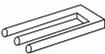


4

**FORMA Y SUSTANCIA. CUATRO EJERCICIOS  
JOSEPH BEUYS Y VOLKER HARLAN**



traducción: fernando delmar

*Qu'est-ce que l'art?*, L'Arche, Paris, 1992

(circa) / facultad de artes uaem

colección: *infra-mince*

2017



*Lo infra-mince sería así el punto cualitativo en el que lo mismo se transforma en su contrario, sin que podamos decidir exactamente qué es todavía lo mismo*

Marcel Duchamp

Desde las ideas sobre el arte de Kandinsky, Malevitch, Mondrian o Klee, tal vez no ha habido un desarrollo de una concepción tan importante en este sentido como la de Joseph Beuys. La profundidad para comprender aquello que en el hombre y en el mundo se manifiesta como una fuerza creadora y su visión global del arte están relacionados no sólo con otros artistas del siglo XX, entre los que hemos mencionados, sino con las ideas de Rudolph Steiner al que Beuys se refiere innumerables veces. Asimismo podemos comprobar cómo Beuys se sitúa en la corriente de la tradición del arte religioso.

Simultáneamente Beuys se separa del concepto tradicional del arte y del artista con una determinación que sorprende. El 8 de febrero de 1985 hablaba con Michael Ende en los términos más duros del “artista que no sólo complica todo y que contamina el ambiente sino que se niega a reflexionar sobre lo que pasa en el umbral del arte... Más allá del umbral es necesario algo más del artista. Es necesario que aquello que ha adquirido un valor conceptual por medio del arte, se añada otra disciplina que englobe todo lo demás. Que sea casi la placenta del ser vivo que es el organismo social... Faltaría todavía esperar la más bella cosa de todas: el organismo social como un ser vivo de la forma libre y como una conquista suprema de una cultura más allá de la modernidad...” El “umbral” no es aquí solamente la puerta hacia la muerte, sino el movimiento donde las fuerzas que vienen del pasado y aquellas que nos conducen al futuro del “Estado solar” se cruzan (ver el diagrama “Evolución”). En la época de Aristóteles, la humanidad es liberada de la experiencia mítica para progresar hacia una época científica. Ahora, en cambio, la ciencia abandona el espacio sensible a favor de un “universo infrasensible” (Rudolph Steiner). Pero, según las teorías de Goethe y Fichte, en este umbral de la muerte la mirada científicamente exacta se abre a la realidad. En

el contexto de la historia del arte, tal como lo conocemos, veo su punto de partida sobretudo en el siguiente hecho: cualquiera que sea el grado de conciencia con el cual abordamos la forma, tan sublime su utilización del color en sí mismo, la obra de Beuys sobre el tema de la sustancia lo distingue de todos los demás.

De la misma manera como el materialismo busca aquello que está en la base de todas las concreciones de la materia y de los fenómenos sensibles y lo descrito en sus “interacciones” fuertes y débiles, Beuys se pregunta sobre los “procesos de la sustancia” y sobre las “constelaciones de fuerzas” que es origen de la creación y de la aspiración de la forma en los reinos naturales y en el hombre. Asimismo son la base de las constelaciones humanas, de la historia de la civilización y, finalmente, de los procesos sociales y del conocimiento. También es necesario incluir en su búsqueda los aspectos suprasensibles, tal como él mismo lo manifestó en 1965, durante la acción “24 horas” celebrada en la galería Parnaß en Wuppertal.

Vida después de la muerte	PAN
Sobre-tiempo	XXX
Contra-tiempo	†††
Calor	vida terrestre
Espacio	Frío
Tiempo	
<hr/>	
	Muerte

La luz matinal, a la que Beuys se refiere en la entrevista y que interpreta como una toma de conciencia de la línea que separa la vida de aquí y de la vida del más allá del umbral de la muerte, la consciencia de la participación de ciertos “colaboradores”, no es más que esta luz que el

dibujo posible de un trabajo futuro y forma parte del mito de su vida y de su concepción de la historia.

A lo largo de su vida Beuys pudo ver, en muchas ocasiones, más allá de la muerte. Cuando su Stuka fue derribado, durante la guerra al volar sobre Crimea, no sólo se encontró con la muerte, sino también recobró la conciencia, como si se encontrara trasportado en una reencarnación anterior, con una tradición cultural ancestral basada en mitos y sustancias con poderes para transformarnos. En una entrevista con Hans von der Grinten, celebrada el 7 de diciembre de 1970, Beuys declara: “el flujo mítico debería formar parte del hombre libre y consciente. El mito debería, después de la transformación, ser integrado al pensamiento moderno y a la conciencia del individuo libre, en todo aquello que hacemos, decimos o creemos...”

“No todas las ideas son trascendentes. Muchas ideas son rechazadas —a veces por mucho tiempo; es un proceso que apenas se puede entender naturalmente por los conceptos positivos de la ciencia. Para mí, es importante decir que además del hombre, hay otros autores que pueden participar porque es, por así decirlo, su turno. Una dirección del mundo... como cooperativa por la iniciativa humana que deja que se escapen ciertos impulsos, que retienen otras ideas”. Aquello que hemos rechazado está “en la reactualización en el futuro... A esto se añade la idea que podemos participar como personas en alguna cosa del pasado. La doctrina de la reencarnación es una prueba de la participación, no única pero, frecuente, del hombre en el proceso histórico... El Yo entra en una nueva relación con el jefe de la armada romana X, con el príncipe báltico, con las marchas y los combates”. Para Beuys el mundo mítico que encontró entre los tártaros tiene, por su vigencia en el mundo de hoy, una “función de provocación”. “Contra-pongo a esta cultura positivista, la imagen de un mundo que, según la idea dominante, está pasada de moda. Según

creo, no es anacrónica, sino muy actual si nos acercamos a ella por un buen camino. El orden establecido también ofrece caminos con sus métodos de investigación como es el caso de las ciencias naturales. Nunca he creído que nuestra civilización debe calificarse negativamente. Ciertamente, me desví, regreso, pero también busco ampliar aquello que existe al iluminarlo. De esta manera, los viejos contenidos míticos se actualizan”.

A mediados de los años cincuenta, sin ninguna razón aparente, Beuys cae en un estado de apatía a tal grado que su voluntad es incapaz de mover sus miembros. En estos momentos tan extremos se siente arrastrado, ve su cuerpo desde afuera como si hubiera sido despojado. Más tarde podrá decir: “He sobrepasado esta esquizofrenia suprasensible y física, y ahora nos podemos dirigir hacia una nueva época cultural” o bien “tenemos una nueva época cultural”. Estos son las palabras que recuerda el galerista de Colonia, Helmut Rywelski. Esta posibilidad de enfrentarse con toda la fuerza de su inteligencia frente a la muerte, ya sean míticas o propias, las ha encontrado en las ideas de Rudolph Steiner sobre las ciencias del espíritu, ideas que sigue con reservas pero que le parecen adecuadas.

El umbral por el cual se dirige, al término de estas experiencias, es el de la materia, de los materiales, de la sustancia. En su relación con las sustancias no deja de prevalecer la fórmula de Hobbes, que obtiene un nuevo valor: “Conocer una cosa quiere decir: *to imagine what we can do with it, when we have it*”. Frente a la materia que ha sido despojada de su forma natural, uno debe detenerse frente a la sustancia hasta que le empiece a decir qué voluntad actúa en ella. Aquí se comprende la verdad de su frase: “¿Crees todavía que podemos alcanzar la verdad y no que la hayamos creado?”

En sus conversaciones dirige nuestra atención hacia una concepción nada habitual del arte. Nos conduce su

energía. De él aprendimos la inocencia en la observación, a dudar de las representaciones rutinarias que no se preguntan ya más (como el suelo o el piso) y que le enseñan a representarse y corregirse. Le aprendimos la manera de escuchar a las cosas, y preguntarse si son idénticas a ellas mismas o no. Le aprendimos a distinguir lo que es necesario y lo que es un mero ornamento. De él aprendimos la inocencia, le aprendimos, como dice Goethe “el vigor de afrontar las ideas. Debes salir del rincón de donde te encuentras, ponte en movimiento, siembra el caos en las representaciones que fueron concebidas en otros tiempos o en ese momento, y llévalas prudentemente hacia nuevas formas. Lentamente atrévete a seguir el camino señalado *más allá del umbral* y no regreses para abrazar con la mirada aquello que has alcanzado ver allá”. No es que sea falso, pero es unilateral. Ahora se trata de aprender a vivir en ambas orillas al mismo tiempo. Es difícil a pesar de que lo deseamos con ahínco. ¿Es que Beuys nos enseña el camino?

No es por azar que Beuys haya sido un artista, en el sentido clásico de la palabra, y no un vendedor de calzado o un laboratorista con un horario de trabajo de 35 horas a la semana. En su especialidad había la posibilidad de intentar aquello que es inusual. Y los dibujos, que realizó antes de la grave crisis que sufrió a la mitad de su vida, pueden ser recibidos en el sentido clásico, aunque sus contenidos no sean habituales, como por ejemplo aquellos hechos inspirados en Blake.

Pero en esta época, aparentemente desplaza su centro de gravedad interior. Amplió el mundo en el que vivía desde antes del nacimiento hasta más allá de la muerte. Es lo que Klee decía: “Aquí abajo no hay nada comprensible ya que vivo entre los muertos como entre los que todavía no han nacido” y agrega: “Más cerca de la creación que de costumbre, pero nunca sin llegar a tocarla”. Todavía falta

por demostrar cómo se traducen estas palabras en el arte de Klee, pero en Beuys se traducen como “el sentido ampliado del arte”. Su arte lleva la señal del camino que ha seguido. Es la vía que se aleja de la comprensión general y que nos lleva a un lenguaje propio. Este nace del hecho que Beuys abandona de manera consecuente aquello que es literalmente admisible o que él integra de una manera que se disimula a la mirada rápida de la comprensión. Huimos siempre de la pureza, de la sustancia en tanto sustancia, es decir, de la percepción libre de todo concepto ya que no somos capaces de pasar por ese apoyo para afirmar nuestra propia consciencia.

Es por ello que Beuys llevó a cabo sus acciones como un rito o como una pieza teatral. En la medida que éstas se desarrollan de una manera muda, están más cerca de los actos mágicos. Por estas acciones casi rituales, Beuys ponía en la constelación objetos simbólicos y manipulaba las sustancias. Sin embargo, no iniciaba procesos mágicos, sino llamaba nuestra atención sobre la más alta significación de aquello que manipulaba en este lenguaje simbólico no verbal el cual él hablaba en una extrema concentración. Cada actitud y acto, cada movimiento y elemento se hacía importante y comprensible solamente en el sentido que a través de ellos nos habíamos liberado de las sustancias y en el cual los ejercicios que siguieron fueron realizados. ¿Todos los actos humanos pueden ser profundizados? ¿Cualquier movimiento de manos, la medida del espacio, cualquier objeto y su forma, toda sustancia y su cualidad pueden entrar en relación con lo “supra-temporal” y con el “contra-espacio”? (el concepto puede ser ampliado hasta su límite).

Allá donde el concepto todavía no es comprensible, la actitud de Beuys puede al menos sentirse como verdadera. Si la incompreensión expone voluntariamente lo incomprensible y el ridículo, define la arrogancia de lo que en

nuestros días se presenta como lo “inteligente”. Abogar su incomprensión parece más difícil de reconocer, no sería sino para probar esta dimensión del mundo a la que se refiere Beuys. Este ensayo supone el esfuerzo que reclamaba Platón para participar en el “circunloquio del alma toda entera” (el mito de la caverna) ya que, de principio, es necesario entrar en este espacio de la existencia en el cual no hay conceptos ni palabras. Si la cosa debe hablar, entonces tengo que aprender su lenguaje y no decir que si ella no contesta es que no tiene ningún contenido y, por lo tanto, es errónea.

Como he dicho, mi intención no es analizar y sistematizar el contenido de toda su obra. Este ensayo retoma las ideas fundamentales de Beuys a través del análisis de los procesos de sustancia y de las constelaciones de fuerzas que tienen que ver con la grasa, el agua y los procesos de descomposición.

Sólo aquel que sea capaz de llevar a cabo los ejercicios gracias a los cuales las pacientes sustancias comiencen a hablarle será capaz de liberar su mirada a través de la escultura social. Los ejercicios descritos incitan al lector a moverse, a ponerse en movimiento frente a las cosas del mundo en donde se lleva a cabo la experiencia en tanto proceso, que en nuestro interior nos mueve hacia otras direcciones, allá en donde se forman las cosas y los fenómenos que forman nuestro pensamiento. El mundo se piensa, se encuentra y se inventa en nosotros.

Este libro está también dedicado al lector que está dispuesto a abandonar el lugar donde se encuentra y ponerse en movimiento para encontrar los procesos y las percepciones espiritualmente creadoras, más reales que las cosas o los sistemas.

## FORMACION DE LA GRASA

*La percepción de la sustancia interior de las cosas  
no puede ser obtenida sino por el ejercicio.*

Joseph Beuys

A partir del epígrafe: *la discusión más importante tiene un carácter epistemológico*, trataré de describir la formación y crecimiento de la planta hasta alcanzar el proceso de formación de la grasa. Esta descripción tiene un carácter epistemológico y esclarece, al mismo tiempo, el concepto de “anti-ciencia de la naturaleza” creado por Beuys.

A la pregunta: *¿cuál es su posición con respecto al arte en general?*, Beuys contestó: *Mi posición en relación al arte es buena. Mi posición con respecto al anti-arte es igualmente buena. Tenemos la necesidad de dos distintos métodos... el arte incluye el anti-arte. La expresión se basa a partir de aquello que los músicos, los pintores y los poetas han hecho a partir de lo exterior del arte (Schwitters). Para mí, el espacio y el concepto de tiempo son insuficientes y borrosos tal como se han desarrollado hasta ahora –nuestra vida comprendida entre nuestro nacimiento y muerte, invita a explorar el contra espacio-calor-tiempo, nudo esencial e inmortal del hombre después de la muerte. De la comprensión de este contexto (anti-arte) depende lo que obtenemos de las posibilidades de control de los criterios de aquello que hacemos en el tiempo y en el espacio... Es por ello que es necesario descubrir por medio de la matemática la anti-matemática; a través de la física, la anti-física, la anti-química de la química. Las ciencias naturales del futuro no progresarán sin las anti-ciencias naturales. En la medida en que vivamos en el mundo anti-material, tenemos necesidad de la anti-matemática, de la anti-física, la anti-química, etc.*

Asimismo para Beuys las ideas relacionadas con el *núcleo inmortal del hombre* así como *la vida después de la*

*muerte* son conceptos complementarios y forman parte de las ciencias naturales, la anti-ciencia natural en tanto ciencia “no material”, es decir, las ciencias del espíritu (no en el sentido de la reflexión de la cultura como son la ciencia literaria o la historia, pero en el sentido de la exploración de lo no-material, de la realidad espiritual tal como Rudolph Steiner lo entiende). Desde su juventud Beuys se interesó profundamente en la ciencia antropofísica del espíritu. Su interés no fue la de propagar estas ideas con fines didácticos, ideológicos o dogmáticos. Ese peligro no aparece sino cuando un grupo social lo recupera y lo utiliza para reivindicar el poder y cuando, por consecuencia, esta herencia se convierte en “anátoma” o acarrea la exclusión. La antroposofía se basa en una teoría del conocimiento y exige métodos que conducen a diferentes grados de conocimiento. El hecho que esos métodos sean tan fecundos se debe a que, en la medida en que, por una percepción de las relaciones conforme a la cosa y al ser, permiten un equilibrio entre el nombre y la naturaleza, fruto del trabajo en el mundo sensible a través de la experiencia en el mundo espiritual. Es por eso que se justifica su método. Los frutos del trabajo antroposóficos son, hoy en día, muy conocidos y no es necesario mencionarlos. El reconocimiento de estos frutos no puede ser rechazado sino por aquel que lo aborda a través del método científico. Ya que este método se realiza cada vez menos, describirémos aquí, con la ayuda de un ejemplo, lo que es la *anti-ciencia natural*. *Anti* no debe tomarse en el sentido de una hostilidad, la cual no sería concebible sino a partir de una mística irracional –en el sentido que Beuys le dio, a saber que, para describir un conjunto de relaciones en la naturaleza, no debemos utilizar exclusivamente un solo sistema científico. Es un error creer que, según el postulado de Kant, no puede haber un método matemático en las ciencias naturales. Aquel que obedece a esta conminación re-

nuncia a las posibilidades del pensamiento y se somete a una voluntad ajena. Hoy en día es más fácil comprobar esta falsa teoría y sus fatales consecuencias en el campo político más que en las relaciones en el seno de la naturaleza. Como prueba de ello sólo falta recordar la tragedia sucedida en Tchernobyl. Trataré de describir, con la ayuda de las plantas, los diferentes niveles del conocimiento.

Cualquiera que escuche a alguien que, al salir del bosque con una canasta de frambuesas, quejarse de las ortigas, se referirá de una manera vaga e imprecisa de la sensación de la quemadura de esta planta. Podrá recordar cómo al cruzar un matorral de ortigas intentó evitar sus hojas, así como la altura que tenía el matorral, su olor, etc. Pero al preguntarle, una vez que haya desaparecido esta sensación, a qué se parece una ortiga, esta persona aislará del mundo de las ortigas aquella imagen que recuerda como una en particular; podrá reconocer su color verde intenso, su pelusa urticante y áspera que en lo alto se adelgaza y que cae hasta el tallo; eso podría ser su flor, es decir, que de nervaduras de hojas superiores penden pequeños verdes racimos, ¿son frutas o son flores? Serán muy pocos aquellos que recuerden la calurosa mañana de verano sin viento o las anteras del macho de la planta; la ortiga es dioica, es decir que las flores masculinas y femeninas están repartidas en diferentes plantas y –de repente, sin ningún aviso- una pequeña nube explota aquello que se disipa en el aire. Miles y miles de polen son expulsados de la artera cuando su mecanismo de cohesión traspasa la seca cápsula... Pero continuemos, ¿a qué se parece una hoja de ortiga? Por supuesto que a la de en medio. (ver imagen 1) ¿Seguro? Las otras dos hojas son también de ortiga. La de la derecha es una hoja de ortiga que ha crecido cerca del suelo, la de la izquierda, en cambio, crece en lo alto. Es decir que hemos recordado “una hoja típica”, la forma característica. Detengámonos en el hecho de que

existe la “forma típica” que la encontramos ya sea en la pequeña planta que ha quedado en un lugar seco, como aquella que tiene la altura de un ser humano sobre el talud de una acequia del drenaje.

¿Cómo procede la biología cuando examina una planta como la ortiga? La biología describe todos los detalles de la forma de la planta, los lugares en donde se encuentra, su zona de expansión, su interés técnico o farmacéutico. La biología puede, gracias al microscopio, penetrar en su interior, representar sus tejidos, analizar la savia, su pelusa urticante, puede establecer una carta genética. Todo esto constituye procesos de acumulación de información en el sentido del positivismo para el cual –más allá de cualquier juicio- todo tiene un mismo valor y que establece un inventario de aquello que se ha encontrado. La biología puede también observar cuáles influencias exteriores provocan ciertas transformaciones de la forma o de la estructura de la planta, y otros fenómenos de este tipo. Puede clasificar la ortiga dentro de un sistema y, a partir de este contexto, analizar la formación de la ortiga hasta llegar a estructuras genéticas y mutantes, desde un análisis que va de la química hasta llegar a la física.

La biología toma otro camino a aquel que describimos como el concepto de “forma típica” y que es, sin mayor reflexión, aplicable a todos; el concepto abarca una totalidad en la cual no solamente todas las apariciones de esta planta única se organizan en unidad, sino también todas las plantas de una especie, es decir, todas aquellas que existen o todas aquellas que existirán; una unidad que es más que la simple suma de las partes. “Ortiga” es un concepto gracias al cual yo me puedo representar, es decir, reproducir en el pensamiento una forma de aquello aún no he visto. Estos conceptos se llaman “conceptos dinámicos de ideas”. Puede uno con la ayuda de un concepto de este tipo describir una parte determinada del mundo como una

totalidad. En física no existe nada parecido. Sólo el universo, con toda su magnitud, es una unidad o una totalidad comparable. Es por ello que Heisenberg intentó, en los últimos años de su vida, formular una “teoría unificada de la materia” –conocida como “fórmula universal”- es decir, una idea por la cual todos los fenómenos físicos puedan ser explicados y concebidos como realizaciones determinadas de una idea, como Goethe quien consideraba todas las plantas como realizaciones determinadas de una idea a la que llamaba “Planta original”.

Werner Heisenberg dice: “Cada vez que se considera a los organismos vivientes como sistemas físicos y químicos, éstos están forzados a comportarse como tales. La sola cuestión que permite verificar si esta concepción existe es saber si los conceptos físicos o químicos son suficientes para descubrir completamente a los organismos... Es difícil de imaginar. Es por ello que es necesario, para comprender los procesos de vida, ir más allá de la teoría de los cuanta, y construir un sistema conceptual nuevo en donde la física y la química constituyan un caso límite”. Es así que la concepción euclidiana del espacio de la física clásica se transforma en un caso particular de la concepción del espacio de Riemann.

Walter Heitler quien, en los años veinte, como Heisenberg, participó en forma decisiva a la teoría de la evolución y quien aportó gracias a la mecánica cuántica una explicación de las fuerzas químicas y la física, se asombró sobre el hecho que “el átomo aislado no puede ser considerado como una cosa material. Es decir, su aspecto no material aparece en primer plano de manera sorprendente y no como un objeto que pertenezca a la física clásica.” A propósito de los conceptos biológicos tales como el crecimiento, grandeza y forma, dice: “Es el punto en el que se detiene un crecimiento finito sobre una forma *predeterminada* que aparece desde un punto de vista físico tan in-

comprensible. Las leyes de la física son, sin excepción, diferenciales... No existe ninguna ley que a distancia tenga efectos en el espacio o en el tiempo... Es por ello que no llegamos verdaderamente a comprender porqué y cómo, después de haberse repetido millones de veces, la división celular llega a un punto final y la manera como esta forma particular –por ejemplo, una hoja dentada- aparece... No hay nada de esto en la física de la materia inerte. Un pedazo de materia inerte puede tomar no importa que forma o tamaño. Una hoja cortada en pequeños pedazos deja de ser una hoja.” Hemos entrado en consideraciones epistemológicas con el fin de hacer comprensible que se puede situar en diferentes niveles de análisis y que, si lo interpretamos y los describimos es necesario estar conscientes del hecho que podemos asir la totalidad de cada fenómeno que estamos discutiendo.

El nivel donde encontramos la forma característica es aquel que existe desde un principio conforme al estado presente de la consciencia. Para comprender la forma tenemos la tendencia a explicar matemáticamente aquello que es geométrico, pero nos alejamos del nivel que es inmediatamente accesible a nuestra experiencia y buscamos hacer inteligibles los fenómenos por reducción de aquello que es mesurable. Todo lo que es mesurable es también técnicamente disponible y es por ello que nos fascina –y no por un cálculo epistemológico. Esto tiene su verdad, pero no es exclusivo. En nuestros días no hay sino científicos que son ellos mismos criaturas a nivel epistemológico. Para comprender esto claramente debemos afirmar que aquel que cumple con su trabajo en el sistema de axiomas no reflexiona generalmente sobre el aspecto limitado de su discurso. El hecho de que el sistema tenga también, en tanto forma de pensamiento, consecuencias sociales unilaterales por la matematización de los fenómenos lo convierte, por consecuencia, en un proceso inconsciente.

¡Regresemos al punto de partida de esta digresión! La forma típica es, en última instancia, la razón de esta manera de pensar ya que la forma es también medible, aunque no sea ponderable. Si no se busca el universo matematisable, “inframedible”, del mundo de la materia, y permanecemos en el nivel de la forma, relacionándolo todo, por ejemplo, en el caso de la planta, una forma de una hoja con la siguiente, entonces otro movimiento de pensamiento se pone en marcha dirigido hacia lo “no material”. Si pongo dos formas una a lado de otra, éstas me parecen “parecidas”. En el primer caso no tengo conciencia del tipo de proceso mental que llevo a cabo cuando digo “parecidas”. Describiré esto con más detalle.

Si tengo B y luego agrego C, puedo decir que C tiene una forma parecida a la de B. Siguiendo etapa; yo puedo decir también lo contrario; B tiene una forma parecida a la de C. En ambas proposiciones, yo relaciono alguna de las formas que estaban primero como es la norma. A partir de este momento es donde intervengo, la norma se hace fluctuante. Cuando yo digo: B y C son dos formas parecidas, estoy haciendo una abstracción de una forma fija y pienso un principio que corresponda a ambas. Si tomo un intervalo más grande de la serie de formas de la metamorfosis de una hoja, se hace evidente que debo hacer un esfuerzo para poder relacionar estas dos formas, por ejemplo, B y E. En este momento puedo –conforme a Fichte que aconsejaba pensar primero el muro y después aquel que ha pensado el muro-, en lugar de prestar atención a las formas que pongo en relación por el pensamiento, prestar atención a la fuerza con la cual hice posible la metamorfosis. No puedo verdaderamente describir esta metamorfosis porque justamente ella no tiene una forma aislada como contenido, porque aparece en mi conciencia al momento que cumplo esta transición. Si yo interrumpo el movimiento de la metamorfosis, entonces aparece una forma; si dejo se-

guir el movimiento, la forma desaparece. Uno se sitúa en este momento en el límite de aquello que es observable en la conciencia, pero que a pesar de todo continúa con su paso. Goethe quien fue el primero que trató, de una manera consecuente, describir esta experiencia, la que expresa en el siguiente aforismo: “La idea de la metamorfosis es un don venido de un bien extremadamente apreciable, pero al mismo tiempo, es extremadamente peligrosa. Ella conduce a lo informal, destruye el saber, lo disuelve”. ¿No es asombroso que la conciencia está fundada sobre representaciones de formas memorizables? ¡Ella tiene miedo de perderse! Prefiere, en cambio, voltearse hacia el otro lado, el que desemboca lógicamente sobre la producción de “cosas” que no puede poseer.

Heitler se pregunta sobre una fuerza que determina las formas del organismo vivo, es decir, que integra las fuerzas físicas, pero éstas no pueden ser físicas porque faltaría que sea diferencial y no dirigida. Esta fuerza puede ser fácilmente comprobada por nuestro pensamiento. ¿Qué es lo que conduce la representación de una idea a otra y viceversa? O bien, ¿qué fuerza dinámica proviene de las ideas que relaciono unas con otras? Una idea no puede conducir a otra sólo cuando tiene algo que la otra también tiene, y no de una manera fortuita sino necesaria. De la misma manera que la idea de “triángulo” engloba todos los triángulos que uno puede imaginar y por lo tanto relacionar, lo mismo la idea de causalidad engloba los dos conceptos de causa y efecto. La idea es un presupuesto y no una consecuencia del pensamiento. De la misma manera como en la naturaleza la idea de una ortiga comprende la materia, que esta deviene una imagen de esta fuerza creativa –en mil variaciones. Se comprende esto por la observación conceptual. Goethe la llamaba “la facultad de juicio intuitivo”, Kant la llamaba *intellectus archetypus* y Paul Klee, *pensamiento plástico*.

La idea que desea conocer un organismo vivo debe estar a la medida, a partir de aquello que suscita el conocimiento, a partir del objeto natural que se encuentra frente a los ojos, de reconocerla como la realización determinada de una idea viviente. Simplemente es suficiente observarse a uno mismo para ver qué tan lejos estamos de sentir que cada fenómeno es muy diferente a la idea que la sostiene. También debemos entender qué tan poco estamos inclinados a correr el riesgo del conocimiento donde el ser vivo desea ser comprendido. Paul Klee, quien durante toda su vida consagró todos sus esfuerzos a este problema -sus cursos del Bauhaus son un testimonio elocuente -fue uno de esos raros personajes que, al principio del siglo, han tomado una posición con respecto a este nivel del conocimiento. Esto lo podemos ver, por ejemplo en la anotación 1081 de sus *Diarios*: “Ahora podía convertirme en un ilustrador de ideas, después de haber trazado la vía en el dominio de lo formal. Y desde entonces ya no me satisface más el arte abstracto. Sólo permanecería la abstracción de lo perecedero. El mundo era el tema de mi arte, a pesar de que este no fuera visible”. Del primer grado del conocimiento (aquel de la experiencia de las formas a partir de aquello que la ciencia, con la ayuda de la matemática, descende en el mundo de la idea infrasensible que llama “materia”), hemos pasado al segundo grado que es necesario pasar si aquel que está en acto de conocimiento no desea perder lo vivo en el conocimiento. Nos encontramos aquí casi al nivel vegetal del conocimiento y podemos comprender el grado mencionado en primer lugar como su Petrificación, es decir, como caso límite en el sentido de Heisenberg. La observación de los fenómenos de la naturaleza nos obliga a no detenernos aquí sino a pasar al siguiente grado.

Lo podríamos encontrar, por ejemplo, si seguimos el desarrollo de la metamorfosis de la hoja de una planta, de

la semilla hasta el estambre. Si se compara, por ejemplo, la serie de hojas de una cerraja con la de una ortiga o de un ranúnculo, encontramos como característica común el hecho que a partir de las primeras hojas, que todas son redondas, se desarrollan lentamente las hojas típicas, características, y que al crecer, las hojas alcanzan su más grande tamaño así como sus rasgos distintivos o sus estructuras más marcadas. Después ellas se retractan para tomar la forma de una pavesa, se hacen esbeltas, puntiagudas y desprovistas de tallo. La hoja inferior redonda y la hoja superior puntiaguda se encuentran en todas partes, son formaciones del reino vegetal en general – al menos entre las dicotiledóneas, entre las dos hay una forma típica de cada especie. Lo particular sale de lo general y desaparece de nuevo en lo general, aquello que es pequeño se hace grande y diferente para regresar a lo insignificante. Este recorrido en el espacio y en el tiempo, ligado al transcurso que va de lo particular a lo general pasando por lo típico, exige una nueva dimensión. Había al centro de la observación la forma aislada, después vinieron las metamorfosis de la forma, independientemente del carácter o de la organización de la forma. Ahora la observación debe basarse en este carácter: sobre el gesto ya que los dos tipos de esfuerzos de conocimiento no habían sido tomados en cuenta por lo que es otra cosa que debemos distinguir.

La impulsión que provoca que un grano germine está íntimamente ligada al agua. El agua hace hinchar al grano y hace posibles los mecanismos de crecimiento de la futura planta. De la misma manera como la piedra que arrojamos al agua forma ondas concéntricas y que un agua rápida forma un doble torbellino cuando se mezcla con un agua que corre lentamente –lo podemos fácilmente observar cuando, con la cuchara le damos un ligero impulso al café en el cual acabamos de servir leche- de la misma manera los cotiledones son en general de forma redonda y

los primeras hojas indivisibles de un brote tienen frecuentemente la forma de un doble torbellino. Esta forma se estira y se estructura para alcanzar la forma típica de la especie. En condiciones apropiadas de *luz*, la metamorfosis sigue la forma redonda a una forma que, en general es delgada y puntiaguda después de pasar por la forma típica. Cuando se impone esta tendencia frente a la forma típica – en el mismo tiempo las hojas se hacen más pequeñas- las hojas que están sobre el tallo aparecen en una serie más densa y resplandecen como si irradiaran de un solo punto. Es un principio de la forma que no aparece en el agua, pero que conocemos bien por haberla observado cuando el sol atraviesa el bosque o en las nubes. Entonces la hoja inferior porta la imagen en ella misma del doble torbellino, las hojas superiores portan en ellas la *imagen* de la luz (podemos agregar aquí que la joven raíz, al momento de la germinación, es la primera formación a salir de la envoltura del grano y que se hunde en el suelo, como una imagen geométrica y petrificada, *crystalina*.)

De la misma manera que el desarrollo del crecimiento transporta la forma redonda a la forma típica, es decir, casi a la auto-representación individualizada de la especie, del mismo modo el desarrollo ulterior trae una nueva tendencia de formas. La hoja que alcanza la plenitud de sus posibilidades no permanece. Es abolida. En lo que respecta a la experiencia “físico-psíquica” (Goethe) de este proceso podemos decir: del hecho que la planta renuncia a su auto-representación y es abolida, se anuncia en las hojas superiores un nuevo principio de forma superior. Aquel que haya estado atento al primer grado de la metamorfosis es dirigido de lo exterior –de lo alto- a un grado nuevo: se sucede una expansión renovadora que de nuevo desemboca sobre lo típico; sin embargo la forma que aparece ahora, la flor, es *un órgano hecho de órganos*. Las hojas que tienen un grado inferior se han desarrollado en forma propia

y han sido llevadas a otro grado de reconocimiento; ellas forman un órgano *cualitativamente* intensificado ya que, desde el punto de vista de la forma, el pétalo de la flor es simple. Lo que asombra es la aparición en grupo y la coloración. Pero ésta no puede ser comprendida en tanto forma. Falta un tercer grado de conocimiento para comprender este proceso. Lo llamamos, según Goethe “conocimiento psíquico”. La formación directa de la idea a partir de la forma sola no es suficiente para alcanzar este nivel. A partir de la *participación*, la realización y de su carácter de imagen nace de nosotros la conciencia comprensiva de una conceptualización ética. En la floración de la planta somos reenviados a la plenitud de la cualidad que interiormente aparece al grado animal de la naturaleza: la planta segrega alguna cosa que tiene un gusto, ella embalsama, brilla por los colores, ella forma por disimilación del *calor*. En la formación de las flores simétricas puede mostrar *rostros* o, como las orquídeas producir formas como insectos, es decir, reenviar al grado de la naturaleza aquello que es animado.

Pero aquí el grado supremo todavía no ha sido alcanzado. Se alcanza hasta el siguiente proceso. Normalmente, después de los pétalos, aparece la corona de estambres. Después del esplendor efímero del pétalo, el proceso de formación se invierte: de la misma manera que el grado precedente, la reducción del fenómeno ha desembocado sobre el resplandor de donde surge el milagro de la flor; ha habido una reducción aquí, pero mucho más radical, la formación de los estambres nos lleva a lo insignificante y a lo minúsculo. La disolución de la forma continúa de una manera consecuente; el principio de la forma desaparece ya que los estambres encuentran su realización al deshacerse. A una temperatura apropiada un mecanismo de cohesión programado para este efecto abre y propaga la sustancia. ¿A qué dirección? Llevada por los insectos o por el

viento, el polen llega sobre los estambres maduros de otras plantas de la misma especie y provoca la polinización a partir de la cual surgirá la idea de la forma. Aquí se produce un suceso social que no reside en la voluntad propia de cada ejemplar. En la renuncia a la auto-representación aparece *la imagen de lo social*: un órgano comunitario de formas orgánicas. La imagen desaparece y la sustancia del organismo, que ha atravesado todos los grados, se pone a disposición para fecundar a los otros. La planta termina su crecimiento, su ser propio, su existencia física y se abandona a la especie. Al hacerlo, permanece fecunda: diversos dispositivos impiden la autopolinización. Esto sucede de una manera muy natural ya que la antera y el carpelo no maduran al mismo tiempo. Si el sacrificio de la sustancia que ha tenido lugar en la multiplicación de un cuerpo único y en un casi-nada corporal es alcanzado, entonces se cumplen las condiciones para que la planta madure en el carpelo afin de ser receptiva, “el evento fecundo” puede producirse por la planta misma. La comunión corporal en el proceso de diseminación-polinización de la planta se convierte en la *imagen de la intuición* que no puede alcanzarse por la fuerza, aunque pueda prepararse de antemano. La planta interrumpe su crecimiento en la flor fecundada y muere. Pero en las semillas maduran sus nuevas posibilidades de realización. En este grado de posibilidades, la planta está casi en *potentia* y casi sin *actus*. Y en este estado se obtiene del proceso descrito como la expresión sustancial de este *dynamis* que constituye la materia la más rica en energía que produce la planta: la grasa. La encontramos en todas las semillas. La sustancia “grasa” corresponde sustancialmente a la *dynamis*, a la posibilidad de aquello que se puede realizar, es el resultado de un proceso social de abnegación que, en términos religiosos, la podríamos llamar un sacrificio. Sólo el hombre es el único que realiza este proceso. A nivel de la imagen y de la sustan-

cia, en la forma y el proceso, pue-de aparecer en el reino vegetal que es la imagen de los cuatro grados del conocimiento que hemos descrito.

Podemos concluir esta observación de las plantas como modelo de los grados del conocimiento con un poema de Schiller:

*Si buscas el Bien supremo  
La planta te lo puede enseñar,  
Aquella que no tiene voluntad  
Por la voluntad sé tú mismo.*

Es evidente que lo que hemos descrito pueda enriquecerse y aclararse a partir de otros puntos. En relación a la organización de la forma de la vida social aquello que ha sido descrito tiene consecuencias decisivas. Para una visión del mundo que considera el principio de causalidad como la sola forma de pensamiento posible, los conceptos tales como el Todo, el Yo, el desarrollo, el fin del desarrollo no tiene fin; pero como categorías –tal como se puede ver en la observación más amplia del conocimiento- están presentes, aquellos que son considerados como preciosos son muy fáciles de ser blanco de ridículo. Cada quien conoce algunos ejemplos, están a la orden del día entre los científicos y los políticos. En tanto que pensar una ciencia desprovista de valores, llevaría allá donde estos existen, en detrimento de estos valores. Y esto empieza desde que el “azul” se califica como un fenómeno subjetivo que en su lugar se concibe la energía electromagnética como objetivamente presente, energía a la cual se llega sólo a través de operaciones conceptuales complejas –quien, para recordar a Heisenberg, contiene ya todo el flujo de mi pensamiento. Todo esto es cierto, no tiene contenidos de la experiencia de donde puede partir una ciencia experimental por ella

misma pero que es el resultado de un tipo muy específico de cuestionamiento.

A partir de la matemática, podemos llegar a la manipulación técnica, en donde los resultados son excepcionales, ya que se caracteriza –sin reflexión crítica de una mentalidad que considera todo como posible: la tecnocracia. Esta concepción que ve al corazón como bomba y al cerebro como guía, piensa que la humanidad es también administrable de forma centralizada por órganos centrales de poder. Como la tecnocracia considera los procesos de vida como una repetición de lo Mismo, desemboca, por medio de una psicología de masas, que niega la dignidad humana, a una clasificación burocrática de la mediocridad. Esta manera de ver es inaceptable.

Frente a esta concepción, Beuys hace declaraciones como esta: “El proceso material es siempre tardío, es decir, hay que considerar al principio de evolución”. Primero “la sustancia general, abierta, viva, fluida, cuya característica es que posee un carácter de calor, pero calor social. Es exactamente la misma cosa que la sustancia del amor. Esta tiene un carácter sacramental, es una sustancia real”. Pero para comprender todo esto, es necesario que el concepto de sustancia se convierta en “ética moral”. Esta sustancia *no* es simplemente, ella debe ser *creada*. A partir de su utilización adecuada nace “el organismo social” o “la escultura social”. Es una relación con aquello se encuentra en “en este concepto misterioso de Cristo”.

El hecho de que podamos hablar de calor a través de la experiencia espiritual no se trata simplemente de una forma de lenguaje –podemos decir que alguna cosa nos calienta el corazón, que alguien tiene el corazón frío, que nos reciben calurosamente, etc.- pero es algo que podemos ver en realidad. Según la manera como los hombres tratan a su prójimo, un cierto clima se instaura y podemos describir exactamente su aparición y sus cambios. Esta dimen-

sión interhumana no es otra cosa que lo que está simplemente presente, nace de la manera como la gente vive con los demás. Es un espacio plástico, moldeable. Para el Yo, es plenamente penetrable, el Yo puede moldearlo. Y los instrumentos que sirven para crear esta forma sirven a los demás para abrir sus posibilidades de conversión a través del sacrificio, el cual exige a aquellos, para quien la sustancia está dirigida, a madurar a través de la abnegación, el abandono o la renuncia. La experiencia demuestra que este tipo de sacrificio de amor se alcanza con abnegación, y permite a aquel que se sacrifica de madurar en la gracia. La diseminación mantiene una relación funcional, no casual, con la politización.

De la misma manera que la planta es la expresión imaginaria de tales procesos de forma y crea la grasa a partir de donde la nueva forma hace aparecer un germen, así Beuys utiliza la grasa como expresión no verbal de lo social en germen.

Si llegamos a comprender que existen diferentes niveles de conocimiento y que les corresponde diferentes niveles de fuerzas, entonces los dominios de la investigación se abren a las ciencias naturales y las nuevas perspectivas se hacen posibles. Intento mostrar aquí un bosquejo: la imagen de este bosquejo es mucho más rica de lo que podemos anotar. ¿Podemos, a partir de estas ideas, ampliar la noción de las ciencias naturales a una dimensión de la “anti-ciencia natural”?

## PROCESOS EN EL AGUA

La grasa no *es*, la grasa se *forma*. Es solamente a partir de su génesis que podemos comprender la cualidad de esta sustancia. Y para poder comprender esta cualidad, debimos haber, como la planta lo enseña, recorrido cuatro grados de conocimiento. Es en este cuarto nivel donde nos volvemos a encontrar la grasa. Allá donde la planta no puede continuar por ella misma, allá donde se marchita –y cada brote muere en la formación de la grasa- la grasa envuelve al germen que conduce la planta más allá de su existencia en una nueva existencia. A mitad de la Petrificación de la planta se forma, de una manera o de otra, una cápsula seca y aparecen gotitas de grasa o, por así decir, minúsculos ángulos de grasa. Éstas se desprenden de la vieja planta en el momento de la caída de la semilla, caen a la tierra e inician un nuevo proceso. Podríamos decir que las pequeñas semillas no tienen una forma particular. No podemos distinguir su derecho ni revés, ni lo alto ni lo bajo. Residen sobre la tierra, pequeñas partículas de caos. Entonces cuando el proceso de grasa ha aparecido en la planta al momento que ésta muere, encuentra en las numerosas semillas una posibilidad de sobrevivir. Ahora que la semilla seca se encuentra sobre la tierra -partícula del caos sin ningún fin- un nuevo proceso completamente diferente debe intervenir para hacer surgir una nueva planta de la inmovilidad de la semilla. Es el *proceso del agua*.

Varias veces hablé con Beuys del proceso del aceite que se utiliza en el sacramento cuando una persona está a punto de morir. De la misma manera hablamos del proceso del agua que se aplica como sacramento cuando alguien nace. No aparece explícitamente en su trabajo, pero como fuerza, en el sentido de proceso, juega un rol esencial. En muchos diagramas que Beuys dibujó sobre su teoría plástica, hay un estado medio que donde está escrito sobre el

dibujo: “Evolución” y abajo a la izquierda “Mercurio”. Se encuentra entre el polo del calor y del frío. Mercurio simboliza el proceso del agua. Si llevamos el agua hasta el estado de calor, se evapora y se convierte en gas, y si la llevamos al estado frío se cristaliza para tomar una forma sólida.

Antes de describir el proceso del agua, vamos a intercalar una descripción de este proceso de Beuys, a partir de su obra “Everness”, que menciona en una entrevista con Schellmann y Klüser:

“Beuys: Se considera esta botella desde un punto de vista iconográfico, pero encontramos, en cambio, en la botella muchos elementos que hemos mencionado en el caso de la obra “Demoiselles au pain lumineaux”, a saber que con el fieltro el elemento material, de cubierta, de oscuridad está presente, pero que en la botella hay un elemento fluido, el agua, que no se asocia aquello que es sombrío, al contrario, en el fondo es una botella que suscita la atención de una fuente de agua, cuando se trata simplemente de una botella de agua mineral. Todo esto lo podemos ver en la etiqueta; un paisaje montañoso, con nieve, etc., el color azul y blanco y...

SK: El frío.

Beuys: Sí, el frío y todas esas cosas, y allá en el fieltro hay calor. Hay entonces muchas imágenes contradictorias como lo hemos visto en “Demoiselles au pain lumineaux”, donde hay también una montaña.

Si no me hubiera encontrado esta etiqueta, una botella de este tipo con sus montañas, sus cimas, no hubiera hecho este objeto. He simplemente tomado la botella por los elementos que están presentes y si hubiera encontrado los elementos en otra parte, hubiera dicho, está bien, esto me conviene, lo puedo utilizar.

El objeto en sí no es bello sino a partir de estas ideas... y creo que todo mundo se puede dar cuenta de

ello, no es necesario tomar conciencia, es evidente... sí, es muy bello”. (Sobre la tapa de este objeto múltiple podemos leer la siguiente inscripción: “Beber la botella II y tirar la tapa lo más lejos posible”).

Beuys: De hecho la inscripción debe tomarse en serio, pero sabía que mucha gente no lo iba a hacer. Creo que la obra no está terminada sino se hace lo que se pide. El objeto tiene una indicación para realizar una pequeña acción que uno debe llevar a cabo”.

Durante la entrevista, Beuys agrega que uno se podrá dar cuenta que con el agua se puede llevar a cabo otro tipo de acción. Abrir la tapa y aventarla lo más lejos posible es, de hecho, una acción que no tiene mucho que ver con los elementos que hemos abordado: la tierra, el agua, el aire, el color, la luz. Pero cuando la bebemos, el agua atraviesa un proceso fisiológico del cual no estamos conscientes. Es necesario entonces pasar por la experiencia de la especificidad del elemento agua –y esta era la intención de Beuys- para llegar a experiencias muy particulares.

Cuando el agua cae del cielo, cuando llueve, hay en la lluvia un agua que es muy parecida al agua destilada, que no contiene nada de minerales. Es el agua pura. Pero el agua pura, no es H<sub>2</sub>O ya que esta fórmula es una abstracción que no tiene nada que ver con mi experiencia con el agua. Cuando tengo agua frente a mí, tengo agua, no óxido de hidrógeno, como dice la fórmula. No hay nada en mi experiencia que tenga que ver con la relación que pueda haber entre el oxígeno y el hidrógeno. De igual modo que no es posible, cuando veo el color azul, tener una experiencia que esté en relación con la radiación electromagnética situada en la zona de ondas de 300 mn. Entonces, el agua cae del cielo y cuando llueve muy fuerte, el agua se acumula en la tierra y forma charcos, es decir, el agua no permanece en donde cae, como es el caso con la nieve o las piedras, sino corre ya que es un elemento fluido que sigue

la ley de la pesadez en las pendientes. Cuando llega a lo más bajo, el agua se inmoviliza y las gotas se mezclan en vez de permanecer juntas las unas y las otras como canicas. Al formar, por esta fusión una masa más grande, el agua llena el espacio. No toma por ella misma ninguna forma, ella no dispone por sí misma una forma, pero toma la forma que encuentra. No es sino en lo alto cuando tiene la forma que le corresponde: la superficie, la superficie reflejante. El agua no tiene forma, y es incolora, transparente. Es también inodora y no tiene ningún sabor. Imaginemos que en la mañana, cuando deseemos refrescarnos, un líquido verdoso salga del lavabo, y que además tenga un olor y un sabor particulares. ¡Cual sería nuestra sorpresa!

El agua incolora, inodora, sin sabor ni forma propia se ha acumulado sobre el suelo formando un charco. Después de cierto tiempo, el agua habrá desaparecido. Por una parte, el agua se evaporará en la atmósfera, por otra, se habrá filtrado en el suelo. El agua impregnada de aire, impregnada de tierra, e impregnando y filtrando el sol, absorbe los minerales solubles en el agua. Sustancias que eran antes cristales abandonan sus formas y se dejan llevar por ella. El agua no las une, no lleva a cabo un proceso de enlace químico, sólo el agua las lleva con ella. No nos deja de sorprender la cantidad de sustancias que el agua es capaz de absorber. Podemos, al tomar un café, divertirnos tratando de adivinar cuántas cucharadas de azúcar el agua puede disolver. Podemos llenar la taza y toda esa azúcar se disolverá en el café. Cuando un apicultor alimenta en otoño a sus abejas, les prepara un alimento disolviendo más o menos diez porciones de azúcar por seis porciones de agua, es decir, diez kilos de azúcar por seis litros de agua. Esta solución no está completamente saturada, es decir que a la temperatura normal, el azúcar es perfectamente soluble en el agua sin riesgo que se cristalice. Pero si dejamos a la intemperie este envase sin taponarlo, el agua se evapo-

rará. Pero el agua no se llevará el azúcar. Esto quiere decir que con el tiempo la concentración aumenta cada vez más y el azúcar comienza a cristalizarse. Mientras que antes se encontraba en la forma de minúsculos cristales, ahora, en estas condiciones, se forman grandes cristales. Es muy bello observar, por ejemplo, cómo se cristalizan las sales de alumbre después de haber preparado una solución muy saturada. Si uno cuelga un hilo en un vaso lleno de una solución saturada de sal de alumbre, en algunas horas se forman espléndidos cristales a lo largo de este hilo.

Al absorber y disolver, en un primer momento, estas sustancias minerales sin unir las, el agua, al evaporarse, permite a la sustancia disuelta mostrarse en su forma propia o, mejor dicho, de encontrar esta forma. Sin la presencia del agua, estos bellos cristales no podrían aparecer. Pero el agua no los crea, ella permite simplemente que las sustancias encuentren su forma propia. El agua, al impregnar la tierra, se impregna ella misma de sales minerales y encuentra así las raíces de las plantas que se extienden bajo la tierra. Entonces, a partir de la permeabilidad del rizoma, el agua se carga de minerales y penetra la planta. El agua sube y, por los experimentos que se han hecho, sabemos qué cantidad de agua puede recibir la planta. Por ejemplo, un haya en edad madura absorbe, durante un caluroso día de verano, cuatrocientos litros de agua aproximadamente. Esto equivale a cuarenta cubetas llenas de agua. Si uno se imagina que toda esta agua es transportada por una membrana no mayor de 1,5 mm. de espesor, podríamos decir que es posible escuchar el ruido que hace si pegamos nuestra oído contra el tronco. Por supuesto que el agua no permanece en el árbol. El agua impregna la planta y permite a las tiernas hojas de desplegarse en la atmósfera gracias a la presión de las células. Si dejamos de regar una azalea en plena floración, entendemos lo que queremos decir. Sin embargo, si colocamos una planta en un vaso lleno de agua

cuyas hojas retorcidas presentan un aspecto lamentable, la planta desplegará otra vez su forma en un lapso de tiempo muy corto a condición que no esté completamente seca. El agua le permite a la planta de hacer aparecer su forma. El agua no crea la forma sino que la hace posible.

Sucede lo mismo –para tomar la descripción precedente cuando una semilla queda tirada en el suelo seco de un desierto o de una estepa por varios años y de repente recibe agua de una fuerte lluvia. El agua penetra en la semilla y le inyecta las sustancias que se solidifican. Porque las sustancias contenidas en las células encuentran poco a poco un estado líquido, la fuerza del crecimiento que actúa en el grano puede tomar las sustancias y la semilla empieza a crecer. La división celular tiene lugar, el volumen del germen al interior del desarrollo de la semilla aumenta para finalmente romperla y la raíz crece hacia abajo. En cambio el brote crece hacia lo alto en dirección de la luz y hacia la forma. Ahí, en donde crece la planta, ya sea a nivel de los meristemas, ya sea en el extremo de las raíces y de las ramas o sobre las hojas, las células son blandas y sin forma, redondas, parecidas a una pequeña gota de agua. El agua deja en la planta en formación los minerales que ha traído consigo y que la planta necesita y se evapora a través de las aperturas que se encuentran sobre la faz inferior de las hojas. Se escapa de nuevo en la atmósfera donde se acumulan para formar nubes y para recomenzar su ciclo a través de la tierra y de la planta. Aquí también está muy claro: ninguna planta podría encontrar su forma si el agua no estuviera presente. El agua porta los procesos metabólicos, da forma a la planta, pero no a ella misma. Sin su presencia la planta no podría encontrar su forma.<sup>1</sup>

---

1 Dentro de los tejidos vegetales, los tejidos meristemáticos son los responsables del crecimiento vegetal. Sus células son pequeñas, tienen forma poliédrica, paredes finas y vacuolas pequeñas y abundantes. Se

Las observaciones que Schwenk ha realizado en su laboratorio hidrológico en Herrischried en el sur de la Selva Negra, muestran otra cosa asombrosa. Schwenk ha creado el siguiente dispositivo experimental: de un pequeño tubo de ensayo dejó caer gota a gota, según un ritmo muy preciso, agua para analizarla. Al caer, el agua producía, según su cualidad, formas muy variadas. El agua procedente de una fuente fresca formaba estructuras en forma de flor. Estructuras en forma de pétalos radiaban en todas las direcciones. El agua de menos cualidad, al momento de su dispersión, producía estructuras parecidas a anteras. Las aguas usadas en la industria o en los hogares, así como las provenientes de lo que se conoce como “lagos muertos”, no producían rayos en forma de pétalos o anteras, sino meros círculos concéntricos como cuando uno avienta una piedra al agua. Como resultado de estos análisis uno puede constatar que, según la constelación astronómica del momento, por ejemplo la conjunción u oposición de los planetas, nacen formas específicas. De tal modo que podríamos decir que el agua no sólo impregna y transmite sustancias minerales, sino también está abierta a impulsos que reaccionan a partir del espacio cósmico. Esto también importa en los procesos de la forma de la planta. Ulf Abele ha demostrado en su tesis que el modo de formación de diferentes órganos de plantas depende de la posición de la Luna con respecto al Zodíaco en el momento cuando la planta fue sembrada así como en el momento en que recibe abono o es regada.<sup>2</sup>

---

caracteriza por mantenerse siempre joven y poco diferenciado. Tienen capacidad de división y de estas células aparecen los demás tejidos. Lo cual diferencia los vegetales de los animales que llegaron a la multicelularidad de una forma completamente diferente.

2 Maria Thun y Hans Heinze: *Essais de plantation*

<sup>2</sup> Maria Thun y Hans Heinze: *Essais de plantation en vue d'étudier les relations entre les positions de la Lune dans le Zodiaque et les plantes de culture*, 2 vol., Darmstadt, 1973.

Si uno recapitula las cualidades del agua a partir de como se presenta, la podríamos calificar, tomando un concepto de Goethe, como agua *saturante* o *saturada*. Esta cualidad del agua, ligada a la facultad de restituir sin unir, de reflejar y no conservar, constituye una condición previa necesaria a la aparición de las formas vivas. No hay nada que no sea cristalino que no encuentre su forma bajo el efecto del agua, como así como toda forma orgánica sería impensable sin las cualidades del agua. Todo fenómeno de crecimiento y de formación orgánica depende de su presencia ya sea en la planta, en el animal o en el hombre.

Si intentáramos explicar y describir el gesto que se revela en estos comportamientos con sus características - como sucede con la planta en el tercer grado de conocimiento- deberíamos utilizar términos tales como abnegación y desinterés. Del mismo modo podemos comparar las cualidades del agua, en el reino mineral, con esta cualidad espiritual que llamamos amor y más precisamente con este amor desinteresado que el cristianismo llama “ágape”, el amor hacia el prójimo. Bajo el reino del amor se produce a fin de cuentas, en el dominio espiritual, algo comparable a aquello que es posible en el dominio de los fenómenos sensibles por el agua en tanto que procesos de formación. Allí donde rige el amor, lo espiritual puede abrirse, desarrollarse en función de sus propios impulsos, se puede encontrar ella misma. El amor de los padres por sus hijos, el amor de los amigos entre ellos, el amor de aquel que, desinteresadamente, se relaciona socialmente, permite en cada caso encontrar el espacio espiritual en el cual puede sin problemas desplegar las posibilidades que dispone.

De esta manera Beuys coloca en sus dibujos el corazón en el centro, entre el polo del caos y el polo de la forma, entre el azufre y la sal, donde inscribe el nombre de Mercurio. En el dominio orgánico, el corazón es la fuente

del flujo vital, en el dominio espiritual tiene lugar fuerzas que hemos llamado amor.

Cuando Beuys crea otras obras, encuentra estas fuerzas que impregnan tanto el mundo que nos rodea así como el mundo que está en nuestro interior. Ya que, como mencionó en ocasión de una mesa redonda celebrada el 27 de enero de 1983, si le explica lo que es el arte a una liebre, si considera al ciervo, al cisne u otros animales y plantas, tipos de suelo, planetas y todo que es suprasensible, es porque la tarea de todo hombre es aprender a conocer este mundo para llegar a conocerse. Es decir, practicar el autoconocimiento en el conocimiento del mundo. El macrocosmos y el microcosmos, como decía la antigua alquimia, forman parte el uno del otro. Y el proceso de conocimiento, Beuys no deja de subrayarlo, es el punto de partida de todo proceso de formación conforme al hombre y al mundo. Si el hombre quiere convertirse en artista —y todo hombre puede convertirse en artista— debe intentar comprender la naturaleza que lo rodea. Todo múltiple, como le dijo a Schellmann y a Klüser en una entrevista, es una exhortación a cumplir con esta tarea, aunque Beuys ya no viva. Aunque Beuys haya traspasado el umbral de la muerte, él ha pasado la flama. Cualquiera que haya recibido una obra realizada por Beuys, un objeto único o múltiple, puede sentir la intervención de esta antorcha. Esta flama, después de haber sido entregada, no se apaga. La fuerza de sus rayos continúa a ejercer una fuerza en nosotros a pesar de que Beuys ya no esté entre nosotros. Ha enviado en el frío de nuestro ser materialista e intelectualista el trineo cargado de la caliente cobertura destinada a calentar a aquel que conduce el trineo y a calentar al mundo. Y le ha dado a cada uno un lenguaje con el fin de que en la oscuridad de la observación matemática, desnaturalizante de las ciencias, brille el Ser cuando estemos frente a él. Seguramente muchos lectores considerarán este tipo

de interpretación como exagerada. Pero a través de las entrevistas que pude tener con Beuys, resulta claramente que se sentía verdaderamente comprometido con esta manera de abordar los elementos que manipulaba.

Si verdaderamente queremos comprender la verdadera intención de Beuys, debemos seguir una vía hacia otro dominio. Hemos examinado al agua en función de sus cualidades tales como aparece en el mundo sensible. Esta calidad –abstracción hecha de todo contenido sensible con la cual se asocia desde el principio- la hemos encontrado en el mundo espiritual y la hemos descrito como la fuerza que representa la fuerza central del desarrollo espiritual. Si nos preguntamos sobre el Ser cuyo núcleo y modo de aparición corresponde perfectamente a esta fuerza, estamos obligados a recordar al fundador del cristianismo. En la *Segunda epístola a los Filipenses*, capítulo 2, San Pablo dice: “Cristo Jesús, el cual, siendo en forma de Dios, no estimó el ser igual a Dios como cosa a que aferrarse, sino que se despojó a sí mismo, tomando forma de siervo, hecho semejante a los hombres; y estando en la condición de hombre, se humilló a sí mismo, haciéndose obediente hasta la muerte, y muerte de cruz. Por lo cual Dios también le exaltó hasta lo sumo, y le dio un nombre que es sobre todo nombre”. Y el acto de absolución de Cristo consiste justamente en liberarse del pecado y seguir en esta vía que él enseña, y que hace posible que la fuerza de Cristo comience a actuar en nosotros; fuerza que Beuys define como el “principio de evolución que emana del hombre”. Y cuando Friedhelm Mennekes le pregunta: ¿Cuál es, entre tus obras, aquella que para ti constituye la contribución más importante sobre la imagen de Cristo?, Beuys contesta: “El concepto ampliado del arte.” Y agrega: “El concepto del arte no es una teoría, es una figuración del pensamiento... Una manera de proceder que indica que el ojo interior es mucho más decisivo que las imágenes exteriores que aparecen de

muchas formas”. La fuerza de Cristo, el principio de evolución, “puede surgir ahora del hombre ya que la vieja evolución está acabada. Es la razón de la crisis. Todo aquello que el hombre haya realizado... Aquel que verdaderamente vea con la mirada interior podrá ver que Cristo ha regresado. No bajo una forma física, pero en la forma de movimiento, en una sustancia invisible al ojo. Esto quiere decir que Cristo atraviesa la sustancia de cada especie dada, de cada elemento temporal. Él está cerca. El umbral que provoca esta irrupción es una fuerza muy poderosa, como nunca lo ha sido a lo largo de la historia. Sólo es necesario la voluntad de vivirla, en tanto hombre, de transformarse completamente... Un concepto debe mencionarse como primordial: el movimiento. Es necesario subrayar el elemento de movimiento. La forma por la cual la reencarnación de Cristo se cumple en nuestra época es el movimiento por excelencia: aquello que está en movimiento. La pura forma espiritual –si podemos tomar una imagen relativa- una forma que está ahí, como un ser humano que está entre nosotros aún después de su muerte... Es el principio de resurrección: la antigua forma que muere o que se petrifica debe transformarse en una forma viva, llena de pulsaciones. Creadora de vida, del alma, del espíritu. Este es el concepto ampliado del arte”<sup>3</sup>

En una entrevista realizada en 1979 con Horst Schwebel, Beuys habla de manera parecida de la impulsión de Cristo quien, a través de la resurrección, impregna al mundo de su sustancia. Esta sustancia “actúa en el hombre y en la naturaleza. La encontramos sobretodo en el dominio de lo suprasensible. No está en segundo plano. Está presente. Es importante decir que está totalmente presente y que

---

<sup>3</sup> Franz Joseph van der Grinten y Friedhelm Mennekes: *Image de l'homme/image du Christ. Autour d'un thème de l'art contemporain*, Stuttgart, 1984, pp. 115 ss.

toda la vida humana depende de ella. Sin esta sustancia no podría haber vida.” Y cuando, después de haber formulado estas consideraciones de filosofía religiosa que tienen una aplicación práctica para la vida, Beuys se pregunta: “Por qué es necesario el arte?” y contesta: “Porque en los procesos creativos el hombre no puede expresarse sino a partir de los materiales. El hombre no es un ser absoluto, espiritual, es una encarnación... Es el sacramento el que se le presenta al hombre”. “La simple vista de un rostro humano es ya, en sí mismo, una cosa sagrada”. “Pero, ¿dónde se encuentra Cristo? ¡Él debe estar en alguna parte! Si yo digo que debe estar presente, entonces eso quiere decir que está allá... Es decir, él es un colaborador. Es la razón por la que el hombre deberá descubrir que hay otros colaboradores que participan en la evolución humana”. El agua absuelve el mundo —el agua, en tanto vida, vida eterna, resurrección”.

## **COLOR. ORDEN SENSIBLE Y ESPIRITUAL**

Así como uno puede comprender la idea de grasa si conoce su proceso de aparición, su génesis, de la misma manera no se puede entender el ser del agua sin buscar descubrir sus cualidades. De igual forma sucede con el fieltro, de su color gris así como de los otros materiales que Beuys utiliza en sus obras. La posibilidad está dada para comprometerse sobre un camino, de ponerse en movimiento, de provocar un proceso el cual Beuys hace referencia en su entrevista con Schellmann y Klüser:

SK: ¿Señor Beuys, porqué trabaja esencialmente con materiales grises?

Beuys: Sí, el señor Beuys trabaja con el fieltro, ¿por qué no trabaja con el color? La gente no se pregunta esto hasta el límite. Si él trabaja con el fieltro, ¿podría, a partir de allí, crear un mundo de colores? Existe, como sabemos, el fenómeno de la complementariedad, cuando, por ejemplo, yo veo una luz roja y cierro los ojos, tengo una imagen secundaria que es verde. O viceversa. Miro una luz verde y tengo una luz secundaria roja. La gente no va más allá cuando emplean el siguiente argumento: Beuys, si hace todo con el fieltro, ¿es que sólo desea hablar de campos de concentración?

Nadie se pregunta si aquello que me interesa sería, más allá del material del fieltro, de producir en el hombre todo un universo de colores como contra-imagen. Es decir: provocar un mundo luminoso, un mundo claro y luminoso, en ciertas condiciones, un mundo espiritual y suprasensible por una contra-imagen, siempre en un proceso de contra-imagen. Ya que las imágenes secundarias o las contra-imágenes no se les puede producir que a condición de no representen aquello que ya existe. Es inexacto decir que lo que me interesa es el gris. No es cierto. La suciedad tam-

poco me interesa. Lo que en realidad me interesa es un proceso que va más allá”.

Lo que Beuys exige aquí será analizado en las reflexiones que siguen. En la primera parte de estas reflexiones analizaremos el fenómeno del color y del contracolor. Cuando Goethe comienza en 1790 a editar sus *Contribuciones a la óptica*, como parte de su obra mayor *Tratado de los colores*, su intención fundamental era de proporcionarle al artista algo que le permitiera utilizar en su tabla de colores; no solamente algo que podía encontrar en lo que veía en el mundo exterior, según el punto de vista exterior, sino de emplear su tabla conforme al ser. Así su *Tratado de colores* culmina con la sección que Goethe nombró “Efectos físico-psíquicos del color”.<sup>4</sup>

Queremos aquí llevar a cabo un análisis de los colores en cuatro niveles comparables a los cuatro grados del conocimiento que hemos descubierto en nuestro estudios de la planta.

**Primer grado:** cuando observo el mundo y mi vista cae, por ejemplo, sobre un objeto azul, cualquiera que sea, un mantel, un pedazo de cielo, una cobija, y si me preguntan o si me pregunto ¿qué es ese color?, la respuesta siempre será clara y nada ambigua: es el azul. Un día aprendí ese calificativo, estoy en capacidad de acordarme de él y cuando veo alguna cosa azul, pronuncio el concepto gracias a un proceso de reminiscencia: es el azul. Al hacerlo, es relativamente igual saber qué tono de azul tengo frente a mis ojos. No hay en la lengua alemana conceptos específicos para designar los diferentes tonos de azul. Los conceptos son siempre palabras compuestas como azul cielo, azul ultramar, azul de Prusia o azul índigo.

---

<sup>4</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Essai d'un traité des couleurs*, 6<sup>a</sup> section, 1810.

**Segundo grado:** ¿pero qué pasa si deseo acercarme al azul, si deseo aprender cosas más precisas sobre él, si deseo tener una experiencia en tanto “color esencial” como lo llama Lankheit en su libro sobre Franz Marc? Intento fijar mi vista sobre el azul —y para ello es más fácil hacerlo si coloco frente a mí un objeto azul, puede ser una máscara o un cartón. Muy rápido me doy cuenta que el azul no se queda azul. Comienza a cambiar sensiblemente. Si se trata de un azul oscuro colocado en un fondo claro, se va a aclarar ligeramente, se va a hacer gris o, más exactamente, una sombra amarilla lo va a rodear. El azul deja de ser azul. Cuando lo miramos, se modifica (nuestro intelecto, nuestro saber escolar va a intervenir y nos dirá: sí, eso tiende a... pero nosotros no queremos oír ninguna explicación que está más allá de nuestra experiencia. ¡Permanecemos en la experiencia del azul!). El modo de visión no permanecerá siendo aquel el cual tengo necesidad cuando examino la forma de un objeto o cuando leo un libro. Cuando leo, se trata exclusivamente de reconocer ciertas formas y la sola cosa que me interesa es el contenido de lo que saco, es la imagen que se activa, pero no el proceso de visión. En el caso de nuestro examen actual, lo más fácil para nuestra observación, es hacer como si yo observara con los ojos de una vaca que apaciblemente pasta en el campo como si estuviera soñando. Esta forma de ver permite en efecto a la vez ver y observar el proceso de visión en sí mismo. A partir de todo esto, he realizado los experimentos que describo a continuación.

Si la mirada del que observa está dirigida sobre el centro del objeto azul, después de un tiempo su mirada va a descender lentamente sobre el costado, lo que le permitirá observar —pero sólo si la mirada conserva la dirección mientras la observación progresa durante ese tiempo— que el borde del campo de azul de donde partió la observación comienza de pronto a brillar. Inversamente, del otro lado,

sobretudo si aquello que rodea al objeto azul es de color neutro, se podrá tener una impresión de color naranja muy luminosa. Si de pronto retiramos la placa azul del lugar de donde se encontraba, sin cambiar la vista, entonces –a condición de que el fondo sea neutro, es mejor si se está frente a un muro blanco- un fenómeno de color se producirá, un color naranja-amarillo brillará intensamente en ese sitio preciso. Repitámoslo, no nos interesa saber porqué sucede. Lo que es decisivo, es que en lugar del azul aparece otro color y que brilla como éste. Renuncio a dar otros detalles de este conjunto de fenómenos.

Lo que es claro, es que no puedo decir qué es el color, simplemente, que está ahí, que cuando observo alguna cosa aparece toda una serie de contenidos de la percepción que se metamorfosean los unos y los otros. Como diría Beuys: a partir del rojo nace una imagen secundaria verde o inversamente; a partir del verde aparece una imagen secundaria de color rojo. Estos fenómenos aparecen claramente con los colores puros, es decir, aquellos que no son oscuros como lo son el café o el verde olivo.

**Tercer grado:** si al primer grado de lo que vi, a saber el azul, era azul claro, si al segundo le fue revelada una maravillosa transformación complementaria de colores, entonces en el tercer grado podemos hacernos la misma pregunta que preocupaba particularmente a Kandinsky: ¿cómo reacciona el color sobre mí?<sup>5</sup>

Después de haber constatado su presencia física, después de haber vivido un proceso de aparición de colores, se trata aquí de preguntarnos sobre la cualidad de un color preciso. No puedo describir la cualidad de un color sino describiendo la manera como me afecta. La astucia de Kandinsky consiste en no sólo dejar que ese azul me afecte

---

<sup>5</sup> Wassily Kandinsky : *Du spirituel dans l'art*, Munich, 1912.

mi ojo, sino percibir el azul por medio de la intermediación del ojo a través de otros sentidos, es decir, con el sentido del movimiento, del tacto, del equilibrio, del calor, con el sentido acústico y finalmente con el sentido que Rudolf Steiner, según el *Manual de fisiología general de los sentidos* de Hensel designa con el término de “sentido global de la vida”.<sup>6</sup>

Es interesante compartir esta observación ya que los detalles que descubrimos son todavía más ricos que nuestras propias experiencias. La experiencia depende mucho del tipo de azul, si es mucho más claro o mucho más oscuro y sobretodo si tiene una mezcla rojiza o no. Si partimos de un azul ultramar, hé aquí las experiencias que se producen:

*tacto*: el azul no ofrece ninguna resistencia. Cede dulcemente.

*movimiento*: el azul concentra y lleva a la profundidad.

*equilibrio*: si intento –con los ojos cerrados– de encontrar mi equilibrio perfecto, sentiré, al abrir los ojos, que me libero de mi punto de equilibrio para acercarme dulcemente hacia el azul. El azul no se cierra, no me oprime, no me sofoca, al contrario, se abre, me da espacio, me deja entrar.

*calor*: el azul no difunde calor, ni cuando brilla intensamente, pero tampoco es frío ni glacial. Existe una especie de frescor que no significa rechazo, sino distancia. Su oscuridad está impregnada de una claridad particular que me conduce no a zonas inquietantes, angustiosas, sino al vasto espacio interior. Kandinsky compara el azul claro al sonido de una flauta transversal y ésta se asocia a un azul mucho más oscuro que del órgano.

---

<sup>6</sup> Rudolf Steiner: *Anthroposophie. Une fragment de l'année 1910*, Berlin-New York, 1966, p. 40.

*vista*: sentido que transmite una suerte de sentimiento general de la vida, sentido al que nos referimos cuando le preguntamos a alguien ¿cómo estás? ¿Qué sentimiento fundamental se desprende cuando estamos frente al azul? Generalmente se habla de calma, de paz, pero también un cierto estado de vigilia, ya que el azul no duerme, y que precisamente despierta este frescor. Cuando me encuentro en estado de paz interior, nace una receptividad atenta a aquello que se me presenta: “Estoy propenso a analizar prudentemente”: receptividad en la observación y al mismo tiempo descuido de mí mismo con conciencia completa. Podríamos decir que frente al azul, un estado de conciencia es estimulado y que es óptimo para crear un estado espiritual fundamental para nuestras observaciones. En este estado de conciencia y con el tipo de comportamiento que podemos aprender. A partir del agua, el hombre se libera a sí mismo y se libera por su medio ambiente.

**Cuarto grado:** todo lo que se desprende de la descripción de la cualidad del tercer grado lleva al cuarto grado. Aquí es necesario preguntarse –como para el agua en el segundo- ¿a qué comportamiento espiritual nos referimos cuando nos encontramos frente al color azul? No debería haber en la descripción ninguna relación con el mundo sensible y con sus cualidades de experiencia. Podríamos quizás resumir aquello que hemos vivido por el concepto de recogimiento. Ya que el recogimiento supone un estado espiritual que hemos descrito, al mismo tiempo comporta una parte de pensamiento despierto y de observación. Por otra, excluye un juicio prematuro, el poder precipitado de lo intelectual sobre lo que tenemos enfrente. Busca explicar al ser, no su finalidad.

¿Cómo se obtiene un orden de colores? ¿Se puede derivar de la observación o es necesaria una teoría que renuncie a los colores y trabaje con dimensiones extra-sen-

sibles? Esta última solución es la vía que ha seguido la física moderna, la cual, partiendo del deseo de Newton de obtener lentes acromáticos, elabora una ciencia óptica a partir de la teoría corpuscular y llega finalmente, pasando por la teoría de ondas de Huygens, Hertz y Maxwell, a las teorías electromagnéticas modernas, según las cuales no hay colores sino energías electromagnéticas cuyo modelo puede ser concebido gracias a la imagen de onda o del quantum luminoso. A partir de la teoría electromagnética, la luz no es sino una parte de un espectro más grande que se manifiesta, en la dirección de las ondas cortas, siempre bajo la forma de acción química y en dirección de las ondas largas, tiende a pasar al dominio de la percepción del calor.

Si nos quedamos en el dominio de los sentidos –a partir del punto de vista epistemológico- es imposible remplazar la cualidad sensible “azul” por otra cosa; Goethe, Steiner y más tarde Husserl y Hensel lo han demostrado. Podemos observar en el mundo sensible muchas maneras como los colores no aparecen solamente uno a lado de otro directamente, sino bajo la forma de un espectro. Dondequiera, en las flores borragináceas, por ejemplo, que forman parte de los miosotis, la viperina o la consoude, todas estas flores presentan los botones de un color violeta y rojo que, al momento de la floración, pasa a violeta, después al azul puro para transformarse en un luminoso azul que termina en blanquecino. En la tarde cuando veo el cielo al ponerse el sol, descubro que el color es, primero, amarillo, después naranja, después vira al rojo y es cada vez más intenso hasta el momento que desaparece del horizonte. Los cosmonautas han descrito cómo, durante su ascensión, el azul luminoso del cielo se ensombrecía cada vez más – incluso en los Alpes uno puede experimentar eso- y que este azul se hacía tan profundo que, después de transformarse en azul índigo, cambiaba a violeta, un violeta pro-

fundo que terminaba por virar al negro. El arco iris finalmente es uno de los más bellos fenómenos de color y aparece también en los anillos de Newton, en los colores irisados del acero cuando se le calienta, o en las navajas de rasurar. Los colores están ordenados como en el arco iris: en lo alto aparece el rojo, luego se aclara en naranja y en amarillo y vira al verde. Después del verde, el azul se transforma en violeta sin pasar por el púrpura. Este fenómeno presenta precisamente los colores donde cada vez el púrpura aparece entre el amarillo y el azul, el verde, y entre el rojo encendido y el violeta. Este es el orden más perfecto que podemos encontrar en la naturaleza.

Pero podemos ir más allá. Es suficiente con interrumpir un rayo espectral en un punto cualquiera para observar todos los valores de color que, precedido a la interrupción, reaparecen. Si hacemos que se unan los dos extremos del rayo espectral se forma un círculo de colores. Este sintetiza aquello que la naturaleza repite indefinidamente. Corresponde perfectamente al orden de la naturaleza, pero como una imagen en donde no aparece ella misma. La imagen se encuentra en perfecta adecuación con la naturaleza.

Por otra parte, nos referimos a este orden constituido como una imagen de color provocado por un contra-color, es decir, el rojo de un verde, el verde por un rojo, que no son sino imágenes secundarias que el círculo de colores presenta como contra-imágenes. En el círculo de colores, el color se encuentra exactamente frente a otro color en tanto contra-imagen. El círculo de colores no es un orden arbitrario, sino un orden que corresponde perfectamente a las relaciones que existen en la naturaleza. Es entonces cuando el verde o el púrpura tienen, en este círculo, la misma legitimidad. El espectro de colores que sirvió como base a Newton, es el espectro que vemos en el arco iris, donde no hay púrpura.

El espectro que Newton analizó se forma a partir del prisma, es decir, de un caso particular de lente con el cual Newton, como astrofísico, observaba el cielo estrellado. ¿Cómo se organizaban aquí las relaciones? La proposición formulada por Newton fue la siguiente: si yo proyecto la luz a través del prisma, ésta se descompone en sus partes, en los colores. ¿Pero este fenómeno lo podemos observar verdaderamente?

Insertamos un texto extraído del *Tratado de colores* de Goethe que corresponde al final de la parte histórica de su libro y que lleva el título “Confesiones del autor”. Goethe confiesa que había pedido prestado una caja llena de prismas para observar los fenómenos del color que conocía desde su juventud en relación a la teoría de Newton. Después de un tiempo en el que Goethe no había tenido oportunidad de realizar su proyecto, el dueño de los prismas le pidió que se los regresara: “Ya había preparado la caja para entregársela al doméstico cuando se me ocurrió mirar rápidamente a través de un prisma, algo que había hecho en mi infancia. Recordaba que todo se veía lleno de color, pero no sabía por qué razón. Me encontraba en una habitación completamente blanca y, acordándome de la teoría de Newton, esperaba, colocando el prisma frente a los ojos, ver el muro blanco colorearse completamente degradándose y la luz, regresando hasta mis ojos, separándose en diferentes rayos de colores. Pero cuál fue mi sorpresa cuando me di cuenta que el muro blanco que veía a través del prisma permanecía blanco, que un color más o menos marcado aparecía solamente en el lugar donde una zona de sombras la tocaba y que finalmente sólo las barras de la ventana aparecieron en vivos colores mientras que en el cielo gris pálido de afuera no había ningún trazo de color. Después de reflexionar por un tiempo comprendí que un límite es necesario para producir un color, y como empujado por un instinto, dije en voz alta que la teoría de New-

ton era falsa. En esas condiciones no podía regresar los prismas y le pedí al mayordomo que me los dejara ”.

Goethe había descubierto que el espectro de colores no se forma como espectro cuántico, donde un elemento claro y un elemento en sombra entran en interacción. Los colores que aparecen no constituyen jamás la totalidad del espectro de colores, sino solamente una parte. De la sombra a lo claro aparecen ya sea la serie de tonos rojo-naranja-amarillo, o la serie de tonos violeta-indigo-azul. De un lado el color desaparece en la oscuridad, del otro lado desaparece en la claridad. Al hacerlo, la cualidad de ambos espectros cuánticos se deshacen en dirección de la luz; uno termina en el amarillo, el otro en el azul. Los dos colores no tienen absolutamente nada que ver entre ellos, mientras que en el otro sentido, en dirección de la oscuridad, los dos colores toman una tonalidad rojiza. Goethe llamó este fenómeno “intensificación”: el amarillo se intensifica en rojo profundo, el azul se intensifica en violeta profundo. Si en el experimento prismático las relaciones están ordenadas de tal forma que los espectros cuánticos se unen, aparecen nuevos colores. Si acercamos los espectros cuánticos uno contra el otro de manera que la superficie de sombra que se encuentra entre ambos se hace más y más delgada y que los espectros cuánticos finalmente se interponen, aparece una nueva cualidad de donde se forma el púrpura. Aquí el color es expulsado de la oscuridad hacia la luz. En el caso del verde, el color ha sido expulsado de la luz hacia la oscuridad. Ambos colores, el verde y el púrpura, están lado a lado como dos fenómenos que tienen los mismos derechos. No podemos deducir de la fenomenología de los colores el derecho de declarar que uno es un fenómeno primario y el otro un fenómeno secundario. En la teoría de los “colores” electromagnéticos, no hay color púrpura, no hay sino verde. Aquel que trabaja con colores puede obtener el verde mezclando el azul y el amarillo,

pero no hay posibilidades de obtener el púrpura. En las relaciones de mezclas, el púrpura es un color primario. En la imprenta, el impresor obtiene los colores mezclando el púrpura, el azul y el amarillo que reparte finamente por puntos. Lo mismo sucede si, por ejemplo, una luz púrpura y una luz amarilla se mezclan, dan una gran claridad. Es por esa razón cuando uno mezcla luces de colores, se mezclan en sentido inverso, es decir, que si uno mezcla el índigo y el cian obtiene un resplandor púrpura, produciendo cada uno una parte de amarillo, de púrpura y de azul, cuyo color en la mezcla se anula en un no-color en el cual la parte restante que brilla es púrpura. Así las bandas espectrales que aparecen en la naturaleza, el fenómeno de color, el fenómeno del espectro cuántico y sus relaciones del verde y del púrpura, los fenómenos de las mezclas de colores, todos pueden ser reunidos en la imagen del círculo de colores. Tenemos entonces en el círculo de colores una imagen válida del orden natural de los colores. Faltaría proyectar ese círculo horizontalmente.

Si uno quiere enderezar el círculo de colores, si lo queremos colocar en un orden vertical, es necesario preguntarse si hay para ello un punto de vista válido. Los dos colores naturales que son los más diferentes los unos de los otros, son el amarillo y el azul. Ambos pasan por lo rojizo cuando son sometidos al fenómeno que Goethe ha llamado “intensificación”. Los colores contrarios, amarillo y azul, cada uno intensificados en rojo, se reabsorben en el púrpura. De un lado donde sólo el acercamiento es posible, y no la intensificación, se mezclan para dar un verde. Así el círculo de colores llega a un nuevo orden: el púrpura está en lo alto, el verde abajo, el amarillo y el azul a los lados. Lo que sostiene este orden de colores es un juicio que sobrepasa el orden natural de los colores. A saber que el púrpura no aparece en tanto como luz, mientras que el color ligado a una sustancia puede ser fácilmente mezclado

para dar el color verde. Este es un juicio estético que comienza a jugar ahora. En el reino vegetal, la parte vegetativa es generalmente verde. Sólo la flor tiene color. Para muchos la rosa aparece como una especie de intensificación perfecta del crecimiento y la floración. La rosa se abre en el verde vigoroso y florece en un rojo maravilloso. La gavanza, forma más o menos original, hace surgir de un verde claro la flor graciosa y efímera que aparece de color púrpura claro.

Tal vez la disposición derecha-izquierda es arbitraria o es necesario proceder a una repartición que corresponde al ser del color. Aquí se puede retomar la observación que habíamos hecho más arriba y por la cual el carácter del azul nos ha sido accesible. Si hiciéramos lo mismo con el amarillo y el tono amarillo-rojo, sería fácil encontrar una oposición de caracteres tales como activo y pasivo, brillante y opaco, ávido de existencia y contemplativo, etc. Y como en nosotros mismos, el lado derecho es el que habitualmente nos hace activos en la vida y el izquierdo es el que generalmente permanece pasivo. Por tal motivo es necesario disponer el círculo de colores verticalmente, de tal suerte que el lado derecho englobe el espectro amarillo-rojo y el lado izquierdo el espectro que va del azul al violeta. De este modo, el círculo natural de los colores amplía los grados superiores de experiencia que Goethe ha llamado “físicos-psíquicos” y que nos llevan a un orden simbólico.

Partiendo de los colores naturales, al intensificarlos uno por uno los cuatro grados como lo hemos demostrado más arriba, y partiendo de la imagen natural de las relaciones entre los colores, nos hemos acercado a la esencia del color. A partir de aquí, es posible establecer un orden espiritual que corresponda a un fin psíquico. De este modo, por ejemplo, la Comunidad Cristiana, siguiendo el culto de Rudolph Steiner, reparte los colores según las

fiestas anuales que se celebran. En consecuencia se abren las posibilidades terapéuticas que sustentan ahora diversas experiencias dirigidas en el campo de la psicología de los colores.

Esto desemboca, a partir de la comprensión del efecto y de la esencia del color, en un proceso cultural que no pertenece al orden de la naturaleza, pero que es un orden espiritual que nos lleva a la percepción intensificada de fenómenos naturales y del orden natural.

En la historia de la pintura podemos ver este aspecto que se basa en los trabajos de Goethe. En la pintura de Turner, por ejemplo, o en las investigaciones de Runge al ampliar el círculo de colores convirtiéndolo en una esfera integrando el claro-oscuro. Aparece en muchas acuarelas de Delacroix que le sirvieron como preparatorias para sus pinturas al óleo al construir sus composiciones a partir de las leyes del contraste y de la armonía. Aparece también, en forma definitiva, en la pintura francesa al aire libre. Asimismo, el Impresionismo como el Neoimpresionismo parten del conocimiento de las leyes del color y de sus efectos psicológicos. El contraste simultáneo, es decir, el efecto de la superficie de colores vecinos constituye la receta de numerosas obras de esa época.

Después lo vemos en las obras de Van Gogh y de los Nabis, en los Fauvistas y en el Expresionismo alemán donde se concibe la pintura a partir del conocimiento del color y sus efectos fisiológicos. Entre ellos los cuadros proceden del temperamento del color, sobretodo en Franz Marc y Chagall. En la pintura de los años sesenta, en el movimiento del op-art y del minimalismo nacen las obras de Yves Klein, Barnett Newmann, Mark Rothko, Ad Reinhard y Johannes Geccelli cuya pintura no representan ningún objeto, ninguna composición. Así, por ejemplo, una superficie azul puro de Klein no puede sino incitarnos a seguir el camino descrito más arriba. La obra nos invita a

seguir las etapas del camino del puro fenómeno físico, de la presencia de un cierto color a una experiencia esencial. Si no seguimos por esta ruta, entonces este tipo de pintura no sería concebible. El hecho de reutilizar un color para activar una cierta fuerza efectiva espiritual forma todavía parte del futuro de la historia de la pintura. Este camino no deberá naturalmente ser seguido sino en la medida que uno sea capaz y esté dispuesto a reconocer estos principios. Justamente al ocuparnos de la obra de Beuys es inevitable preguntarnos si deseamos tomar en serio no solamente su obra, sin también sus intenciones.

Los frescos que se encontraban en la cúpula del templo antroposófico de Dornach, destruidos por el incendio de 1922, constituyen los primeros y más importantes intentos en este sentido. Estos fueron realizados a partir de las indicaciones de Rudolph Steiner como lo podemos comprobar si observamos sus dibujos hechos sobre fondo negro que realizaba durante sus conferencias sobre estos principios.

Es importante subrayar que la costumbre de Beuys de dibujar durante una conferencia, podría remontarse a Rudolph Steiner. No es solamente su estilo, pero también la escritura de Beuys la podemos comparar a la de Rudolph Steiner varias décadas atrás. Del hecho que podemos asir al color de esta manera, este se convertirá, por la intervención artística en un acto que no tiene un carácter simbólico ni alegórico, pero que hace presente de manera muy aguda en lo sensible, un efecto espiritual. Así el artista que ha creado a partir de ese punto de vista puede concretamente incitar al espectador a percibir un mundo espiritual en este mundo sensible. Aun si no lo conseguimos, nuestro intento corresponde a este mundo, de la misma manera como puede oír un cuento del cual yo registraría una serie de imágenes sin tener que entender inmediatamente su sentido. Lo mismo sucedería para la

mitología cuyos protagonistas no fueran seres humanos, sino dioses y semidioses. Así la pintura del futuro puede fundar una especie de nueva mitología.

En relación con el arte de nuestros días, hemos visto que nos conduce, primero a partir del color, a una espiritualización de lo sensible y a una sensibilización de lo espiritual. Las observaciones que hemos visto a partir del agua y de la formación del aceite o de la grasa, las podemos encontrar en las sustancias plásticas. Faltaría analizar alguna cosa comparable en el dominio de la forma. A partir de la célebre sentencia de Cézanne según la cual las formas de la naturaleza deberían ser reducidas a conos, esferas, cilindros, la pintura y la escultura son iguales en tanto a la forma pura. En el cuadro “Sol n. 1” que Delaunay pintó entre 1912 y 1913 marca el umbral a partir del cual la pintura pasa de la fase de reproducción a la fase de la creación autónoma, ya que tanto el color como la forma son utilizados de la manera más sencilla: un círculo y una cruz dibujadas en un formato cuadrado. Los colores son variaciones relacionadas con el círculo de colores.

Es el camino que va del cubismo analítico al cubismo sintético y del constructivismo a la síntesis precisa: el cuadrado negro de Malevitch y las líneas cruzadas de Mondrian de los años veinte (en su colorido, reducido al amarillo, al rojo y al azul, Mondrian siguió, como su amigo y mecenas Slijpers me lo ha dicho, las indicaciones de la época teosófica de Rudolph Steiner). Pero la contribución más importante de la teoría de los colores de la pintura moderna se encuentra en los trabajos pedagógicos de Paul Klee. Esta oposición que encontramos constantemente en las exposiciones de Beuys corresponde también a la tensión fundamental a la cual Paul Klee no cesaba de referirse. Quien lo llame caos y cosmos, azar y orden, clásico y romántico, cósmico y terrestre, dinámico y estático, su combate plástico se desarrolla esencialmente entres es-

tos dos polos. A pesar de que Beuys, según parece, no haya conocido los cursos de Klee, de igual forma el movimiento se sitúa entre la petrificación y el caos. A este respecto, Klee explica que, en las variaciones siempre nuevas, no existe la forma, sino su conformación.

## **MATERIA – DEVENIR Y DECADENCIA**

Me gustaría profundizar sobre el aspecto de la complementariedad en Beuys. No se refiere a ella solamente como una cosa que está presente, como algo que podemos simplemente observar, sino habla de un “proceso de contraimagen”. Una vez más debemos, como para todo lo que hemos visto hasta ahora, tomar el camino por el cual Beuys nos ha precedido. Una de las experiencias fundamentales del hombre contemporáneo que Beuys constata con pavor es que el mundo está a punto de ser destruido. Jamás la humanidad había vivido esta catástrofe en estas terribles proporciones. Mucho de este proceso de destrucción se ha debido al desarrollo de las ciencias naturales en el siglo XIX que, no sólo no ha explicado ciertas relaciones entre el hombre y la naturaleza desde un punto de vista físico y biológico, sino ha elaborado una visión del mundo materialista que engloba todos los dominios de nuestra existencia. Beuys nos recuerda que la humanidad ha necesitado este pensamiento materialista con el fin de separarse completamente de visiones del mundo que garantizan su relación con Dios y que lo mantienen bajo su tutela, ya sea en el dominio político, por el principio del derecho divino, o en el dominio religioso a través de la enseñanza de la iglesia y por la moral rigorista extraída del Antiguo Testamento, o por los ministerios de educación a través de cursos y exámenes que niegan la libertad de enseñar.

Al liberarse de estos sistemas, el hombre se reencontra consigo mismo. Pero el llamado de Beuys, de acuerdo con los escritos de Rudolph Steiner que repite sin cesar, es que la primera etapa necesaria para la creación de una nueva organización social consiste en retirar la vía del espíritu de las manos del estado para reintegrarla a las manos de cada ciudadano responsable. No es sino que cada

individuo reconozca su libertad y que así tenga una relación personal con la cultura, es decir con la creación, con la moral, con el mundo espiritual, que la cuestión de la esencia de aquello que no es sensible, de lo suprasensible, podrá ser aprehendida de manera más clara. La tendencia a no creer lo que las instituciones o los maestros dicen no sólo conduce al empobrecimiento del corazón, sino a la consolidación de los esfuerzos que el hombre dispone para repeler los límites del conocimiento. Ya que es legítimo el querer hablar sobre estos en función de sus experiencias y no solamente aprender de lo que alguien más dice. Así la monotonía creciente del mundo, de la ciencia y de la política se transforma en una especie de llamado a buscar y descubrir un contra-mundo. La percepción de los procesos que en verano y en otoño conducen al decaimiento pueden suscitar en el hombre sentimientos de aflicción, de tristeza, de depresión. Esto sucede sobretodo en noviembre. No es por azar que las fiestas en las que se recuerdan las almas muertas, los muertos y aquellos que han desaparecido se celebren en noviembre. Pero si uno analiza estos procesos de decadencia, de la misma manera como lo hemos hecho en la observación de las plantas, encontramos la sensación de una vida posible en el futuro, basada en la voluntad, que no ha florecido en tanto forma pero que se prepara a surgir de este decaimiento.

En la experiencia de los procesos de muerte, en la cual el materialismo y su tecnología nos arrastran, en la experiencia de todo aquello que sin interrupción muere alrededor de nosotros y en nosotros, una nueva semilla, una transformación física futura puede nacer frente al ojo del alma, en un universo puramente interior. En el mundo sensible es posible proveer la semilla, el germen futuro está ya contenido en la planta que muere. El mundo, que frente a la cultura declina, aparece en nuestra alma como un esbozo como una esperanza, pero no se hará verdadera-mente real

si no somos capaces de relacionarla a nuestra propia voluntad y a nuestro propio trabajo. Entonces la realidad del espíritu se descubre para que pueda ocurrir el nuevo mundo.

Beuys llama muchas veces nuestra atención sobre el hecho que el individuo, que se ha encontrado a sí mismo, al final de una encrucijada materialista, puede y debe liberarse de los procesos de la muerte en los cuales ha caído. Lo puede hacer por “la fuerza de Cristo” que representa “el principio de evolución” ya que su fuerza reacciona en cada individuo a condición que él quiera. Así el espectáculo de un mundo bello, floreciente, no constituye una condición necesaria a esta consolidación de la que el hombre necesita para sobrepasar el proceso de enfermedad y de muerte que la historia lo ha arrastrado. La observación exacta de la realidad de los procesos de muerte en el mundo de la cultura y los ejercicios a partir de los procesos de muerte en el mundo de la naturaleza, tales como los ha descrito Rudolph Steiner en su libro *¿Cómo llegar a los estados superiores?*, son las condiciones del despertar espiritual del hombre. No se trata de seguir la vieja creación, sino se trata de construir un nuevo mundo. Este nuevo mundo es “la plástica del calor”, “la escultura social”, “la plástica social”. Ésta no se forma ella misma sólo por el hecho que mucha gente se encuentre reunida. Se forma cuando los individuos aplican conscientemente su voluntad perceptiva para descubrir lo que el futuro conforma al ser de todo lo que otro individuo podría consistir. No es solamente a partir del pasado de este otro individuo —en el cual la percepción y la observación de aquello que le va a pasar— que es posible reaccionar conforme a las cosas o a los hombres. Esta conducta moral que resulta del hecho de que el individuo, el corazón encendido, se voltea hacia al otro con amor, es la condición para que nazca entre los hombres una comunidad que sobrepasa al individuo.

Si el hombre, frente a una situación de desamparo, comprende el impulso que le permite liberarse –frente a la enfermedad en la cual se encuentra-, la intuición de una imagen sana de este organismo social puede ser posible, y como los corazones se encienden para llevar a cabo esta creación social, la voluntad individual se funde en una voluntad común más grande que posee la fuerza para realizar algo verdaderamente nuevo y para saber cómo comprometerse en el camino que lleva a esta nueva realidad. Todo lo que aparece en la conciencia del individuo como una “intuición moral” (Steiner) no es algo que de antemano le pertenece al mundo, sino un valor espiritual que se introduce en las realidades de este mundo terrenal. La prueba de la enfermedad, de aquello que muere y que simbólicamente está representado en todo aquello que ha salido de la cohesión viva y plástica del mundo, se convierte, en la obra de Beuys, en una provocación de aquello que en nuestra alma suscita o despierta el deseo de reaccionar y de una creación emanada de “un mundo diáfano, transparente, luminoso y espiritual”. “Es el principio de resurrección: transformar la vieja forma que muere o que está petrificada en una forma viva, plena de pulsaciones, que favorece la vida, al alma y al espíritu. Es el concepto ampliado del arte”. En el diagrama de la teoría plástica de Beuys, el polo de calor caótico y el polo del frío cristalino se encuentran cara a cara, relacionados por el elemento del movimiento, representado por Mercurio, es decir, el bucle que forma la línea que une los dos polos del corazón. Mientras que el polo de inmortalidad está simbolizado por el lado derecho, tres líneas verticales colocadas unas sobre otras, en forma de triángulo, unen estos ángulos y aparecen siempre cuando, en la plástica, un ángulo de grasa debe aparecer. La grasa es en sí misma algo que impregna el lado que se deteriora, como lo hemos visto en la formación de la semilla, y que actúa plásticamente. Es decir, que en el diagrama

plástico los dos polos podrían encontrarse uno frente a otro.

Muchos dibujos, por ejemplo aquel que me hizo un día, con el título “Evolución” tienen, en el lugar donde las fuerzas procedentes del pasado convergen, en el punto que representa el presente, una cruz con dos pequeñas alas rodeada por cinco rosas. “Podría haber siete” declaró Beuys, un día. Rudolf Steiner describe, en su libro *Las ciencias ocultas*, la relación que la mediación puede tener con esta imagen. Es una suerte de mediación que atrae la mirada del hombre sobre todo aquello de que él mismo es causa de su decaimiento, de su muerte y, además, evoca todas las fuerzas que permiten al hombre de sobrepasar la muerte como Cristo resucitado.

Si el contenido de esta mediación aparece primero como una imagen, el dibujo de Beuys que representa el trozo de grasa –en particular con este diagrama- está *a priori* más centrado sobre el aspecto procesal. Ambos significan, creo, la misma cosa.

“De hecho el símbolo de Cristo no es la cruz, sino el pentagrama. Ya que el pentagrama es la única figura en el espacio geométrico que es dinámica, que puede ser trazada por una línea. Todas las otras son más abstractas –por ejemplo, el símbolo judío que se compone por dos triángulos isósceles inscritos uno sobre otro, y que es, por lo tanto, más estático y que representa la dialéctica, es decir que aquello que está en lo alto es también lo que está abajo, como el signo del micro-cosmos y del macrocosmos, todos tienen principios dualistas y es esto lo que el pentagrama sobrepasa. Visto desde este modo, es un signo dinámico, de movimiento y por ello el símbolo de Cristo. Es por ello que entre los Rosacruz los ángulos del pentagrama están formados por cinco rosas dispuestas alrededor de un cruz de color negro”.