

JOSEPH BEUYS: LA PERFORMANCE COM A RETORN AL RITUAL¹

RAQUEL CERCÓS I RAICHS

Universitat de Barcelona

Tal i com posa de manifest Robyn Brentano en el seu estudi *Outside the Frame*², el concepte «art de la *performance*» va aparèixer per primera vegada a principis de la dècada dels setanta per tal de descriure aquell treball efímer, basat en el temps i orientat pel procés dels artistes conceptuals. D'altra banda, aquest terme també es va aplicar retrospectivament als *happenings*, als actes del moviment Fluxus –en el qual Joseph Beuys tindrà un paper destacat– i a d'altres formes d'interpretació dels anys seixanta. De fet, podem considerar l'adveniment d'aquest art com el resultat directe del tardocapitalisme i de la famosa pèrdua de l'aura de l'objecte vaticinada per Walter Benjamin³. Un aura que es desplaçà al mateix artista iniciant, d'aquesta manera, una

1. Aquesta comunicació forma part del projecte RecerCaixa «Pensament pedagògic i discursos educatius en la construcció europea cent anys després de la Gran Guerra. Entre el passat i el futur». Un programa impulsat per l'Obra Social «la Caixa» amb la col·laboració de l'ACUP.

2. R. BRENTANO (Ed.) *Outside the Frame: Performance and the Object: A Survey History of Performance Art in the USA since 1950*. Cleveland: Cleveland Center for Contemporary Art, 1994, p. 31-61.

3. W. BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mèxic D.F: Itaca, 2003.

reflexió sobre el seu paper i el de l'espectador. Aquesta circumstància va obligar a actualitzar les teories de l'estètica de la recepció desplaçant l'èmfasi sobre l'objecte a favor de la concepció de l'artista i del seu projecte. Una postura que, en la seva vessant crítica, es va veure influïda per nous mètodes d'anàlisi relacionats, principalment, amb les teories del llenguatge, l'estructuralisme o la semiòtica. Tampoc es pot oblidar l'influx del marxisme, els feminismes o l'enfocament psicoanalític en l'anàlisi de l'art fruit d'un coneixement més profund de les teories de Freud i Lacan, referents teòrics que van donar lloc a un gir copernicà car, a partir d'aleshores, el públic receptor i les seves conductes perceptives, imaginatives i creatives conformaren el focus d'estudi i creació.

Despertar l'espectador de la seva letargia, de la seva passivitat davant la vida per així ser capaç d'involucrar-se en els processos de transformació socials i polítics, es va convertir en el principal objectiu de Joseph Beuys que cregué necessari impulsar un art mesiànic i revolucionari que prometia la cura i la salvació. En efecte, el trauma de la derrota en la Segona Guerra Mundial i la barbàrie nazi propiciaren un estat anímic que consolidava estructures de repressió que negaven el desig de fer memòria per mitjà de la productivitat exigida i la creació d'una nova realitat sense història. D'aquesta manera, en el període conegut com a *Wiederaufbau* (reconstrucció) es va orientar la població alemanya exclusivament cap al futur i la va obligar a callar sobre el que havia succeït. Una circumstància que ja fou denunciada, per Theodor Adorno en el seu escrit «Què vol dir superar el passat»⁴ i d'altres intel·lectuals com la generació *Null Punkt* (Punt Zero) o el *Gruppe 47* que van creure indispensable iniciar processos discursius en pro d'una estètica de la me-

4. T. W. ADORNO, *Educación para la emancipación*. Madrid: Ediciones Morata, 1998, p.17.

mòria. Parlem d'un projecte regenerador que requeria iniciar un procés d'anamnesi –un treball personal i col·lectiu des de l'experiència i mitjançant la introspecció– per superar el dol de tots aquells aspectes relacionats amb l'Holocaust. D'aquesta manera, les *performances* impulsades per Beuys esdevingueren un fenomen eminentment pedagògic que requeria tant per part de l'artista com de l'espectador de la capacitat d'habitar conscientment les estructures repressives per poder identificar els fenòmens històrics amenaçadors que tractaven d'imposar l'oblit mitjançant processos social i psicològicament organitzats.

A l'hora d'endinsar-nos en els plantejaments teòrics de Joseph Beuys, cal destacar les influències d'autors tan diferents però tan representatius de la cultura europea com són Leonardo da Vinci, Francisco de Loyola, els romàntics Goethe, Novalis o Schiller, el postmodern Nietzsche (segons Octavi Fullat)⁵ o Rudolf Steiner. Gràcies a un exercici de síntesi de les bases del romanticisme i l'antroposofia, Beuys critica una cultura incapaç d'alliberar-se dels lligams de la fascinació del jo, que ha abusat de l'ús de la raó i, per tant, ha perdut les seves arrels i el sentit de les possibilitats espirituals inherents a tot ésser humà. Perquè al seu entendre, només l'ésser humà que es reconeix a si mateix com a ésser espiritual en un context més elevat és apte per a resoldre tasques socials. D'aquí la seva obstinació a reclamar una manera millor de pensar, sentir i desitjar, car en ells resideixen els autèntics criteris estètics. En altres paraules, vincular l'art amb la vida.

A partir de la proclama «Jeder ist ein Künstler» (*tothom és un artista*)⁶, el protagonista del nostre estudi elabora un

5. O. FULLAT, *El siglo postmoderno 1900-2001*. Barcelona: Ed. Crítica, 2002.

6. Als anys setanta, el fet de considerar que cada home és un artista, esdevingué el leimotiv de les avantguardes estètiques per tal de diluir

discurs sobre la igualtat dels homes i de la seva capacitat per produir el canvi car tot comença amb un mateix. Per tant, cadascú de nosaltres hauria de mirar-se i de formular-se a si mateix a través de la pròpia llengua allò que exigeix la sensibilitat i el pensament per poder desenvolupar junts el concepte ampliat de l'art, un principi ja formulat per Nietzsche, capaç de modificar la forma antiga, morta o adormida, en una forma vital, vibrant i impulsora de vida. Una manera de procedir més que una teoria, que desemboca en l'escultura social, és a dir, en tota manifestació que ajudi el món a recuperar la seva ànima, el seu esperit i la seva solidaritat i, un cop recobrades, poder instaurar la plàstica social⁷ o la lluita per superar el socialisme i el capitalisme, i instaurar la tercera via, el socialisme real.

En aquest intent de reconciliar l'art amb la vida, i com ja he posat de manifest anteriorment, les noves formes artístiques ja no es centraran en la producció d'artefactes, sinó en l'acció, en la participació activa del públic, en la interactivitat i la interdisciplinarietat. I en aquesta revolució torno a citar al col·lectiu Fluxus, integrat per el mateix Joseph Beuys juntament amb George Maciunas, Wolf Vostell, Nam June Paik, Yoko Ono o Emmett Williams que, en defensa de

les fronteres entre l'art i la vida. P. SCHUSTER, «El hombre creador de sí mismo. Durero y Beuys o la profesión de fe en la creatividad», *Elementos*, 26, 4, 1997, p.55-59. J. BEUYS; C. BODENMANN-RITTER, *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*. Madrid: Editorial Visor, 1995.

7. Val a dir que la idea d'estetitzar la vida social, si bé comporta un marcat caràcter emancipador car la seva meta és que els ciutadans assoleixin la seva expressió, també implica un perill: el de no reconèixer els seus drets. Aquesta doble cara de l'estetització de la política ja va ser denunciada per Walter Benjamin tot posant de manifest els usos i abusos d'aquest concepte en la seva posada en pràctica pels règims feixistes. W. BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Mèxic D.F: Itaca, 2003, p. 96-99.

l'acció com a objecte artístic, opten per la *performance* com a via expressiva i receptiva.

Així, les seves *performances* es concebran com a actes iniciàtics tot incorporant animals mífics com la llebre, l'ant, el coiote o l'abella. Actuacions que suposaran un retorn al ritual on els assistents, ajudats pel collage de sensacions i les paraules de l'autoproclamat guru, emprendran un exercici de regressió al mite com a metàfora del camí cap a la curació psíquica tant individual com col·lectiva.

Per Beuys, la idea d'actuar com un mestre, un guru o xaman, respon a una estratègia psicoanalítica que busca aprofundir en les preguntes més que oferir respostes tancades i estructurades en vies poder de reactivar les energies vitals de la cultura.

«It was thus a strategic stage to use the shaman's character but, subsequently, I gave scientific lectures. Also, at times, on one hand, I was a kind of modern scientific analyst, on the other hand, in the actions; I had a synthetic existence as shaman. This strategy aimed at creating in people an agitation for instigating questions rather than for conveying a complete and perfect structure. It was a kind of psychoanalysis with all the problems of energy and culture.»⁸

Cal afegir que les seves *performances* qüestionen aspectes relacionats amb el llenguatge, amb la dificultat d'explicar i entendre les coses des d'altres maneres diferents de «pensar»; un fet que implica posar en acció aspectes menys tinguts per la lògica occidental com són la intuïció, la imaginació i el moviment.

«The problem lies in the word «understanding» and its many levels which cannot be restricted to rational analysis. Imagination, inspiration, and longing all lead people to

8. N. ROSENAL; H. BASTIAN, *Joseph Beuys: The Secret Block for a Secret Person in Ireland*. London: Art Books Intl. Ltd., 1999, p. 13.

sense that these other levels also play a part in understanding. This must be the root of reactions to this action, and is why my technique has been to try and seek out the energy points in the human power field, rather than demanding specific knowledge or reactions on part of the public. I try to bring to light the complexity of creative areas.»⁹

Tanmateix, i seguint la lògica beuysiana, la música, el so i les noves tecnologies, proporcionaven experiències sensorials que, com el tacte o l'olfacte, convertien l'espai de la *performance* en una *Chora*. Ens referim a aquest «espai» o «receptacle» situat entre l'ésser i l'esdevenir desenvolupat per Plató en el *Timeu* i recollit per Gregory Ulmer per donar compte i raó de la relació entre l'art i la pedagogia a través de les idees de Jacques Derrida i Joseph Beuys.¹⁰ La *Chora*, com a llindar o *limen* representa, doncs, el lloc de recepció i desdoblament pel qual cada història, cada *performance* és un receptacle –regit per una lògica híbrida ja que no és ni mite ni *logos*– que possibilitarà deconstruir el significat de la pròpia producció artística, considerant les relacions que s'estableixen entre el *locus* i la gènesi. Diríem que el projecte beuysià, a banda de proposar la regeneració social, també és de caràcter epistemològic ja que la reflexió teòrica condueix a activar pràctiques capaces de substituir el *topos* –en al·lusió a la lògica racional que empeny a considerar les veritats com a absolutes– per la *Chora*, caracteritzada pel seu «no lloc», pel seu text incert i pel desplegament mitjançant analogies i metàfores vives, plenes de sentiment. Per tant, l'acte pedagògic mai s'acabarà en la transmissió d'un «coneixement cristal·litzat» sinó en el desplegament

9. R. AYERS, *Marina Abramovic* a <http://www.artinfo.com/news/story/1537/marina-abramovic/> (consulta el 20 març de 2018)

10. G. ULMER, *Applied grammatology: post(e)-pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985, p. 148.

d'energies vitals capaces d'articular múltiples discursos la validesa dels quals es projectarà com un fet circumstancial i contextual.

Arribats a aquest punt ens preguntem sobre la força transformadora que li atorga Joseph Beuys a la *performance* com a ritual liminoide, un ritual voluntari que, en paraules de Victor Turner¹¹, compleix una funció similar a la dels rituals premoderns o liminars. És evident que en aquests temps postmoderns, on es desdibuixen els ritus de pas i on tot és passatger, adoptar la postura de no sucumbir a una identitat establerta pels discursos hegemònics requereix d'alguna cosa més que la simple oposició: necessita d'un procés estètic capaç de realitzar una esquinçament en els hàbits de judici a favor d'una pràctica més arriscada que busca actuar amb artísticitat a la coacció. És en aquest punt on, l'art de la *performance* no està per brindar-nos un coneixement directe sinó percepcions de l'experiència més profundes, car l'art no està simplement per ser comprès sinó que ofereix la possibilitat de sortir provisionalment de les nostres categories i entrar en d'altres de diferents des de les quals copsar el món i a nosaltres mateixos des d'una altra perspectiva.

11. V. TURNER, *The Ritual to Theatre*, Nova York: PUJ Pu., 1982.