

Beuys sin Beuys

Julieta Monte

Según la cronología¹, en junio de 1942, Beuys fue enviado a luchar contra el ejército ruso en Crimea, en donde el Wehrmacht llevaba adelante la conquista de la ciudad de Sebastopol. Había realizado su preparación como radio operador y como soldado raso en la Escuela de Noticias de Fuerzas Aéreas de Königgratz, en donde fue miembro de varias unidades alemanas de combate que luchaban en el frente ruso. Al año siguiente, otra vez en el frente de Crimea, el avión en que se trasladaba junto al piloto Hans Laurinck, se estrelló. Beuys fue encontrado y socorrido por un comando alemán y llevado, seriamente herido, a un hospital militar donde permaneció varios días recuperándose.

Este hecho real, ocurrido efectivamente en el marco de la Segunda Guerra Mundial es muy significativo en la vida y en el sistema artístico de Joseph Beuys (1921-1986). Como afirma Mark Rosenthal², el artista alemán abordaba su vida y su arte como una misma tarea y siempre ponía en escena ambos aspectos. La puesta en escena se vuelve relevante. Y es el propio Beuys, como sujeto enunciador, quien determina desde un principio las formas que caracterizan gran parte de la iconografía y el simbolismo material de su obra.

Beuys toma esas experiencias de guerra y construye un relato mítico de muerte y resurrección, ambos temas recurrentes a lo largo de su obra.

*Had it not been for the Tartars I would not be alive today... I was... unconscious... and only came round completely after twelve days or so, and by then I was back in a German field hospital. So the memories I have of that time are images that penetrated my consciousness... I remember voices saying "Voda" (Water), then the felt of their tents, and the dense pungent smell of cheese, fat and milk. They covered my body in fat to help it regenerate warmth, and wrapped it in felt as an insulator to keep the warmth in.*³

¹Cronology and Selected Exhibition History, Tate Modern, 2004.

² Rosenthal, Mark. *Joseph Beuys, obras 1955-1985*. – 1ª ed.- ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Proa, 2014. Catálogo, p10.

³ Beuys in Caroline Tisdall, *Joseph Beuys* (New York: Salomon R. Guggenheim Museum, 1979), p. 16.

Esta historia ha sido varias veces cuestionada y se ha considerado a Beuys como un embaucador. Benjamin H. D. Buchloh⁴ opina que se trata de un “fraude” teatral mientras que Donald Kuspit⁵ observa que la búsqueda por lo teatral en Beuys se origina en su interés por lo chamánico, y en la necesidad de lidiar con el propio trauma de la guerra. Su arte muestra que su mitología puede ser terapéutica. Lo caracteriza como una figura entre la vanguardia y la posmodernidad, que intenta ser mas que un “showman,” un “chamán.”

Pero volvamos al punto de partida: el mito. En 1957, en el mismo contexto europeo de posguerra, Roland Barthes publicó un extenso estudio sobre los mitos presentes en la cultura de su tiempo⁶. Según Roland Barthes, el mito es un habla, un uso del lenguaje bajo condiciones particulares. Se trata de un modo de significación que no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en que se lo profiere. Entonces, si sus límites son formales y no sustanciales, todo puede transformarse en mito.

Según Barthes el mito opera a través de una particular apropiación y resignificación de una cadena semiológica pre existente. En sus palabras, “el mito es un sistema particular por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente: es un sistema semiológico segundo”. El autor retoma los términos del signo saussureano, pero remarcando que lo que constituye un punto conclusivo en un primer sistema (un signo en tanto una asociación determinada entre un significante y un significado) se vuelve el punto de partida para el segundo sistema (el mito). Este punto de partida es un significante, es decir que el signo apropiado ha sido vaciado previamente de su significado. En el caso de Beuys, el hecho de lenguaje que conforma este punto de partida es el relato del accidente aéreo y del rescate. Esa significación ya construida “podría muy bien bastarse a sí misma, si el mito no la capturara y no la constituyera súbitamente en una forma vacía, parásita”. En ese proceso, aquel relato que ya postulaba “un saber, un pasado, una memoria, un orden de hechos (...) se empobrece, la historia desaparece, no queda más que la letra”. Hay que poner todo eso entre paréntesis – prosigue el autor- y liberar a la imagen, prepararla para recibir una significación que la reemplace. Esta nueva significación opera, en el mito de Beuys, por la sustitución del rescate del ejército alemán por una comunidad tártara. La historia se aleja para dar lugar al concepto mítico: en este caso los conceptos de salvación espiritual, resurrección, redención, y tantos otros, porque lo propio del concepto mítico es que se trata de “un saber confuso , formado por asociaciones ilimitadas” o que “tiene a su disposición una masa ilimitada de significantes”.

⁴ Buchloh, Benjamin. “Beuys: The Twilight of the Idol. Preliminary Notes for a Critique”, *Artforum*, Nueva York, 1980.

⁵ “El Joseph Beuys esencial”. Ed. Por Lothar Schimer. The Mitt Press. 1997. Cambridge, Massachusetts. Síntesis y traducción por Lic. Miri Fioramonti

⁶ Barthes, Roland. *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012

Puedo encontrar innumerables imágenes o frases que signifiquen “redención” porque, en realidad, añade Barthes, la función del concepto mítico es auto representarse. Por último, “el punto capital es que el mito no suprime el sentido original sino que lo empobrece, aleja su contingencia”: la escena del rescate no es en sí símbolo de salvación espiritual, pero a su vez “se ofrece como una imagen rica, vívida, espontánea, inocente, *indiscutible*” que “se hace cómplice” del concepto mítico “que recibe ya armado” (en este caso, el concepto de redención, etc.)

Resulta entonces que el mito es un valor en sí mismo, es decir que su sanción no consiste en ser verdadero, el sentido siempre se encuentra en su lugar para “presentar” la forma. Entonces, como dice Rosenthal, “¿Qué importa si la Historia fue inventada, o lo que es más probable, fue elaborada sobre un hecho que sí existió? También el arte es una invención, un mito.”

Pero el mito no es perpetuo, por lo que es necesario actualizarlo. Y hay que detenerse entonces en la persona de Beuys, examinado en el contexto de la sociedad occidental en el momento de la producción de sus obras. Así, el mito inicial de salvación es resignificado y consumido como la obra resultante. Su propio cuerpo, singularizado por una revelación especial y la sanación gracias a la intervención de los tártaros con grasa y fieltro se transforman en un símbolo que se repite incesantemente.

El espectador pone su atención en el significante del mito como en un todo inextricable de sentido y forma, y recibe una significación ambigua de un modo dinámico según los fines propios de su estructura: el espectador vive el mito a la manera de una historia a la vez verdadera e irreal. Aquí se produce el pasaje de la semiología a la ideología. Con una imagen absolutamente reconocible y distintiva, Beuys recurre a la ambigüedad sobre su verdadero ser, asumiendo distintos disfraces: de chamán, de salvador, de demiurgo, de sanador en última instancia de la sociedad, a través de su concepto de “Plástica Social.”

La presencia concreta del artista en sus acciones pone de manifiesto la importancia del “aquí” y “ahora”. El sujeto enunciador es tomado como punto de referencia dentro de una organización espacio-temporal que requiere, a su vez, un enunciatario, es decir, la imagen de un destinatario que el enunciador necesita formarse para construir el enunciado. El sombrero no era lo importante, sino la imagen que había que visualizar, la del caminante. A su vez, su obra está permanentemente ligada a la figura de la víctima, de aquel que requiere ser cuidado, como la liebre, el coyote, la sociedad. El enunciatario estaba depositado en las víctimas de los

sufrimientos alemanes de la época de la guerra y de la sociedad en general, que necesitaba ser reconstruida a partir de la creatividad artística de cada individuo.

La impronta de su gestualidad corporal se suma a su consciencia de “portavoz”. Esto se evidencia no sólo en las acciones dentro del contexto del arte sino también en aquellas como las manifestaciones políticas o ecológicas. Sus obras eran anunciadas, realizadas, difundidas, interpretadas y gestionadas por el mismo artista.

La utilización de atributos, como el sombrero, el callado de pastor, su chaleco característico, el abrigo de piel, lo sitúan en el rol de “caminante”, nómada, alguien que busca y siempre vuelve a disponerlo todo de nuevo, alguien cuyo principio vital y cuyo principio artístico es el movimiento. Beuys vinculaba su idea del cambio al “momento” del movimiento. Las acciones eran el verdadero motor para activar los sentidos y la producción de impulsos dinámicos, externos en la acción e internos en el pensamiento imaginativo. Y esto ocurre en un ámbito misterioso que no es fácil descifrar. Dice Beuys: *“hay algunas exigencias y éstas hacen que mis proposiciones no lleguen de una manera rápida al pensamiento normal, sino que se necesita un espacio de meditación y tranquilidad para presentar las cosas.”*⁷

Sin Beuys se pierde el estímulo provocativo que ya nadie puede asumir. Su propia subjetividad atraviesa la obra íntegra. Nadie más que él podía haber sido retratado como caminante solitario en “La rivoluzione siamo Noi!” de 1972.

Hoy, las exposiciones de Beuys son por lo menos un desafío para quien quiera acercarse a su obra. Lo que queda son rastros como testimonios y documentos: objetos, fotografías, videos, registros sonoros de entrevistas, etc., pero también quedan como huellas, como marcas del sujeto en un momento determinado al que hay que recurrir inevitablemente para reconstruir la obra, es decir, el momento de enunciación. Hoy los espectadores actuales estamos en desventaja con respecto a ese público en la Galería Schmela, en Düsseldorf, el 26 de noviembre de 1965, cuando se presentó “Cómo explicar imágenes a una liebre muerta”. Ya no existe ese enunciatario conformado en aquellas coordenadas de tiempo y lugar. Esos objetos se han transformado en reliquias sólo por el hecho de haber sido utilizados o generados por el propio artista. Beuys sin Beuys, esa es la manera que tenemos hoy de mirar sus exposiciones. Ya no actualiza el mito con su propio discurso, Beuys ya no habla.⁸

⁷ Joseph Beuys en conversación con Knut Fischer y Walter Smerling.

⁸ El título “Beuys sin Beuys” podría enriquecerse si se traduce al inglés “Beuys without Beuys” ya que la fonética alemana del apellido del artista coincide con la de la palabra “voice” (voz). Beuys sin voz.

Bibliografía

- Barthes, Roland. *Mitologías*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012
- Borer, Alain. “Un Lamento por Joseph Beuys”, en *El Joseph Beuys esencial*. Ed. Por Lothar Schimer. The Mitt Press. 1997. Cambridge, Massachusetts. Síntesis y traducción por Lic. Miri Fioramonti.
- Catálogo Joseph Beuys, Museo nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.
- Cronology and Selected Exhibition History, Tate Modern, 2004.
- Filinich, María Isabel. *Enunciación*. Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Kuspit, Donald. “Joseph Beuys: entre Showman y Shaman”, en *Joseph Beuys, Diverging Critiques; Critical Forum Series, Vol. II*. Liverpool University Press y Tate Gallery Liverpool, 1990. Síntesis de Lic. Miri Fioramonti.
- Rosenthal, Mark. *Joseph Beuys, obras 1955-1985*. – 1ºed.- ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación Proa, 2014. Catálogo, p10.