

# El hombre, creador de sí mismo

## Durero y Beuys o la profesión de fe en la creatividad\*

Peter-Klaus Schuster  
Traducción de Rafael de la Vega



Durero y Beuys: ¿quién no conoce esas reflexiones, con un y en el centro mismo del título? Su malicia radica en la vinculación de dos nombres, de los que hasta el momento se sabía muy bien que tienen que ver muy poco el uno con el otro. Construye a la lectura la sospecha de que quizá pudiera ser de otra manera, de que el sin duda más grande artista de los alemanes podría tener más puntos en común con el más controvertido representante del arte alemán actual de lo que resulta grato a ciertos admiradores de Durero.

### I. El concepto amplio de arte

Para Joseph Beuys —al menos así lo parece— Alberto Durero no ha sido hasta el momento objeto de especial atención, ni para la reflexión, ni para la producción artística. De todos conocido es un trabajo, surgido durante la Documenta 5 en 1972, que relaciona a Durero con las zapatillas de fieltro, y lo convierte, así, en respetable patrón de una cultura de museo que Beuys, con su concepto ampliado del arte, desearía abrir radicalmente a la vida. El museo es, para Beuys, un lugar de aprendizaje, abierto a muchas disciplinas y saberes dis-

tintos, para elaborar todos esos fundamentos sobre los que sería posible crear condiciones más humanas para una existencia creadora de cada individuo. En un sentido muy semejante, el museo era ya para el rey Luis I una academia para la formación y perfeccionamiento de lo humano. En su famoso discurso con ocasión de la colocación de la primera piedra para el edificio de la Nueva Pinacoteca, Luis I de Baviera exigió en 1846, y muy en el sentido del clasicismo de Weimar:

El arte no debe ser considerado como un lujo; que halle su expresión en todo, que entre a formar parte de la vida; sólo entonces será lo que debe ser.

También para Beuys debe el arte confundirse con la vida. Para razonar esta máxima central de su concepto ampliado del arte, Beuys invoca menos al idealismo alemán que al Renacimiento, especialmente a Leonardo da Vinci. Leonardo es el fundador, profundamente admirado por Beuys, de una conciencia moderna, pero también el comienzo de las desgracias a ella unidas. En el ansia enciclopédica de saber que posee Leonardo, la experiencia y la ciencia matemática se toman decisivas, por vez primera, tanto para el arte como para la investigación de la naturaleza. Por lo tanto, el arte no es aún una disciplina especial, bella-

\* Tomado de *En torno a la muerte de Joseph Beuys*, varios autores, Inter Naciones, Bonn, 1986.

mente inútil, sino que participa activamente en el progreso del conocimiento. Con sus nuevos fundamentos matemáticos y el ansia cósmica de saber que da alas a su observación, se convierte incluso en adalid de las ciencias naturales.

Leonardo —dice Beuys—, es en cuanto artista, el que caracteriza cómo se accede a un concepto burgués de la ciencia. Se trata, exactamente, del concepto de ciencia con el que la clase burguesa hizo su revolución. Esto empieza con Leonardo, y él, como artista, es el representante de esta tendencia, cuyo representante científico es Galileo.

Un concepto del mundo orientado matemáticamente y saturado de experiencia era imprescindible, en opinión de Beuys, “para hacer surgir la libertad humana en lo individual”, más allá de cualquier curatela teológica. Sin embargo, esta autoconcepción de poder por parte de las ciencias naturales trajo al mismo tiempo consigo, según Beuys, un decisivo emprobecimiento del hombre. Desde entonces sólo ha sido apercibido científicamente lo que puede ser reducido a forma o expresión matemáticas. Bajo el avance triunfal de las ciencias positivistas el hombre perdió así, según Beuys, el sentido de la unidad del Todo. El arte, que para Beuys abrió camino en el Renacimiento, con Leonardo, a la liberación burguesa de los prejuicios heredados, apenas si toma parte activa desde entonces en las circunstancias y relaciones de la vida, troqueladas en medida creciente por las ciencias. En opinión de Joseph Beuys se reduce a un virtuosismo hiperbólico producido por algunos individuos geniales. Su función antropológica para el hombre común y corriente parece perdida para siempre.

En opinión de Beuys, el arte tiene que recuperar esta función, porque frente al imperio exclusivo de la razón, sólo el arte es capaz, dice Beuys, de reactivar todos los sentidos y potencias del hombre. Así todas las acciones y provocaciones de Beuys tienen por objeto vivificar al hombre en su capacidad creadora, sepultada por el constante empleo de la razón. El hombre renovado de tal manera en su creatividad propia desarrollará entonces —así lo espera Beuys— una relación menos materialista con la naturaleza, y se considerará a

si mismo no ya como una existencia individual, disciplinada y reducida por una serie de habilidades aprendidas, sino como una parte activa creadora de un organismo total, o bien —dicho en los términos de las nociones renacentistas sobre la naturaleza— como microcosmos de un macrocosmos universal. Para reavivar este sentimiento de unidad prístina, Beuys trabaja con materiales marcadamente pobres, como por ejemplo fieltro, grasa, animales muertos y basura, que hasta ahora no habían sido estimados como dignos del arte y que no pueden ser definidos o encasillados racionalmente de manera inmediata. Estos materiales poseen una rica gama de asociaciones y son empleados por Beuys intuitivamente, incluso muy frecuentemente con una provocadora falta de lógica, para ilustrar polos opuestos de suma simplicidad, como por ejemplo el calor y el frío, el receptor y el emisor, el nacimiento y la muerte, lo femenino y lo masculino, lo orgánico y lo cristalino. El concepto ampliado del arte que defiende Beuys implica también un concepto ampliado de la ciencia, una comprensión del hombre y de la naturaleza derivada nuevamente del arte, pero no gobernada por principios racionales sino orgánicos.

## II. El crepúsculo renacentista

La valoración crítica que hace Beuys del Renaci-



miento, como espléndido comienzo del triste fin, no constituye un caso aislado. Se trata más bien de una opinión muy difundida, tanto en la historiografía burguesa liberal como en la conservadora. Jacob Burckhardt estimó ya que la aportación capital del Renacimiento había sido el descubrimiento del mundo y del hombre, con la paralela ruptura de los tradicionales vínculos religiosos. El temor ante una tal pretendida secularización de la razón desembocó, especialmente en la época de posguerra, en un ostensible crepúsculo del Renacimiento.

Así por ejemplo leemos ya en 1947, en la *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer, y en frases que volveremos a hallar más tarde en Beuys, que el pensamiento racional ha liberado al hombre, sí, del mito, pero que luego, con Galileo, lo ha vuelto a someter al mito de la racionalidad, despojándolo de su humanidad. El hombre de la era científico-técnica —afirma también en 1947 el historiador de la literatura Walter Rehm— se ha colocado a sí mismo desde el Renacimiento, con plena conciencia, en el centro del cosmos. Por este desafuero de su propio ensalzamiento a la condición del centro del mundo, por esta presunción del *experimentum mediatatis* ha tenido que pagar el hombre, desde la Revolución Francesa, con arduos y melancólicos gravámenes de su alma. “En nuestra indigencia vital”, leemos



en el Husserl tardío, “esta ciencia no tiene nada que decimos”. En plena armonía con esto, la filosofía existencial de Heidegger guardó relación más estrecha con la dignidad de las cosas sencillas que con las ingeniosas tecnologías de la reconstrucción del país.

En el sentido de tal crítica de la civilización, que en atención a las miserias generales de hoy tiene también, indudablemente, rasgos de elitismo, podría considerarse a Beuys como uno de los primeros *Aussteiger*, de los que se apean o abandonan la sociedad establecida, como alguien que se marginó de ella antes del verdadero incremento de la reconstrucción económica del país. Tras su ruptura con las ciencias naturales en 1958, Beuys se entregó radicalmente a la salvación del hombre por medio del arte, en lugar de apoyar la autorrealización, y con ella la inminente autoanulación del hombre mediante la ciencia y la técnica.

### III. Todo ser humano es un artista

Con ello, Beuys enlaza de nuevo directamente con la idea que el Renacimiento tenía de sí mismo. Renacimiento, o *Widererwaxsung*, como lo llamó Durero y lo expresó en el famoso autorretrato pintado en Munich en 1500, significa el restablecimiento de la condición prístina del hombre como imagen y semejanza de Dios gracias a sus dotes creadoras. Esta conciencia renacentista, expuesta por Durero en los evidentes rasgos de Cristo que posee su autorretrato, la rehabilitación del ser humano como semejante a Dios, no posee para los humanistas rasgos de *hybris* blasfema: antes al contrario, para ellos la tarea encomendada por Dios a cada hombre consiste incuestionablemente en utilizar las dotes y habilidades que le han sido otorgadas de manera tal que vuelva a adquirir su real naturaleza de imagen y semejanza de Dios.

En el famoso discurso de Pico della Mirandola “Sobre la dignidad del hombre” escrito en 1486 y no leído nunca en público, este credo humanista queda formulado de modo inequívoco en la exhortación que dirige Dios a Adán:

No te hemos dado, oh Adán, ni un asentamiento fijo, ni un rostro propio, ni un don especial, para que puedas elegir según tu libre albedrío el asen-



Alberto Durero, *Autorretrato*, 1500.

tamiento, el rostro y el don que quieres tener y poseer. Con tu libre albedrío, en cuyas manos yo te he confiado, puedes determinar por ti mismo tu naturaleza. No te hemos hecho ni celeste ni terrenal, ni mortal ni inmortal. En cuanto libre y honrado hacedor y configurador habrás de modelarte a ti mismo en la forma que desees. Puedes degradarte a bestia inferior o transformarte en lo superior, en lo divino, como tú quieras.

Según la concepción humanista, todo hombre es, pues, su propio creador. En cuanto *plastes et fictor*, hacedor y configurador de sí mismo, considera y define Pico al hombre. Tratados humanistas algo posteriores emplean todavía metáforas artísticas aún más claras, al designar a cada hombre individual como *sui optimus artifex*. Durero, con su autorretrato críptomorfo de 1500, enlaza programáticamente, en los albores de la nueva centuria y exactamente en la mitad del primer milenio, con esta idea humanista del hombre creador y dotado de libre albedrío. Así, en la leyenda de su retrato subraya Durero expresamente que se ha “creado” a sí mismo, a los veintiocho años de su vida, con colores imperecederos.

Su asimilación a Cristo y con ella su aspira-

ción a ser imagen y semejanza de Dios, es también para Durero, pues, el resultado de un esfuerzo creador, que abarca la totalidad de su persona. El arte no significa sólo la destreza especial de una mano habilidosa, que Durero destaca intencionalmente en el cuadro. Muy al contrario, el arte significa también, para el humanista que es Durero, que todo ser humano tiene en su propia mano la posibilidad de hacerse a sí mismo lo que quiere ser. Mediante el recto uso de su espíritu, todo hombre puede y debe asimilarse a la divina verdad en Cristo. Así pues, no es Beuys el primero en ver un artista en cada hombre, sino Durero, en virtud de sus convicciones humanistas. Porque el hombre, en cuanto criatura creadora y dotada de libre albedrío, puede llegar a ser por sus propias fuerzas —como lo muestra Durero— imagen y semejanza de Dios.

#### IV. Renacimiento y revolución

El autorretrato ideal de Durero que atesora la Antigua Pinacoteca de Munich y la patética autoexposición de Beuys que lleva por título *La rivoluzione siamo noi* no son, por lo tanto, en modo alguno diferentes. La revolución somos nosotros: en clara alusión al lema de 1968, *La fantaisie au pouvoir!* quiere decir en Beuys la adhesión abierta a la creatividad de cada individuo en cuanto fuerza revolucionaria transformadora. Con esta profesión de fe, Beuys se nos presenta en la fotografía teatralmente escenificada como prototipo de un papel artístico que todos podemos desempeñar. Lo mismo vale para el autorretrato críptomorfo de Durero. También aquí evidencia el artista ejemplarmente, con su retrato, esa capacidad creadora de la que todos disponemos y en la que deberíamos emularle. Así pues, las fuerzas creadoras que Beuys ensalza como revolucionarias son en realidad aquéllas que para Durero, el humanista, hacen posible el Renacimiento, el renacer de cada hombre individual. La fórmula de Beuys: “Todo hombre es un artista”, aparece pues ya en Durero, radicalizada en la convicción de que el hombre sólo es verdaderamente hombre en cuanto que es artista. La invocación al hombre en cuanto artista, que une a estos dos autorretratos tan dispares entre sí, es todavía para Beuys

—como lo era ya para Durero— la única posibilidad “de hacer algo por el hombre”.

Haced uso de vuestro poder —dice Beuys en las huellas de la tradición humanista—, del poder de que disponéis mediante vuestro derecho a la autodeterminación. Esto es, el principio fundamental de que los hombres hagan uso de su poder como individuos, como hombres libres creadores.

Durero muestra, en el canon ideal de proporciones que sirve de base a su retrato, en cuán decisiva medida está determinada para él la potencia creadora por el uso de la razón oriental hacia el saber matemático. En armonía con esto leemos en los escritos teóricos de Durero sobre el arte: “Buena cosa es poder hacer algo. Porque merced a ello nos asemejamos tanto más a la imagen de Dios, que todo lo puede”. Y sin embargo, Durero reconoció —con mucho mayor énfasis que Leonardo— que tampoco la matemática es capaz de darnos certidumbres definitivas, antes bien es tan sólo un medio auxiliar capaz de mejora permanente. Como Dios y su Creación son infinitos para Durero, se sustraen a toda medición exacta lo mismo que la idea de la belleza, cuyo conocimiento perfecto es para él un privilegio de Dios y de algunos elegidos, que participan en singular medida de la divina inspiración. La vinculación entre racionalidad e inspiración, hacia la que tan decididamente apunta Beuys, tiene en Durero su primer representante en el arte del Renacimiento.

Por ello no es sólo la primacía de la razón, sino la fuerza irracional de la fe a la que debe Durero, según propia confesión, su aproximación al Hijo de Dios, su renacer en Cristo. Con el

reflejo de una cruz en la pupila, Durero hace referencia directa, en su ufano autorretrato maniqueo, al devoto ideal de piedad que proseguirán sus autorretratos posteriores en el papel del martirizado varón de dolores. Así pues, la potencia creadora del hombre no llega a su culminación, para Durero, gracias a las artes y las ciencias, sino por medio de una espiritualización irracional que supera a ambas.

También desde esta perspectiva halla el ennoblecido autorretrato de Durero su exacta correspondencia en el de Beuys, acrisolado también en visión frontal. Con el ademán enfático del Redentor que ha resucitado del sepulcro, Beuys ha vuelto la espalda a la puerta cerrada, cuyas jambas y dintel le enmarcan como un nimbo. Con todos sus atavíos, su sombrero de gángster y su chaleco de aviador, cerrado el puño, el artista sigue impertérrito su camino, una mezcla de labriego pobre y predicador ambulante. Su mensaje casi cristiano es la renovación de la humanidad por medio del arte. Beuys, como lo subraya el sello que campea a su pies con la inscripción “*Hauptstrom*” (Corriente principal) y el signo de la cruz, es una emisora con una conciencia misional decididamente mesiánica. Pero también Durero relacionó ya su tarea artística (según Lucas, 12,49) con la difusión de la fe llevada a cabo por Cristo en todo el haz de la tierra: “Pienso que quiero prender un pequeño fuego, que con el tiempo se convierta en un fuego tan grande que ilumine todo el mundo”. La revolución somos nosotros: ésta es la quintaesencia de una sorprendente teología del arte y del artista, que apunta hacia el renacer de cada individuo y que se extiende, con una constancia no menos sorprendente, desde Durero hasta Beuys.

