

PERFORMANCE E INICIACIÓN

RITOS DE PASAJE EN LA OBRA DE JOSEPH BEUYS

PERFORMANCE AND INITIATION RITUALS OF PASSAGES IN JOSEPH BEUYS'S WORK

FABIOLA DE LA PRECILLA

fabidelapecilla@gmail.com

Departamento de Artes Visuales. Facultad de Artes
Universidad Nacional de Córdoba. Argentina

Abstract

This article is about Joseph Beuys's video-performance *How to explain pictures to a dead hare* (1965), exhibited at the Hamburger Bahnhof - Museum for Contemporary Art in Berlin. We conducted a semiotic analysis of the work and the Medial Files, translating these texts from German. We take two axes: the relationship between form and content, and the production - teaching of art in late-modernity. We reconstruct the artist's poetics, the *expanded concept of art* and *social sculpture*.

Keywords

Performance; ritual; poetics; allegory; dialogism

Resumen

Este artículo trata sobre la video-performance *Cómo explicar las pinturas a una liebre muerta* (1965), de Joseph Beuys, expuesta en el Hamburger Bahnhof, Museo de Arte Contemporáneo de Berlín. Realizamos un análisis semiótico de la obra y de los archivos mediales, traduciendo estos textos del alemán. Tomamos dos ejes: la relación forma-contenido y la producción-enseñanza de arte en la tardo-modernidad. Reconstruimos la poética del artista, el concepto de arte ampliado y la escultura social.

Palabras clave

Performance; ritual; poética; dialogismo; alegoría

Recibido: 17/02/2016 | Aceptado: 21/05/2016



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-SinDerivar 4.0
Internacional.

Establecemos una relación entre las circunstancias originarias de enunciación de la video-performance *Cómo explicar las pinturas a una liebre muerta* (1965), de Joseph Beuys, en el contexto de la neovanguardia, del movimiento Fluxus y de las actuales circunstancias de enunciación. Para ello, realizamos un relevamiento de la colección *Erich Marx*, del Hamburger Bahnhof, Museo Contemporáneo de Berlín, que posee una amplia colección sobre la obra de Beuys y que es uno de los museos con mayor colección de arte moderno y contemporáneo del mundo.

Los montajes están compuestos por áreas temáticas en las que las video-performance conviven con instalaciones y con objetos. En la sala final se encuentran los monitores con video-performance, donde se ve la acción aquí analizada en un montaje que incorpora, además, instalaciones y vitrinas que abordan la iconografía de la liebre. Cada montaje surge de un trabajo de investigación sobre los archivos mediales de Beuys (con aproximadamente treinta mil registros visuales, sonoros y audiovisuales). Los criterios curatoriales se orientan a reconstruir la poética (Eco, 1970) del artista y la tematización de obras, en las que las acciones sintetizan y culminan en producciones previas. Paralelo a los montajes como discurso de reconocimiento y de divulgación de la obra de Beuys, se han publicado, en los últimos diez años, diez volúmenes de archivos mediales. Siguiendo las líneas conceptuales de los montajes, las publicaciones refractan esta reconstrucción poética de las *performance*, todos elementos que confluyen en el presente artículo.

La liebre muerta, las imágenes y el chamán

«Aquí yo he rociado mi cabeza con un gran recipiente de miel y he pegado sobre ella 200 marcos alemanes de láminas de oro auténtico. Con miel en la cabeza, hago algo que naturalmente tiene que ver con el pensamiento.

La capacidad humana no es producir miel sino pensar para producir ideas, se podría establecer entonces un paralelismo. Debido a que la miel es sin dudas una sustancia viva, el pensamiento humano también puede estar vivo. Intelectualizado también puede ser mortal, además permanecer muerto, expresarse (de manera) letal, tanto en el campo político o en la educación.»

Joseph Beuys en Burgbacher-Krupka (1977)¹

Cómo explicar las pinturas a una liebre muerta fue titulada de este modo a posteriori de su realización. Consistió en la performance para la inauguración de su muestra *Irgend ein Strang (Una cuerda cualquiera)* en la galería Schmela, en Düsseldorf (Alemania), el 25 de noviembre de 1965 [Figura 1]. Fue transmitida por televisión y se ha conservado solo un fragmento de la filmación en blanco y negro.

Figura 1. *Una cuerda cualquiera...* (1965), Joseph Beuys. Fotografía de Bernd Becher (Beuys & Beuys, 2010: 21)



Con relación a esto, el doctor Eugen Blume explica:

[...] el objeto, *Apertura*, ...*Una cuerda cualquiera*... y la acción *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta*, constituyen los tres actos de una pieza inusual [...], aunque el título del primer y del tercer acto con relación al segundo, *Una hebra cualquiera*, no fuera en principio así nombrada (Blume en Beuys & Beuys, 2010: 8).²

Vale decir que la performance forma parte de esta trilogía, que es preciso develar en sí misma y en conjunto.

Ahora bien, tomamos la video-performance que inicia con la escena del galerista abriendo las cortinas interiores de la vidriera de la galería Schmela. Cabe señalar que la galería tiene una ventana vidriada, Beuys lleva a cabo su performance al interior de la galería, mientras que el público observa la acción expectante desde afuera, a través del vidrio [Figura 2]. De este modo, se recrea un espacio escenográfico, teatral. Para Blume allí se reproducen algunos aspectos de la escenificación.



Figura 2. Público mirando la acción de Joseph Beuys desde fuera de la Galería Schmela (Beuys & Beuys, 2010: 7)

Beuys está sentado en un taburete de espaldas al público. El artista se presenta vestido como de costumbre, con pantalones y con chaleco, pero, esta vez, sin sombrero. Su cabeza está embadurnada con miel y con polvo de oro y, en los brazos, tiene una liebre muerta. Durante la performance, Beuys recorre su muestra con la liebre muerta, se detiene ante diversas pinturas y le explica cada obra [Figura 3].

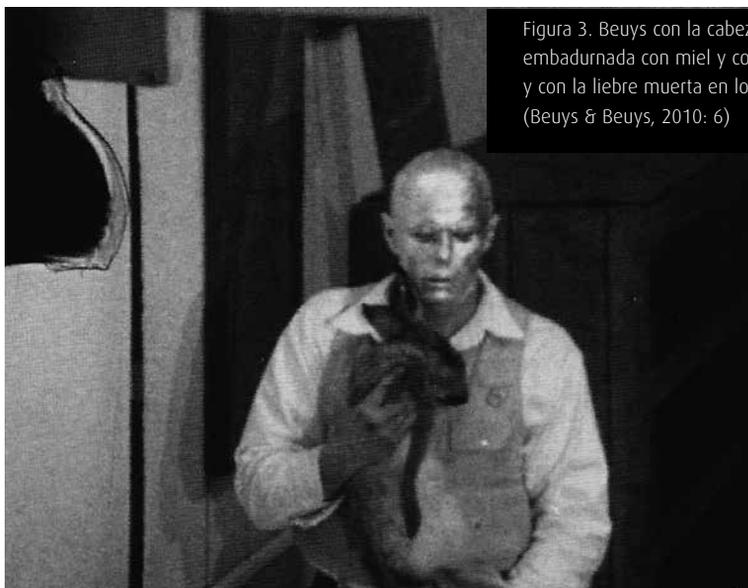


Figura 3. Beuys con la cabeza embadurnada con miel y con oro y con la liebre muerta en los brazos (Beuys & Beuys, 2010: 6)

La obra consta de varios momentos. El artista realiza una serie de acciones con la liebre, entre las cuales, por ejemplo, la acomoda y la moviliza con su cuerpo como si intentara insuflarle vida. De este modo, efectúa múltiples procesos de reanimación. Su relato se amplifica a través de un micrófono, mientras otro dispositivo graba sus explicaciones, indagando sobre múltiples niveles de comunicación con los espectadores. Luego de concluida la performance, el público puede ingresar a la sala de exposición y visitar la muestra [Figura 4].



Figura 4. Final de la performance
y apertura de la exposición.
A la derecha Alfred y Monika Schmela
(Beuys & Beuys, 2010: 6)

La acción con la liebre muerta consistiría en una metáfora y en una metonimia del poder de transformación del pensamiento humano. En esta performance con connotaciones rituales, Beuys actuaría no solo como artista sino también como chamán.

La acción, la iniciación y la producción de sentido

Las performance y las instalaciones de Beuys como artes del acontecimiento, de naturaleza efímera, fueron registradas a través de fotografías y de videos. Para la difusión pública de sus acciones, realizadas generalmente ante audiencias muy reducidas, Beuys recurrió a las fotografías tomadas por Ute Klophaus (Guasch, 2001) y a los registros de videos.³ Parte del material que se analiza fue recolectado con anterioridad en una estancia de investigación que realicé en el museo Hamburger Bahnhof.⁴ En este sentido, las video-performance, como registro de obra y por su carácter indicial, conforman un conjunto de discursos *de producción* indispensables en la divulgación y en el estudio de la historicidad de este género de cruce entre las artes visuales y el teatro, como fuente indispensable para los alegoristas avezados. Ahora bien, Beuys emplea múltiples discursos lingüísticos en esta acción y construye una rigurosa selección de materiales, significados de manera autorreferencial. Pero la performance es mucho más que la suma de materiales y la yuxtaposición

de lenguajes artísticos, ya que escenificación, materiales y acción confluyen en la producción de sentido. Un metadiscurso lo constituyen los relatos de Beuys durante el transcurso de la acción (aun siendo parte constitutiva de la misma). En un acto, Beuys despliega modos enunciativos lingüísticos y metalingüísticos. En este sentido, la obra conlleva la Teoría del Doble Vínculo (Brea, 1991), en cuanto señala al referente externo y al interior del subsistema artístico, articulando una lectura de desplazamiento cronológico-cronotópico (Bajtín, 1986) de los discursos de producción-reconocimiento.⁵

Para Blume, la acción de correr la cortina y la distancia por la que el público está escindido del espacio en donde sucede la acción señalan que el artista se reserva la escena de la acción como un espacio de iniciación, divorciado del mundo, cuyo significado será develado para el gran público en el transcurso de la acción. «Esto evocaría el sentido de los misterios, escindido del mundo corriente» (Blume en Beuys & Beuys, 2010: 8). Con relación a esto, el doctor Blume explica:

El doble sentido de la palabra «apertura», se refiere indiscutiblemente más que a la banal accesibilidad (de la performance), a la apertura de un camino espiritual, por ello, debe entenderse en forma dinámica con respecto a una decisión, conlleva este sentido, mientras el doble significado del uno (man) está empleado en el sentido de «hombre» (Blume en Beuys & Beuys, 2010: 8).⁶

Estas aclaraciones de Blume guían nuestra interpretación y desambiguan los significados de los términos que se duplican sucesiva y simultáneamente. Este «hombre, ser humano» (*Man/ Mensch*) remite al hombre destacado, que domina el «cómo explicar» (*o cómo saber*), y corresponde al iniciado, al vidente o a aquel que resuena o que comunica lo inherente al misterio del mundo. Solo esa flexibilidad le permite en realidad el lenguaje, que es entendible para un animal (Blume en Beuys & Beuys, 2010). De este modo, solo el artista en acción, como un chamán, un vidente, un iniciado, puede explicar el misterio del mundo. El artista con la liebre muerta en los brazos propicia la acción como un rito de pasaje y de iniciación, y gracias a su permeabilidad transmite el conocimiento en un lenguaje entendible para animales y para humanos.

Asimismo, que Beuys se presente con la cabeza untada con miel y con polvo de oro lo convierte, según Blume, en un personaje portador de una máscara que cumple y que evoca las funciones primordiales de la máscara antigua (Blume en Beuys & Beuys, 2010). Esta cuestión puede vincularse a la significación que tenían en el teatro griego las máscaras de los personajes del coro, que establecían una comunicación especial con el público.



Asimismo, Beuys emplea la miel como materialidad significativa (producto de una comunidad organizada), debido a que considera a la miel como una sustancia viva (Beuys en Stachelhaus, 1989).⁷ De este modo, el artista combina la imagen de la miel y del oro como sustancia vivificadora y radiante con la liebre muerta. Las láminas de oro real simbolizan la producción del pensamiento ya que, según el artista, la capacidad humana tiene que ver con pensar y con dejar ideas. Este pensamiento se orienta a irradiar en derredor. En ese sentido, Beuys señala: «El pensamiento humano puede estar vivo. También, intelectualizado puede ser mortal y expresarse de manera letal, tal como acontece en la política y en la educación» (Beuys en Burgbacher-Krupka, 1977: 33).⁸ Esta advertencia es la que encarna la liebre muerta. En una entrevista que le realizó Lothar Schirmer, en 1972, el artista explica las razones de la elección de este animal mitológico:

La liebre es similar al ciervo, pero de una especie muy diferente especializada en las fuerzas de la sangre. No tanto como los ciervos, desde la mitad superior (ya mencionada) hasta la cabeza, sino más bien hacia abajo (su parte inferior), tiene ella una fuerte relación con la mujer, con el nacimiento y también con la menstruación, en general con todos los cambios químicos de la sangre (Beuys en Burgbacher-Krupka, 1977: 35).⁹

En términos semióticos, Beuys explicita su elección de la liebre como símbolo (en el sentido de Peirce), ligado a procesos humanos, sobre todo, femeninos, químicos y fisiológicos de renovación de la sangre. Sin embargo, la liebre está muerta como consecuencia de un pensamiento intelectualizado. Esta cruda imagen remite a un sujeto enajenado y se inscribe en la neovanguardia. Lleva implícita la crítica a la racionalidad (instrumental) del capitalismo tardío y a una sociedad que pareciera estar muerta (Beuys en Beuys & Beuys, 2010; Guasch, 2001). Pero Beuys promueve una acción ritual, ligada al chamanismo y a un proceso de revivificación, a partir de la recuperación de ciertas fuerzas instintivas que nos permitan reanimar un pensamiento intelectualizado, paradójicamente, a través del trabajo con la materia.

Lo que la liebre nos hace visible a todos, nos enseña cómo se hace cuando cava su madriguera. Se entierra. Entonces regresa a través del movimiento de la encarnación. Esto hace que la liebre se reencarne fuerte sobre esta tierra, algo que el hombre solo con su pensamiento radical [puede] llevar a cabo: frotarse con la materia (la tierra), empujar, excavar; finalmente (conejito) penetra en sus leyes, en este trabajo exagera su pensamiento y entonces se convierte y será revolucionario (Beuys en Burgbacher-Krupka, 1977: 38).¹⁰

En esta acción Beuys describe una enseñanza que proviene del mundo animal. Lo que la liebre hace instintivamente cuando cava su madriguera es lo que debemos hacer con nuestra capacidad: pensar, dejar ideas. Fuera de todo espejismo y de falsas dicotomías, Beuys nos insta a trabajar con la materia como una estrategia poética, debemos penetrar en sus leyes y este trabajo exacerba el pensamiento, solo entonces el acceso a la profundidad del pensamiento será posible y se transformará en revolucionario.

Los significados que refracta la liebre muerta como símbolo polisémico se proyectan en múltiples sentidos. Además, se erige como paradoja crítica a un arte neovanguardista que es, según Hal Foster (1996), retorno de lo real –en el sentido laciano del término–. Para Beuys el arte neovanguardista es aún incomprendible para un gran público. En una entrevista con Richard Hamilton (1972), Beuys expone el odio que le provoca el modo en el que los hombres comprenden (o no comprenden) el arte: «Pienso que en estos tiempos es mejor explicarle la importancia del arte a los animales que a los seres humanos» (Beuys en Beuys & Beuys, 2010: 15).¹¹ Así define la sociedad del capitalismo tardío, donde el arte ha perdido su lugar primordial en la cultura.

Para Beuys este es, también, un llamado a la conciencia ecológica. Desde una perspectiva evolucionista darwiniana, la liebre ha sobrevivido a muchas especies y solo el arte puede encauzar las fuerzas creativas del hombre para darle sentido y potencial a su existencia (Beuys en Beuys & Beuys, 2010). Según Blume, en este ritual de pasaje, el artista ejecuta las acciones de un chamán que intenta revivir una liebre muerta: «La muerte de la liebre señala el sufrimiento como la condición necesaria de este entendimiento paranormal y proporciona la conexión hasta el infinito» (Blume en Beuys & Beuys, 2010: 8).¹² Asimismo, en una relación interdiscursiva, la imagen de Beuys con la liebre muerta evoca la figura de la *Piedad* (1499), de Miguel Ángel, en la que la Virgen María carga en sus brazos a Jesucristo muerto, con todo el dramatismo que ello implica.

En cuanto a los procedimientos alegóricos (Benjamin, 1973; Brea, 1991), toda la obra de Beuys está formulada en clave alegórica, ya que conlleva una invitación a leerla por fuera del sentido habitual (sintagmático o hermenéutico), proponiendo significaciones menos evidentes, casi no enlazadas por semejanzas y por causalidades (iconicidad e inicialidad). La obra necesita de una apoyatura conceptual para su comprensión y, sin embargo, prevalece la opacidad del discurso con significados que jamás terminan de desambiguarse. En esta acción, Beuys emplea múltiples estrategias alegóricas, tales como estrategias de yuxtaposición por intersección o por condensación de lenguajes: las pinturas, la acción corporal, el relato: la explicación sobre las obras. De este modo, convergen un conjunto de códigos lingüísticos y de

juegos enunciativos, que desvían los significantes. También, constatamos el empleo de estrategias de desplazamiento por metonimia: *ready-mades* del mundo de vida (sin llegar al realismo de Duchamp), empleando materiales como la miel y la liebre como vehículos significantes; cuestión que se enlaza con el concepto de *arte ampliado*. La acción se completa con estrategias de ocupación de contextos artísticos y de medios de comunicación, ya que a través de audios y de videos la obra se difundió al público por televisión en varias oportunidades. En estas y en otras acciones, Beuys se ocupó de difundir sus performance y de problematizar la función del arte y del artista como pensador y como artífice de la escultura social.

A modo de conclusión

Comenzamos este escrito tomando la acción *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* como parte de una trilogía, como el primer acto de *La apertura* o, simbólicamente, como rito de iniciación (no en el sentido banal de la exposición, sino de una decisión espiritual) ...*Una cuerda cualquiera*... Pues bien, la cuerda a la que se refiere el núcleo de esta trilogía remite a la vida, a cualquier vida humana (Blume en Beuys & Beuys, 2010), como esa cuerda, hilo emocionante y misterioso que va del nacimiento a la muerte. El develamiento de las acciones de estos tres elementos: el nacimiento, la vida como enigma y como aventura impredecible; la iniciación, como una decisión de apertura o de pasaje espiritual; y la muerte, siempre acechante, forman parte de nuestra condición humana. La hebra de la vida, siempre frágil. Beuys prefigura al artista como chamán, a la performance como rito de iniciación espiritual, de pasaje al pensamiento vivificador, como antídoto contra vidas vacías. Devela la estrategia de acceso al pensamiento a través del trabajo con la materia y con sus leyes, en un llamado con vocación utópica a una revolución –existencial y espiritual– del sentido, plenamente vigente en nuestra contemporaneidad.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijaíl (1986). *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Beuys, Eva; Beuys, Wenzel (2010). *Joseph Beuys. Die Eröffnung. Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*. Nr. IX der Schriftenreihe des Joseph Beuys Medien-Archivs. Berlin: National Galerie, Staatlichen Museen Berlin.
- Benjamin, Walter (1973). *El arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- Brea, José Luis (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos.
- Burgbacher-Krupka, Ingrid (1977). *Prophete rechts. Prophete links Joseph Beuys*. Nürnberg: Belsler Verlag.

- Eco, Umberto (1970). *La definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca.
- Foster, Hal (1996). *The return of real: The Avant Garde at the end of the century*. Boston: MIT Press.
- Guasch, Ana María (2001). *El arte último del SXX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Forma.
- Stachelhaus, Heiner (1989). *Joseph Beuys*. München: Wilhem Heyne Verlag.
- Verón, Eliseo (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

Notas

1 «Hier habe ich meinen Kopf mit einem grossen Topf Honig ilbergossen und fiir 200 DM echtes Blattgold draufgeklebt. Das war sehr seholl. Das war echtes Gold. Mit Honig auf dem Kopf tue ich natürlich etwas, was mit Denken zu tun hat. Die menschliche Fähigkeit ist nicht, Honig abzugeben, sondern zu denken, Ideen abzugeben. Das wird jetzt parallel gesetzt. Dadurch wird der Todescharakter des Gedankens wieder lebendig gemacht. Denn Honig istzweifellos eine lebendige Substanz. Der menschliche Gedanke kann auch lebendig sein. Er kann auch inlektualisierend tödlich sein, auch tot bleiben, sich todbringend äussern, etwas im politischen Bereich oder in der Pädagogik» (Beuys en Burgbacher-Krupka, 1977: 32-33). Traducción de la autora del artículo.

2 «Das Objekt Die Eröffnung, die Ausstellung irgend ein Strang, und die demonstrati-on Wie kann man dem toten Hasen die Bilder erklärt sind drei Akten ein ungewöhnliches [...] vovej das Tittel der ersten und dritten Aktes ganz im Sinne des mittleren ...irgend ein Strang vorest nicht gennant würde» (Blume en Beuys & Beuys, 2010: 8). Traducción de la autora del artículo.

3 Los registros de video recién llegaron a la Argentina en una exposición titulada *Joseph Beuys. Obras 1955-1985*, realizada en la Fundación Proa, en Buenos Aires, en el año 2014. Los curadores fueron Rafael Raddi y Silke Thomas.

4 En una estancia de investigación que realicé en el año 2013 con una beca del Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD) (Servicio de Intercambio Académico Alemán).

5 En el sentido que lo entiende Eliseo Verón (1993).

6 «Der Doppelsinn des Wortes "Eröffnung", der zweifellos von der banales Zugänglichkeit auf die Offenbarung, die Eröffnung eines geistiges Weges verweist, also dynamisch im Hinblick auf eine Entscheidung gemeint ist, führt auf das Erklären und auf das man, was ebenfalls doppelsinnig auf "Mensch" gebraucht ist» (Blume en Beuys & Beuys, 2010: 8). Traducción de la autora del artículo.

7 «... la miel, en el contexto mitológico es una sustancia espiritual, en la medida que la abeja es concebida como una deidad» (Beuys en Stachelhaus, 1989: 75). Traducción de la autora del artículo.

8 «Der menschliche Gedanke kann auch lebendig sein. Er kann auch intellektualisierend tödlich sein, auch tot bleiben, sich todbringend äussern, etwas im politischen Bereich oder in der Pädagogik» (Beuys en Burgbacher-Krupka, 1977: 33). Traducción de la autora del artículo.

9 «Der Hase ist ähnlich wie der Hirsch aber auf eine ganz andere Art viel spezialisierter auf die Blutskräfte. Jetzt nicht wie bei dem Hirschen auf diejenigen oberhalb der Mitte zum Kopf hin, sondern mehr nach unten so hat er starke Beziehung zur Frau, zur Geburt auch Monatsregel, überhaupt zu sämtlichen chemischen Umwandlungen des Blutes» (Beuys en Burgbacher-Krupka, 1977: 35). Traducción de la autora del artículo.

10 «Was der Hase uns ja allen sichtbar vormacht wenn er sich seine Mulde macht. Er gräbt sich ein. Da kommt man wieder auf die Inkarnationsbewegung. Das macht der Hase, sich stark in diese Erde hineininkarnieren, was der Mensch nur mit seinem Denken radikal durchführt: sich damit an der Materie (Erde) reiben, stossen, graben; schliesslich eindringt (Kaninchen) in deren Gesetze, in dieser Arbeit sein Denken verschärft dann umwandelt und Revolutionär wird» (Beuys en Burgbacher-Krupka, 1977: 38). Traducción de la autora del artículo.

11 «I think it is better today to explain to the animals the importance of the art than to human being...» (Beuys en Beuys & Beuys, 2010: 15). Traducción de la autora del artículo.

12 «Der Tod des Hasen, der das Leiden als die Notwendige Voraussetzungen dieser Übersinnlichen Verständigung signalisiert, stellt die Verbindung zur Unendlichkeit» (Blume en Beuys & Beuys, 2010: 8). Traducción de la autora del artículo.