando los parámetros del concepto de la falta de luto desde el psicoanálisis con aspectos sociológicos, se les unía también un detalle del historiador Michael E. Geisler se hacía eco en su artículo “ ‘Heimat’ and the German Left: The Anamnesis of a Trauma” (Patria y la izquierda alemana: la reminiscencia de un trauma).<sup>722</sup> Geisler destacaba que los intelectuales de izquierda en Alemania, a diferencia del movimiento obrero, siempre habían considerado la tarea de *Aufarbeitung* de Adorno, en el que resonaban con profusión los ecos referenciales del *Durcharbeitung* freudiano, como una tarea individual, con un conjunto de vivencias traumáticas que sólo se entienden desde el nivel de la historia personal.<sup>723</sup> Aspecto que Jürgen Habermas también había recogido en su estimación del

---

<sup>720</sup> Alexander y Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, op. cit.

<sup>721</sup> *Ibíd.*

<sup>722</sup> Michael E. Geisler, “ ‘Heimat’ and the German Left: The Anamnesis of a Trauma” en *New German Critique*, nº 36, monográfico dedicado al tema de la *Heimat*, otoño 1985, pp. 25-66.

<sup>723</sup> “For the German intellectual left, ‘coming to terms with’ Germany’s Nazi past means, above all, understanding it on a level of personal history, trying to deal with a continuity which stretches from the Weimar Republic through the Third Reich all the way to themselves”. Michael E. Geisler, “ ‘Heimat’ and the German Left: The Anamnesis of a Trauma” en *New German Critique*, nº 36, monográfico dedicado al tema de la *Heimat*, otoño 1985, p. 27.

trabajo de los Mitscherlich, destacando como resultaba problemático intentar dar una explicación a la evolución cultural en sus enormes extensión y diversidad, desde el examen de planteamientos derivados de casos individuales.<sup>724</sup>

Sin embargo, examinando la teoría freudiana, Caruth descubrió que la articulación teórica que Freud desarrollaba como si el trauma fuese una herida en la mente necesitaba ser mejorada.<sup>725</sup> Así, Caruth amplió la definición de Freud, sugiriendo que el “trauma parece ser algo más que una patología, que la simple enfermedad de una psique dañada: es siempre la historia de una herida que llora, que se dirige a nosotros en un intento por decirnos algo sobre la realidad o la verdad, que no podría ser dicho de ningún otro modo”.<sup>726</sup> La importancia de esta voz que llora, según Caruth, era que la voz que escapa de la herida funciona también como un testigo de esa verdad que de otro modo no podría ser completamente conocida.<sup>727</sup>

Caruth entiende que para Freud, la diferencia entre una herida en el cuerpo y una herida en la psique, es que la del cuerpo se irá curando con el paso del tiempo, sin embargo, la herida de la mente es causada por una experiencia inesperada e impredecible, por lo que hasta que no sea asimilada, se repetirá una y otra vez, de nuevo.<sup>728</sup> Esta verdad, la manifestación de lo que es retenido, “nunca puede ser

---

<sup>724</sup> Jürgen Habermas, “La psicología social de Alexander Mitscherlich”, op. cit., p. 191.

<sup>725</sup> Caruth, op. cit., pp. 3-4. Lawrence A. Rickels también apuntaba en su libro como precisamente en la corpus teórico freudiano trauma es el punto débil de toda la trama: “trauma is the most vulnerable point of articulation in Freud’s theoretical corpus”. Rickels, op. cit., p. 13.

<sup>726</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “[T]rauma seems to be much more than a pathology, or the simple illness of a wounded psyche: it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available”. *Ibíd.*, p. 4.

<sup>727</sup> *Ibíd.*, pp. 4-5.

<sup>728</sup> *Ibíd.*, p. 4.



preguntada de un modo directo, pero debe ser hablada en un lenguaje que es de algún modo literario: un lenguaje que desafía, al tiempo que demanda, nuestra comprensión”.<sup>729</sup>

Este de “algún modo literario” uso del lenguaje, que recurre a referencias oblicuas para dirigirse, que emplea recursos de sueños y de literatura es muy similar al lenguaje artístico en el que las obras de Beuys nos hablan. Es un lenguaje de amplio potencial retórico, debido en su mayor parte a sus aspectos alegóricos, que da testimonio de alguna “herida olvidada” que se manifiesta insistentemente y que no puede ser reducida a un “contenido temático y textual o a lo que la teoría codifique”.<sup>730</sup> Pienso que los intentos de Beuys por representar realidades invisibles mediante la “alegoría escultórica” es también un mecanismo, como el que se recoge en la teoría psicoanalítica, en relación con la acción en diferido, que es la que tomamos como punto de partida, mecanismo que Beuys creó en pos de permitirle asociar el carácter repetitivo con un aspecto traumático de la teoría.

Como hemos visto, en *Strassenbahnhaltestelle 1*, Beuys presentó literalmente una boca abierta que aludía a la urgente llamada de una voz cuyo mensaje necesitaba que le prestasen atención. Haciendose así eco y a su vez multiplicando la resonancia de la que se ha identificado como “ambigua” relación literaria entre la apertura y el cierre de una verdad que necesita manifestarse. Y, que como la voz que nos dice Caruth, habla a través de una herida, cuya existencia la convierte en testigo de traumas históricos.

---

<sup>729</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “[It] can never be asked in a straightforward way, but must, indeed, also be spoken in a language that is always somehow literary: a language that defies, even as it claims, our understanding”. *Ibid.*, p. 5.

Mirando hacía la cabeza que corona la escultura totémica, vemos la boca que nos interpela, brindándonos el recuerdo de un sonido mudo, que visualmente proviene de las profundidades del del cañón.

En su intención por mostrar los fantasmas de aquellos que nunca fueron llorados, por los que nunca hubo luto posible, invisibles al mundo sin la posibilidad de contar su historia, sin testigos de su dolor, Beuys necesita crear un lenguaje en el que la misma posibilidad de poder hablar traumáticamente, desde un uso del lenguaje que delate al trauma, sea representada para poder revelar este mensaje, esta verdad que sólo puede ser dicha mediante los artificios del arte, a través de la creación de una nueva plástica.

Al abrir las posibilidades para su transmisión, Beuys recoge y asume la responsabilidad para poderla pasar de testigo en testigo, desde su despertar al despertar de otro, y así al de otro, y otro, como hemos visto que le era posible acontecer en la experiencia de la instalación *Strassenbahnhaltestelle 1*. Porque la importancia de poder transferir el acto de despertar descansa en la facultad de que es este tipo de transferencia un acto mismo de despertar. La transferencia de la herida contenida en la obra, no es sólo un ir trasladándola, sino en ir también pasando una responsabilidad moral y un legado activo, que Caruth llamaba “el imperativo ético de un despertar que todavía está por ocurrir”.<sup>731</sup> El intento por crear un espacio y un nuevo lenguaje artístico que haga posible que esta voz pueda oírse y transmitirse, un espacio en el que resuene para todos,

---

<sup>730</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “[A] literary dimension that cannot be reduced to the thematic content of the text or to what theory encodes”. *Ibíd.*

<sup>731</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “[The] ethical imperative of an awakening that has yet to occur”. *Ibíd.*, p. 112.

es la responsabilidad ética que Beuys ha llevado en sus hombros, acompañándole, desde que se comprometió a crear un vehículo que pudiese transmitirla.

### 3. 7.000 *EICHEN* (Siete mil robles) PARA LA ETERNIDAD

En una sala del *United States Holocaust Memorial Museum* (USHMM), se apilan varios miles de zapatos que pertenecieron a víctimas del campo de exterminio de Majdanek (Figura 26). Este campo, creado en octubre de 1941 en la Polonia ocupada cerca de la ciudad de Lublin, estaba situado cerca de la frontera con Ucrania. Esa circunstancia, fue la que impidió que fuera echado abajo, y que en la actualidad se conserve el conjunto, inclusive el horno crematorio original, todo gracias a que la evacuación del ejército alemán ante la llegada de los soldados soviéticos fue vertiginosa en 1944. La huida veloz fue lo que salvo a las pruebas de tales crímenes de ser destruidas, como sí que sucedió en otros campos de exterminio en Polonia, donde hubo tiempo y capacidad logística para quemar los cadáveres que se apilaban en las fosas comunes cavadas en los bosques cercanos, entre muchos otros ejemplos de destrucción de evidencias incriminatorias, o dar testimonio del nivel de las atrocidades allí cometidas.

El cúmulo de calzado que puede verse es aproximadamente de cuatro mil piezas, apiladas unas sobre otras, y apoyadas en una sola pared. En este muro puede leerse el siguiente poema:

Nosotros somos los zapatos,  
 Nosotros somos los últimos testigos.  
 Nosotros somos los zapatos de los nietos y de los abuelos,  
 de Praga, París y Ámsterdam,  
 y porque estamos solamente hechos de tela y de cuero,  
 y no de sangre y carne, cada uno de nosotros se libro del fuego infernal.<sup>732</sup>

<sup>732</sup> Mi traducción al castellano del poema que puede leerse en inglés: “We are the shoes,/we are the last witnesses./We are shoes from grandchildren and grandfathers,/from Prague, Paris and Amsterdam,/and because we are only made of fabric and leather/and not of blood and flesh, each one of us avoided the

Todos estos zapatos procedentes de las víctimas que pueden verse en el USHMM en Washington, no son más que una mínima porción procedente de todos los que hay en Polonia, en los dispositivos de almacenamiento donde hay millones de estos zapatos apilados, cuyo volumen puede comprobarse durante la visita de público al museo estatal de Majdanek emplazado en el campo del que recibe el nombre.

Este calzado es la prueba de la existencia de los que lo usaron, y de su aniquilamiento por mandato del partido nacionalsocialista alemán. Antes de que las víctimas fuesen gaseadas al llegar a los centros de exterminio, a Majdanek, Treblinka y Auschwitz, las SS les despojaban de todas sus posesiones, por lo general ropa, joyas y otros objetos personales que llevaban en sus maletas. Algunos también tenían dinero entre sus pertenencias, lo mínimo que les quedaba ya de la vida material que les había sido expoliada decreto tras decreto, persecución tras persecución, y finalmente tras el arresto, el transporte al campo, y la muerte.

Los zapatos eran la posesión más común a todos de entre sus objetos personales, y es lo que queda de sus vidas, cuya muerte les fue administrada de manera industrial. Aunque como sucedió en Majdanek, algunos prisioneros eran fotografiados, e interrogados, por lo que algunas fichas existen de aquellos que fueron seleccionados para realizar trabajos forzados, pero la mayoría de los que llegaban, eran enviados a las cámaras de gas sin permanecer ni unas horas vivos. Así que no existen ni formularios de llegada ni fotos de la masa de víctimas que desde su anonimato sólo sus zapatos nos quedan para atestiguar el exterminio al que se les sometió al final de su forzado viaje.

---

hellfire". El título del poema es "I Saw A Mountain" (He visto una montaña), de Moses Schulstein (1911 – 1981).

El aspecto más significativo de este calzado, radica, más que en su desproporcionada cuantía, en la relación indicial, que tienen con los pies de todos aquellos que fueron asesinados, y a la que aluden con su presencia física.<sup>733</sup> Son las marcas dejadas por el transcurso de la historia, los verdaderos vestigios de unos hechos en los que la historia puede ser rastreada de manera más significativa que siguiendo a todos aquellos relatos elaborados de manera racional tras los sucesos acaecidos.

En el contexto museístico, es la narrativa la que articula la colección de obras, objetos y artefactos de la colección, y esta capacidad indicial de todos ellos es, lamentablemente, usada como medio para un fin, el de dar el mayor sentido a la narrativa, sustentarla con su presencia, para que así el público perciba que es un relato verídico de los hechos históricos. El que estos fragmentos de la historia se utilicen como un medio para apoyar la narrativa histórica general que el museo instruye, impide al público darse cuenta que pueden existir otras interpretaciones más plausibles y más personales. También impide a los asistentes darse cuenta que las voces particulares y preciosas de sus primeros propietarios han sido convertidas en parte de una historia generalizada del Holocausto.

Tal y como se explica en el catálogo, el USHMM es un museo que se “basa en la premisa de que las exposiciones tienen que ser presentadas en un contexto que permita que su pleno significado sea entendido y apreciado. La continuidad de la narrativa es tan importante como los propios objetos. Atraídos por la fluidez de la

---

<sup>733</sup> Como veremos a continuación, como parte del argumento, según la semiótica, no hay un signo índice sin un objeto que le preceda, no puede haber un significante arbitrario, pues todo índice está directamente conectado en alguna forma física o casualmente al significante. Los zapatos son el índice que refiere directamente a las vidas de los que fueron sus dueños.

narración, los visitantes ven la muestra con sus sentidos en concordancia con la secuencia, la coherencia y la transformación. No sólo perciben hechos aislados, sino que también van a la búsqueda de significado”.<sup>734</sup>

Aunque la narrativa sea para dar un sentido al sinsentido del Holocausto, y el USHMM siga unos métodos didácticos que albergan la mejor de las intenciones, que la historia no vuelva a repetirse jamás, el problema de este enfoque, comienza cuando se deja de entender que la cuestión de la narrativa y la de atribuirle falsamente un unívoco significado, no sólo pertenecen al ámbito intelectual, sino que también se corresponden con experiencias emocionales. En el catálogo continúan diciendo que los efectos emocionales que se dan gracias a tener una narración en el museo son similares “a los de las novelas, las representaciones teatrales y las películas”.<sup>735</sup>

Desde el museo se interpreta que los visitantes han inferido que esto es así gracias a que la presentación de los objetos está basada en una trama que da significado al hecho histórico del Holocausto.<sup>736</sup> Y que gracias a usar esta trama argumental se consigue la identificación del público, lo cual permite que se produzca una evolución mental y sean obligados a sentir la cercanía con el significado de la *story line*, con lo

---

<sup>734</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “It is based on the premise that exhibits have to be presented in a context that allows their full significance to be understood and appreciated. The narrative continuum is as important as the objects themselves. Drawn into the flow of the narrative, visitors view the display with their senses tuned to sequence, coherence and transformation. They do not only register isolated facts, they also search for meaning”. Jeshajahu Weinberg y Rina Elieli, en “The Exhibition: A Narrative Museum”, The Holocaust Museum in Washington, op. cit., p. 49.

<sup>735</sup> “The emotional effect of a narrative in the museum exhibition is comparable to that of the narrative in novels, plays or motion pictures”. *Ibíd*

<sup>736</sup> Como veremos a continuación, esa trama “clásica” para fundamentar el hecho de encontrar necesario tener una narración en el museo, a la que parece que hayan hecho referencia cuando dicen que es algo similar “a los de las novelas, las representaciones teatrales y las películas”, desde luego que no tienen en mente películas como *El Silencio* de Ingmar Bergman como se verá en el siguiente apartado, en el que continuaré con mi crítica.

que es lo más esencial en la historia.<sup>737</sup> Gracias a quedarse atrapados en la trama, de proyectarse en ella, se produce la identificación con sus héroes, al tiempo que paralelamente se desarrolla cierto resentimiento hacia sus villanos, lo cual es señal inequívoca de que estar involucrados emocionalmente en la narrativa.<sup>738</sup>

Y esta implicación emocional es la que hace posible que se de una apertura a ser influenciados educativamente, una práctica que es bien conocida y que se ha aplicado en frecuentes ocasiones por motivos didácticos.<sup>739</sup> Siguiendo la senda de este hilo argumental, a continuación, los autores de la publicación se preguntaban, con un cierto tono de asombro, por qué esta estrategia sólo había sido aplicada mínimamente en el marco de los museos.<sup>740</sup>

Según lo que acabo de exponer, el USHMM utiliza las emociones que busca provocar en el público para crear una narrativa influyente que permita educar al visitante, en vez de dejar que la gente “escuche” por si misma lo que, en el caso del calzado de Majdanek, los zapatos podrían estar diciendo o hacia donde estarían dirigiendo la nuestra atención. La trama argumental, esta narrativa de carácter racional, estudiada, les ha sido impuesta a los vestigios que aún quedan de la catástrofe. Y de esta manera, se intenta silenciar sus voces por segunda vez consecutiva.

Por primera vez, se les intentó silenciar cuando se asesinó a sus propietarios, y

---

<sup>737</sup> “All of these are based on a plot. The plot triggers identification, which envelops us mentally and forces us to relate to the meaning of the story line”. *Ibíd.*

<sup>738</sup> “Being gripped by the plot, projecting ourselves into it, identifying with its heroes and developing resentment towards its villains, we are emotionally involved”. *Ibíd.*

<sup>739</sup> “This emotional involvement opens us to educational influence. All of this is well known and has been applied frequently in varied fields for the purpose of education.” *Ibíd.*

<sup>740</sup> “Why has it hardly ever been applied in the framework of museums?” *Ibíd.*



después, con la narración que se les impone y a la que deben prestar credibilidad. En el USHMM se produce un cambio del proceso de atestiguar la existencia de un ser humano a un significado que soportan como objetos dentro de una exposición que responde a unas estrategias museográficas de comunicación y didáctica.

En contraste con esta aproximación a la historia del Holocausto en el marco del único museo en el mundo con más fondos disponibles dedicado a esta temática, la propuesta de Beuys, haciendo especial énfasis en la herida que clama, es prestar oído a la voz que llora desde lo más adentro.<sup>741</sup> La singularidad de este calzado, de estos fragmentos malheridos de la historia, debe ser considerada sobre la base de una comprensión semiótica que les determina como índice dentro de las tres variedades de signo existentes. La plástica de Beuys estaba creada para precisamente permitir que los objetos retuviesen su voz, y que la sufriente voz que clamaba desde la herida pudiera referirse al trauma desde sí mismo. Su práctica artística iba encaminada a liberar a los objetos de cualquier tipo de narrativa racional, que les viniese impuesta desde fuera, y especialmente de la gubernamental en la RFA, que les escindía del trauma original del que estaban directa o alegóricamente relacionados.<sup>742</sup>

---

<sup>741</sup> Regresando con esta voz que llora desde dentro y su relación con el realismo traumático, y a la historia de la herida misteriosa que le habla a Tancredo tras el asesinato de Clorinda, desarrollada por Sigmund Freud, y que Cathy Caruth amplía a su vez, tal y como he venido exponiendo.

<sup>742</sup> Eliminando todo rastro iconográfico que pudiese referir a la barbarie de los años de gobierno nacionalsocialista, se eliminaba también la evidencia de los mecanismos criminales que habían operado por más de una década, y sus consecuencias, que eran observadas por separado, lo cuál no tiene ningún sentido si lo que se pretende es que no se repita. Evidentemente, el objetivo era la estabilidad material tras la devastación que supuso la guerra.

### 3.1. TYSTNADEN/DAS SCHWEIGEN (EL SILENCIO EN EL SILENCIO)

*Das Schweigen* (El Silencio) de Joseph Beuys es una obra compuesta por cinco bobinas cinematográficas de la película del director de cine Ingman Bergman, realizada en 1962 y estrenada al año siguiente, del mismo título, en sueco, *Tystnaden*. En 1973, diez años después de su estreno en el cine, Beuys creó esta pieza, haciendo referencia al filme. Sorprendentemente, la lectura más difundida hasta el momento no se ha basado en la estrecha relación con la película de Bergman, como hubiese sido de esperar, sino que su interpretación se ha venido articulando desde la posible conexión existente con otra obra anterior, de 1964, llamada *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* (el silencio de Marcel Duchamp está sobrevalorado), donde ya había aparecido el tema del silencio como un elemento alegórico más.<sup>743</sup>

Como un ejemplar con los cinco rollos de película estuvo expuesto en el MNCARS, Antonio Muñoz Molina, que la vio durante su visita, se ensañó especialmente con esta pieza en su reseña, ya que pareció irritarle aún más que el resto de las obras que vio en la retrospectiva, y le dedicó una mención especial.<sup>744</sup> Por esta

---

<sup>743</sup> Beuys hablo de la película de Bergman en relación con la *Aktion* titulada *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* que tuvo lugar el 11 de noviembre de 1964. Explicaba que este silencio de Duchamp conceptualmente estaba cercano al *Schweigen* de Bergman, que se había estrenado en los cines poco antes, porque para Beuys el silencio había sido un protagonista más en el filme: “In this setting concretely related to Duchamp the interpretation of silence as it is used by Ingmar Bergman in this film of the same name also plays a part. Seen in this way, the sentence contains a complex broadening of associations”. En Götz Adriani, Winfried Konnertz, y Karin Thomas, *Joseph Beuys: Life and Works*, op. cit., p. 119. Sin embargo, el conectar la pieza de Beuys de 1973, diez años más tarde con su obra sobre Marcel Duchamp en 1964, y no directamente con la película, es un error, “el silencio de Duchamp” deriva de “el silencio de Bergman” y no al revés como se ha dado a entender. Puede leerse esta lectura fallida, pues no tiene en cuenta la estrecha relación con Bergman, que es definitivamente anterior al “silencio de Duchamp”, en el texto de Heiner Bastian de 1994, en *Joseph Beuys*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, op. cit., pp. 92-93.

<sup>744</sup> Muñoz Molina escribió, con suma irritación, una repetición de lo que copió en la cartela que acompañaba a la obra, que a su vez era una transcripción mecanografiada del primer párrafo del texto de H. Bastian para el catálogo, *Ibíd.* “En una vitrina que estará sin duda blindada veo, entre otros objetos,

razón, por el ejemplo sinpar que supone a la hora de examinar una lectura fallida de Beuys en España, y conjuntamente, por su significancia en relación al tema principal de esta tesis, que es mostrar como Beuys incluyó referencias al pasado sombrío de Alemania como un componente fundamental de su obra, hecho que se ha pasado por alto, con lo cuál he decidido que era imprescindible incluirla en mi análisis.

Los cinco rollos de película, galvanizados, y que debido a que se crearon múltiples versiones de la pieza, se encuentran a veces dentro de sus latas originales, así en algunos casos, unas bobinas aparecen enlatadas y otras no, están numerados y titulados. Cada una de las sesenta versiones que Beuys produjo es algo distinta, pero la constante de las cinco bobinas se mantiene en todas (Figura 25).<sup>745</sup> Al estar los rollos galvanizados, la película *El Silencio* está a su vez silenciada, por qué aún disponiendo de un proyector adaptado no podría nunca verse. A través del proceso de galvanización que se les aplicó, los rollos fueron preservados como objeto físico, sin embargo, como bobinas nunca podrán ya mostrar la película, permanecen mudas, pese a ello, no dejan de aludir al filme.

---

unas latas de película, y habría pasado de largo junto a ellas si la oportuna tarjeta no me explicase lo que simbolizan: resulta que las latas contienen las bobinas de la película de Ingmar Bergman *El silencio*, y que mi culpable ignorancia jamás me habría permitido discernir lo que explica tan bondadosamente y con tan perfecta claridad el autor anónimo del comentario mecanografiado: ‘La relación muerte-vida es aclarada por Beuys en los títulos dobles que estampó sobre las cinco bobinas y que expresan analogías a través de las propias palabras y contrastes de un grupo a otro: 1. Ataque de tos-glaciador+ 2. Enanos-animalización. 3. Pasado vegetalización. 4. Tanquesmecanización. 5. Somos libresgéisier+...’. A. Muñoz Molina, “Descrédito del ‘gurú’: A lo que asisto no es a una exposición sino a una ceremonia religiosa”, op. cit.

<sup>745</sup> La pieza se incluyó en la exposición en el MNCARS en 1994, y es el nº 34 en el “Índice de obras expuestas” que acompañó al catálogo, a modo de publicación independiente. Aparece en la p. 4, con una descripción de las dimensiones de las bobinas (4 x 0,38 cm de diámetro) pero no las latas que las contienen, y sí las medidas de la caja de cartón a modo de maleta de la que van acompañadas (22 x 42,5 x 42,5 cm). La edición, fue de 50 + 10 H.C. ejemplares más (sin que en el listado se especificase a que corresponden esas siglas de H.C.), fue producida por el galerista René Block. La exposición en Madrid incluyó 456 obras en total, que están todas detalladas en esta documentación: “Índice de obras expuestas” incluido en el Anexo a *Joseph Beuys*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, op. cit., pp. 3-26.

Beuys, no sólo hace referencia a *Tystnaden* repitiendo el título *Silencio*, y acallando los rulos, lo hace además con los crípticos doble-títulos que dio a cada una de las cinco bobinas: 1. *HUSTENANFALL – GLETSCHER+* (ATAQUE DE TOS – GLACIAR +); 2. *ZWERGE – ANIMALISIERUNG* (ENANOS – ANIMALIZACIÓN); 3. *VERGANGENHEIT – VEGETALISIERUNG* (PASADO – VEGETALIZACIÓN); 4. *PANZER – MECHANISIERUNG* (TANQUES – MECANIZACIÓN); y 5. *Wie sind frei GEYSIR+* (somos libres GÉISER +). Estos tienen un correlato directo con escenas de la película, y aluden a los que Beuys consideró momentos clave, que identificó como mensajes cifrados, parte de un lenguaje cuasi-secreto de Bergman, del que Beuys se hizo eco.

Esta auto-proyección identitaria de Beuys en este film de Bergman, puede rastrearse claramente, viéndola a través de como apareció de un modo claro la *Weltfremdheit*, el sentimiento de extrema alienación con respecto al mundo exterior, que para Thomas Mann, constituía la más íntima esencia del carácter alemán, sólo que Bergman, en *Tystnaden*, la manifestó filmicamente de la manera en la que puede verse como Beuys la vivió en su propia persona.

*Tystnaden* es conjuntamente con dos de sus películas anteriores: *Såsom i en spegel* (Como en un espejo, 1961) y *Nattvardsgästerna* (Los Comulgantes, 1962), la última de las películas que componen a lo que Ingmar Bergman se refería por la *i trilogin om Guds tystnad* (la trilogía del silencio de dios), que tiene como elemento común la imposibilidad de la comunicación, y de la que los medios cinéfilos han coincidido en afirmar que surgió de modo indeliberado, sucediéndose un film al

siguiente, tratando los tres sobre la propia crisis de fe del director de cine, hijo de un pastor luterano.<sup>746</sup>

De innegable carácter autobiográfico, este filme se basa en las propias experiencias de Bergman en su paso por las ciudades europeas tras la Segunda Guerra Mundial, cuyo entorno sombrío e inquietante retrata en la película.<sup>747</sup> En *Tystnaden*, el triángulo protagonista de personajes, está compuesto por dos hermanas, Anna y Esther, que viajan acompañadas por hijo de una de ellas, Johan, de unos diez años de edad, que a su vez, como personaje tiene un indubitable parecido físico con Joseph Beuys de niño, como se aprecia por las fotografías.

La historia da comienzo en su lento viaje a través de la noche en tren en un lugar extranjero, que parece estar en guerra. Johan, que era primordialmente el *alter-ego* de Bergman, antes de convertirse en el de Beuys, va contemplando el paraje de la posguerra, desde un ángulo extremadamente personal, desde la soledad infinita de la individualidad, conjuntamente con la trágica historia que acontece entre su madre y su tía, constituyendo así un conjunto de vivencias traumáticas con un componente inexplicable. Y sin embargo, Johan, al encarnar la mirada cinematográfica de Bergman, consigue transmitir su realidad.

Con la bobina 1 titulada: *HUSTENANFALL – GLETSCHER+*, y la última, la número 5, titulada: *Wie sind frei GEYSIR+*, Beuys refiere al momento de inicio y de fin de la película. *HUSTENANFALL* refiere al ataque de tos de la tía en el tren en el que

---

<sup>746</sup> Ernst Ingmar Bergman (14 julio 1918 – 30 julio 2007), su padre Erik Bergman fue capellán de la corte real en Estocolmo.

van al inicio de la cinta, dónde sangra al toser, y a partir del que todo se vuelve gélido, quedando atrapados en una atmósfera asfixiante. Con la referencia a la libertad, *Wie sind frei*, refiere a la muerte de la tía, que imaginamos ocurre en la última escena en la que la madre se asoma al frío del exterior desde la ventanilla del tren, y que como un géiser, la lluvia del exterior, se cuele por la ventanilla, y Anna, al librarse de la hermana, que damos por abandonada y por muerta por asfixia en el cuarto sombrío del hotel, mira a Johan, cabizbajo, en el vagón, que también sabe la verdad.<sup>748</sup>

En *Tystnaden*, el cineasta nos lleva de modo fílmico a la exploración de lo traumático freudiano según Caruth lo había articulado, y sobre como este estaba “profundamente conectado con nuestras realidades históricas”.<sup>749</sup> Aunque vemos muchas cosas que Johan no hace, y nos adentramos en la torturada psique de las hermanas por lo que hacen sin que Johan este presente, la perspectiva del niño constituye la columna vertebral de la película (Figura 24). Desde estas relaciones que vemos desde la oblicuidad, Bergman nos da a entender que se hallan en un impenetrable clima emocional, determinado por la relación entre su madre y su tía, que están

---

<sup>747</sup> Este elemento biográfico se menciona en ocasiones en *Bergman on Bergman: interviews with Ingmar Bergman by Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima*, traducción al inglés del sueco de Paul Britten Austin, Da Capo Press, Nueva York, 1993.

<sup>748</sup> En esta escena final Johan tiene la carta que le ha escrito su tía antes de dejarla sola en la habitación del hotel, pero no es una carta, sino una lista de palabras traducidas de la lengua del país, por la compartían la curiosidad. Es un poco el primer código de Beuys, una anticipación, de la traducción de su lenguaje críptico. El saber el significado de las palabras no tiene la mayor importancia en esta escena final, lo que la tiene es el vínculo entre tía y sobrino, afecto al cuál el mensaje de la carta no pude ni equipararse. Se trata de algo íntimo que tía y sobrino han compartido sólo entre ellos, es algo único, en dónde la madre no tenía cabida, un ejercicio de privacidad. Cuando Johan percibe el abandono de la tía a su muerte en la más terrible de las soledades, se percata de lo que ha hecho su madre verdaderamente. Y, así, también se da cuenta de que ha tenido más comunicación con una persona a las puertas de la muerte de la que ha tenido o tendrá jamás con su propia madre.

<sup>749</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “[Deeply] tied to our own historical realities”. Caruth, *Ibíd.*

enfascadas en una lucha por el dominio de la relación entre ellas que se desarrolla ante los ojos del impotente, en tanto que menor de edad, Johan. En este extraño país, es el mundo de afuera, que en el que nos adentramos gracias a la mirada nada infantil del niño, parece que un conflicto va a tener lugar o que ya ha finalizado sin terminar del todo, pues parecen estar sujetos a una invasión militar. Recuerda al principio de la Segunda Guerra Mundial, pues incluso dentro del tren, sale de uno de los compartimentos, un hombre que parece llevar un uniforme de las SS, y sin embargo, también evoca Bergman a la Guerra Fría, a los países bajo la ocupación soviética en la Europa del Este. Es en una ciudad, Timoka, donde se alojan temporalmente, más que como huéspedes, como náufragos atrapados y aislados en la isla del que fue el *Gran Hotel Europa*, reduciendo casi cero la comunicación con el exterior. Les acompañamos en la película en su estancia por el que es un mundo incomprensible, compuesto de signos ilegibles, multitudes crecientes en la calle, y de amenazantes tanques rugiendo en medio de la noche, que forman la cotidianidad en lo excepcional de la situación, un enigma ilegible al que se unen los tres personajes, en sus interrelaciones, pues a su vez, la incomunicación entre ellos hace aún más misteriosa la atmosfera de su desubicación.<sup>750</sup>

En esta asfixiante atmósfera, los tanques aparecen en varias ocasiones.<sup>751</sup> Pero con *4. PANZER – MECHANISIERUNG*, Beuys alude a la escena en la que Johan se

---

<sup>750</sup> Como Beuys dijo, el silencio tiene un rol en la película, casi es como un personaje más: “the interpretation of silence as it is used by Ingmar Bergman in this film of the same name also plays a part”. En Götz Adriani, Winfried Konnertz, y Karin Thomas, *Joseph Beuys: Life and Works*, op. cit., p. 119.

<sup>751</sup> Tomemos por ejemplo el concepto de *atmósfera*, algo tiene una *atmósfera*. ¿Cómo se puede experimentar esa atmósfera? No se puede entender de un modo plenamente racional. Las *atmósferas* han de ser percibidas. No pueden ser racionalmente verificadas. Todas esas cosas son de más”. Beuys lo dice en 1970, durante el transcurso de la entrevista con Jörg Schellmann y Bernd Klüser, en diciembre de 1970,

asoma a la ventana y ve aposentarse un tanque en el patio, en este clima de ocupación militar o de guerra que se está librando, con él irrumpe la presencia de la máquina, y de cierta manera, la *Gleichschaltung* en la trama del filme, y con ella, la deshumanización.<sup>752</sup> Escenas anteriores a esta han sido 2. *ZWERGE – ANIMALISIERUNG*, que refiere a cuando Johan se encuentra con una troupe de enanos de Madrid, la que era la *Compañía Eduardini*, que parecen ser los únicos otros huéspedes en el hotel. *ANIMALISIERUNG* en referencia a cuando uno de ellos se disfraza inesperadamente de león. Con 3. *VERGANGENHEIT – VEGETALISIERUNG*, ya nos adentramos en la escena cumbre, según el código de Beuys, y también el del director sueco, que sirve de gozne dramático, pues en esta extraña escena, aún más si cabe que la del encuentro con los enanos, Bergman hace que Johan esconda el *Vergangenheit* (el pasado), que son un conjunto de fotos en blanco y negro de un triste entierro, con ataúd y cadáver incluidos, bajo una alfombra de motivos vegetales en uno de los enormes pasillos del hotel.

En este detalle, como ocurría con la boca abierta de *Strassenbahnhaltestelle 1* (Figura 22), que he examinado, Bergman, y Beuys, a través del gesto de su alter-ego, Johan, nos ofrecen una posibilidad para poder pensar nuestra participación como colectivo los traumas históricos, aludiendo en este caso, a como el pasado doloroso, traumático, destacando la escena, en la que este es ocultado bajo la alfombra. Beuys, lo llevó un paso más allá que Bergman, cuando lo asocia con la *VEGETALISIERUNG*,

---

titulada “Preguntas a Joseph Beuys, Jörg Schellmann y Bernd Klüser (primera parte)” que se incluye en *Ensayos y entrevistas*, op. cit., p. 61.

<sup>752</sup> He mencionado este vocablo anteriormente, en Claudia Koonz, *La conciencia nazi: La formación del fundamentalismo étnico del Tercer Reich*, op. cit.



indicando como pretérito, desde su escondrijo, tiene la posibilidad de poderse transformar, con un crecimiento vectorial, a la manera de una evolución vegetal.

### 3.2. 7.000 *EICHEN* (SIETE MILROBLES)

Igual que inevitablemente surgió el tema del águila “alemana”, en relación a la obra de Max Ernst, como uno de los símbolos más arcaicos y al mismo tiempo, siempre usado, ahora aparece el otro de los dos símbolos principales de Alemania, que representan al pueblo alemán, el roble.

Sí he venido mencionando a menudo la historia del asesinato de Clorinda a manos de Tancredo a la que Freud refiere en “Jenseits des Lustprinzips”, como Tancredo comprende que ha asesinado a su amada tras golpear un árbol que sangra, del que procede la voz que le revela el conocimiento de un pasado traumático, otra historia trágica asociada a la nación teutona es la tala del *Thor-Eiche* (roble de Thor) en el año 723 en Hesse. La historia alude al momento crepuscular del paganismo germánico, cuando, uno de sus más importantes y sagrados símbolos, es talado por intervención del misionero irlandés Bonifacio, dando así comienzo, a la traumática evangelización de las tribus germánicas.

Toda la mitología nórdica, siendo el roble el símbolo de Thor, también llamado Donar, le es muy querida al nacionalismo alemán.<sup>753</sup> Y como no podía haber sido de otra manera, teniendo esto en cuenta, el roble vuelve a ocupar una posición preeminente dentro de la simbología del nacionalsocialismo. Por lo que puede observarse, no sólo en los Juegos Olímpicos celebrados en Berlín en 1936 se sustituyeron las tradicionales coronas de laurel y ramas de olivo por hojas de roble, sino que estas aparecían también en los cuellos de los uniformes militares, como por ejemplo en el caso de los SS-

---

<sup>753</sup> Aunque refiere a Anselm Kiefer, es una constante: “he revives the tree and forest mythology so dear to the heart of German nationalism”. Andreas Huyssen, “Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth”, op. cit., p. 29.

*Obergruppenführer* y otros cargos en las SS. El roble era una referencia constante, llegando incluso, a plantarse al menos un ejemplar para celebrar el cumpleaños del *Führer*, el 20 de abril, en los territorios ocupados.<sup>754</sup>

La ensayista Rosa Sala Rose explicaba que el propio Albert Speer, ministro de Armamento y Guerra de Adolf Hitler desde principios de 1942, había hecho referencia a como durante el Tercer Reich se había “proyectado la plantación de arboledas de roble en las ciudades; en ellas debían construirse edificaciones de carácter sacro destinadas a celebrar victorias o a honrar la memoria de personalidades destacadas”.<sup>755</sup>

Hasta que punto el proyecto de Beuys, *7.000 Eichen* (Siete mil robles) puede referir a este tipo de plantado de una arboleda completa de robles en una ciudad que pudiese haber conocido por sus experiencias en los años treinta y cuarenta, es difícil de determinar. Lo cuál no implica que esta información deba ser excluida. Como ocurría con Anselm Kiefer, se ha cuestionado esto precisamente, hasta que punto debe permitirse que en pos de recuperar la identidad nacional y cultural, vuelvan a legitimizarse prácticas culturales que se dieron durante el periodo nacionalsocialista.<sup>756</sup>

Con Kiefer la preocupación iba más por la repetición del saludo nazi, el *Sieg Heil!* en sus fotografías de finales de los años sesenta, saludo que se consideraba

---

<sup>754</sup> Esta tradición se supo porque el verano de 2009, en la ciudad de Jaslo en Polonia se plantearon talar el roble que había sido plantado en 1942 con todos los honores, incluido un concierto durante la ceremonia, y la noticia, a modo de absoluta extravagancia, llegó a los medios de comunicación internacionales.

<sup>755</sup> Rosa Sala Rose, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, El Acantilado, Barcelona, 2003, p. 311.

<sup>756</sup> “Relegitimar” se entiende en el sentido de no prohibir inmediatamente su acontecimiento. “But in a country like West Germany, where definitions of national and cultural identity all too often have led to the temptation of relegitimizing the Third Reich, any attempt by an artist to deal with the major icons of fascism will understandably cause public worries. Fortunately so”. Andreas Huyssen, “Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth”, op. cit., p. 29.

icónico, y que estaba prohibido legalmente realizar. Aunque Beuys ya lo había realizado también en público en Aquisgrán en 1964, como parte de una provocativa *Aktion*.

En el caso de Beuys, la plantación de una arboleda de robles, que justo era de 7.000 ejemplares, a una escala de la que hablaba Speer, resuena simbólicamente. Sin embargo en mi análisis he tenido en cuenta otra estrategia política que Beuys revocó. Lo que si está claro, es la función conmemorativa que Beuys esperaba hacer ostensible con esta instalación. En este proyecto incluyó referencias a los soldados alemanes caídos en la Primera Guerra Mundial. Quería que cada árbol constituyese un monumento.<sup>757</sup>

Este debía estar compuesto por una parte viva y activa, que era el elemento vegetal, del roble, que cambiaba manifestando el paso del tiempo; y por una parte inerte y pasiva, el elemento mineral, la roca de basalto, que le iba acompañando, y no evolucionaba, especialmente al comparársele con el árbol, en el transcurrir del tiempo.<sup>758</sup> Frente al crecimiento del roble, la roca de basalto mantenía su forma, tamaño y peso prácticamente constantes.

---

<sup>757</sup> Este argumento deriva de la idea a su vez de entender las referencias al monumento empleadas en *Strassenbahnhaltestelle 1*, y como ya hice mención, mi consideración de *Erinnerung an meine Jugend im Gebirge* (Rememoración de mi juventud en las montañas), como un extraño monumento al que Beuys le había dado la apariencia de estar hecho de restos y fragmentos apilados, imitando al mármol, pero como un mármol blando y sucio. Démosthènes Davvetas ya hizo también mención esta consideración de que la instalación en la Biennale de Venecia había sido concebida como monumento: “This *enviroment* which was presented at the Venice Biennale in 1976 is founded on the idea of the monument”. D. Davvetas, “Joseph Beuys – Man Is Sculpture”, *Art & Design*, vol. 5: German art now, op. cit., p. 23.

<sup>758</sup> La publicación de Stüttgen contiene extractos de una conversación entre Bernhard Johannes Blume y Joseph Beuys “Gespräch über Bäume” que tuvo lugar el 24 de abril de 1982 en la Galerie Sprüth Magers, cuando estaba en Bonn (ahora las sedes son Berlín y Londres). Johannes Stüttgen, *Beschreibung eines Kunstwerkes*, Free International University, Düsseldorf, 1982, p. 1.

### 3.2.1. LA DOCUMENTA DE KASSEL

En 1955 se celebró la primera edición de esta exposición de renombre internacional, la *Documenta*, en la ciudad de Kassel, aunque por aquel entonces no se pensó que hubiese más ediciones, y en el nombre no se incluyó numeración alguna.<sup>759</sup> Habían ya pasado los años de la posguerra, y en la RFA se intentaba recuperar al arte moderno, que tan mal parado había salido tras la campaña de desprestigio de años que el nacionalsocialismo le había dedicado. Pese a estar planteada como una única ocasión, para poder redimir al arte de vanguardia tras los acontecimientos que desembocaron en la catástrofe de 1945, la exposición ha venido celebrándose en intervalos de cuatro años al principio, y luego, cada cinco años, estando ya en marcha los preparativos para la *Documenta 14* en 2017.

La *Documenta II* en 1959 tuvo una enorme influencia en los artistas más jóvenes, que puede rastrearse al *happening*, en la tienda de muebles *Berges*, titulado *Leben mit Pop: Leben mit Pop – eine Demonstration für den kapitalistischen Realismus* (Viviendo con pop: Viviendo con pop – Una demostración del realismo capitalista) organizado Gerhard Richter y Konrad Lueg, en el que Beuys había participado, y al importante guiño a la *Documenta* que hicieron cuando emularon el *display* de esculturas que había seguido el arquitecto, pintor, comisario y diseñador de la misma Arnold Bode para presentar el arte moderno en la RFA en 1959.<sup>760</sup> Lo más probable que por intervención

---

<sup>759</sup> La revista digital de la Tate publicó un monográfico dedicado a la exposiciones de referencia en el mundo, incluyendo la *Documenta* alemana. El artículo de Hans Haacke, “Lessons Learned”, incluye información crítica sobre las ediciones de 1955 y 1959, en *Landmark Exhibitions Issue, Tate Papers* 12, otoño 2009, disponible en el siguiente enlace: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/issue-12> (Consultado el 1 de abril de 2015).

<sup>760</sup> Las mejores fotos que se tomaron del público asistente a esta edición de 1959 son de Hans Haacke, que trabajó de guarda de sala durante el verano en la *Documenta II*.

directa del galerista Leo Castelli, en esta edición ya se habían incluido tres obras de Robert Rauschenberg, del *primer* momento de la neo-vanguardia, post-Expresionismo Abstracto.<sup>761</sup>

Ya en 1954, el hombre detrás de su creación, Arnold Bode había planteado la *Documenta* como una manera de mostrar el buen funcionamiento económico y la recuperación de la confianza tras 1945 desde Kassel, que al estar situada a treinta kilómetros de distancia de la frontera con la Unión Soviética, constituía una *Zonengrenzgebiet* (área fronteriza) con la Alemania del Este.<sup>762</sup> Su modelo a seguir, su punto de partida, fue la exposición de Pablo Picasso en 1953, que había incluido el *Guernica*, en las ruinas del *Palazzo Reale* de Milán.<sup>763</sup>

Así, sirviéndose de los restos arquitectónicos que quedaban en pie del museo *Fridericianum* tras los bombardeos de 1943, y con fondos disponibles que se habían destinado para la *Bundesgartenschau* (exposición nacional dedicada a la horticultura), que cada año tenía lugar en una ciudad distinta de la RFA, se montó una exposición dedicada al arte moderno de los primeros cincuenta años del siglo XX, diestramente habilitando espacios para la ocasión.

---

<sup>761</sup> John-Paul Stonard, *Fault Lines*, op. cit., p. 337.

<sup>762</sup> *Ibíd.*, p. 323-324.

<sup>763</sup> Walter Grasskamp, “‘Degenerate Art’ and Documenta I: Modernism Ostracised and Disarmed” en el monográfico *Museum Culture. Histories Discourses Spectacles*, editado por Daniel J. Sherman e Irit Rogoff, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994, p. 163. La versión original en alemán de este artículo fue publicada años antes: “Entartete Kunst und documenta I. Verfemung und Entschärfung der Moderne” en *Museum der Gegenwart-Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1987, en el cincuenta aniversario de la exposición dedicada al *Entartete Kunst* en Múnich.

Tras la persecución que el arte de vanguardia había sufrido por parte de las autoridades nazis, que tuvo como momento de mayor visibilidad la exposición dedicada al *Entartete Kunst* (arte degenerado) en Múnich en 1937, la *Documenta* surgió como respuesta a este trauma.<sup>764</sup> Para Walter Grasskamp, historiador del arte y profesor en la *Akademie der Bildenden Künste* de Múnich, la primera *Documenta* falló en este intento, especialmente a la hora de abordar el tema de la preeminencia del elemento subjetivo en la creación artística que había sido tan duramente atacada por el nacionalsocialismo.<sup>765</sup>

El tema se abordó de una manera superficial, y tal y como se ve en la reconstrucción que de la misma hizo Grasskamp, pareciera que los tópicos con los que se demonizó a la vanguardia, que durante el nacionalsocialismo se articularon a modo de exposición, no fueron abordados, más bien, esquivados hábilmente.<sup>766</sup> Así en la *Documenta* original, el arte moderno más que ser rehabilitado de modo crítico en la RFA, fue entronizado.<sup>767</sup>

Precisamente, el tema de la influencia del arte primitivo en la vanguardia más alemana fue uno de los temas que se soslayó, aunque no se prescindió de incluirlo de cierta manera en el diseño de los espacios expositivos. En vez de abordar, tal y como

---

<sup>764</sup> “The first Documenta, in 1955, measured even by its own claims, it is to be understood as an answer to the trauma that resulted from the original antimodernist smear campaign and that remains associated with it today”. *Ibíd.*, p. 165.

<sup>765</sup> Para Grasskamp, no será hasta 1972, con la *Documenta 5*, organizada por Harald Szeemann en torno al tema “Mythos und Realität” que en inglés se conoce por “Individual Mythologies”, que por fin, este elemento no fue obviado, como ocurrió en todas las anteriores ediciones. *Ibíd.*, p. 164.

<sup>766</sup> “Rather, it focused reservations and anxieties about modernism that had for a long time characterized bourgeois reactions to modern art, which may once have been more civil but were in no way conciliatory”. *Ibíd.*, p. 169.

<sup>767</sup> “The catalog of the first Documenta proves that the strategy of entronising modernism instead of rehabilitating it was no accident and is not being overinterpreted here”. *Ibíd.*, p. 173.

Worringer había adelantado que era justamente una profunda subjetividad lo que caracterizaba al arte de los primigenios, y como el verdadero primitivo no era un fenómeno geográfico, sino que existía en la subjetividad del artista, haciendo de este modo al arte tribal una referencia capital en Alemania.<sup>768</sup> En el *Fridericianum* se incluyó un muro decorado con fotografías de arte “arcaico” que a Arnold Bode y a su comité organizador les pareció que trataba el tema sin necesidad de profundizar en él.<sup>769</sup>

No se buscaba hacer entender al público cuales eran, por ejemplo en 1915, las angustias vitales que habían desembocado en el autorretrato de Ernst Ludwig Kirchner con la mano amputada y con uniforme militar en *Selbstbildnis als Soldat* (Figura 11), llevándole a identificarse con un esclavo del siglo XX. Gesto con el que afirmaba fehacientemente desde su pintura, que el arte genuino satisface “a una profunda necesidad psíquica” en todas las épocas.<sup>770</sup>

En realidad, el no querer investigar como fue que se expresó la esencia del alma alemana en las artes plásticas durante treinta años, a partir de 1903 y hasta 1933, ni con que tipo de *Weltanschauung* (forma de ver el mundo) se correspondía, constituyó un problema que afectó a la recepción del expresionismo alemán en toda la posguerra, no sólo en 1955 en la *Documenta*.<sup>771</sup>

---

<sup>768</sup> Corroborando a Worringer según lo ha expuesto Gluck, cuando deja claro que la cualidad que lo caracteriza no es un exoticismo superficial sino una profunda subjetividad: “The defining quality of the Primitive, Worringer’s treatise would insist, was a profound subjectivity rather than a superficial exoticism”. “The true Primitive was not outside but within, not in a geographic space beyond Europe but in a psychological realm within the artist”. Gluck, op. cit., p. 165.

<sup>769</sup> *Ibíd.*, pp. 170-171.

<sup>770</sup> Worringer, op. cit., p. 26.

<sup>771</sup> “But after a short period of enthusiasm, disillusion quickly followed, leading to a strong antipathy to expressive modes in both East and West. In both cases, the rejection was based on what was perceived to



### 3.2.2. LA OBRA COLECTIVA 7.000 *EICHEN* (Siete mil robles)

Joseph Beuys contribuyó a la exposición internacional de arte *Documenta 7* en Kassel, con *7.000 Eichen* (Siete mil robles).<sup>772</sup> Curiosamente, retomó el tema “horticultural” al que la *Documenta* debía su origen. Al optar por *7.000 Eichen* como respuesta a la invitación para participar en la exposición, la propuesta de Beuys se convirtió así en un proyecto a largo plazo de carácter colectivo en el que se invitó a todas las personas que quisieron participar para ayudar a plantar siete mil ejemplares de roble a lo largo y ancho de toda la urbe de Kassel.<sup>773</sup> La participación era voluntaria, y había que contribuir con 500 marcos por cada roble que era emplazado, que como era una cantidad sustanciosa, se dio la opción de poder comprar acciones participativas.<sup>774</sup>

Entre los años 1982 y 1987, es decir, entre las preparaciones para el montaje de la *Documenta 7* y la inauguración de la *Documenta 8*, el proyecto había sido completado a lo largo de cinco años. Se habían colocado los árboles y las piedras en

---

be the essential error of Expressionism: subjective overload”. John-Paul Stonard, *Fault Lines*, op. cit., p. 206.

<sup>772</sup> Empleo la traducción de *Eichen* por “robles” y no “encinas”, dos árboles distintos pertenecientes a la familia de las fagáceas, que se conocen en latín por *quercus*, vocablo que nombraba a las dos indiferenciándolas. *Siete mil robles* es la traducción cuasi-oficial por la que se conoce esta obra en España. Sólo he encontrado una ocasión, en la que se refirieron a ella como “las 7000 encinas” que fue durante la retrospectiva auspiciada en el MNCARS, en 1994, que he mencionado anteriormente. En el folleto de 1994 del departamento de Audiovisuales, publicado con motivo del ciclo de cine que se ofreció en paralelo a la exposición, y en la página web del museo se refieren como “7000 encinas” al proyecto, como se puede observar en el siguiente enlace: <http://www.museoreinasofia.es/actividades/joseph-beuys> (Consultado el 15 de abril de 2014).

<sup>773</sup> La presentación del proyecto en 1982, quedó recogida por Richard Flood, que asistió a la rueda de prensa, en “Wagner’s Head” en las páginas del monográfico dedicado a la *Documenta 7*, *Artforum* vol. 21, nº 1, septiembre 1982, p. 69.

<sup>774</sup> “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”. Miguel Salmerón Infante, “Arte y política en la Alemania de los setenta: Beuys, Vostell, Immendorff” en *Arbor*, vol. 182, nº 718, 2006, p. 279.

sitios públicos estratégicos del centro de la ciudad interior de acuerdo con las propuestas presentadas por diversos grupos, ya fueran de residentes, juntas de vecinos, escuelas, guarderías, y asociaciones locales, entre otros. Así, en junio de 1987, estaba todo listo, y durante la inauguración de la *Documenta 8*, habiendo fallecido Beuys el año anterior, fue su hijo Wenzel quién se encargó de plantar el último árbol.

Beuys había experimentado en primera persona como tras la Segunda Guerra Mundial, la práctica de la democracia era una experiencia nueva, y como durante la década de los años cincuenta, la preponderancia de la “estabilidad” frente a la libertad política durante la *Wiederaufbau* había servido para retrasar la participación ciudadana. No fue hasta mediados de los años sesenta cuando esta tuvo cabida, hasta que el SPD estuvo al frente del gobierno en 1966, que se permitió a los ciudadanos cierta participación en temas relacionados con la ecología, y las protestas contra la guerra en Vietnam. Sin embargo, en sus inicios, las protestas eran sofocadas violentamente, quedando en el recuerdo la muerte del estudiante Benno Ohnesorg, asesinado de un tiro por un policía durante la manifestación en contra de la de visita del Sha de Persia, Mohammad Reza Pahlavi, a Berlín Occidental el 2 de junio de 1967.

Este enfoque de trabajo en común en pos de mejorar la vida urbana, realizado desde el esfuerzo colectivo, ayudó a crear diversas áreas en Kassel que pudieran distinguirse gracias a la presencia de los árboles que iban acompañados de rocas, parece haber sido pensado para estimular la conciencia sobre los relevantes problemas ecológicos durante la década de los años ochenta en la RFA.<sup>775</sup> Este es un

---

<sup>775</sup> La publicación anterior a 1987 de dos de los participantes en el proyecto, Karl Heinrich Hülbusch y Norbert Scholz, *Joseph Beuys - 7000 Eichen zur Documenta 7 in Kassel*, explica todo el proyecto de manera sucinta en 96 páginas. Incluye fotografías de las calles, plazas y demás lugares urbanos dónde no

planteamiento cierto, pues Beuys ponía el acento en la escasez de árboles en la ciudad, un problema ecológico acuciante, pero, existe al menos otra lectura más, la que voy a desarrollar a continuación, ya que Beuys incluyó también una referencia en el mismo a la odiosa política del paisaje llevada a cabo durante el nacionalsocialismo. Primordialmente, la acción de plantar árboles en *7.000 Eichen* invierte las ideas sobre la deforestación asociadas a los planes que tenían los nazis para “germanizar” los territorios europeos ocupados.<sup>776</sup>

Es importante remarcar que Beuys había planeado que cada árbol fuese acompañado de una roca, y que había pensado originalmente que las formas de las columnas de basalto se asemejasen a los tubos de un órgano, pero al final, acabó por decantarse por otra variedad de pedruscos, también de basalto, que eran “más amorfos”.<sup>777</sup> Beuys buscaba originalmente que gracias a esa similitud, a través de su forma, hubieran sido capaces de evocar la producción de sonidos. Quería que las piedras hicieran alusión a la capacidad de causar resonancias sonoras, casi como si fueran capaces de emitir sonidos, de comunicarse, de “resonar”.

Tal y como puede observarse en una fotografía tomada desde la entrada al

---

existía ni rastro de vegetación arborea, y de como en ellas fueron plantando los robles y las rocas de manera comunal. Incluye 83 ilustraciones, entre fotografías y copias de panfletos y demás información. Hülbusch y Scholz, *Joseph Beuys - 7000 Eichen zur Documenta 7 in Kassel* “Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung”; *e. Erlebnis- u. gärtner. Erfahrungsbericht*, Kasseler Verlag, 1984.

<sup>776</sup> Este es el tema del artículo de Gert Gröning, “The Feeling for Landscape: A German Example” en *Landscape Research* n° 17, 1992, pp. 108-115.

<sup>777</sup> Davvetas cita a Joseph Beuys sobre este aspecto, pero sin citar la fuente primaria. “They have been found in the districts of Eifel, showing beautiful and organpipe-like clearness, and can still found there today, but partly under preservation of the National Trust. However, I haven’t been too keen on these fine and special organpipes. It has been of much more importance to me to have a material at my disposal, that I can find in the Kassel region and which shows the characteristics of basalt. Thus I made out the kind of basalt exhibiting half crystalline and angular shape as well as having a certain amorphous tendency”. Démosthènes Davvetas, “Joseph Beuys – Man Is Sculpture”, op. cit., p. 26.

edificio del museo *Fridericianum* en marzo de 1982, siete mil piedras de basalto estaban apiladas tras este primer árbol que fue plantado (Figura 27). Estas peculiares piedras de basalto fueron transportadas desde los alrededores de Kassel, procedentes de una cantera en Landsburg, que estaba aproximadamente a unos treinta kilómetros de distancia de la ciudad.<sup>778</sup> La disminución progresiva del montón de pedruscos que se amontonaban el primer día frente al *Fridericianum*, indicaba el avance del proyecto.<sup>779</sup> La buena progresión podía verse en el decrecimiento del número de rocas apiladas, pues cuanto menor era el número de piedras que iban quedando, mayor iba siendo el número de árboles plantados por la ciudad (Figuras 30 y 31).

La manera de amontonar las rocas enfrente del *Fridericianum*, a parte de ofrecer una panorámica intuitiva con respecto a la progresión del plantado, recuerda también sobremanera a los apilamientos de casquillos de bombas empleadas en la Primera Guerra Mundial, a como eran estos restos de armamento amontonados entre los árboles en los bosques de Francia tras, por ejemplo, el primer día de la Batalla del Somme (Figura 32). Estas imágenes, unidas al estudio de los cementerios alemanes que servían para recordar a los caídos en la Primera Guerra Mundial, que se llevaron a cabo por la *Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge* (la comisión para las tumbas de guerra alemanas) fundada en 1919, sugieren que un análisis comparativo no estaría de más.<sup>780</sup>

La *Volksbund* durante los años de la República de Weimar, siguió una política de unificar a todos los cementerios en relación al elemento paisajístico, buscando que lo

---

<sup>778</sup> El capataz de la cantera se encargó él mismo de transportar las piedras.

<sup>779</sup> Stüttgen, op. cit., p. 1.

natural siempre primase en todos ellos, y que los árboles que se incluyeran fueran plantados de una manera uniforme.<sup>781</sup> Llego a definirse que en los cementerios alemanes, en contraste con los de los aliados, el uso del elemento del paisaje era capaz de establecer una relación entre las tumbas de los fallecidos a causa de la guerra con la *Heimat* (patria).<sup>782</sup>

Considero que en el proyecto *7.000 Eichen*, Beuys presentó una propuesta metodológica de aproximación a los hechos traumáticos de la Primera y Segunda guerras mundiales, que estaba orientada, casi podría decirse que desde el polo opuesto a la del USHMM en Washington, la cuál ya he analizado en la introducción a este capítulo. Al contrario que en el USHMM, a Beuys no le interesaba la creación de una narración explícita del evento o una recreación exacta del trauma como si este fuese el objetivo final al que la pieza debiera adecuarse.

Frente al contexto museístico del USHMM, dónde es una narrativa histórica creada de modo lineal, basada sobretodo en fechas y acontecimientos históricos, la que articula la colección, utilizando la capacidad indicial de todos los artefactos provenientes del Holocausto para que los visitantes perciban que lo que el museo les ofrece es un relato verídico de los hechos históricos, impide a este mismo público el

---

<sup>780</sup> Aunque por limitaciones de espacio no me ha sido posible desarrollarlo para que pudiera haberse incluido en esta tesis.

<sup>781</sup> “The *Volksbund* often contained comparatively exact requirements for the layout and the planting of the cemeteries“. Gunnar Brands, “From World War I Cemeteries to the Nazi ‘Fortresses of the Dead’: Architecture, Heroic Landscape, and the Quest for National Identity in Germany” incluido en *Places of Commemoration Search for Identity and Landscape Design*, editado por Joachim Wolschke-Bulmahn, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., 2001, p. 226.

<sup>782</sup> “Landscape gardening, therefore could establish a connection between the war graves and the homeland”, *Ibid.*, p. 229.

poder llegar a distinguir que otras interpretaciones históricas, incluso desde las historias más personales, pudiesen también hablarles desde los objetos allí expuestos. Hay una profunda crisis del lenguaje tras el Holocausto, de la cuál es la obra del poeta de origen judío Paul Celan, uno de sus más importantes exponentes.<sup>783</sup>

Tras 1945, no hay sólo que reconocer que la historia ha quedado gravemente por las *Störungszonen*, sino que también el lenguaje se ha visto afectado por las inconstancias y las discontinuidades, manifestaciones a su vez de las heridas psíquicas, los bloqueos y vacíos mentales, que se corresponden con la experiencia de lo traumático. El que precisamente el USHMM no tenga en cuenta las discontinuidades que el trauma tiene en tanto que realidad histórica, y siga en su discurso manteniendo una continuidad del lenguaje y del relato narrativo que son ya inexistentes, precisamente debido al Holocausto, sólo puede ir en detrimento de sus propios objetivos.

Esta crisis del lenguaje, está estrechamente vinculada a los aspectos sintomáticos que desde la expresión literaria reflejan los efectos de la destrucción y el aniquilamiento de la memoria y la continuidad cultural tras 1945, con ello manifestando la existencia de las *Störungszonen*, a través de la posibilidad misma de poder hablar traumáticamente, desde un uso del lenguaje que delate al trauma, al incluirle, como es la poesía de Celan.

Las heridas, siguiendo con la metáfora geográfica que permite articular una conceptualización de la historia con la que esta tesis está en deuda, las *Störungszonen*, al ser incorporadas dentro de la repetición original cobran fuerza, permitiendo una aproximación a la verdadera significación, estrechamente ligada con una concepción

---

<sup>783</sup> Paul Celan, nacido Paul Antschel (23 noviembre 1920 – c. 20 abril 1970).

específica del lenguaje, y que en Beuys, no fue “literario” sino artístico.<sup>784</sup>

Lo que Beuys le interesaba era la manera de mostrar el trauma de tal forma que contribuyese al proceso de tomar consciencia de sí mismo, y que consiguió a través de la creación de una nueva plástica que aconteció tras el fascismo y el genocidio, y que acusaba sus efectos, incorporando así la *cæsura* que estos supusieron a la hora de postular una posible continuidad histórica, plástica, y literaria. Era necesario comunicar la existencia de la herida con el fin de mostrar la voz que clama desde su interior, porque sólo la herida contiene dentro de sí misma la posibilidad de poder activar un momento de reconocimiento dentro de la consciencia, lo que se ha llamado también “despertar”, y, con el acontecer de este, llevar hasta la capacidad de poder transformar, hacia el escenario en que una curación pudiese postularse como alcanzable.

Así en la obra de Beuys, su toma de consciencia es a su vez una necesidad moral que le urgía a transmitirlo a tantos cuantos como este en su mano; que le empujó a estratégicamente continuar re-abriendo un ámbito en el que la voz se pueda escuchar en su reelaboración en el terreno de lo artístico. Un ámbito que está siempre sujeto a los intentos por cerrarlo, por no dejar que este sea visible, dada su función de ser a su vez testigo con su existencia de hechos históricos que se intentan acallar. El proyecto *7.000 Eichen* responde a esta exigencia ética de todas las maneras puedan ser concebidas.

Durante la Segunda Guerra Mundial, y especialmente en los llamados “territorios anexionados en el Este” el partido nacionalsocialista justificó la

---

<sup>784</sup> “The importance of the event is linked to the recognition that the wound – the wounding of language and art, the wound that Celan understood to be almost fatal and that Beuys wanted to be healed, derives his force from a specific conception of language and signification. As such the wound remains, but must now be incorporated within the original repetition that involves a change in the stakes of language and

“destrucción del paisaje y el daño ambiental” causados debido a sus intereses expansionistas, proponiendo que todo eso había sido realmente la manera de proceder “adecuada” para crear un determinado tipo de paisaje que se consideraba esencial para que los alemanes pudieran habitar esos territorios ocupados.<sup>785</sup> Enfrentaron a las “zonas de matorrales impenetrables, de estepa, de bosques vírgenes infinitos” de los que se estaba haciendo “un mal uso”, la “ordenada fertilidad, la planificación armónica de los campos”<sup>786</sup>, que se correspondían con un entendimiento del paisaje “especifico de acuerdo a la raza”.<sup>787</sup>

Que los alemanes, durante el Tercer Reich y de acuerdo a su concepto de raza, tenían una comprensión de la naturaleza que les permitía intervenir y rediseñar los paisajes, era otro ángulo de la misma justificación perversa que argüían para el exterminio de personas, el argumento de la *Lebensraum* (espacio necesario para la existencia), sólo que también aplicado a lo que eran los entornos naturales arrebatados a los que habían sido sus habitantes originarios.<sup>788</sup> Todo formaba parte de un plan concebido para proporcionar las condiciones *Standortgerechte* (localmente adecuadas) a

---

repetition.” Andrew Benjamin, “Repeating Themes: Notes on Haacke, Kiefer, Beuys”, *Art & Design*, vol. 5: German art now, op. cit., pp. 36-37.

<sup>785</sup> “A specific set of rules, the ‘Landscape Rules’ was created by special planning authority within the office of the national socialist Reich-commissioner for the Strengthening of German Volkishness (RKF) in order to establish a feeling for landscape among German people who were to be settled in the so-called ‘annexed Eastern areas’.” Gröning, op. cit., p. 110.

<sup>786</sup> “This is why there is orderly fertility, planned harmony of fields, carefully considered aggregation of villages in Germany as opposed zones of impenetrable thickets, of steppe, of endless virgin forests through which silting up rivers make their way to the other side”. *Ibíd.*, p. 114.

<sup>787</sup> “It expresses a race-specific understanding of landscape”. *Ibíd.*, p. 111.

<sup>788</sup> “It provided a race-specific interpretation of the landscape and attributed to Germans a special understanding of nature with the result capacity for designing landscapes”. *Ibíd.*, p. 109.



los nuevos “nativos” de raza aria.<sup>789</sup>

El gobierno alemán fue incluso un paso más allá, pues designó una asociación de abogados para que apoyasen legal e ideológicamente la destrucción de la naturaleza originaria estos parajes que correspondía únicamente a sus estrategias políticas. Los *Landschaftsanwälte* (abogados del paisaje), constituyeron una agrupación de arquitectos paisajistas y de abogados, que tenían el encargo político de hablar legalmente en nombre del paisaje.<sup>790</sup> De lo que sin sus intervenciones, era un “paisaje sin voz”.<sup>791</sup>

Beuys, hizo que cada árbol plantado en Kassel fuese acompañado individualmente de una roca de basalto, la cuál es una estrategia que parece precisamente diseñada para revocar este principio nazi por el cuál una persona es, por su nacimiento, habilitada a hablar por el paisaje.<sup>792</sup> La presencia de las piedras en la instalación ponía en cuestión la idea de un “paisaje sin voz” que necesitase una autoridad designada de modo oficial para que hablase en su nombre.

Debido a las características del basalto, que al provenir de materiales volcánicos, le es inherente la durabilidad, y porque aparecían en esta instalación en un elevado número, Beuys aludía con su presencia a los testigos históricos que contienen dentro de sí mismos un fragmento de la verdad. La incorporación de las rocas en la instalación es

---

<sup>789</sup> “Consequently it was the goal of national socialist landscape design, to elaborate specific characteristics of landscapes as living spaces for German people and tribes in order to create for them locality adequate (standortgerechte) conditions for living”. *Ibíd.*, p. 112.

<sup>790</sup> Que en los años noventa continuaban existiendo como tales como confirma Gröning. “Since the time of National socialism there have been the so-called ‘landscape attorneys’ (*Landschaftsanwälte*) in Germany”. *Ibíd.*, p. 108.

<sup>791</sup> “Burklein told the public, can speak for the otherwise ‘voiceless landscape’ ”. *Ibíd.*

<sup>792</sup> *Ibíd.*

una manera de reconocer democráticamente la verdad contenida en la historia, y las múltiples voces que en ella resuenan.

A diferencia de los zapatos en el USHMM, las piedras de basalto no tienen una capacidad indicial de referirse a las víctimas del Holocausto, no pertenecieron en ningún momento a las víctimas del exterminio sistemático con carácter industrial llevado por el gobierno nacionalsocialista, aunque por su durabilidad, su resistencia al paso del tiempo, pueden ser también consideradas como si fuesen testigos de esos mismos hechos históricos. A lo que Beuys le sumo, mediante el vínculo que estableció entre los dos elementos constitutivos, una nueva referencia.

Las rocas basálticas volcánicas podrían entenderse como los fragmentos heridos de la historia, rescatados de los escombros del pretérito, generados en las *Störungszonen*, que no son otra cosa para Beuys que testigos cualificados que pueden hablar desde el “silencio” de las experiencias de pérdidas traumáticas, debido a su permanente presencia en el transcurso del tiempo y de los acontecimientos históricos. Permanecen mudos pero no carecen de voz.

Al contrario que el en caso de los zapatos de Majdanek en el USHMM, a los que pareciese que debiera acompañarles una explicación, una narrativa que de razón, y que el museo y las autoridades norteamericanas consideran del todo imprescindible a la hora de poder comprender la historia, algo que sólo puede realizarse desde la distancia, cubriendo la herida, sin dejar que se transmita su mensaje, taponando la herida, en vez de dejar que la voz se pueda transmitir libremente de un testigo a otro.

Con *7.000 Eichen*, Beuys quería crear una obra monumental que ayudase a la gente a recuperar espacios públicos en el entorno urbano de Kassel. Con este proyecto

trataba de provocar una revolución en la conciencia humana invocando las posibilidades de dar este paso, en que se conseguía plasmar la toma de conciencia en el día a día de los traumas personales y colectivos inherentes al pasado en Alemania. Encaminado todo, a activar así, mediante este proyecto, el poder regenerativo inseparable de la psique humana, que había de realizarse a través del paso del tiempo.

*7.000 Eichen*, como los objetos que forman parte de la colección del USHMM; es una instalación dirigida al público general, pero a diferencia de los visitantes que acuden al museo, las personas que experimentaron la creación de *7.000 Eichen*, y las que se acercan a los árboles, forman un colectivo más amplio, que incluye, entre muchos, a los voluntarios que contribuyeron a su creación.

Para convertir este proyecto en una realidad, Beuys solicitó la participación de todos los miembros del cuerpo social, ya fuera examinado posibles modos de financiación para la propuesta, sugiriendo posibles ubicaciones en sitios públicos, o ayudando a plantar los árboles y a emplazar las piedras, dando a cada persona en la ciudad la oportunidad de participar en el proyecto. No había restricciones a que cualquiera que quisiese pudiera ser voluntario para involucrarse activa y creativamente en una acción que cambió la ciudad de Kassel.

Todo el mundo podía participar en este gesto colectivo a favor de la regeneración urbana, que para Beuys era a la vez el primer paso que hacía falta para transformar el cuerpo social en una comunidad de artistas. Los hombres y las mujeres que practicaban el concepto ampliado del arte de Beuys o el arte de la “escultura social” en su ciudad se convirtieron en artistas, capaces de transformar el mundo y a ellos mismos a través de ejercitar su creatividad, implicándose políticamente, como colectivo.

Es una visión de la política muy distinta a la que nos han ido condicionando a tener, ya que el plantado o la tala de árboles en la ciudad está a cargo de las autoridades municipales, que podrían o no incluir una propuesta como la de Beuys en sus programas electorales, pero a la que las personas sólo tienen la posibilidad de acceder mediante el voto en una urna, y no mediante una verdadera oportunidad para implicarse personal y activamente en la realización del proyecto, formando parte del mismo.

Según los planteamientos que Beuys tenía en lo concerniente a la realización de la “escultura social”, esta instalación de carácter permanente fue concebida a la manera de una actividad regenerativa, capaz de influir simultáneamente en el cambio medioambiental y social, mejorando las vidas de todos los que componen el cuerpo social. La imagen del resultado de plantar toda esta arboleda repartida por la ciudad, había sido concebida a la vez, como una obra de arte perdurable y en constante evolución.<sup>793</sup> El inevitable crecimiento de los árboles es un proceso que alude al cambio metamórfico, y que también evoca en el tiempo presente algo que aún está por venir en el futuro.

Beuys le constató al artista escocés Richard Demarco en 1982 que “*Siete mil robles* serán un resultado muy visible y notorio dentro de trescientos años. Y ahí se puede ver la dimensión del tiempo”.<sup>794</sup> El árbol es un “elemento de regeneración que en sí mismo es un concepto de tiempo. El roble lo es especialmente porque se trata de un árbol que crece muy despacio con una especie de sólido corazón de madera. Siempre ha

---

<sup>793</sup> Fue la primera visita de Beuys a Escocia, momento en el que conoció a Richard Demarco en Argyll el 7 de mayo de 1970, cuando verdaderamente los orígenes de este proyecto deberían ser rastreados. Richard Demarco (Edimburgo, 1930).

<sup>794</sup> Joseph Beuys, entrevistado por Richard Demarco en Londres, “Conversations with Artists” en *Studio International* n° 195, septiembre 1982, p. 46. La versión traducida al castellano de esta entrevista, “Conversaciones con artistas” aporta la fecha de la conversación, el 26 de marzo de 1982, está incluida en *Ensayos y entrevistas*, op. cit., p. 193.

sido una forma de escultura”.<sup>795</sup>

Diferente a los componentes materiales que constituyen la instalación *Strassenbahnhaltestelle 1*, en *7.000 Eichen*, el elemento físico natural del árbol y de la roca implicaba con su presencia ideas en relación a la transformación a través del paso del tiempo. Beuys había hecho acompañar a las piedras de basalto con árboles de roble, y viceversa, con el fin de manifestar que en su vínculo podía darse la posibilidad de la curación de los testigos de la historia. La relación de equilibrio que existe entre cada uno de los árboles y la piedra que le sirve de acompañamiento, dentro de un vínculo, en el que uno se refiere recíprocamente al otro, evoca principios positivos de transformación que se producen al yuxtaponer claramente diversos elementos, principios que ya eran nociones esenciales de la alquimia relacionadas con la milagrosa idea de la transmutación de los metales en oro.

La plantación de cada árbol y la colocación de cada piedra al lado de él, supone la recreación de la idea de una posible transformación, que se aprecia en la consideración del hecho de que las proporciones de tamaño entre el árbol y la piedra van a ir variando. Este proyecto de Beuys estaba pensado para ser un monumento vivo, dónde el cambio y la regeneración a lo largo del transcurso del tiempo pudieran ser evocados. En la búsqueda de un posible equilibrio ecológico dentro de las zonas urbanas de Kassel, también Beuys había ido implantando un monumento, que no sólo estaba pensado como reminiscente de hechos acontecidos en el pasado, sino que también fue concebido como un monumento dedicado al futuro.

---

<sup>795</sup> “The tree is an element of regeneration which in itself is a concept of time. The oak is especially so because it is a slowly growing tree with a kind of solid heartwood. It has always been a form of sculpture”. *Ibíd.* En castellano, *Ibíd.*, p. 192.

Así *7.000 Eichen* se trata de una monumental estructura muy particular, capaz de retener una conexión con un colectivo de personas, no sólo a través de los recuerdos de un pasado común a todas ellas, como es el caso de los monumentos públicos tradicionales dedicados a una persona o acontecimiento histórico, pero capaz también de hacer recordar a los participantes voluntarios su experiencia, y de invocar un tiempo aún por venir. Esta instalación nos habla de posibilidades optimistas, de un desplazamiento hacia una posible curación que sólo puede realizarse prestando la atención a la voz que les ha sido restituida, muy sutilmente, y desde un ángulo indirecto, a aquellos a los que les fue arrebatada.

Como se había visto en el análisis de la experiencia de la instalación *Strassenbahnhaltestelle 1* en Venecia, al abrir las posibilidades para su transmisión, Beuys recogía y asumía la responsabilidad ética de poder pasar esta voz de testigo en testigo, desde su despertar al despertar de otro, y así al de otro, y otro, abriéndose las posibilidades infinitas de poder transferir el acto de despertar al conocimiento del trauma encriptado.<sup>796</sup> Haciendo que prestemos atención a las rocas de basalto, posicionadas como los fragmentos heridos producidos por el destructivo paso de la historia, acompañados por el roble, Beuys transmite la posibilidad de despertar a aquellos que pueden continuar para que su recreación no se detenga, y de ese modo comunicarla a otros.

---

<sup>796</sup> El proyecto se extendió a otras ciudades en todo el mundo como originalmente quería haber hecho Beuys. Oslo, Sidney y Nueva York han participado y son ya ubicaciones en este diseño en curso para plantar un árbol que vaya siempre acompañado de una piedra. En Minneapolis, realizado en conjunción con el *Walker Art Center*, el 4 de octubre de 1997, se plantó un árbol algodónero acompañado de una piedra basáltica en el jardín abierto al público de dicha institución, gracias a la colaboración entre el artista y galerista Todd Bockley y la comisaria experta en Beuys, Joan Rothfuss. Más información sobre el proyecto en el Walker, está disponible en el enlace: <http://design.walkerart.org/tree/> (Consultado por última vez el 15 de abril de 2015)

La transferencia de la herida contenida en la obra, a la que he venido haciendo referencia, no es sólo un ir trasladándola, sino también la transmisión de una responsabilidad de carácter moral que constituye un legado activo, lo que Caruth llamaba “el imperativo ético de un despertar que todavía está por ocurrir”.<sup>797</sup>

---

<sup>797</sup> Mi traducción al castellano de la cita original: “[The] ethical imperative of an awakening that has yet to occur”. *Ibíd.*, p. 112.

#### 4. CONCLUSIONES

Lo que he pretendido desde el principio que quedase ampliamente demostrado con este trabajo de investigación, que he llevado a cabo adoptando el enfoque de una perspectiva interdisciplinar de la teoría del arte, es que la obra de Joseph Beuys custodia su propia correlación directa con el arte de vanguardia más alemán, con el expresionismo alemán. Pero, desgraciadamente, el corpus teórico que manejamos en la actualidad no permite articular esa lectura, con lo cuál mi tesis es una crítica a esa situación y una llamada a elaborar un nuevo marco crítico que sí permita abordar la complejidad de prácticas artísticas que acusaron las realidades de la posguerra europea, para conocer de que manera lo hicieron.

Para ello, era esencial mostrar que esta realidad de manejar herramientas teóricas defectuosas se debe principalmente al singular proceso de reelaboración histórica que “Alemania” produce para ir dando forma a la conciencia de sí misma, a la manera de un procedimiento que nunca verá su fin, y que le es inherente a su carácter nacional. Debido al lugar central que ocupa en la trágica historia del siglo XX, y a su destacada posición en el XXI, este proceso afecta a todos los aspectos de las humanidades, y a un nivel internacional, como no podría ser de otro modo.

Esta continuidad en el tiempo aparentemente dedicada por la *Deutsche Selbstbewusstsein* (la noción que Alemania tiene de sí misma) a calibrar lo que debe ser recordado y qué olvidado, en tanto en cuanto imágenes del pasado que deben retenerse, a la búsqueda de la solución a un problema en apariencia estético-político que cada vez tiene tintes más funestos, dota a su vez de persistencia a la narrativa, cuando lo que existe verdaderamente son profundísimas discontinuidades. Lo cuál no es de extrañar,



dada la generalizada pérdida de memoria que caracterizó a la *Nachkriegszeit* (la posguerra), a los años del *Wirtschaftswunder* (milagro económico) de Konrad Adenauer, y tras 1989 hasta ahora, con respecto a la existencia de lo que fue esa realidad política denominada la *Deutsche Demokratische Republik* (RDA).

Aunque no son ni su forma laberíntica ni la acumulación de sus fragmentos lo que deforma a la identidad alemana, éstas contribuyen a perpetuar la máscara que impide su disolución. El indagar sobre los aspectos de la obra de Beuys que están subsumidos (mediante el recuerdo *destructivo, aufgebiano*) conjuntamente con tantas otras historias sombrías bajo la alfombra que proporciona este manto teórico, permite, en mi opinión, revelar la gravedad de estas condiciones, y eso es lo que he desarrollado en esta investigación.

El problema no es que la situación sea favorable al olvido, sino que tal y como es favorece interpretaciones erróneas, con lo que se produce una multiplicidad de efectos en lo referente a la tergiversación de los hechos históricos acaecidos, haciendo que estos devengan “recuerdos falsos” siempre sujetos a vaivenes ideológicos de todo tipo. Con respecto a la falsa memoria entorno al nazismo, uno de los grandes obstáculos que he identificado han sido las limitaciones artificialmente impuestas al propio recuerdo, lo cual impide sin duda alguna, el conocimiento profundo de la República de Weimar, y así, *ad infinitum*, ampliando el desconocimiento hasta niveles intransitables.<sup>798</sup>

Uno de los grandes descubrimientos que se encontraba desaparecido era la probable implicación de Beuys en los orígenes de lo que se está dando a conocer desde

---

<sup>798</sup> Tal vez a parte de asumir las implicaciones de tal naturaleza criminal, lo que conlleva el dolor de asumir todo lo que se perdió, pues fue el periodo inmediatamente anterior a 1933, el único periodo de convivencia democrática que se había conocido.

hace muy poco como la vertiente pop alemana, el *Kapitalischer Realismus* (Realismo capitalista) ya que es desde los principios del arte pop, desde sus primeros prototipos por así decirlo, desde dónde se manifestó el profundo y problemático deseo de la sociedad de posguerra europea por la estética de estos productos de consumo de masas que venía incentivada desde EE.UU. Gracias a esta información pude reafirmarme en mi hipótesis inicial sobre la estrecha relación entre el trabajo pictórico de Gerhard Richter a partir de 1963 con la obra de Joseph Beuys, que sólo era aparente dentro del marco del *realismo traumático*, hasta que he dado ya con esta nueva evidencia documental que me permita sostener esta relación factual.

El que se perpetúe la interpretación de la obra de Beuys bajo la consideración de parámetros del romanticismo alemán es algo que sigue siendo problemático todavía hoy y que merece ser interrogado. Mi análisis es el primer cuestionamiento que se realiza para intentar averiguar las razones que pudiesen estar en la concepción del arte de Joseph Beuys, que si puede caracterizarse de esta manera, pero no su obra, dos siglos tras la desaparición de este movimiento estético. A este examen, he sumado la doble consideración de Beuys como artista de vanguardia y de neo-vanguardia, siempre desde el ángulo que proporciona pensar su labor desde un ineficaz corpus teórico que arroja una muy limitada visión de lo que significa ser un artista alemán a partir de 1945.

Esta tesis sitúa la producción artística de Beuys en concordancia con su estrategia curativa, que no es la típica estrategia de anhelar un futuro utópico, sino que está más bien enfocada a prestar testimonio por la voz que llora desde una herida que se intenta acallar. Su obra fue elaborada de tal forma que pueda facilitar en un futuro no muy lejano que la responsabilidad en los horrores de la Segunda Guerra Mundial sea asumida

y puedan producirse los cambios necesarios en una sociedad engañosamente repuesta. Y por esta razón, he aportado la evidencia necesaria para que el arte de Beuys sea caracterizado más que por su función curativa o terapéutica, por su lado ético.

Como la aproximación a la obra de Beuys hoy, está planteada de un modo que impide ver las alusiones al Holocausto que determinan su trabajo, convendría continuar desentrañando teóricamente cómo Beuys consiguió ser veraz recordando los eventos históricos de esta magnitud en los que participó, aludiendo a ellos de un modo oblicuo como creador. Una futura línea de investigación que debería abordarse próximamente es la de añadir a los análisis por separado, que he realizado en esta investigación, de las instalaciones *Strassenbahnhaltestelle 1 y 2*, por un lado, y *7.000 Eichen* por otro, un estudio comparativo entre ellas es pertinente ya que para Beuys *7.000 Eichen* suponía una “ampliación” del concepto de *environment*, como *Strassenbahnhaltestelle*, que había mantenido anteriormente a 1982.<sup>799</sup> Un examen de esta conceptualización aún no ha sido realizado, especialmente teniendo en cuenta todos los nuevos datos con los que he ido contribuyendo en el desarrollo de esta investigación.

---

<sup>799</sup> Refiriéndose a *7.000 Eichen*, Beuys le comentó a Rudi Fushs, director de la *Documenta 7*, que quiso “salir y hacer un comienzo simbólico de mi empresa de regenerar la vida de la humanidad en el cuerpo de la sociedad y de preparar un futuro positivo en este contexto“. Joseph Beuys, entrevistado por Richard Demarco en Londres, la versión en castellano está incluida en *Ensayos y entrevistas*, op. cit., p. 192.

## 5. RELACIÓN DE ILUSTRACIONES

1. Joseph Beuys, <i>Erinnerung an meine Jugend im Gebirge</i> (Memoria de mi juventud en las montañas), 1977	358
2. Vista de una sala de la exposición itinerante <i>Joseph Beuys</i> en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994	359
3. Joseph Beuys en uniforme de miembro de las fuerzas aéreas alemanas en los años cuarenta	360
4. Cléveris, aproximadamente en 1930	361
5. Fotografía de Cléveris en 1945	361
6. Fotografía del oficial de las SS Johann Baptist Eichelsdoerfer, comandante del campo de concentración Kaufering IV, 1945	362
7. Paul Gauguin, <i>Parahi te marae</i> (Allí está el templo), 1892, óleo sobre tela	363
8. Paul Gauguin, <i>Merahi Metua no Tehamana</i> ( <i>Tehamana tiene muchos parientes ó Los ancestros de Tehamana</i> ), 1893	364
9. Paul Gauguin, <i>Maruru</i> (Gracias), 1893/1921	365
10. Paul Gauguin, <i>Cristo amarillo</i> , 1889	366
11. Ernst Ludwig Kirchner, <i>Selbstbildnis als Soldat</i> (Autorretrato como soldado), 1915, óleo sobre lienzo	367
12. Ernst Ludwig Kirchner, posando con el uniforme de soldado, 1915	367
13. Fotografía de Ernst Ludwig Kirchner en compañía de Werner Gothein, Hugo Biallowons y Erna Schilling. 1915	369
14. Instalación de Hans Haacke, <i>Germania</i> , 1993	370
15. Detalle de la primera parte de la instalación de <i>Germania</i> , 1993	371
16. Joseph Beuys sosteniendo un crucifijo mientras hace el saludo nazi	372

17. Joseph Beuys, poster del <i>Festival der neuen Kunst</i> , 1964	373
18. Joseph Beuys durante el montaje de <i>Strassenbahnhaltestelle 1 (Parada de tranvía 1)</i> , 1961-76	374
19. Joseph Beuys, <i>Strassenbahnhaltestelle 1 (Parada de tranvía 1)</i> , 1961-76	375
20. Fotografía de Fritz Getlinger hecha en los años 1930 de la parada de tranvía de Cléveris	376
21. Alberto Giacometti, <i>Objeto Invisible, Manos sujetando al vacío</i> , 1934	377
22. Joseph Beuys, <i>Strassenbahnhaltestelle 2 (Parada de tranvía 2)</i> , 1961-76	378
23. Joseph Beuys en su estudio de Cléveris en 1958	378
24. Fotograma de la película de Bergman <i>Tystnaden</i> (El Silencio), 1963	379
25. Joseph Beuys, <i>Das Schweigen</i> (El Silencio), 1973	380
26. Fotografía del calzado proveniente de los campos de exterminio en Polonia	381
27. Vista del primer roble plantado en la <i>Documenta 7</i>	382
28. Joseph Beuys en <i>Documenta 7</i> , el 16 de marzo de 1982	383
29. Joseph Beuys en <i>Documenta 7</i> , el 16 de marzo de 1982	383
30. Vista del apilamiento de piedras de basalto preparadas para el montaje de la instalación <i>7.000 Eichen</i> (Siete mil robles)	384
31. Vista del apilamiento de piedras de basalto, días después de haber comenzado el montaje de la instalación <i>7.000 Eichen</i> (Siete mil robles)	384
32. Apilamiento de casquillos de bombas empleadas en el primer día de la Batalla del Somme, el 1 de Julio de 1916	385

## 6. ILUSTRACIONES



Figura 1. Joseph Beuys, *Erinnerung an meine Jugend im Gebirge* (Memoria de mi juventud en las montañas), 1977, con el título escrito en la pieza en color rojo, pertenece a la colección del Hirshhorn Museum and Sculpture Garden Museum, Washington DC. Compuesta por bloques de grasa animal (sebo), cera, una madera, óleo y una antigua regla plegable de carpintero.

Su “forma escultural” se corresponde con la disposición de los bloques formados al solidificarse el sebo en un pasadizo subterráneo. La inscripción parece estar hecha con óleo de color rojo. La vitrina de cristal se añadió tras su adquisición por el museo en 1986, no es un parte de la pieza tal y como

Beuys la concibió y realizó. Fotografía en color proveniente de la página

web del museo: [www.hirshhorn.edu/collections](http://www.hirshhorn.edu/collections)



Figura 2. Vista de una sala de la exposición itinerante *Joseph Beuys* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (15 de marzo – 6 de junio de 1994). Incluye la instalación *Richtkräfte* (Fuerzas de orientación), 1974-77, y *Filzanzug* (traje de fieltro), 1970, en la pared.



Figura 3 Joseph Beuys en uniforme de miembro de la Luftwaffe, las fuerzas aéreas alemanas en los años cuarenta. Fotógrafo sin especificar.





Figura 4. Cléveris, aproximadamente en 1930. Fotógrafo sin especificar.



Figura 5. Fotografía de Cléveris en 1945. Fotógrafo sin especificar.



Figura 6. El oficial de las SS Johann Baptist Eichelsdoerfer, comandante del campo de concentración Kaufering IV, sub-campo de Dachau, en Hurlach, Baviera, posa obligado, de pie entre los cadáveres de prisioneros asesinados en el sub-campo en el que trabajaba. La foto fue tomada por un soldado americano en el momento de la liberación del campo, entre el 27 y 30 de abril de 1945. Los soldados hicieron a Eichelsdofer posar con su trabajo, muertos y más muertos. Fotógrafo sin especificar. © Cortesía de *United States Holocaust Memorial Museum*.



Figura 7. Paul Gauguin *Parahi te marae* (Allí está el templo), 1892, óleo sobre tela, perteneciente a la colección del *Philadelphia Museum of Art*.

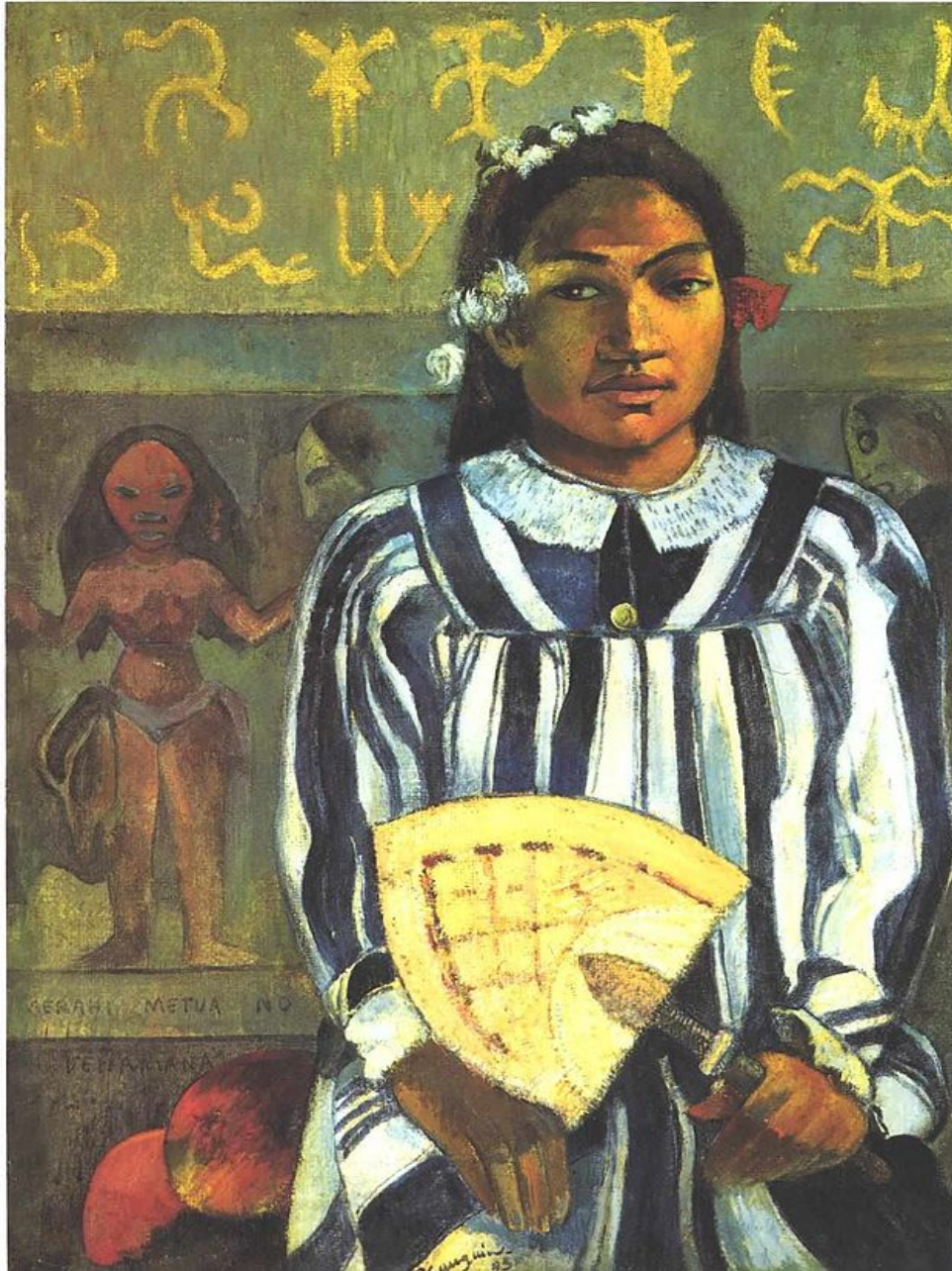


Figura 8. Paul Gauguin, *Merahi Metua no Tehamana* (Tehamana tiene muchos parientes ó Los ancestros de Tehamana), 1893, óleo sobre tela, perteneciente a la colección *del Art Institute of Chicago*, Chicago, IL.



Figura 9. Paul Gauguin, *Maruru (Gracias)*, grabado en madera, incluido en *Noa Noa*, 1893–94. Edición facsímil de 1921, por Pola Gauguin, en la editorial Chr. Cato de Copenhague, pertenece a la Colección del Kupferstichkabinett, en el *Staatliche Museen* de Berlín.

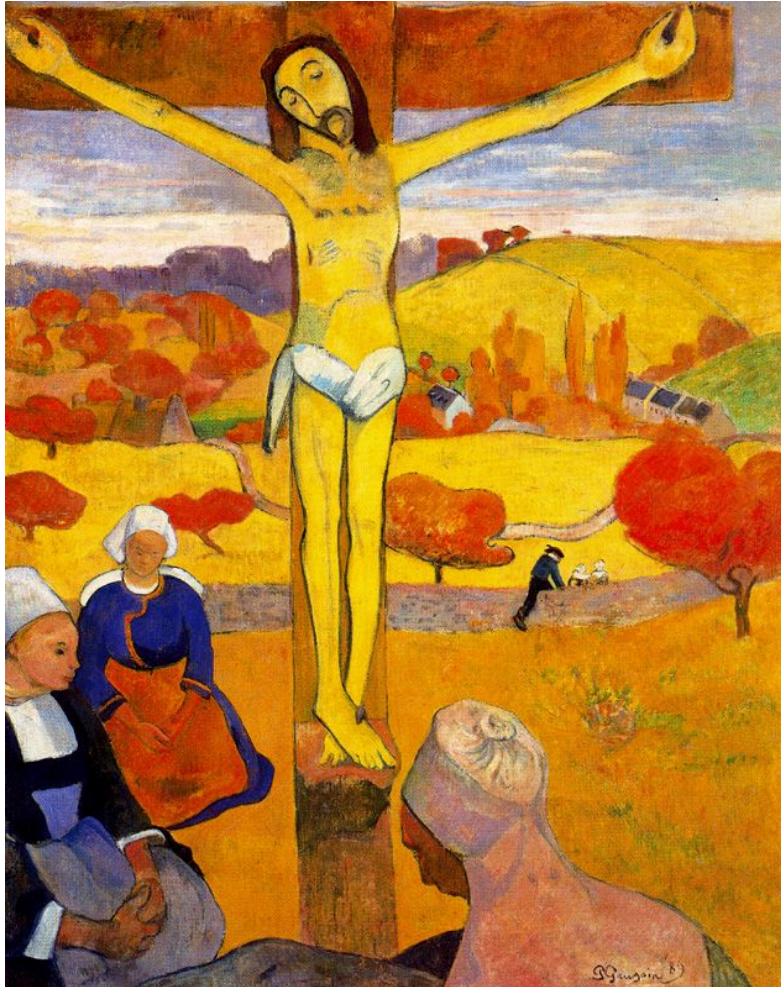


Figura 10. Paul Gauguin, *Cristo amarillo*, 1889, óleo sobre lienzo, perteneciente al Allbright-Knox Art Gallery, en Buffalo, Nueva York.



Figura 11. Ernst Ludwig Kirchner, *Selbstbildnis als Soldat* (Autorretrato como soldado), 1915, óleo sobre lienzo, perteneciente a la colección del Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio.



Ernst Ludwig Kirchner. Selbstporträt als Soldat  
im Atelier Berlin-Friedenau, 1915.

Figura 12. Ernst Ludwig Kirchner, posando en su estudio de su estudio de Körnerstrasse 45, Berlín, para la cámara fija con el uniforme de soldado, 1915.





Figura 13. Fotografía de Ernst Ludwig Kirchner bailando desnudo en su estudio, donde también vivía, en Körnerstrasse 45, Berlín, en compañía de Werner Gothein, Hugo Biallowons y Erna Schilling, 1915.  
© Kirchner Museum en Davos.



Figura 14. Instalación de Hans Haacke, *Germania*, 1993. Entrada al pabellón alemán en la Bienal de Venecia, incluyendo la primera parte de la instalación.  
© Fotografía de Roman Mensing.



Figura 15. Detalle de la primera parte de la instalación de Hans Haacke, donde se hace referencia a la visita de Hitler a la Bienal de 1934.  
© Fotografía de Roman Mensing.

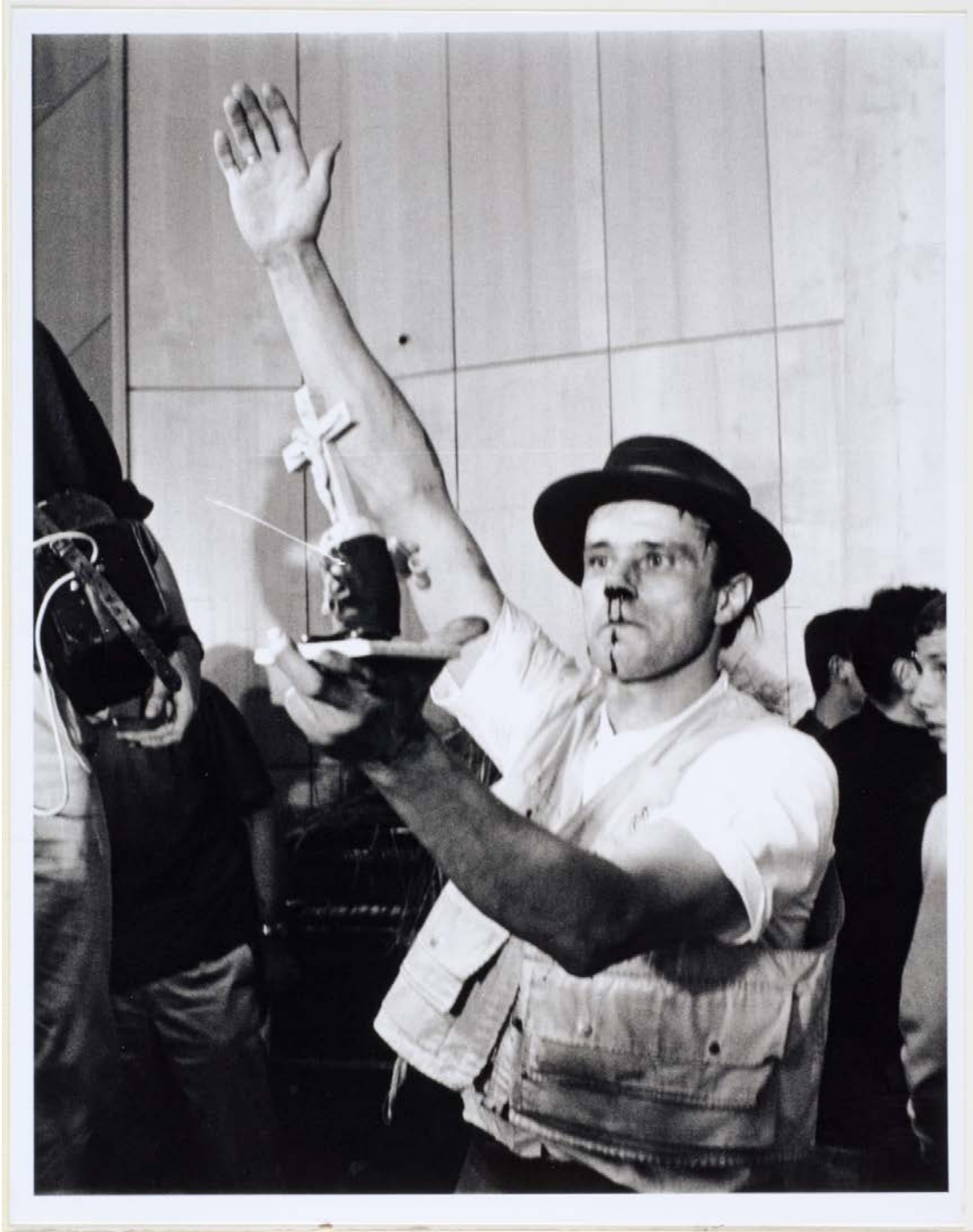


Figura 16. Joseph Beuys sosteniendo un crucifijo mientras hace el saludo nazi en el auditorio de la *Technische Hochschule* de Aquisgrán el 20 de julio de 1964. Fotografía de Heinrich Riebesehl, que estaba presente y reaccionó cogiendo la cámara, fotografiando todo el tumulto que se montó tras el golpe que le propinaron a Beuys en la cara.

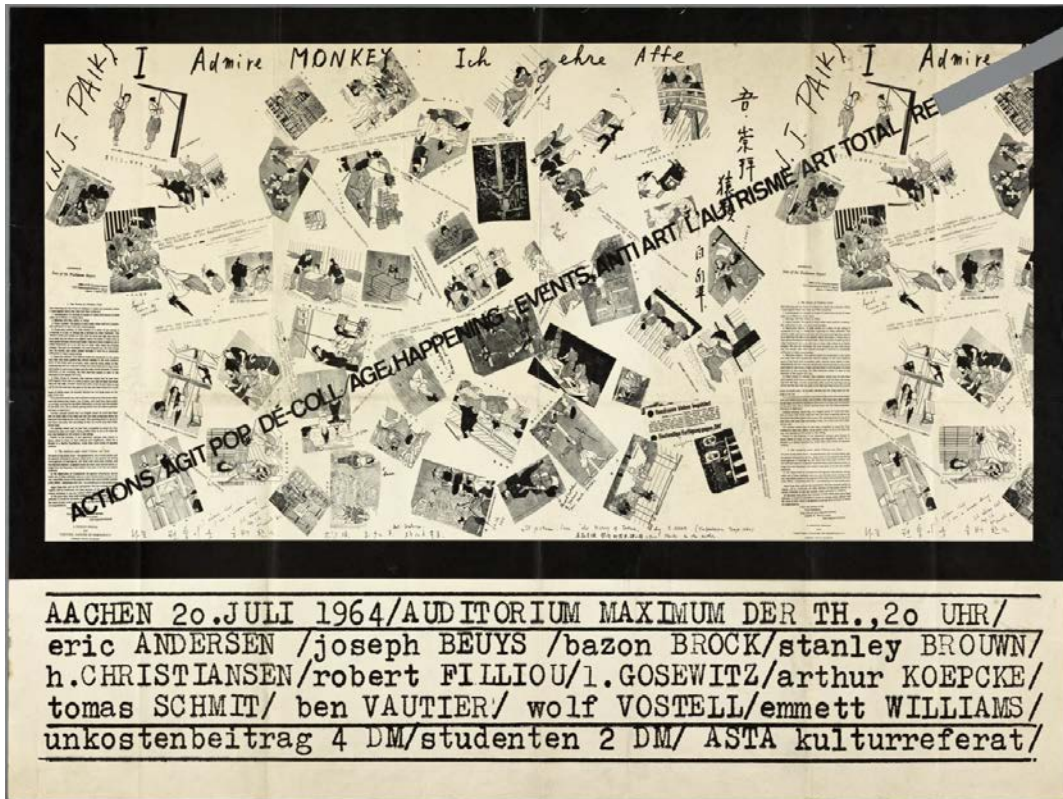


Figura 17. Joseph Beuys, “ACTIONS/AGIT POP/DÉ-COLLAGE/  
HAPPENINGS / EVENTS / ANTI ART / L'AUTRISME / ART  
TOTAL/REFLUXUS. Festival der neuen Kunst. 20. Juli 1964”, póster, 1964,  
pertenciente a las colecciones conjuntas *Artists Rooms* de las National  
Galleries de Escocia y Tate Modern en Inglaterra.

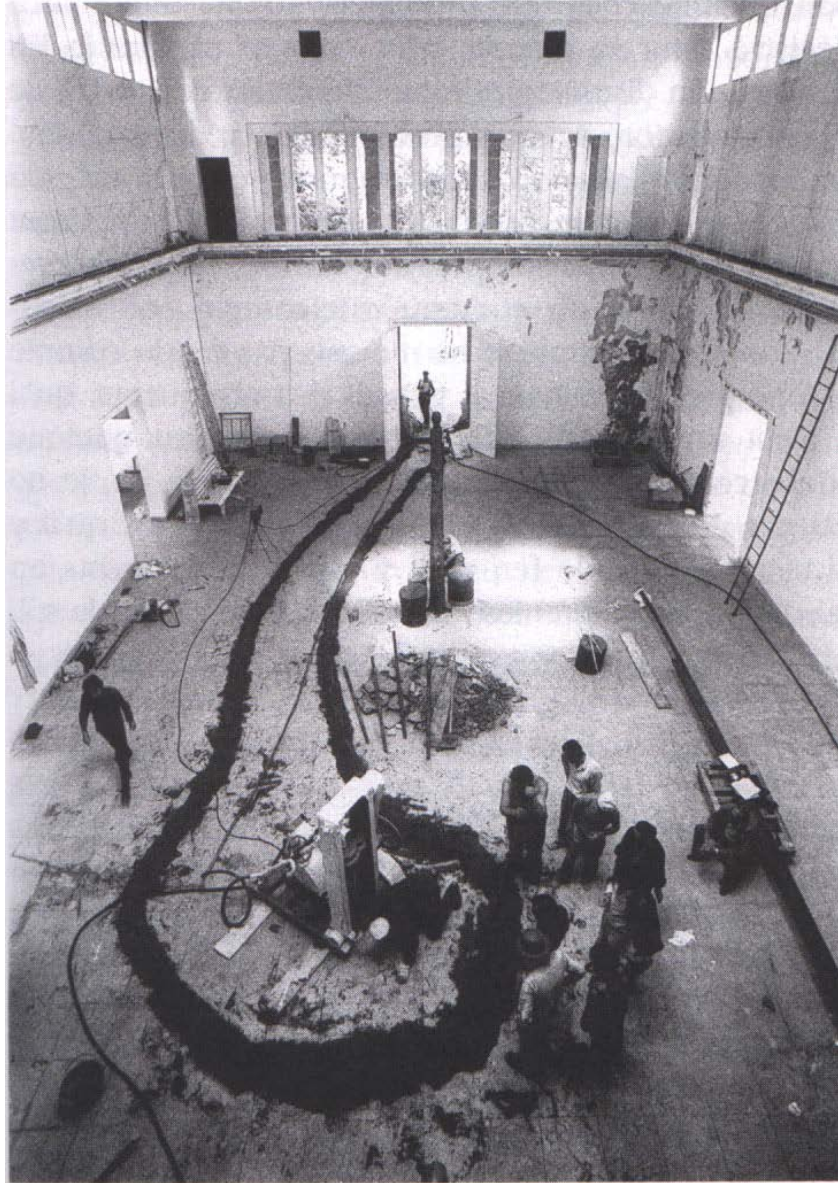


Figura 18. Joseph Beuys durante el montaje de *Strassenbahnhaltestelle I* (Parada de tranvía 1), en la 37 edición de la Biennale de Venecia en 1976.

Imagen proveniente del libro de Max Reithmann, *Joseph Beuys: La Mort me tient en eveil: Choix d'entretiens et essais*, Editions ARPAP, Paris, 1994, p. 35.



Figura 19. Joseph Beuys, *Strassenbahnhaltestelle 1* (Parada de tranvía 1), 1961-76. Instalación compuesta de piezas de hierro: un raíl, un fuste de columna coronada con un busto, cuatro cilindros, una manivela, barras y tuberías. A estos elementos una vez instalados se les añadió el montículo de arena. Imagen proveniente del catálogo *Joseph Beuys*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 190. Fotografía de Karlheinz Nowald.



Figura 20. Fotografía de Fritz Getlinger hecha en los años 1930 de la parada de tranvía de Cléveris en la que Beuys se bajaba de pequeño. Estaba al final de la Nassau-Allee y al comienzo de la Grocher Landstrasse. Allí de niño Beuys solía ver la columna a Cupido erigida por Moritz von Nassau-Siegen en 1654 llamada popularmente *Der Eiserne Mann*. Fotografía proveniente del catalogo *Joseph Beuys*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 195.





Figura 21. Alberto Giacometti, *Objeto Invisible*, Manos sujetando al vacío, 1934, escultura de bronce, perteneciente a la colección de la National Gallery of Art, Washington DC. Postal.



Figura 22. Joseph Beuys, *Strassenbahnhaltestelle 2* (Parada de tranvía 2), 1961-76, detalle de la cabeza. © Fotografía de Ute Klophaus 1993



Figura 23. Joseph Beuys en su estudio de Cléveris en 1958. Fotografía de Fritz Getlinger.



Figura 24. Fotograma de la película de Ingmar Bergman *Tystnaden* (El Silencio), 1963.



Figura 25. Joseph Beuys, *Das Schweigen (El Silencio)*, 1973, múltiple. Imagen proveniente del catalogo *Joseph Beuys*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994, p. 93. © Fotografía de Ute Klophaus, 1993.

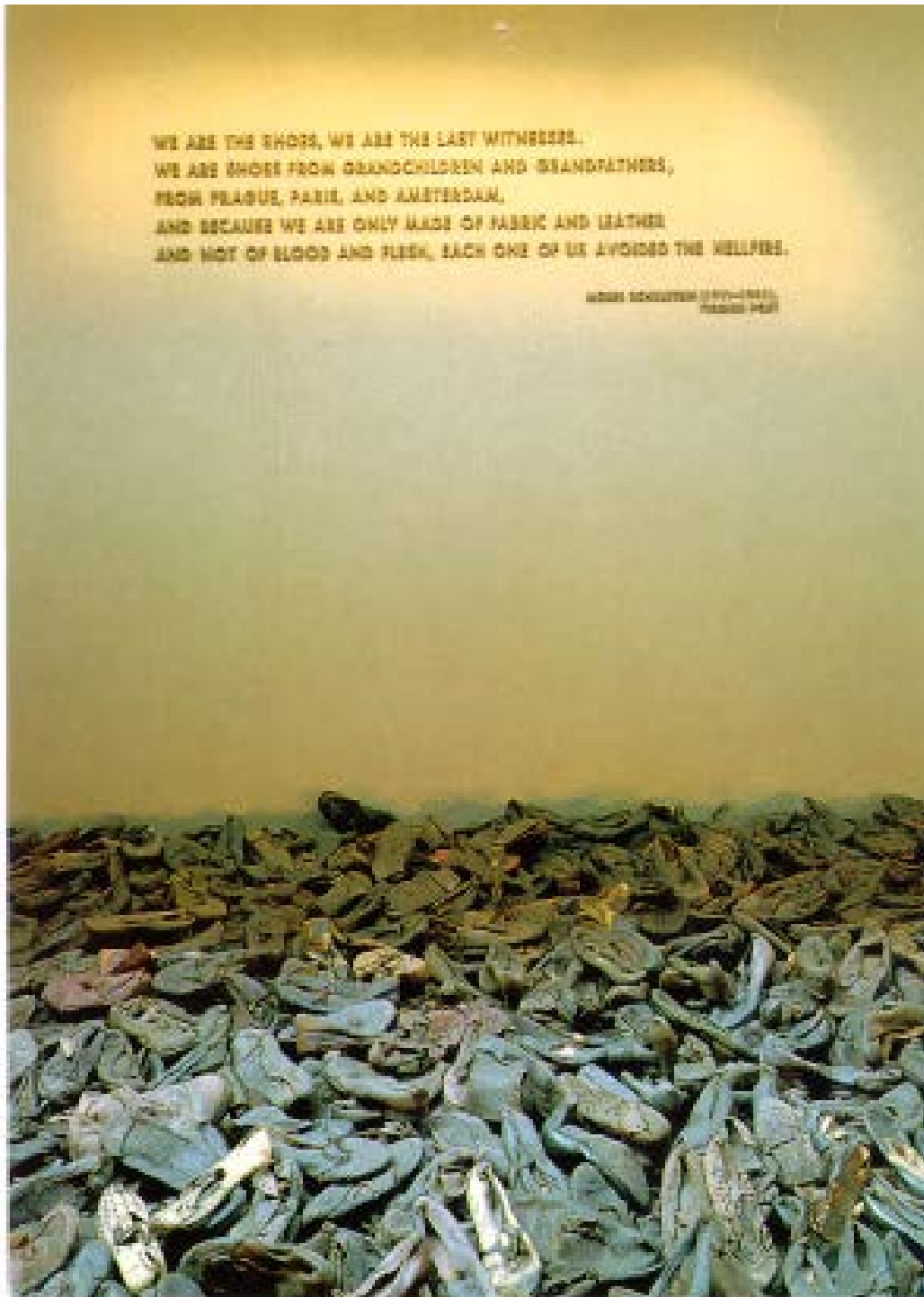


Figura 26. Fotografía de la sala en la que se apilan varios miles de zapatos que pertenecieron a víctimas del campo de exterminio de Majdanek en el *United States Holocaust Memorial Museum* (USHMM) en Washington DC.



Figura 27. Vista del primer roble plantado en la *Documenta 7*, con varios meses de antelación a la inauguración oficial. © Fotografía de W. Beer.



Figura 28. Joseph Beuys en *Documenta 7*, el 16 de marzo de 1982. © Foto de W. Beer.



Figura 29. Joseph Beuys en *Documenta 7*, el 16 de marzo de 1982. Imagen del comienzo de la *Aktion* de plantar el primer roble. El artista mira como rellenan con tierra el hueco del árbol rodeado de amigos, ayudantes, visitantes, personal de la exposición y vecinos de Kassel. © Foto de W. Beer.

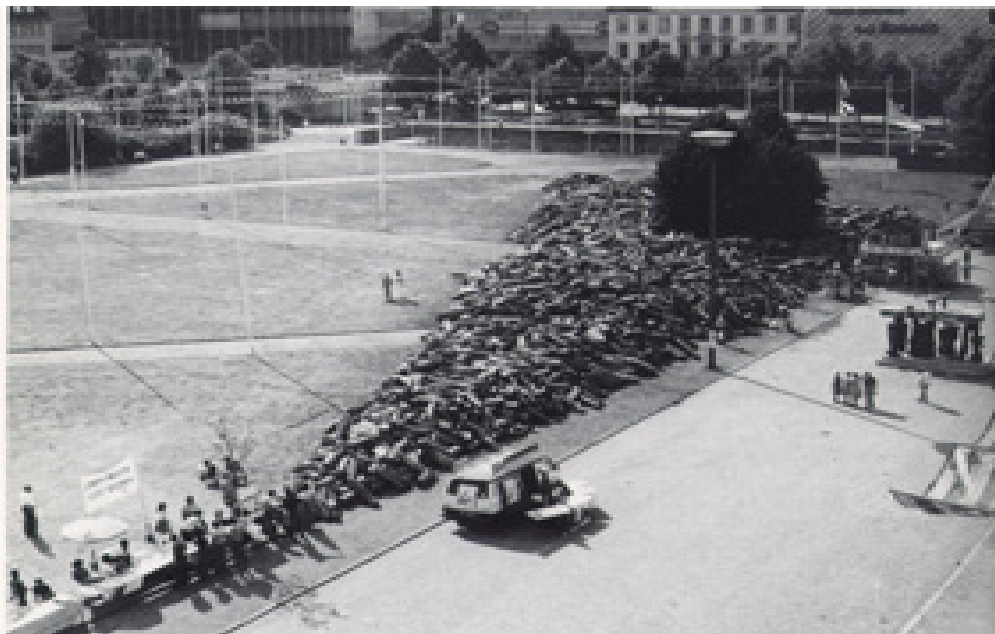


Figura 30. Vista del apilamiento de piedras de basalto preparadas para el montaje de la instalación 7.000 *Eichen* (Siete mil robles) el 16 de marzo de 1982.  
© Fotografía de W. Beer.



Figura 31. Vista del apilamiento de piedras de basalto, días después de haber comenzado el montaje de la instalación 7.000 *Eichen* (Siete mil robles). © Fotografía de W. Beer.





Figura 32. Apilamiento de casquillos de bombas empleadas en el primer día de la Batalla del Somme, el 1 de Julio de 1916. Representan una pequeña muestra del armamento utilizado por el ejército británico en el bombardeo de Fricourt, Francia.  
Foto cortesía del *Australian War Memorial*.

## 7. BIBLIOGRAFÍA

### 7.1. FUENTES PRIMARIAS. TESTIMONIOS DE JOSEPH BEUYS

BEUYS, JOSEPH, y BERND KLÜSER, *Ensayos y entrevistas*, traducción de Miguel Salmerón Infante, Síntesis, Madrid, 2006.

BEUYS, JOSEPH, y RICHARD HAMILTON, *Joseph Beuys: Block Beuys*, Schirmer/Mosel, Múnich, 1997.

BEUYS, JOSEPH, y CLARA BODENMANN-RITTER, *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*, traducción de José Luis Arántegui, La Balsa de la Medusa, 72, Visor, Madrid, 1995.

BEUYS, JOSEPH, y VV.AA., *Energy Plan for the Western Man: Joseph Beuys in America/Writings by and Interviews with the Artist*, Four Walls Eight Windows Editions, Nueva York, 1990.

BEUYS, JOSEPH, “Death Keeps Me Awake”, entrevistado por Achille Bonito Oliva en 1973, incluida en *Beuys zu Ehren*, Städtische Galerie im Lenbechhaus, Múnich, 1986.

BEUYS, JOSEPH, “Talking about One Own’s Country: Germany”, *In Memoriam Joseph Beuys: Obituaries, Essays, Speeches*, traducción al inglés de Timothy Nevill, Inter Naciones, Bonn, 1986. En castellano: “Discurso sobre el propio país: Alemania”, conferencia pronunciada por Joseph Beuys en la *Kammerspiele* de Múnich el 20 de noviembre de 1985.

BEUYS, JOSEPH, “Nicht blosse Bilder – Gespräch über Edvard Munch vom 16. März 1985”, entrevista realizada por Dieter Koeplin, incluida en *Edvard Munch: Sein Werk in Schweizer Sammlungen*, Öffentliche Kunstsammlung, Basilea, 1985.

BEUYS, JOSEPH, “Gespräch mit Friedhelm Mennekes”, el 30 de marzo de 1984, incluida en *Menschenbild – Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*, Katholisches Bibelwerk, Stuttgart, 1984.

BEUYS, JOSEPH, entrevistado por Richard Demarco el 26 de marzo de 1982 en Londres, “Conversations with Artists” en *Studio International* n° 195, septiembre 1982, pp. 46-47.

BEUYS, JOSEPH, “On Art and Artist: Joseph Beuys”, entrevista realizada por Lyn Blumenthal y Kate Horsfield en 1980, transcrita e incluida en *Profile* n° 1, enero 1981, pp. 1-15.

BEUYS, JOSEPH, “Wenn sich keiner meldet, zeichne ich nitch”, 8 de agosto de 1979, *Joseph Beuys: Zeichnungen/ Tekeningen/ Drawings*, Prestel-Verlag, Múnich, 1980.

BEUYS, JOSEPH, “Questions to Joseph Beuys”, entrevista realizada por Jörg Schellmann y Bernd Klüser en 1970, *Joseph Beuys: The Multiples*, primera edición, Busch-Reisinger Museum/Walker Art Center/Schellmann Edition, Cambridge/Minneapolis/Múnich/Nueva York, 1977.

BEUYS, JOSEPH, DIETER KOEPLIN y CAROLINE TISDALL, *Joseph Beuys: The Secret Block for a Secret Person in Ireland*, Kunstmuseum, Basilea, 1977.

BEUYS, JOSEPH, GEORG JAPPE, y PETER NISBET, “Interview with Joseph Beuys about key experiences” (Entrevista a Joseph Beuys sobre experiencias que le son clave) realizada el 27 de septiembre de 1976, *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, DAP Inc., Nueva York, 2001.

BEUYS, JOSEPH, y CLARA BODENMANN-RITTER, *Jeder Mensch ein Künstler: Gespräche auf d. Documenta 5 1972 / Joseph Beuys*, Verlag Ullstein GmbH, Viena/ Frankfurt/Berlín, 1975.

BEUYS, JOSEPH, y JOHANNES BLUME, “Gespräch über Bäume”, el 24 de abril de 1982 en Bonn, incluida en *Beschreibung eines Kunstwerkes*, Free International University, Düsseldorf, 1982.

## 7.2. FUENTES SECUNDARIAS. OTROS TEXTOS SOBRE JOSEPH BEUYS

ADAMS, DAVID, "Joseph Beuys: Pioneer of a Radical Ecology", *Art Journal* n° 51, verano 1992, pp. 26-34.

ANTOINE, JEAN-PHILIPPE, *La traversée du XXe siècle – Joseph Beuys, l'image et le souvenir*, Les Presses du réel, Dijón, 2011.

ARICI, LAURA, "Alchemy", *Joseph Beuys*, Pro Litteris, Zürich, 1993.

ARICI, LAURA, "Joseph Beuys als Esoteriker. Zum Weltbild des deutschen Künstlers", *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1991.

BAHR, HERMANN, *Expressionism*, traducción de R. T. Gribble, F. Henderson, Londres, 1925.

BAHR, HERMANN, *Expressionismus*, Delphin Verlag, Múnich, 1916.

BAHR, HERMANN, *Expresionismo*, presentación de Francisco Jarauta, trad. de Teresa Rocha Barco, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1998.

BAKER, GEORGE, y CHRISTIAN PHILIPP MÜLLER, "A Balancing Act", *October* n° 82, otoño 1997, pp. 95-118.

BASTIAN, HEINER, *7000 Eichen: eine Ausstellung der Kunsthalle Tübingen*, Benteli, Berna, 1985.

BENJAMIN, ANDREW, y PETER OSBORNE (eds.), *Walter Benjamin's Philosophy. Destruction and Experience*, Routledge Press, Nueva York, 1994.

BENJAMIN, ANDREW, "Repeating Themes: Notes on Haacke, Kiefer, Beuys", *Art & Design*, vol. 5: *German art now*, editado por Andreas Papadakis, Academy Editions, Londres, 1989, pp. 35-39.

BERNÁRDEZ SANCHÍS, CARMEN, *Joseph Beuys*, Editorial Nerea, San Sebastián, 1999.

BLOCK, RENE, "Fluxus and Fluxism in Berlin 1964-1976", *Berlinart*, The Museum of Modern Art/Prestel-Verlag, Nueva York/Múnich, 1987.

BLUME, EUGEN, "Joseph Beuys", *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990*, Thames and Hudson, Londres/Nueva York, 1994.

BORER, ALAIN, “A Lament For Joseph Beuys”, *The Essential Joseph Beuys*, Cambridge, MA, MIT Press, 1997. Originalmente publicado como “Déploration of Joseph Beuys” en *Joseph Beuys*, Musée national d’art moderne, Centre Georges Pompidou, París 1994, y posteriormente como “Beweinung des Joseph Beuys” en *Joseph Beuys: Eine Werkübersicht*, Schirmer/Mosel Verlag GmbH, Múnich, 1996/2001.

BROODTHAERS, MARCEL. “Mon cher Beuys” (25 de septiembre de 1972), publicado como “Politik der Magie? Offener Brief von Broodthaers an Beuys”, *Rheinische Post*, 3 de octubre, 1972. También en “Mon cher Beuys/Politik der Magie: Offener Brief von Broodthaers an Beuys” (1972), *Magie. Art et Politique*, Multiplicata, París, 1973. Una edición facsímil de esta carta se incluyó en el artículo de Birgit Pelzer “Recourse to the Letter”, *October* n° 42, otoño 1987, pp. 157-181.

BUCHLOH, BENJAMIN H. D., “Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique”, *Artforum International*, vol. 5, n° 18, enero 1980, pp. 35-43.

BUCHLOH, BENJAMIN H. D., “Reconsidering Joseph Beuys: Once Again”, *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, DAP Inc., Nueva York, 2001.

CERECEDA, MIGUEL, “Para que las cosas tomen la palabra. Sobre la obra de Joseph Beuys”, *La estética del nihilismo*, Centro Galego de Arte Comporánea, Santiago de Compostela, 1996.

COOKE, LYNNE, “Installing Arena: An Introduction”, *Joseph Beuys: Arena – Where would I have got if I had been intelligent!*, DIA Center for the Arts, Nueva York, 1994.

CUNILL, INMACULADA, “El significado del espejo en las instalaciones y en las videoinstalaciones”, *Revista Internacional Digital del Grupo de Investigación en Teoría y Tecnología de la Comunicación*, Sevilla, 1999 (*Gittcus*, n° 6, marzo 1999, versión online no disponible).

DAVVETAS, DEMOSTHENES, “Joseph Beuys – Man Is Sculpture”, *Art & Design*, vol. 5: *German art now*, editado por Andreas Papadakis, Academy Editions, Londres, 1989, pp. 14-27.

DEAN, TACITA, “Best 2007: Block Beuys, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt, Germany”, *Artforum International*, vol. 46, n° 4, diciembre 2007, pp. 314-315.

DUVE, THERRY DE, “Joseph Beuys, or The Last of the Proletarians”, *October* n° 45, verano 1988, pp. 47-62.

FLOOD, RICHARD, “Wagner’s Head”, *Artforum International* vol. 21, n° 1, septiembre 1982, pp. 68-70.

GANDY, MATTHEW, “Contradictory Modernities: Conceptions of Nature in the Art of Joseph Beuys and Gerhard Richter”, *Annals of the Association of American Geographers* vol. 87, n° 4, diciembre 1997, pp. 636-659.

GERMER, STEPHAN, “Haacke, Broodthaers, Beuys”, *October* n° 45, verano 1988, pp. 63-75.

GILLEN, ECKHART (ed.) y VV.AA., *Deutschlanbilder. Kunst aus einem geteilte Land*, Du Mont, Colonia, 1997.

GÖTZ ADRIANI, WINFRIED KONNERTZ, y KARIN THOMAS, *Joseph Beuys: Life and Works*, Barron’s Educational Series, Woodbury, NY, 1979.

GRAEVENITZ, ANTJE VON, “Joseph Beuys”, *Die Nibelungen – Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*, Prestel-Verlag, Múnich, 1987.

GROENER, FERNANDO y ROSE-MARIA KANDLER, *7000 Eichen – Joseph Beuys*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 1987.

HAACKE, HANS, “Gondola! Gondola!”, *Bodenlos*, editado por Klaus Bußmann y Florian Matzner, Edition Cantz, Stuttgart-Ostfildern, 1993.

Haidu, RACHEL, *The Absence of Work: Marcel Broodthaers, 1964–1976*, October Books, MIT Press, Cambridge, MA, 2010.

HARLAN, VOLKER, *Das Bild der Pflanze in Wissenschaft und Kunst bei Aristoteles und Goethe, der botanischen Morphologie des 19. und 20. Jahrhunderts un bei den Künstlern Paul Klee und Joseph Beuys*, Mayer, Stuttgart/Berlín, 2002.

HUGHES, ROBERT, “The Noise of Beuys: At New York’s Guggenheim, the Guru of Düsseldorf”, *Time*, 12 de noviembre 1979.

JUNCOSA, ENRIQUE, “La reconstrucción de un recuerdo”, *El País*, el 10 de enero 1994.

KNÖFEL, ULRIKE, “Flug in die Ewigkeit”, *Der Spiegel*, el 8 de julio 2013.

KOEPPLIN, DIETER. *Joseph Beuys in Basel. Band II: Zeichnungen und Holzschnitte* Schirmer/Mosel, Múnich, 2006.

KOEPPLIN, DIETER. *Joseph Beuys in Basel. Band I: Feuerstätte*, Schirmer/Mosel, Múnich, 2003.

KOEPPLIN, DIETER, y HEINER BASTIAN, *Joseph Beuys. Secret Book for a Secret Person in Ireland*, Schirmer/Mosel, Múnich, 1988.

KOETHER, JUTTA, "Under the Influence", *Flash Art*, n° 133, abril 1987, p. 47, pp. 49-50.

KORT, PAMELA, "Beuys: The Profile of a Successor", *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, DAP Inc., Nueva York, 2001.

KORT, PAMELA, "Joseph Beuys's Arena: The Way In", *Joseph Beuys: Arena – Where would I have got if I had been intelligent!*, DIA Center for the Arts, Nueva York, 1994.

KUSPIT, DONALD, "Enchanting the Disenchanted: The Artist's Last Stand – Joseph Beuys", *The Cult of The Avant-Garde Artist*, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 1993.

KUSPIT, DONALD, "Joseph Beuys: The Body of the Artist", *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge University Press, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 1993.

KUSPIT, DONALD, "Beuys: Fat, Felt, and Alchemy", *The Critic Is Artist: The Intentionality of Art*, UMI Research Press, Ann Arbor, MI, 1984.

LAUF, CORNELIA, *Joseph Beuys: the Pedagogue as Persona*, Columbia University, Nueva York, 1992.

LICHTENSTERN, CHRISTA, *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes: von Phillip Otto Runge bis Joseph Beuys*, VCH, Weinheim, 1990.

LIVERIERO LAVELLI, C., *Joseph Beuys e le radici romantiche della sua opera*, CLUEB, Bologna, 1995.

MACIUNAS, GEORGE, "Neo-Dada in Music, Theater, Poetry, Art" (1962), *In the Spirit of Fluxus*, Walker Art Center, Minneapolis, 1993.

MCEVILLEY, THOMAS, "Hic Jacet Beuys," *Artforum International*, vol. 24, n° 9, mayo 1986, pp. 130-131.

MENNEKES, FRIEDHELM, *Joseph Beuys: Pensar Cristo: = Christus denken*, Herder, Barcelona, 1997.

MENNEKES, FRIEDHELM, *Beuys on Christ: A Position in Dialog*, Verlag Katholisches Bibelwerk GmbH, Stuttgart, 1989.

MENNEKES, FRIEDHELM "Zur Aktualität des Mythos," *Kunst und Kirche*, n° 49, 1986.

MESCH, ULRIKE CLAUDIA, *Problems of Remembrance in Postwar German Performance Art*, vols. 1 y 2, University of Chicago, Chicago, 1997.

MEYER, URSULA, “How to Explain Pictures to a Dead Hare”, *Art News* vol. 68, n° 9, enero 1970, pp. 54-57, p. 71.

MICHAUD, ERIC, “The Ends of Art According to Beuys”, traducido por Rosalind Krauss, *October* n° 45, verano 1988, pp. 36-46.

MOFFIT, JOHN F., *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*, UMI Press, Ann Arbor, Michigan, 1988.

MUÑOZ MOLINA, A., “Descrédito del ‘guru’ ”, *El País*, el 30 de marzo 1994.

NIEMEYER, THOMAS, “Die Arbeit des Koordinationsbüros 7000 Eichen”, *Joseph Beuys: Documenta-Arbeit*, Museum Fridericianum/Hatje Cantz Edition, Kassel/Ostfildern, 1993.

NISBET, PETER, “Crash Course – Remarks on a Beuys Story”, *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, DAP Inc., Nueva York, 2001.

OTTOMAN, KLAUS, “Heidegger, Beuys and the Consequences”, *Flash Art*, vol. 23, n° 154, octubre 1990, pp. 123-124.

PÄTZOLD, HEINZ, “Kunst als soziale Plastik: Strategien ästhetischen Handelns VIII – Joseph Beuys”, *Kunst und Unterricht*, n° 159, enero 1992.

PHILLIPS, CHRISTOPHER, “Back to Beuys”, *Art in America*, vol. 81, n° 9, septiembre 1993, p. 90.

PROTZMAN, FERDINAD, “From Goethe to Beuys”, *Art News*, vol. 97, n° 7, verano 1998, pp. 154-155.

RAY, GENE, “Joseph Beuys and the After-Auschwitz Sublime”, *Joseph Beuys: Mapping the Legacy*, DAP Inc., Nueva York, 2001.

RAY, GENE, *The Use and Abuse of the Sublime: Joseph Beuys and Art After Auschwitz*, University of Miami, Florida, 1997.

REITHMANN, MAX, *Joseph Beuys: La Mort me tient en eveil: Choix d’entretiens et essais*, Editions ARPAP, París, 1994.

ROMAIN, LOTHAR, “Frank Marc und Joseph Beuys. Zur Wiederkehr des Romantischen in der deutschen Moderne”, *Romantik und Gegenwart: Festchrift für Jens Christian Jensen zum 60. Geburtstag*, DuMont, Colonia, 1988.



SALMERÓN INFANTE, M., “Arte y política en la Alemania de los setenta: Beuys, Vostell, Immendorff”, *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, vol. 182, n° 718, 2006, pp. 277-287.

SALMERÓN INFANTE, M., *La Novela de Formación y Peripeccia*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2002.

SCHNEEDE, UWE, *Joseph Beuys: Die Aktionen*, Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart, 1994.

SCHOLZ, NORBERT, “Man as His Own Creator: Dürer and Beuys – or the Affirmation of Creativity”, *In Memoriam Joseph Beuys: Obituaries, Essays, Speeches*, Inter Nationes, Bonn, 1986.

SCHOLZ, NORBERT, “Joseph Beuys – 7000 Oaks in Kassel”, *Anthos*, n° 3, 1986, p. 32.

SCHOLZ, NORBERT, “Der Mensch als sein eigener Schöpfer. Dürer und Beuys – oder: das Bekenntnis zur Kreativität”, *Süddeutsche Zeitung*, el 22 de junio 1985.

SCHOLZ NORBERT, y KARL HEINRICH HÜLBUSCH, *Joseph Beuys - 7000 Eichen zur Documenta 7 in Kassel “Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung”*; Ein Erlebnis - und gärtnerischer Erfahrungsbericht, Kasseler Verlag, 1984.

SCHUBERT, KARSTEN, “Joseph Beuys: The End of the Twentieth Century by Bruno Heimberg”, *The Burlington Magazine*, vol. 150, n° 1259, febrero 2008, pp. 120-121.

SCHULZ-HOFFMANN, CARLA, “Romantic Paraphrases in Twentieth Century Art”, *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990*, Thames and Hudson, Londres/Nueva York, 1994.

SCHULZ-HOFFMANN, CARLA, “Nero malt oder Eine neue Apotheose der Malerei”, *Deutsche Kunst seit 1900: Sammlung Prinz Franz von Bayern*, Prestel-Verlag, Múnich, 1985.

SCHUSTER, PETER-KLAUS, “From the Kronprinzen-Palais to the Neue Nationalgalerie”, *Arcadia and Metropolis: Masterworks of German Expressionism from the Nationalgalerie Berlin*, Neue Galerie/Neue Nationalgalerie/Prestel Verlag, Múnich/Nueva York, 2004.

SCHUSTER, PETER-KLAUS, “The Search of Paradise Lost”, *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990*, Thames and Hudson, Londres/Nueva York, 1994.

SCHUSTER, PETER-KLAUS, “Das Ende des 20. Jahrhunderts: Beuys, Düsseldorf und Deutschland”, *Deutsche Kunst seit 1900: Sammlung Prinz Franz von Bayern*, Prestel-Verlag, Múnich, 1985.

SEVERI, CARLO, “Presences du primitif: masques et chimeres dans l’œuvre de Joseph Beuys”, *Cahiers du Musée National d’Art Moderne* n° 42, invierno 1992, pp. 30-48.

SEVERI, CARLO, “Un primitivisme sans emprunts: Boas, Newman et l’anthropologie de l’art”, *Cahiers du Musée National d’Art Moderne* n° 28, verano 1989, pp. 55-60.

STACHELHAUS, HEINER, *Joseph Beuys*, Abbeville Press, Nueva York, 1991.

STEMMLER, DIERK, “On the Multiples of Joseph Beuys”, *Joseph Beuys: The Multiples*, primera edición, Busch-Reisinger Museum/Walker Art Center/Jörg Schellmann Edition, Cambridge/Minneapolis/Múnich/Nueva York, 1977.

STONARD, JOHN-PAUL, “Joseph Beuys: Houston and London”, *The Burlington Magazine*, vol. 147, n° 1125, abril 2005, pp. 283-285.

STRSEMBSKI, STEPHAN, *Kapitalistischer Realismus. Objekt und Kritik in der Kunst der 60er Jahre*, Verlag Dr. Kovac, Hamburgo, 2010.

STÜTTGEN, JOHANNES, *Zeitstau: Im Kraftfeld des erweiterten Kunstbegriffs von Joseph Beuys*, Verlag Urachhaus, Stuttgart, 1988.

STÜTTGEN, JOHANNES, *Beschreibung eines Kunstwerkes*, Free International University Düsseldorf, 1982.

SYLVESTER, DAVID. “On Beuys”, *Art in America*, vol. 97, n° 4, abril 1999, pp. 114-117.

SZEEMANN, HARALD, *Joseph Beuys, Beuysnobiscum*, Kunsthau, Zúrich, 1993.

TEMKIN, ANN, *Thinking is Form. The Drawings of Joseph Beuys*, Philadelphia Museum of Art/The Museum of Modern Art, Filadelfia/Nueva York, 1993.

TISDALL, CAROLINE, *Joseph Beuys*, The Salomon R. Guggenheim Museum/Thames and Hudson, Londres/Nueva York, Nueva York, 1979.

TISDALL, CAROLINE, *Joseph Beuys: Coyote*, Schirmer/Mosel, Múnich, 1976.

TOURATIER, JEAN-MARIE, “L’autre, le regard, l’espace. What You See Is Not What you Get: Some Modern and Contemporary Works Which Are Partially Absent”, *Art Press* n° 220, enero 1997, pp. 42-46.

VISCHER, THEODORA, *Beuys and die Romantik – individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Colonia, 1983.

VV. AA., *Joseph Beuys: Leve Sieht Beuys: Block Beuys – Fotografien*, Steidl, Gottingen, 2004.

VV. AA., *Joseph Beuys*, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, París 1994.

VV. AA., *Joseph Beuys*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.

VV. AA., *Joseph Beuys: Diverging Critiques*, University Press/Tate Gallery, Liverpool, 1995.

ZUMDICK, WOLFGANG, *Das Geheimnis des Tauchbads: Zur Geschichte der abendländischen Metaphysik von Platon bis Beuys*, Mayer, Stuttgart, 1999.

ZWEITE, ARMIN, “Visionär in einer beschädigten Welt. Die romantische Existenz des Joseph Beuys”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, el 12 de mayo 1981.

ZWEITE, ARMIN, *Joseph Beuys: Zeige deine Wunde*, vol.1, Schellmann und Klüser/Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1980.

ZWEITE, ARMIN, *Joseph Beuys, Zeige deine Wunde. Reaktionen*, vol. 2, Schellmann und Klüser/Städtische Galerie im Lenbachhaus, München, 1980.

### 7.3. OTROS TEXTOS. OBRAS CONSULTADAS DE CARÁCTER GENERAL

ADAM, PETER, *The Art of the Third Reich*, H. Abrams, Nueva York, 1992.

ADES, DAWN, *Art and Power: Europe Under the Dictators: 1930-1945*, Hayward Gallery, Londres, 1995.

ADORNO, THEODOR W., *Aesthetic Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1997.

ADORNO, THEODOR W., “Auf die Frage: Was ist deutsch” (1965), en inglés “On the Question: ‘What Is German?’ ”, traducido al inglés por Thomas Y. Levin para *New German Critique*, nº 36, monográfico dedicado al tema de la *Heimat*, otoño 1985, pp. 121-131.

ADORNO, THEODOR W., “Commitment” (1962), *The Essential Frankfurt School Reader*, Blackwell, Oxford, 1978.

ADORNO, THEODOR W., “Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit” (1959), *Gesammelte Schriften, Band 10: Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen. Ohne Leitbild. Eingriffe. Stichworte. Anhang. 2 Bände*, Suhrkamp, Frankfurt, 2003. En inglés, “What Does It Mean to Come to Terms with the Past?”, *Bitburg in Moral and Political Perspective*, Indiana University Press, Bloomington, 1986. La versión publicada en castellano, “¿Qué significa elaborar el pasado?”, trad. de Jorge Navarro, *Crítica de la cultura y sociedad II*, Editorial Akal, Madrid, 2009.

ADORNO, THEODOR W., “Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft” (1949/1951), *Gesammelte Schriften, Band 10: Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen. Ohne Leitbild. Eingriffe. Stichworte. Anhang. 1 Bände*, Suhrkamp, Frankfurt, 1977.

AGAMBEN, GIORGIO, *Infancia e historia*, A. Hidalgo, Buenos Aires, 2001.

AGNOLI, JOHANNES y PETER BRÜCKNER, *Die Transformation der Demokratie*, Voltaire-Verlag, Berlín, 1967.

ALARCÓ, PALOMA, “El artista como etnógrafo”, *Gauguin y el viaje a lo exótico*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2012.

AMISHAI-MAISEL, ZIVA, *Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Pergamon Press, Oxford, 1993.

AMMANN, JEAN-CHRISTOPHE, *Processi di Pensiero Visualizzati: Junge Italienische Avantgarde*, Kunst Museum, Lucerna, 1970.

ANFAM, DAVID, "Anselm Kiefer: London", *The Burlington Magazine*, vol. 156, n° 1341, diciembre 2014, pp. 831-832.

APEL, DORA, *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 2002.

ARNALDO, JAVIER, "Estilo y empatía: La invocación de un arte salvaje", *Brücke: el nacimiento del expresionismo alemán*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, D.L., Madrid, 2005.

ARNALDO, JAVIER, "El movimiento romántico", *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 1, Visor Dis., Madrid, 1996.

ARNALDO, JAVIER, *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el Romanticismo Alemán*, Visor, Madrid, 1990.

AUGSTEIN, RUDOLF, "So fingen wir an, so wurden wir angefangen", *Spiegel Sonderausgabe 1947-1997*, el 16 de enero 1997.

AUGSTEIN, RUDOLF, "Die neue Auschwitz-Lüge", *Der Spiegel*, el 6 de octubre 1986.

BAER, ULRICH, *Spectral Evidence: The Photography of Trauma*, MIT Press, Cambridge, MA, 2005.

BAHN, PAUL y COLIN RENFREW, *Arqueología: teorías, métodos y práctica*, Editorial Akal, Madrid, 2007.

BAL, MIEKE (ed.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, University Press of New England, 1999.

BARTHES, ROLAND, *Fragmentos de un Discurso Amoroso*, traducción de Eduardo Molina, Siglo Veintiuno, México, 1993.

BARTHES, ROLAND, "That Old Thing, Art", *Post-Pop*, editado por Paul Taylor, MIT Press, Cambridge, MA, 1989.

BARRON, STEPHANIE, "1937: Modern Art and Politics in Prewar Germany", *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, Nueva York, 1991.

BAUDRILLARD, JEAN, *La Société de consommation: ses mythes, ses structures*, Gallimard, París, 1970.

BAUMANN, ZYGMUNT, *Modernidad y Holocausto*, Ediciones Sequitur, Madrid, 1997.

BECKER, CLAUDIA, “El significado de la pintura para los hermanos Schegel”, *El movimiento romántico*, Editorial Akal, Madrid 1998.

BELTING, HANS, *The Germans and Their Art. A Troublesome Relationship*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1998.

BENEDITO, M.F., *Heidegger en su lenguaje*, Tecnos, Madrid, 1992.

BENJAMIN, ANDREW (ed.), *The Problems of Modernity: Adorno and Benjamin*, Routledge Press, Nueva York, 1989.

BENJAMIN, ANDREW (ed.), *Walter Benjamin and Art*, Continuum, Nueva York, 2005.

BENJAMIN, WALTER, *The Arcades Project*, traducción al inglés de Howard Eiland y Kevin McLaughlin, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1999.

BENJAMIN, WALTER, *Escritos autobiográficos*, traducción de Teresa Rocha Barco, Alianza, Madrid, 1996.

BENJAMIN, WALTER, *El origen del drama barroco alemán*, traducción de José Muñoz Millanés, Taurus, Madrid, 1990.

BENJAMIN, WALTER, *The Origin of German Tragic Drama*, traducción de John Osborne, New Left Books, Londres, 1977.

BENJAMIN, WALTER, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, traducción de J.F. Yvars y Vicente Jarque, Península. Barcelona, 1988.

BENJAMIN, WALTER, *Discursos Interrumpidos I*, traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1973.

BENJAMIN, WALTER, *Ensayos escogidos*, traducción de H. A. Murena, Editorial Sur, Buenos Aires, 1967.

BERING, KUNIBERT, “Die Akademie während der Zeit des Nationalsozialismus 1933-1945”, *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945*, Deutscher Kunstverlag, Berlín/Múnich, 2014.

BIRO, MATHEW, *Anselm Kiefer and the Philosophy of Martin Heidegger*, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 1998.

BIRO, MATHEW, "Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust", *The Yale Journal of Criticism*, vol. 16, n° 1, primavera 2003, pp. 103-146.

BOZAL, VALERIANO, "Para hablar del realismo no hay que hablar del realismo", *España 1936-1976: Vanguardía artística y realidad social*, G. Gili, Barcelona, 1976.

BRANDS, GUNNAR, "From World War I Cemeteries to the Nazi 'Fortresses of the Dead': Architecture, Heroic Landscape, and the Quest for National Identity in Germany", *Places of Commemoration Search for Identity and Landscape Design*, editado por Joachim Wolschke-Bulmahn, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., 2001.

BROWN, DAVID B., *Romanticism*, Phaidon, Londres, 2001.

BROWN, MARILYN R., *Pinturing Children: Constructions of Childhood between Rousseau and Freud*, Ashgate Publishing Company, Burlington, VT, 2002.

BUCHLOH, BENJAMIN H. D., "Entre Americanos: Richard Hamilton", *Richard Hamilton*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2014.

BUCHLOH, BENJAMIN H. D., *Neo-avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, MIT Press, Cambridge, MA, 2000.

BUCHLOH, BENJAMIN H. D., "A Note on Gerhard Richter's *October 18, 1977*", *October* n° 48, primavera 1989.

BUCHLOH, BENJAMIN H. D., "The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde" en *October* n° 37, verano de 1986, pp. 41-52.

BUCHLOH, BENJAMIN H. D., "Theorizing the Avant-Garde", *Art in America*, vol. 72, n° 10, noviembre 1984, pp. 19-21.

BUCHLOH, BENJAMIN H. D., "Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting", *October* n° 16, primavera de 1981, pp. 39-68.

BUCHLOH, BENJAMIN H. D., y ROSALIND KRAUSS, ANNETTE MICHELSON, "Joseph Beuys at the Guggenheim", *October* n° 12, primavera de 1980, pp. 3-21.

BÜRGER, PETER, *Teoría de la Vanguardia*, traducción española de Jorge García, Barcelona, Ediciones Península, 1997.

BÜRGER, PETER, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

BÜRGER, PETER, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt, 1974.

BUTTIGIEG, JOSEPH A., "Worringer Among the Modernists", *Boundary* n° 2, 1979, pp. 359-66;

BRENNER, HILDEGARD, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek Rowohlt, Hamburgo, 1963.

BUSSMANN, GEORG, "Degenerate Art A Look at a Useful Myth," *German Art in the 20th Century Painting and Sculpture 1905-1985*, London Royal Academy of Arts, Londres, 1985.

CARR, WILLIAM, *A history of Germany 1815-1990*, cuarta edición, Routledge, Chapman, and Hall, Nueva York, 1991.

CARUTH, CATHY, *Conversations with Leaders in the Theory and Treatment of Catastrophic Experience*, John Hopkins University Press, Baltimore, MD, 2014.

CARUTH, CATHY, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, John Hopkins University Press, Baltimore, MD, 1996.

CASSIRER, ERNST, *Filosofía de las formas simbólicas*, traducción al castellano es de Armando Morones, vol. I: *El lenguaje*, vol. II: *El pensamiento mítico*, y vol. III: *Fenomenología del reconocimiento*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

CELANT, GERMANO, "From the open wound to the resurrected body: Lucio Fontana and Piero Manzoni", *Italian Art in the Twentieth Century*, Royal Academy of Arts/Prestel Verlag, Londres/Múnich, 1989.

CELANT, GERMANO, "How to Escape from the Hallucinations of History", *Arte Povera/Art Povera*, Electa, Milán, 1985.

CELANT, GERMANO (ed.), *Identité italienne: L'art en Italie depuis 1959*, Musée national d'art moderne/Editions du Centre G. Pompidou/Centro Di, París/Florenca, 1981.

CELANT, GERMANO (ed.), *Arte Povera + Azioni Povere*, Rumma Editore, Salerno, 1969.

CELANT, GERMANO, *Art Povera: Conceptual, Actual or Impossible Art?*, Studio Vista, Londres, 1969.



CELANT, GERMANO, *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín, 1970.

CHRISTENSEN, P. G., "The Relationship of Decadence to the Avant-Garde As Seen by Poggioli, Bürger, and Calinescu", *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature* n° 2, primavera 1986, pp. 207-215.

CHRISTOV-BAKARGIEV, CAROLYN, *Arte Povera*, Phaidon Press, Londres, 1999.

CLIFFORD, JAMES, "Histories of the Tribal and the Modern", *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1988.

COLLI, GIORGIO, *El nacimiento de la filosofía*, traducción de Carlos Manzano, cuarta edición, Tusquets Editores, Barcelona, 1987.

COLLI, GIORGIO, *La nascita della filosofia*, Adelphi Edizioni, Milano, 1977.

COMAY, REBECCA, "Redeeming Revenge: Nietzsche, Benjamin, Heidegger and the Politics of Memory", *Nietzsche as a Postmodernist: Essays Pro and Contra*, SUNY Press, Albany, NY, 1990.

CONSTANZA, MARY S., *The Living Witness: Art in the Concentration Camps and Ghettos*, The Free Press, Nueva York/Londres, 1982.

CORAZÓN, ALBERTO, "Cuando la galería tomó el poder", *El País*, el 7 de junio de 2014.

CROCKETT, DENNIS, *German Post-Expressionism: The Art of the Great Disorder 1918-1924*, Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 1999.

CROW, THOMAS, "Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972: Tate Modern, London", *Artforum International* vol. 40, n° 1, septiembre 2001, pp. 186-188.

CROW, THOMAS, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, H. N. Abrams Inc., Nueva York, 1996.

CROW, THOMAS, *Modern Art in the Common Culture*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1996.

CROW, THOMAS, "Modernism and Mass Culture in the Visual Arts", *Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*, editado por B. H. D. Buchloh, Serge Guilbaut y David Solkin, Press of Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, 1983, p. 215-264.

CURLEY, JOHN J., *A Conspiracy of Images: Andy Warhol, Gerhard Richter, and the Art of the Cold War*, Yale University Press, New Haven/Londres, 2013.

ENWEZOR, OKWUI, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, ICP/Steidl, Nueva York, 2008.

ERNST, PAUL, "W. Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. Neuwid 1907", *Kunst und Künstler*, 1908, p. 529.

EVANS, RICHARD J., *In Hitler's Shadow: West German Historians and the Attempt to Escape from the Nazi Past*, Pantheon Books, 1989.

D'ALMEIDA, FABRICE, *El pecado de los dioses: La alta sociedad y el Nazismo*, Taurus, Madrid, 2008.

DAMUS, MARTIN, *Funktionen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus. Untersucht anhand der avantgardistischen Kunst der sechziger Jahre*, Fisher Taschenbuch, Frankfurt, 1973.

DANIELSSON, BENGT, *Gauguin in the South Seas*, Allen-Unwin, Londres, 1965.

DERRIDA, JACQUES, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*, Routledge, Nueva York/Londres, 1994.

DERRIDA, JACQUES, "Archive Fever: A Freudian Impression", traducido por Eric Prenowitz, *Diacritics*, vol. 25, n° 2, verano 1995, pp. 9-63.

DERRIDA, JACQUES, "Heidegger: the Philosopher's Hell", *Points...Interviews, 1974-1994*, Stanford University Press, Stanford, 1995.

DIAMONSTEIN, BARBARALEE, *Inside the Art World: Conversations with Barbaralee Diamonstein*, Rizzoli International Publications Inc., Nueva York, 1994.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES, *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*, Paidós Iberica, Barcelona, 2004.

DIEDERICHSEN, DIEDRICH, "El punto cero y el abandono del tiempo lineal", +- *1961: la expansión de las artes*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2013.

DONAHUE, NEIL H., "From Worringer to Baudrillard and Back Ancient Americans and (Post) Modern Culture in Weimar Germany", *Deutsche Vierteljahrsschrift*, n° 66, 1992, pp. 765-782.

DUNCAN, CAROL, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge, Nueva York, 1995.

DUQUE, FÉLIX, *El Arte Público y Espacio Político*, Editorial Akal, Madrid, 2001.

DUQUE, FÉLIX, *Historia de la Filosofía Moderna: La era de la crítica*, Editorial Akal, Madrid, 1998.

DUQUE, FÉLIX, *La estrella errante*, Editorial Akal, Madrid, 1997.

DUQUE, FÉLIX, “El sueño romántico de Europa”, *Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica* n° 516, junio 1993, pp. 39-60.

EINSTEIN, CARL, *Die Kunst des 20 Jabrhunderts*, Propyläen, Berlín, 1926.

EINSTEIN, CARL, *Negerplastik*, Kurt Wolff, Múnich, 1920.

EINSTEIN, CARL, *Negerplastik*, Die Weissen Bücher, Leipzig, 1915.

ELEY, G., *From Unification to Nazism: Reinterpreting the German Past*, Allen & Unwin, Boston, 1986.

ELIELI, RINA, y JESHAJAHU WEINBERG, *The Holocaust Museum in Washington*, Rizzoli International Publications Inc./The United States Holocaust Memorial Museum, Nueva York, 1995.

ERNST, MAX, *Beyond Painting and Other Writings*, serie *The Documents of Modern Art* 7, Wittenborn, Schultz, Inc., Nueva York, 1948.

FELICIANO, HECTOR, *The Lost Museum: The Nazi Conspiracy to Steal the World's Greatest Works of Art*, Harper Collins Publishers, Nueva York, 1997.

FÉRAL, JOSETTE, “Performance and Theatricality”, traducido al francés por Terese Lyons, *Modern Drama*, vol. 25, n° 1, primavera 1982, pp. 170-181.

FERGUSON, MICHAEL, *Little Joe, Superstar: The Films of Joe Dallesandro*, Companion Press California, 1998.

FEHR, HANS, *Erinnerungen an Ernst Ludwig Kirchner*, Gutekunst & Klipstein, Berna, 1955.

FEST, JOACHIM C., *El hundimiento Hitler y el final del Tercer Reich: un bosquejo histórico*, Galaxia Gutenberg S.L., Barcelona, 2003.

FIELD, RICHARD S., "Gauguin's Noa Noa Suite", *The Burlington Magazine*, vol. 110, n° 786, septiembre 1968, p. 500, y pp. 502-511.

FLOOD, RICHARD, y FRANCES MORRIS (ed.), *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, Tate Modern/Walker Art Center, Londres/Minneapolis, 2001.

FOSTER, HAL, "Archives of modern art", *October* n° 99, invierno 2002, pp. 81-95.

FOSTER, HAL, "What's Neo About the Neo-Avant-Garde?" *October* n° 70, otoño 1994, pp. 5-32. En castellano está incluido en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, titulado "¿Quién teme a la neo-vanguardia?".

FOSTER, HAL, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, October Books, MIT Press, Cambridge, MA, 1996. En castellano *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, traducción al castellano de Alfredo Brotons Muñoz, Editorial Akal, Madrid, 2001.

FOSTER, HAL, "Death in America", *October* n° 75, invierno de 1996, pp. 36-59.

FOSTER, HAL, "Armor Fou", *October* n° 56, primavera de 1991, pp. 64-97.

FOSTER, HAL, "The Crux of Minimalism" in *Individuals*, editado por H. Singerman, MoCA, Los Angeles, 1986. En castellano con el título de "El quid del Minimalismo" está incluido en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*.

FOSTER, HAL, "For a Concept of the Political in Contemporary Art", *Recordings: art, spectacle, cultural politics*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1985.

FOSTER, HAL (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983.

FRENZEL, IVO, "Prophet, Pioneer, Seducer: Friedrich Nietzsche's Influence on Art, Literature and Philosophy in Germany", *German Art in the Twentieth Century: Painting and Sculpture 1905-1985*, Royal Academy of Arts, Londres, 1985.

FREUD, SIGMUND, "Weitere Ratschläge zur Technik der Psychoanalyse (II): Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten" (1914), publicado originalmente en *Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse*, vol. 2, n° 6, también en *Gesammelte Werke*, vol. 10. "Remembering, Repeating and Working-Through (Further Recommendations on the Technique of Psycho-Analysis II)", *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 12 (1950), *The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works*, Hogarth Press/The Institute of Psychoanalysis, Londres, 2001.

FREUD, SIGMUND, “Trauer und Melancholie” (1917), “Mourning and Melancholia”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Hogarth Press/The Institute of Psychoanalysis, Londres, 1953-1974.

FREUD, SIGMUND, “Jenseits des Lustprinzips” (1920), “Beyond the pleasure principle”, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, cap. 3, vol. 18, Hogarth Press/The Institute of Psychoanalysis, Londres, 1920-22.

FRIEDLANDER, SAUL, *Reflections on Nazism: An Essay on Kitsch and Death*, Indiana University Press, Bloomington, 1993.

FUSCH, MATHIAS, “Total Recall. Erinnern und Vergessen in der Musik”, *Kunstforum* n° 127, julio-septiembre 1994, pp. 170-175.

GAUGUIN, PAUL, y ALFRED WERNER, *Noa Noa: A Journal of the South-Seas*, traducción de O. F. Theis, Noonday, Nueva York, 1969.

GAUGUIN, PAUL, “Noa-Noa”, *Kunst und Künstler*, 1908, pp. 78-81, pp. 125-127, y pp. 160-164.

GEISLER MICHAEL E., “Germany’s National Symbols and Public Memory after 1989”, *National Symbols, Fractured Identities: Contesting the National Narrative*, Middlebury College Press, Lebanon, New Hampshire, 2005.

GEISLER MICHAEL E., “ ‘Heimat’ and the German Left: The Anamnesis of a Trauma”, *New German Critique*, n° 36, monográfico dedicado al tema de la *Heimat*, otoño 1985, pp. 25-66.

GOCKEL, CORNELIA, *Zeige deine Wunde: Faschismusrezeption in der deutschen Gegenwartskunst*, S. Schreiber, Múnich, 1998.

GOLDHAGEN, DANIEL JONAH, *Hitler’s Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*, Vintage Books, Nueva York, 1996.

GOLDMAN, LAWRENCE (ed.), *Oxford Dictionary of National Biography 2005-2008*, Oxford University Press, 2013.

GOLOMSTOCK, IGOR, *Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People’s Republic of China*, Collins Harvill, Londres, 1990.

GORDON, D. E., “German Expressionism”, ‘Primitivism’ in *Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. II, Museum of Modern Art, Nueva York, 1984.

GLUCK, MARY, “Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of Wilhelm Worringer’s Abstraction and Empathy”, *New German Critique*, n° 80, *Special Issue on the Holocaust*, primavera-verano 2000, pp. 149-169.

GRASSKAMP, WALTER, “ ‘Degenerate Art’ and Documenta I: Modernism Ostracised and Disarmed”, *Museum Culture. Histories Discourses Spectacles*, editado por Daniel J. Sherman e Irit Rogoff, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1994.

GRASSKAMP, WALTER, “No-Man’s Land”, *Bodenlos*, editado por Klaus Bußmann y Florian Matzner, Edition Cantz, Stuttgart-Ostfildern, 1993.

GRASSKAMP, WALTER, “Entartete Kunst und documenta I. Verfehlung und Entschärfung der Moderne”, *Museum der Gegenwart-Kunst in öffentlichen Sammlungen bis 1937*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 1987.

GRISEBACH, LOTHAR, *Ernst Ludwig Kirchners Davoser Tagebuch: Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*, Hatje, Ostfildern-Ruit, 1997.

GRÖNING, GERT, “The Feeling for Landscape: A German Example”, *Landscape Research* n° 17, 1992 pp. 108-115.

GUYER, SARA, *Romanticism after Auschwitz*, Stanford University Press, Stanford, 2007.

HABERMAS, JÜRGEN, “La psicología social de Alexander Mitscherlich”, trad. de Manuel Jiménez Redondo, *Textos y Contextos*, Editorial Ariel, Barcelona, 1996.

HABERMAS, JÜRGEN, *The New Conservatism: Cultural Criticism and the Historian’s Debate*, MIT Press, Cambridge, MA, 1990.

HABERMAS, JÜRGEN, “Modernity: An Incomplete Project”, *The Anti-Aesthetic: Essays on Post-Modern Culture*, editado por Hal Foster, Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983.

HARTEN, DOREET LEVITTE, “We Androids”, *Artforum International*, vol. 27, n° 5, enero de 1989, pp. 100-106.

HARTMAN, GEOFFREY (ed.), *Bitburg in Moral and Political Perspective*, Indiana University Press, Bloomington, IN, 1986.

HAUNSCHILD, JEANNE, *Richter, Polke, Lueg & Kuttner ... ganz am Anfang / How it all began, Sediment* n° 7, *Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Verlag für moderne Kunst, Nuremberg, 2004.

HAXTHAUSEN, CHARLES W., "Modern Art after 'The End of Expressionism': Worringer in the Twenties", *Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, editado por Neil H. Donahue, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 1995.

HEIBEL, YULE F. *Reconstructing the Subject: Modernist Painting in Western Germany, 1945-1950*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1995.

HERF, JEFFREY, *Reactionary Modernism: Technology, Culture and Politics in Weimar Germany*, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 1984.

HILLGRUBER, ANDREAS, *La Segunda Guerra Mundial 1939-1945. Objetivos de la guerra y estrategias de las grandes potencias*, Alianza, Madrid, 1995.

HILLGRUBER, ANDREAS, *Zweierlei Untergang. Die Zerschlagung des Deutschen Reiches und das Ende des europäischen Judentum*, Corso bei Siedler, Berlín, 1986.

HINZ, BERTHOLD, *Art in the Third Reich*, Random House, Nueva York, 1979.

HOHMEYER, JÜRGEN VON, "Das Ende der RAF, gnädig weggemalt: SPIEGEL-Redakteur Jürgen Hohmeyer über Gerhard Richters Bilderzyklus 18. Oktober 1977" en *Der Spiegel*, el 13 de febrero 1989.

HOLDHEIM, W. WOLFGANG, "Wilhelm Worringer and the Polarity of Understanding", *Boundary* n° 2, 1979, pp. 339-58.

HONOUR, HUGH, *Romanticism*, Harper & Row, Nueva York, 1979.

HOSTEREY, INGEBORG, "Postmodern Hybrids: Visual Text, Textual Art", *Intertextuality: German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century*, Camden House, Columbia, USA, 1993.

HUDSON, KENNETH, *A Social History of Museums*, Macmillan, Londres, 1975.

HUTTON, PATRICK H., "The Art of Memory Reconceived: from Rhetoric to Psychoanalysis", *Journal of the History of Ideas*, vol. XLVIII, n° 3, julio-septiembre 1987.

HUYSSSEN, ANDREAS, "Escape from Amnesia: The Museum as Mass Medium", *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, Londres/Nueva York, 1995.

HUYSSSEN, ANDREAS, "Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth", *October* n° 48, primavera de 1989, pp. 25-45.

JAMES, HAROLD, "Innovation and Conservatism in Economic Recovery: The Alleged 'Nazi Recovery' of the 1930s", *Reevaluating the Third Reich*, editado por Thomas Childers y Jane Caplan, Holmes & Meier, Nueva York/Londres, 1993.

JAMESON, FREDRICH (ed.), *Aesthetics and Politics (texts by Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, and Georg Lukács)*, introducción de Fredric Jameson, última edición, Verso Books, Londres, 2006.

JAMESON, FREDRICH, "The Cultural Logic of Late Capitalism", *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Post-Contemporary Interventions Series*, Duke University Press, Durham, NC, 1991.

JAMESON, FREDRICH, "Periodizing the Sixties", *The 60s Without An Apology*, University of Minnesota Press, Minneapolis, MN, 1985.

JAMESON, FREDRICH, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press/ Methuen, Ithaca, NY/Londres, 1981.

JARQUE, VICENTE, *Imagen y metáfora: La estética de Walter Benjamin*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1992.

JASPERS, KARL, *Die Schuldfrage: Ein Beitrag zur deutschen Frage*, primera edición publicada simultáneamente en las editoriales Artemis Verlag, Zurich, y en L. Schneider, Heidelberg, 1946.

JASPERS, KARL, El problema de la culpa: Sobre la responsabilidad política en Alemania, traducción de Román Gutiérrez Cuatango Paidós Ibérica, Barcelona, 1998.

JOYEUX-PRUNEL, BÉATRICE, " 'Les bons vents viennent de l'étranger': la fabrication internationale de la gloire de Gauguin", *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 52, n° 2, febrero 2005, pp. 113-147.

JUSSI, TOURMAA, "Vakavia leikkejä saksalaisittain: romantiikka, modernismi, natsismi" (Los juegos serios alemanes: el romanticismo, el modernismo, el nazismo), *Taide* n° 5, 1995, pp. 26-29

KAPLAN, BRETT ASHLEY, *Landscapes of Holocaust Postmemory*, Routledge Press, Nueva York, 2010.

KANDINSKY, WASSILY, *De lo espiritual en el arte y la pintura en particular*, traducción de Edgar Bayley, Editorial Galatea/Nueva Visión, Buenos Aires, 1956.

KANDINSKY, WASSILY, *Über das Geistige in der Kunst*, R. Piper & Co. Verlag, Múnich 1911.



KEELER, HARRY STEPHEN, *Las gafas del Sr. Cagliostro*, traducción de Fernando Noriega Olea, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1945. Edición original de 1924.

KLEMPERER, VICTOR, *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, Minúscula, Barcelona, 2001.

KOHL, HELMUT, “Zur Lage der Nation im geteilten Deutschland. Bericht der Bundesregierung”, Presse- u. Informationsamt d. Bundesregierung, Bonn (CDU-Dokumentation 8., 7.3.1985).

KOMITEES GEGEN FOLTER AN POLITISCHEN GEFANGENEN IN DER BRD, *Der Kampf gegen die Vernichtungshaft*, Eigenverlag (autopublicado), sin localidad especificada, 1974.

KONNERTZ, WINFRIED, *Eduardo Paolozzi*, Du Mont Buchverlag, Colonia, 1984.

KOONZ, CLAUDIA, *La conciencia nazi: La formación del fundamentalismo étnico del Tercer Reich*, traducción de Juanjo Estrella, Editorial Paidós, Barcelona, 2005.

KRACAUER, SIEGFRIED, *The Mass Ornament: Weimar Essays*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1995.

KRACAUER, SIEGFRIED, *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*, Paidós, Barcelona, 1985. Originalmente publicado por Princeton University Press, Princeton, NJ, 1947.

KRAUSS, ROSALIND E., *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, MA, 1993.

KRAUSS, ROSALIND E., “Giacometti”, “Primitivism” in *Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. II, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984.

KRAUSS, ROSALIND E., *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge, MA, 1985.

KROPMANN, PETER, “The Gauguin Exhibition in Weimar in 1905”, *The Burlington Magazine*, vol. 141, n° 1150, enero 1999, pp. 24-31.

KÜPER, SUSANNE, “Konrad Lueg und Gerhard Richter: ‘Leben mit Pop – Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus,’” *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* n° 53, 1992, pp. 289-306.

KUSPIT, DONALD, "Mourning and Melancholia in German Neo-Expressionism: The Representation of German Subjectivity", *Intertextuality: German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century*, Camden House, Columbia 1993.

KWON, MIWON, *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*, MIT Press, Cambridge, MA, 2002.

LACOUÉ-LABARTHE, P., *La ficción de lo político*, traducción de M. Lancho, Arena, Madrid, 2002.

LACOUÉ-LABARTHE, P., y JEAN-LUC NANCY, *El mito nazi*, traducción de Juan Carlos Moreno Romo, Anthropos Editorial, Barcelona, 2002.

LACOUÉ-LABARTHE, P., y JEAN-LUC NANCY, *Le mythe nazi*, Éditions de l'Aube, París, 1991.

LACOUÉ-LABARTHE, P., *Heidegger: La política del poema*, traducción de J. F. Megías Flórez, Editorial Trotta, Madrid, 2007.

LACOUÉ-LABARTHE, P., *Heidegger: La politique du poème*, Éditions Galiléé, París, 2002.

LANE, BARBARA MILLER, *Architecture and Politics in Germany 1918-15*, Cambridge Harvard University Press, Cambridge, MA, 1968.

LARRAÑAGA, JOSU, *Instalaciones*, Nerea, Hondarrabia, 2001.

LAUDON, PAULE, *Tahiti-Gauguin, mythe et vérités*, Adam Biro, París, 2003.

LEHMANN-HAUPT, HELLMUT, *Art under a Dictatorship*, Oxford University Press, Nueva York, 1954.

LEIGHTEN, PATRICIA, "The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism", *Art Bulletin*, vol. 72, n° 4, diciembre 1990, pp. 609-630.

LEVI, PRIMO, "The Memory of Offense", *Bitburg in Moral and Political Perspective*, Indiana University Press, Bloomington, 1986.

LEVIN, THOMAS Y., "Walter Benjamin and the Theory of Art History: An Introduction to 'Rigorous Study of Art' ", *October* n° 47, invierno 1988, pp. 77-83.

LIPPARD, LUCY, (ed.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, Praeger, Nueva York, 1973.

LLORENS, TOMÁS, “Vanguardia y política en la dictadura franquista: Los años sesenta”, *España 1936-1976: Vanguardía artística y realidad social*, G. Gili, Barcelona, 1976.

LLOYD, JILL, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1991.

LUCKERT, STEVEN, y SUSAN BACHRACH, *State of Deception: The Power of Nazi Propaganda*, United States Holocaust Memorial Museum, Washington DC, 2009.

LÜDEKING, KARL HEINZ, “Modernismus oder Barbarei,” *Kunstforum International* n° 125, enero-febrero 1994, pp. 230-236.

LUKÁCS, GEORG, “Expressionism: its Significance and Decline” (1934), *Essays on Realism*, editado por Rodney Livingstone, traducción de David Fernbach, MIT Press, Cambridge, MA, 1981. Traducción al inglés de “Grösse und Verfall des Expressionismus” (Expresionismo: Su significancia y su decline), que fue publicado en la revista *Internationale Literatur*, n° 1, Moscú, 1934, pp. 153-173. Este ensayo está también incluido en *Gesammelte Werke*, vol. IV: *Essays über Realismus*, Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied, 1971.

LUKÁCS, GEORG, “ ‘Velichie i padenie’ ekspresionizma” (1933), *Literaturnyi Kritik*, n° 2, 1933, pp. 34-54.

LUKÁCS, GEORG, “Gauguin” en *Huszadik Század* (julio 1907), vol. VIII, n° 6, p. 561. Luego se incluyó en el compendio György Lukács, *Ifjúkori művek (1902-1918)*, Magvető, Budapest, 1977, p. 114-115.

LY, BORETH, “Devastated Vision(s): The Khmer Rouge Scopic Regime in Cambodia”, *ArtJournal*, vol. 62, n° 1, primavera 2003, pp. 66-81.

MADERUELO, JAVIER, “La cultura popular en el Independent Group”, *Arte y parte: Revista de arte* n° 110, abril-mayo 2014, pp. 10-29.

MAIER, CHARLES S., *The Unmasterable Past: History, Holocaust, and German National Identity*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1988.

MAINARDI, PATRICIA, *Universal Expositions: Art and the Politics of the Second Empire*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1987.

MAINARDI, PATRICIA, “The Political Origins of Modernism”, *ArtJournal* vol. 45, n° 1, primavera 1985, p. 11-17.

MAN, PAUL DE, “Conclusiones: La tarea del traductor de Walter Benjamin”, *La resistencia a la teoría*, Visor, Madrid, 1990.

MANN, THOMAS, *Doktor Faustus: Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, S. Fischer Verlag, Frankfurt, 1947.

MARTIN, RANDY, *Performance as Political Art: The Embodied Self*, Bergin and Garvey Publishers, Nueva York, 1990.

MAURER, EVAN, "Dada and Surrealism", "*Primitivism*" in *Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. II, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984.

MCKAY, CAROL, "Modernist Primitivism? The Case of Kandinsky", *Oxford Art Journal*, vol. 16, n° 2, noviembre 1993, pp. 21-36.

MCSHINE, KYNASTON, *Andy Warhol: A Retrospective*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1989.

MCSHINE, KYNASTON, *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984.

MILTON, SYBIL, "Perilous Landscape: Concentration Camp Memorials between Commemoration and Amnesia", *Places of Commemoration: Search for Identity and Landscape Design*, Dumbarton Oaks, Washington DC, 2001.

MILTON, SYBIL, y IRA NOWINSKY, *In Fitting Memory: The Art and Politics of Holocaust Memorials*, Wayne University Press, Detroit, 1992.

MILTON, SYBIL, *Iconology: Image, Text, Ideology*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1986.

MITSCHERLICH, ALEXANDER, y MARGARETE MITSCHERLICH, *Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, R. Piper & Co. Verlag, Múnich, 1967. En inglés, *The Inability to Mourn: Principles of Collective Behavior*, Grove Press, Nueva York, 1975.

MOELLER, ROBERT. "The Kaiserreich Recast? Continuity and Change in Modern German Historiography," *Journal of Social History* n° 17, verano 1984, pp. 655-683.

MONAHAN, LAURIE J., "Cultural Cartography: American Designs at the 1964 Venice Biennale," *Reconstructing Modernism: Art in New York, París, and Montreal, 1945-1964*, editado por Serge Guilbaut, MIT Press, Cambridge, MA, 1990.

MOLINUEVO, J.L., *El espacio político del arte: Arte e historia en Heidegger*, Tecnos, Madrid, 1998.

MOLINUEVO, J.L., *La estética de lo originario en Jünger*, Tecnos, Madrid, 1994.

MOLINUEVO, J.L., *La ambigüedad de la originario en Martin Heidegger*, Biblioteca Universitaria, Editorial Novo Século, La Coruña, 1994.

MOLINUEVO, J.L., *La experiencia estética moderna*, Síntesis, Madrid, 1998.

MOON, MICHAEL, "Screen Memories, or, Pop Comes from the Outside: Warhol and Queer Childhood", *Pop Out: Queer Warhol*, Duke University Press, Durham/Londres, 1996.

MORICE, CHARLES, y DURAND-RUEL ET FILS, "Preface", Exposition d'oeuvres récentes de Paul Gauguin Galerie Durand-Ruel (noviembre de 1893), E. Moreau, París, 1983.

MULLER, JERRY Z., *The Other God that Failed*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1987.

MUNSING, STEFAN P. (ed.), *Kunstschaffen in Deutschland*, Filser Verlag, Múnich, 1949.

NEAMAN, ELLIOT Y., *A Dubious Past Ernst Junger and the Politics of Literature After Nazism*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles, 1999.

NICHOLAS, LYNN H., *The Rape of Europa: The fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the The Second World War*, Random House, Inc., Nueva York, 1995.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Ecce Homo*, edición francesa a cargo de Gilles Deleuze y Maurice de Gandillac de las Œuvres philosophiques complètes, traducción de Jean-Claude Hémy, Éditions Gallimard, París, 1977, vol. VIII, 1.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Ecce homo: Wie man wird, was man ist* (1888), C.G. Naumann, Leipzig, 1908.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, "Versuch einer Selbstkritik", *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus*, Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik, Verlag von E. W. Fritsch, Leipzig, 1886.

NIETZSCHE, FRIEDRICH, *Die Geburt der Tragödie: aus dem Geiste der Musik*, Verlag von E. W. Fritsch, Leipzig, 1872.

NOCHLIN, LINDA, "Courbet's Real Allegory: Rereading *The Painter's Studio*", *Courbet's Reconsidered*, Brooklyn Museum, Nueva York, 1988.

NOLTE, ERNST, "Die negative Lebendigkeit des Dritten Reiches. Eine Frage aus dem Blickwinkel des Jahers 1980", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24 de julio 1980. En inglés, "Between Historical Legend and Revisionism?" se incluyó en *Historikerstreit*.

*Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, que publicó R. Piper & Co. Verlag, Múnich, 1987. La traducción corrió a cargo de James Knowlton y Truett Cates, *Forever in the Shadow of Hitler?: Original Documents of the Historikerstreit, the Controversy Concerning the Singularity of the Holocaust*, Humanities Press International, Inc., Atlantic Highlands, New Jersey, 1993.

NOVALIS, *Werke*, edición de Gerhard Schulz, Beck, Múnich, 1969.

O'DOHERTY, B., *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Lapis Press/ University of California Press, Berkeley/Los Angeles/San Francisco, 1999.

OTT, HUGO, *Martin Heidegger: En camino hacia su biografía*, Alianza Universidad, Madrid, 1992.

PANOFSKY, ERWIN, "Dürer as a Theorist of Art", *Albrecht Dürer*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1948.

PEARSON, FIONA (ed.), *Paolozzi*, National Galleries of Scotland, Edimburgo, 1999.

PELTIER, PHILIPPE, "From Oceania", "Primitivism" in *Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. I., The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984

PERLOFF, MARJORIE, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture*, University of Chicago Press, Chicago, 1986.

PERRY, GILL, "Primitivism and the Modern", *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*, editado por Gill Perry, Francis Frascina, y Charles Harrison, Yale University Press, New Haven/Londres, 1993.

PETROPOULOS, JONATHAN, *The Faustian Bargain: The Art World In Nazi Germany*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

PETROPOULOS, JONATHAN, *Art as Politics in the Third Reich*, University of North Carolina Press, Chapel Hill/Londres, 1996.

PICKFORD, HENRY W., "Conflict and Commemoration: Two Berlin Memorials", *Modernism/modernity*, vol. 12, nº 1, 2005, pp. 133-173.

PIÑÓN, HELIO, "Prólogo: Perfiles encontrados", en Peter Bürger, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1997.

POGGIOLI, RENATO, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, serie *Saggi n° 34*, Il Mulino, Bolonia, 1962.

POTTER, MATTHEW, "Orientalism and its Visual Regimes: Lovis Corinth and Imperialism in the Art of the Kaiserreich", *A History of Visual Culture: Western Civilization from the 18th to the 21st Century*, editado por J. Kromm y S. Bakewell, Berg, Nueva York, 2010.

PRIESTER, H. E., *Das deutsche Wirtschaftswunder*, Querido Verlag, Amsterdam, 1936.

PRZYBYSZEWSKI, STANISLAW (ed.). *Das Werk Des Edvard Munch: Vier Beiträge*, S. Fischer, Berlín, 1894.

RAMADANOVIC, PETAR, "From Haunting to Trauma: Nietzsche's Active Forgetting and Blanchot's Writing of the Disaster", *Postmodern Culture – An Electronic Journal of Interdisciplinary Criticism*, vol. 11, nº 2, enero 2001.

RAMPLEY, MATTHEW, *The Remembrance of Things Past. On Aby Warburg and Walter Benjamin*, Harrassowitz, Wiesbaden, 2000.

RAMPLEY, MATTHEW, *Archives of Memory: Walter Benjamin's Arcades-Project and Aby Warburg's Mnemosyne Atlas*, Icon, Londres, 2000.

RAMPLEY, MATTHEW, "Mimesis and Allegory: On Aby Warburg and Walter Benjamin", *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, Routledge, Londres, 2001.

RAVE, PAUL ORTWIN, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, edición a cargo de Uwe M. Schneede, Berlin Argon, Berlín, 1987.

RAY, GENE, "Terror and the Sublime in Art and Critical Theory. From Auschwitz to Hiroshima to September 11, New York", *Memory and Postwar Memorials Confronting the Violence of the Past*, Marc Silberman y Florence Vatan (eds.), *Studies in European Culture and History*, vol. 7, Palgrave Macmillan, Nueva York, 2005.

REICH, SIMON, "Continuity, Change, and Fascism in German History", *The Fruits of Fascism: Postwar Prosperity in Historical Perspective*, Cornell University Press, Ithaca/Londres, 1990.

RHODES, COLIN, *Primitivism and modern art*, Thames and Hudson, Londres/Nueva York, 1994.

RICHTER, GERHARD, y VV.AA., *Gerhard Richter: Text. Writings, Interviews and Letters 1961–2007*, Thames and Hudson, Londres/Nueva York, 2009.

RICHTER, GERHARD, y HANS-ULRICH OBRIST (ed.), *Gerhard Richter: The Daily Practice of Painting: Writings and Interviews 1962-1993*, Thames and Hudson, Londres/Nueva York, 1995.

RICHTER, GERHARD, entrevista con Dorothea Dietrich en 1985. "Gerhard Richter: An Interview", *The Print Collector's Newsletter* vol. 16, n° 4, septiembre-octubre 1985, pp. 128-132.

RICKELS, LAWRENCE A., *Aberrations of Mourning: Writing on German Crypts*, Wayne State University Press, Detroit, 1988.

RICOEUR, PAUL, *La memoria, la historia, el olvido*, Editorial Trotta, Madrid, 2003.

ROSE, ROSA SALA, *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, El Acantilado, Barcelona, 2003.

ROSENBLUM, ROBERT, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, Londres, 1983.

ROSENTHAL, MARK, *Anselm Kiefer*, The Art Institute of Chicago/Philadelphia Museum of Art, Chicago/Filadelfia, 1987.

ROTONCHAMP, J., Paul Gauguin. 1848-1903, Harry Kessler, Weimar/Edouard Druet, París, 1906.

RUBIN, WILLIAM, "Modern Primitivism: An Introduction", "*Primitivism*" in *Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. I., The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984.

RUIZ DEL ÁRBOL, MARTA, "Paraísos lejanos, paraísos cercanos. Gauguin y su influencia en *Die Brücke*", *Gauguin y el viaje a lo exótico*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2012.

RUNGE, EDITH A., *Primitivism and Related Ideas in Sturm und Drang Literature*, John Hopkins University Press, Baltimore, MD, 1946.

RUNGE, PHILLIP OTTO, *Hinterlassene Schriften*, F. Perthes, Hamburgo, 1840.

SAFRANSKI, RÜDIGER, *Romanticismo. Una Odisea del espíritu alemán*, traducción de Raúl Gabás, Tusquets Editores, S.A., Barcelona, 2009.

SAID, EDWARD W., "Invention, Memory and Place", *Critical Inquiry*, vol. 26, n° 2, invierno 2000, pp. 175-192.

SAID, EDWARD W., *Orientalism*, Penguin, Londres, 1978.



SALTZMAN, LISA, *Anselm Kiefer and Art after Auschwitz*, Cambridge University Press, Cambridge University Press, Cambridge, MA, 1999.

SALZANI, CARLO, “The City as Crime Scene: Walter Benjamin and the traces of the detective”, *New German Critique*, nº 100, invierno 2007, pp. 165-187.

SCHAPIRO, MEYER, “Nature of Abstract Art”, *Modern Art: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Selected Papers, G. Braziller, Nueva York, 1978.

SCHARDT, ALOIS, “Was ist Deutsche Kunst?”, *Berlin Tageblatt*, el 11 de julio de 1933.

SCHARDT, ALOIS, “Wesensmerkmale der Deutcher kunst” (junio 1933), inédito, sólo puede consultarse en los archivos: “Alois Jakob Schardt, papers, 1917-1983”, Getty Research Institute, Los Angeles.

SCHMITT, HANS-JÜRGEN (ed.), *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*, Suhrkamp, Frankfurt, 1973.

SCHUBERT, KARSTEN, *The Curator's Egg: The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*, One-off Press, Londres, 2000.

SCHULTZ-HOFFMANN, CARLA (ed.), *Die Sammlung Sofie and Emanuel Fohm Eine Dokumentation*, Hirmer, Múnich, 1990.

SELZ, PETER, “Kirchner's Self-Portrait as a Soldier in Relation to Earlier Self-Portraits”, *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, vol. 14, no. 3, primavera 1957, pp. 91-98.

SERVAES, FRANZ, ensayo sin título, *Das Werk Des Edvard Munch: Vier Beiträge*, S. Fischer, Berlín, 1894.

SHEPPARD, RICHARD, “Georg Lukács, Wilhelm Worringer and German Expressionism”, *Journal of European Studies*, vol. 25, nº 3, septiembre 1995, pp. 241-282.

SHIRER, WILLIAM L., *Auge y caída del Tercer Reich*, 2 vols., Luis de Caralt, Planeta, Barcelona, 1962.

SHULTE-SASSE, JOCHEN, “Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde”, incluida en Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

SIMON, ART, *Dangerous Knowledge: The JFK Assassination in Art and Film* Temple University Press, Filadelfia, 1996.

SMITH, GARY, “Die ‘Zauberjuden’: Walter Benjamin, Gershom Scholem, and Other German Jewish Esoterics between the World Wars”, *The Journal of Jewish Thought and Philosophy* nº 4, issue 2, 1995.

SMITH, GARY (ed.), *On Walter Benjamin, Critical Essays and Recollection*, MIT Press. Cambridge MA, 1991.

SMITH, GARY (ed.), *Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History*, University Chicago Press, 1989.

SOIKA, AYA, y BERNHARD FULDA, *Max Pechstein: The Rise and Fall of Expressionism, Interdisciplinary German Cultural Studies vol. 11*, Walter de Gruyter GmbH, Berlín, 2012.

SOLANA, GUILLERMO, “Crítica y modernidad”, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, compendio coordinado por Valeriano Bozal, vol. I, Visor, Madrid, 1996.

SOLOMON, ALAN R., “XXXII International Biennial Exhibition of Art, Venice, 1964, United States of America. Four germinal painters: Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Rauschenberg, Jasper Johns. Four younger artists: John Chamberlain, Claes Oldenburg, Jim Dine, Frank Stella. Participation of the United States of America, organized by the Jewish Museum of New York by request of the United States Information Agency. Curated by Alan R. Solomon, director of the Jewish Museum in New York”, publicado por el Jewish Museum, Nueva York, 1964.

SONNEFELD, LENI, *Eyes of Memory*, Yale University Press, New Haven/Londres, 2004.

SONTAG, SUSAN, *Against Interpretation*, Delta Book, Nueva York, 1961.

SPANOS, WILLIAM V., “Modern Literary Criticism and the Spatialization of Time: An Existential Critique”, *Journal of Aesthetic and Art Criticism* nº 29, otoño 1970-71, pp. 89-104.

STEINER, RUDOLF, *Towards Social Renewal*, Hudson, Anthroposophic Press, 1993.

STEINKAMP, MAIKE, “ ‘Urgestalt des deutschen Formerlebnisses’ Mittelalter und Moderne in der Kunstkritik nach 1933”, *Mittelalterbilder im Nationalsozialismus, Hamburger Forschungen Zur Kunstgeschichte IX*, De Gruyter Oldenbourg Akademieverlag/Akademie-Verlag, Berlín, 2013.

STERN, FRITZ, “National Socialism as Temptation”, *Dreams and Delusions: The Drama of German History*, Alfred Knopf, Nueva York, 1984.

STEWART, SUSAN, *On Longing: Narratives of the Miniature, The Gigantic, the Souvenir, the Collection*, John Hopkins University Press, Baltimore, MD, 1984.

STIER, OREN BARUCH, “Holocaust Icons: The Media of Memory”, *Impossible Images: Contemporary Art after the Holocaust*, New York University Press, Nueva York/Londres, 2003.

STONARD, JOHN-PAUL, “At the RA”, *London Review of Books*, vol. 36, n° 21, noviembre 2014, p. 32.

STONARD, JOHN-PAUL, “Eduardo Paolozzi’s Psychological Atlas” en *October* n° 136, primavera de 2011, pp. 51-62.

STONARD, JOHN-PAUL, “Old masters of modern art: Brücke after 1945”, *New Perspectives on Brücke Expressionism: Bridging History*, editado por Christian Weikop, Ashgate, Surrey, 2011.

STONARD, JOHN-PAUL, “The ‘Bunk’ Collages of Eduardo Paolozzi’s”, *The Burlington Magazine*, vol. 150, n° 1261, abril 2008, pp. 238-249.

STONARD, JOHN-PAUL, “Pop in the Age of Boom: Richard Hamilton’s ‘Just What Is It That Makes Today’s Homes so Different, so Appealing?’ ”, *The Burlington Magazine*, vol. 149, n° 1254, septiembre 2007, pp. 607-620.

STONARD, JOHN-PAUL, “Le Nouveau Réalisme. Paris and Hanover” en *The Burlington Magazine*, vol. 149, n° 1251, junio 2007, p. 428.

STONARD, JOHN-PAUL, *Fault Lines: Art in Germany 1945-1955*, Ridinghouse, Londres, 2007.

STORR, ROBERT, *Gerhard Richter: Doubt and Belief in Painting*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2003.

STORR, ROBERT, *Gerhard Richter: October 18, 1977 [18.Oktober 1977]*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2000.

STÜRMER, MICHAEL, “History in a land without history”, *Historikerstreit. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, que publicó R. Piper & Co. Verlag, Múnich, 1987. La traducción corrió a cargo de James Knowlton y Truett Cates, *Forever in the Shadow of Hitler?: Original Documents of the Historikerstreit, the Controversy Concerning the Singularity of the Holocaust*, Humanities Press International, Inc., Atlantic Highlands, New Jersey, 1993. Originalmente publicado en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, el 25 de abril de 1986.

SUCHOFF, DAVID BRUCE, *Critical Theory and the Novel: Mass Society and Cultural Criticism in Dickens, Melville, and Kafka*, University of Wisconsin Press, Madison, 1994.

SZEEMANN, HARALD, *Live in Your Head: When Attitudes Become Form*, Kunsthalle, Berna, 1969.

TOMKINS, CALVIN, *Off the Wall: Robert Rauschenberg and the Art World of our time*, Double Day, Garden City, NY, 1980.

TISDALL, CAROLINE, “ ‘Materia’: The Context of Arte Povera”, *Italian Art in the Twentieth Century, Italian Art in the Twentieth Century*, Royal Academy of Arts/Prestel Verlag, Londres/Múnich, 1989.

TRAPP, FRITHJOF, “Die Denunziation der Avantgarde: ‘Realismus’ – Postulat, ‘Erbe’ – Diskussion und ‘Expressionismus’ – Debatte” (20 de noviembre 2011), proyecto de investigación “Rassismus, Zwangsmigration und Holocaust. Die deutschsprachige Exilliteratur und ihr Umfeld” (El racismo, la migración forzada y el Holocausto. La literatura del exilio en lengua alemana y su entorno), del cual publica los resultados online desde mayo de 2010.

TRAVERSO, ENZO, *L'Histoire Desire. Essai sur Auschwitz et les intellectuels*, Editions du Cerf, París, 1997.

TRINI, TOMMASO, “Rapporto da Amalfi. Un incontro di artisti e critici, ‘Arte Povera Azioni Povere’”, *Domus* n° 468, noviembre 1968, p. 51.

TUCHMAN, PHYLLIS, “American Art in Germany: The History of a Phenomenon”, *Artforum International* vol. 9, n° 3, noviembre 1970, pp. 58-69.

VARNEDOE, KIRK, “Gauguin”, “Primitivism” in *Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vol. I., The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984.

VATTIMO, GIANNI, *Ipotesi su Nietzsche*, Giappichelli, Turín, 1967.

VAUGHAN, WILLIAM, *German Romantic Painting*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1980.

VAUGHAN, WILLIAM, “Landscape and the Irony of Nature”, *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990*, Thames and Hudson, Londres/Nueva York, 1994.

VAUGHAN, WILLIAM, *Romantic Art*, Thames and Hudson, Londres, 1978.

VERGO, PETER, “Brücke: ¿un puente hacia el ‘superhombre’?”, *Expresionismo de Brücke*, Actas del Museo Thyssen-Bornemisza n° 4, editado por Aya Soika, Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 2005.

VOSTELL, WOLF y TOMAS SCHMIT (eds.), *Actions/Agit-Pop/Decollage/Happening/Events/Antiart/ L’Autrisme/Art Total/Refluxus*. Festival der neuen Kunst. 20. Juli 1964, T. Schmit, Mülheim/Colonia, 1964.

VV.AA., *Leben mit Pop. Eine Reproduktion des kapitalistischen Realismus. Manfred Kuttner, Konrad Lueg, Sigmar Polke, Gerhard Richter. Mit einem Beitrag von Christopher Williams*, editado y publicado por la Städtische Kunsthalle Düsseldorf/Artists Space/ Verlag der Buchhandlung Walther König, Düsseldorf/Nueva York/Colonia, 2013.

VV. AA., *Alois J. Schardt: Ein Kunsthistoriker zwischen Weimarer Republik, “Drittem Reich” und Exil in Amerika*, editado por Ruth Heftrig, Olaf Peters, y Ulrich Rehm, Akademie Verlag GmbH, Berlín, 2013.

VV.AA., *New Perspectives on Brücke Expressionism: Bridging History*, Ashgate, Surrey, 2011.

VV.AA., *Archaeology Under Dictatorship*, New York, Kluwer Academic/Plenum Publishers, 2004.

VV. AA., *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, traducción de Carolina del Olmo y César Rendueles, Akal, Madrid, 2001.

VV. AA., *Emil Nolde und die Südsee*, Kunsthalle der HypoKulturStiftung/Hirmer Verlag, Múnich, 2001.

VV.AA., *El movimiento romántico*, Editorial Akal, Madrid, 1998.

VV.AA., *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, compendio coordinado por Valeriano Bozal, vols. I y II, Visor, Madrid, 1996.

VV.AA., *Critical Encounters: Reference and Responsibility in Deconstructive Writing*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 1995.

VV.AA., *Trauma: Explorations in Memory*, John Hopkins University Press Baltimore, MD, 1995.

VV.AA., *After Auschwitz. Responses to the Holocaust in Contemporary Art*, Lund Humphries Publishers Limited, Londres, 1995.

VV.AA., *Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, editado por Neil H. Donahue, Pennsylvania State University Press, University Park, 1995.

VV.AA., *The Romantic Spirit in German Art: 1790-1990*, editado por Keith Harley, H. M. Hughes, P. Schuster y W. Vaughan, Thames and Hudson, Londres/Nueva York, 1994.

VV.AA., *The Art of Memory in History. Holocaust Memorials*, Prestel, Nueva York, 1994.

VV.AA., *90 Jahre Piper: Die Geschichte des Verlages von der Gründung bis heute*, editado por Ernst Piper y Bettina Raab, R. Piper & Co. Verlag, Múnich, 1994.

VV.AA., *Convention and Innovation in Literature*, Oktagon Verlag, Hamburg, 1993.

VV.AA., *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1993.

VV.AA., *Forever in the Shadow of Hitler?: Original Documents of the Historikerstreit, the Controversy Concerning the Singularity of the Holocaust*, Humanities Press International, Inc., Atlantic Highlands, New Jersey, 1993.

VV.AA., *Intertextuality: German Literature and Visual Art from the Renaissance to the Twentieth Century*, Camden House, Columbia, 1993.

VV.AA., *Bergman on Bergman: interviews with Ingmar Bergman by Stig Björkman, Torsten Manns, Jonas Sima*, traducción al inglés del sueco de Paul Britten Austin, Da Capo Press, Nueva York, 1993.

VV.AA., *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, Icon Editions, Nueva York, 1992.

VV.AA., *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, Nueva York, 1991.

VV.AA., *Art and the Public Sphere*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1990.

VV.AA., *Reconstructing Modernism: Art in New York, París and Montreal 1945-1964*, editado por Serge Guilbaut, MIT Press, Cambridge, MA, 1990.

VV.AA., *Historikerstreit. Die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, R. Piper & Co. Verlag, Múnich, 1987.

VV. AA., *“Primitivism” in Twentieth Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, vols. I y II, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1984.

VV. AA., *Art of the Holocaust*, Routledge Press, Nueva York, 1981.

VV.AA., *On Charisma and Institution Building*, University of Chicago Press, Chicago/Londres, 1968.

VV.AA., *I Never Saw Another Butterfly...: Children’s Drawings and Poems from Terezin Concentration Camps*, McGraw-Hill, Nueva York, 1962.

VV.AA., *Art and Power: Europe under the Dictators 1930-1945*, Hayward Gallery, Londres, 1995.

VV.AA., *Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, 1991.

VV.AA., *Art in Berlin 1815-1989*, High Museum of Art, Atlanta, GA, 1989.

VV. AA., *Art After Modernism: Rethinking Representation*, introducción y edición de Brian Wallis, The Museum of Contemporary Art, Nueva York, 1984.

VV. AA., “Il Duce entusiasticamente acclamato accoglie Il Cancelliere Tedesco all’aeroporto di Venezia”, *Il Resto del Carlino*, el 15 de junio 1934.

WACHSMANN, NIKOLAUS, *Hitler’s Prisons: Legal Terror in Nazi Germany*, Yale University Press, New Haven/Londres, 2004.

WAGNER, RICHARD, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Verlag von Otto Wigand, Leipzig, 1850. En castellano *La poesía y la música en el drama del futuro*, Espasa Calpe, Buenos Aires, 1952.

WAITE, GEOFFREY, “Worringer’s Abstraction and Empathy: Remarks on its Reception and on the Rhetoric of Criticism”, *The Turn of the Century: German Literature and Art*, editado por Gerald Chapple y Hans H. Schulte, Bouvier, Bonn, 1983.

WARHOL, ANDY. *I’ll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews 1962-1987*, editado por Kenneth Goldsmith, Carroll and Graf Publishers, Nueva York, 2004.

WARHOL, ANDY, y VV. AA. “New Talent U.S.A”, *Art in America*, vol. 50, n° 1, 1960. p. 42.

WIENER, ANDREW S., “Memory under Reconstruction: Politics and Event in Wirtschaftswunder West Germany”, *Grey Room* n° 37, otoño 2009, pp. 84-124.

WEISS, PEG, *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1995.

WEISS, PEG, “Kandinsky and ‘Old Russia’: An Ethnographic Exploration” (1986), *Syracuse Scholar* (online), vol. 7, n° 1, 2013.

WEYANDT, BARBARA, *Maschinerie des Todes – Der Mengele Totentanz von Jean Tinguely: Eine moderne Danse macabre und ihr Beitrag zur Erinnerungskultur*, Universitätsverlag, Röhrig, 2002.

WILLETT, JOHN, *The Weimar Years: A Culture Cut Short*, Thames and Hudson, Londres/Nueva York, 1984.

WILLETT, JOHN, *German Realism of the Twenties*, Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis, 1980.

WILLETT, JOHN, *Art and Politics in the Weimar Period*, Pantheon Books, Nueva York, 1978.

WOLIN, RICHARD, “Introduction”, a Jürgen Habermas, *The New Conservatism*, MIT Press, Cambridge, MA, 1989.

WOLIN, RICHARD, *An Aesthetic of Redemption*, Columbia University Press, Nueva York, 1982.

WOLSCHKE-BULMAHN, JOACHIM (ed.), *Places of Commemoration Search for Identity and Landscape Design*, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington D.C., 2001.

WORRINGER, WILHELM, *Abstracción y naturaleza*, traducción de Mariana Frenk, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

WORRINGER, WILHELM, *Abstraction and Empathy: A Contribution to the Psychology of Style*, traducción de Michael Bullock, Meridian, Cleveland, 1967.

WORRINGER, WILHELM, *Künstlerische Zeitfragen*, H. Bruckmann, Múnich, 1921.

WORRINGER, WILHELM, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, R. Piper & Co. Verlag, Múnich, 1911.

WORRINGER, WILHELM, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag Zur Stilpsychologie*, Heuser'sche Verlags-Druckerei, Neuwied, 1907.

WYE, DEBORAH (ed.), “Eduardo Paolozzi”, *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 2004.



YAU, JOHN, *A Thing Among Things: The Art of Jasper Johns*, DAP Inc., Nueva York, 2008.

YOUNG, JAMES E., *At Memory's Edge: After Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven/Londres, 2000.

YOUNG, JAMES E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven/Londres, 1993.

YOOD, JAMES, "The Specter of Armageddon: The Anselm Kiefer Retrospective", *New Art Examiner*, 15 de abril 1988.

YOUNG, JAMES E., *Writing and Rewriting the Holocaust: Narrative and the Consequences of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.

ZEITE, ARMIN, "Strassenbahnhaltestelle, 1976", *Joseph Beuys. Skulpturen und Objekte, Katalog der Ausstellung im Martin-Gropius-Bau*, editado por Heiner Bastian, Schirmer/Mosel, Berlín, 1988, vol. I.

ZETNER, CHRISTIAN, *Anmerkungen zu 'Holocaust'*, Delphin, Múnich, 1979.

ZEVI, TULLIA, "The Biennale: How Evil Is Pop Art", *Pop Art: A Critical History*, editado por Steven Henry Madoff, University of California Press, Berkeley, 1997.

ZIOLKOWSKI, THEODORE, *German Romanticism and Its Institutions*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1990.

#### 7.4. PÁGINAS WEB CONSULTADAS

<http://design.walkerart.org/tree/> (Consultado por última vez el 15 de abril de 2015)

<http://www.smb.museum/en/museums-and-institutions/hamburger-bahnhof/exhibitions/ausstellung-detail/harun-farocki-ernste-spiele.html> (Consultado por última vez el 21 de septiembre de 2014).

<http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/1196> (Consultado por última vez el 21 de septiembre de 2014).

<http://www.museoreinasofia.es/actividades/joseph-beuys> (Consultado el 15 de abril de 2014).

<http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GT> (Consultado por última vez el 18 de abril de 2015).

<http://www.spiegel.de/politik/deutschland/spiegel-ffaere-die-chronologie-a-850071.html>. (Consultado por última vez el 17 de enero de 2015)

<http://www.spiegel-ffaere.de/akteure/akteure-der-ffaere/> puede consultarse todo sobre todas las personas implicadas en el mismo. (Consultado por última vez el 17 de enero de 2015)

<http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.101/11.2ramadanovic.txt> (Consultado por última vez el 11 de enero de 2015)

<http://www.lukacs-gesellschaft.de/download/online/gauguin.html> (Consultado por última vez el 14 de julio de 2014).

<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/issue-12> (Consultado el 1 de abril de 2015).

<http://es.phaidon.com/agenda/art/video/2012/may/29/okwui-enwezor-on-the-origins-of-haacke-s-pavilion/> (Consultada el 14 de septiembre de 2014).

<http://surface.syr.edu/suscholar/vol7/iss1/5/> (Consultado por última vez el 15 de abril de 2015).

<http://trapp-exil.jimdo.com/archiv/> (Consultado por última vez el 17 de enero de 2015).