

ANTHROPOLOGY AND ART. CASE STUDY: JOSEPH BEUYS

Gabriela Mariana Luca, Assoc. Prof., PhD, "Victor Babeș" University of Medicine and Pharmacy, Timișoara

Abstract:*In recent years, the paths of art historians and those of anthropologists meet more and more often. As Carlo Severi confesses, the result of the parallel openings represent an "a pleasant mess" which allows "glimpses" of both disciplines. At the beginning of the 21st century we are quite far away even from Gombrich who could analyze objects which belonged to non-western civilizations without asking any sort of ethnographical questions, just as "the magic art" of Andre Breton is as far, as it states that any anthropology of art is fruitless. Specialized literature demonstrates the existence of a visual exercise which is learnt has to be continuously practiced. In order to truly understand a ritual, an object or an image, an aesthetic field must be put before the viewer, perfectly fitted on the anthropological field, with an entire system of selection and values. In order to answer the above question, the analysis was built in the interpretation of the masterpiece of the German artist Joseph Beuys, starting with his famous affirmation: "every man is an artist", with the purpose of supporting his research and to illustrate, through cultural anthropology methods, every accomplishment of man as the opening of a latent bud of creativity.*

Keywords:*anthropology of art, Joseph Beuys, aesthetic field, rituals*

Argument:Unde este cu adevărat locul unui artist precum Joseph Beuys, într-un muzeu de artă sau într-unul de antropologie? Vorbim oare despre două domenii profund umaniste distincte sau despre cercurile concentrice ale aceleiași structuri? Cu ce ecouri se împletesc metodele de cercetare și redare ale științele sociale cu cele ale artelor frumoase?

Sunt încă numeroase evenimente și nume importante rămase în istoria artei contemporane în jurul cărora se mai stârnește un entuziasm încrâncenat, ca și cum evoluția societății prezente ar depinde doar de buna lor înțelegere deși, uneori, puțini sunt aceia care își mai amintesc ca ele să fi existat. Departe de a le face uitate, timpul le întoarce pe toate fețele, semn că nu doar la momentul de debut al expunerii lor au răscolit minți, ci continuă să răvășească memorii. Simpla rostire a numelui lui Joseph Beuys într-un grup de cercetare interdisciplinară a înfierbântat spiritele, născând discuții aprinse, de intensitatea aceloră despre care biografii lui Beuys (Götz et al., 1979; Borer, 1996; Buchloh, 1980) vorbesc cu pasiunea celor care iubesc cu patimă provocările destinate minților alese. Deși secolul XXI își urmează curgerea de ceva vreme, cele două treimi de veac scurse de la începuturile carierei

artistice ale lui Joseph Beuys pare că sunt măsurate într-o altfel de unitate de timp: *actual*, *recent* sau *foarte prezent*, fiind calificativele cele mai uzitate. Interesul marelui public pentru timpul și evenimentele celui de-al II-lea Război Mondial sunt mai intense ca niciodată, amestecând deseori extraterestrii, budismul și nazismul în teme fundamentale, transformându-i parcă pe cei *Patru Cavaleri ai Apocalipsei* (*Războiul, Foamea, Boala și Moartea*) doar în accesorii istorice. Astfel, resuscitarea unui artist care naște încă atâtea polemici și care a fost atât de implicat în ritmurile societății vremii sale este un argument în plus care poate conduce la o nouă aplecare asupra societății europene a zilelor noastre. Percepția artistică amprentează sensibil orice societate, trasând indicii elocvente pentru a afla răspunsuri la întrebări de tipul: unde, cum și, mai ales, de ce?

Equivalent VIII de Carl Andre, un artist minimalist american, lucrare realizată în 1966, un dreptunghi format din 120 de cărămizi refractare, cumpărată și expusă de celebra galerie londoneză Tate, a stârnit multe controverse la vernisajul britanic în 1970. Artă era și trebuia să rămână *un ceva sensibil* de pus în ramă și de agățat pe un perete. Un sfert de veac mai târziu, prin anii 2000, aceeași galerie achiziționa o lucrare la fel de neobișnuită: o hârtie pe care erau trecute instrucțiunile artistului slovac Roman Ondák, o lucrare de artă de tip performance, în care se specificau pașii de urmat pentru a se forma o coadă în fața unei intrări: care va fi atitudinea actorilor, care ar fi trebuit să fie efectul asupra trecătorilor etc. De data aceasta, spre deosebire de momentul '70, presa nu a găsit nimic de comentat. În cei 30 de ani ceva se schimbase, dar ce? “(...) Când vine vorba despre aprecierea și savurarea artei moderne și contemporane nu constă în a hotărî dacă e bună sau nu, ci a înțelege cum a evoluat ea de la clasicismul lui Leonardo la rechini murăți și la paturile nefăcute de astăzi. La fel ca majoritatea subiectelor aparent de nepătruns, arta seamănă cu un joc; nu trebuie să știi de fapt decât regulile de bază, pentru ca ceea ce era până acum confuz, să înceapă să aibă sens. Și deși arta conceptuală tinde să fie considerată regula de ofsaid a artei moderne – cea pe care oamenii nu prea o pricep și nu o pot explica la o cafea -, este surprinzător de simplă.” (Gompertz, 2014, p.19).

Fântâna (1917) lui Duchamp, obținută de artist dintr-un pisoar, fusese clar punctul de referință în schimbarea paradigmei, dovada că artistul poate alege orice obiect preexistent, fără să fi fost vreodată investit cu vreun merit estetic, că îl poate elibera de scopul funcțional inițial, îi poate schimba contextul și, redenumindu-l, îi poate preschimba inutilitatea în nemurire. Duchamp a dorit să dovedească faptul că numai după ce artistul alege conceptul și îl dezvoltă, ideea poate găsi expresia potrivită într-un material și nu invers. Cu acest start se

vor fi întâmplat evenimentele dictate de *jocurile minții* care aveau să brodeze în timp arta conceptuală a anilor 50', de unde își vor trage seva mișcări precum *Fluxus* sau curente precum *Arte povera* și în care vom regăsi identitatea acestui artist, deosebit de angajat la toate nivelurile de expresie artistică și socială, Joseph Beuys (1921-1986).

Joseph Beuys: mitul și eroul, artistul și daimonul

Joseph Beuys s-a născut într-un orașel din nord-vestul Germaniei, Krefeld, fiu al unei familii de catolici devotați din clasa de mijloc. La câteva luni după naștere, familia s-a mutat în Kleve, oraș industrial, căruia artistul îi poartă triste amintiri precum episodul legat de mitingul care sărbătorea formarea Partidul Național Socialist German Muncitoresc (Partidul Nazist); Joseph, în vârstă de doar 12 ani, a salvat din flăcările destinate să mistuie cărți *nesănătoase* un volum prețios, *Systema Naturae* (1735) a lui Carolus Linnaeus. Ironic, fapta curajoasă de atunci s-a supus unei întorsături amare, adolescentul fiind obligat prin decret legal să se alătore mișcării hitleriste. De aici încolo realitatea și imaginația se vor împleti permanent în viața lui Beuys. Va povesti mereu o întâmplare fondatoare (cel mai probabil neadevărată) de care șamanul din el avea o nevoie imperioasă întru validare. Se făcea că era pilotul unui avion de luptă din Luftwaffe în al Doilea Război Mondial (fapt autentic), că avionul s-ar fi prăbușit în Crimeea și că el ar fi supraviețuit datorită unui trib de tătari nomazi care l-ar fi găsit, uns cu grăsime animală și învelit în păslă pentru a-l încălzi și l-au readus apoi la viață hrănindu-l cu miere (fapte greu de verificat). Că ar fi suferit răni în timpul războiului nu este nici un dubiu, dar cele mai profunde și imposibil de vindecate erau rănilor psihologice provocate de suma vinovățiilor asumate pentru ceea ce făcuse Germania în acel război și pentru propriile sale fapte. Elementele care i-au salvat viața, potrivit mitului personal, au devenit emblematice pentru tot ceea ce artistul a exprimat.

Convins de faptul că arta poate exercita un efect de vindecare atât a artistului cât și a publicului, Beuys a propus permanent teme psihologice, sociale, și / sau politice, fiind foarte fidel mișcării *Fluxus*: “promovând arta vie. Va fuziona cadrele revoluționarilor culturali, sociali și politici într-un front unic de acțiune” (*Manifest al Mișcării Fluxus*, 1963).

Lucrările sale încorporează grăsimi animale, oase, bucăți de păslă, miere, sulf, materiale comune, unele organice altele anorganice încărcate de semnificații personale, foarte profunde, care transformă "viața de zi cu zi" în artă. Mercantilismul se estompează,

elementele alese recrează efemerul, arta se compune din "întâmplări", acțiunea curge chiar și atunci când artistul rămâne minute în șir așezat într-un scaun. Artistul își cere sieși și publicului intrarea în stare de alertă maximă a tuturor simțurilor: sunet, culoare, miros, gust, atingere sunt prezente în unitatea de timp, capabile să formeze și să in-formeze. Aceasta este principala rațiune pentru care Joseph Beuys invocă autovindecarea. Fostul student la medicină știe că, pentru a înțelege și profesa această artă străveche, toatecele cinci simțuri trebuie să fie activate și exploatate la maximum, iar auzul/ sunetul să fie privilegiat (medicul însuși practică auscultăția în stabilirea diagnosticului pacientului său).

Într-o lume dominată de tehnologie, mobilizarea simțurilor rămâne un aspect cheie și al practicii medicale, definind în mare măsură formele de cunoaștere și puterea de îngrijire, stabilind anumite limite și constrângeri, desenând relațiile de distanță, respectiv de proximitate între profesionistul din domeniul medical (sau artist, dacă acceptăm termenul) și pacient. Se creează povestea care permite apoi cercetătorului să ilumineze un context mai larg care să ia în considerare atât tipul de intervenție, cât și colaborarea interdisciplinară și perspectivele. În acest scop, Laurent Vidal folosește termenul de "istorie aplicată" (pag. 212). Printre alte elemente care ilustrează locul antropologului (ori medicului care practică medicina ca artă, artistului înzestrat cu virtuți terapeutice), justificarea sau explicațiile unor acțiuni implică o "extindere" a câmpului în care observatorul poate și se poate remodela. Este tocmai ceea ce face Joseph Beuys, convins de faptul că menirea provocărilor de tip performance este împlinită chiar de efectul vindecător.

Bernard Lamarche-Vadel, referitor la criza psihologică globală (1955-1957), interogându-l pe Beuys asupra condiției artistului (1985), concluzionează: "cred că evenimentele globale sunt întotdeauna strâns legate de ceea ce oamenii numesc o mitologie individuală. În toată această perioadă nu există o singură cercetare care să conducă la o singură teorie care să poată fi scrisă schematic pe tablă, ci a fost o perioadă extrem de productivă cu multe concepte ce vor avea, vom vedea trăsături de ordin șamanic. Astfel, multe desene vor fi realizate foarte diferit de așa zisa schemă teoretică a corpului social.,,

Crearea mitului personal respectă toate regulile. Ceea ce ne-a fost transmis de către artist, analizat antropologic în orb, se supune oricărei demonstrații teoretice de acest tip: este o narațiune de evenimente, o comunicare sacră ce se face prin forme simbolice (Cohen, 1969, p. 337), definită, fie în mod negativ, cum ar spune Vernant (1974, p. 214): "printr-o serie de lipsuri sau de absențe (el este non-sens, non-rațiune, non-adevăr, non-realitate) fie, dacă i se

acordă un mod de a fi pozitiv, el este redus la altceva decât el însuși, ca și cum nu ar avea dreptul la existență decât prin transformarea lui în altceva.” Astfel, supunând povestea *șamanului Beuys* unei hermeneutici etnologice putem distinge:

1. *O formă de exprimare a mitului*

La aceasta nu a contribuit doar autobiografia ci și întregul câmp creator în care au fost însămânțate și crescute formele de manifestare a sensibilului. Beuys era convins de faptul că arta are un rol covârșitor în modelarea societății și a structurilor politice, că societatea în sine, în imensa sa totalitate, este un fel de „sculptură socială” menită desăvârșirii și că fiecare om are potențialul de a interveni în perfecționarea acesteia, dar că, din nefericire, acest potențial este umbrat de luptele individului cu sine și împotriva celorlalți, dominate de dorința de a parveni, de ambiții gratuite, angajate în competiții iluzorii. Arta, ca sumă a calităților supreme, în misiunea sa nobilă de a face invizibilul să devină vizibil prin: forță, impact imediat, tradiții, mesaj, proiectare în viitor, ar fi putut singură să aducă schimbări revoluționare la nivelul fiecărei pături sociale fără violență și îngenunchere. Subiect și autor al propriei opere, părinte al ”artei totale”, Beuys invită constant la re-vrăjirea lumii. La ediția din 1982, de exemplu, a festivalului *Documenta* (fondat de Arnold Bode în iulie 1955, în Kassel, festival care sărbătorește anul acesta a 60-a ediție), Joseph Beuys a introdus performance-uri prin care au fost plantați 7000 de stejari. Mai întâi unul singur, apoi acest arbore sacru, oracular, în întreaga spiritualitate indo-europeană de la Ind și Gange până la coasta Atlanticului (Evseev, 1997, p. 439) se multiplică în proiectul artistului, câte unul pentru fiecare bolovan împrăștiat aparent fără noimă prin oraș, dar care, priviți de sus, formau o imensă săgeată ce indica spre arborele inițial.

Caracterul tradițional, cel care arată respectul față de elementele sale fondatoare, de conținut, dar și obligația de a-l comunica celorlalți membrii ai societății se împletește cu cel performativ, reactualizează mesajul, oferă performanțe memorabile și repere culturale identitare, fiind clar o sursă reală de conservare (Coman, 2008).

Suita de acte liminale, șarpanta fiecăruia dintre actele sale creatoare, sunt tocmai ingredientele mitului beuysian.

2. *Conținutul mitului ar fi o povestire care se evidențiază prin conținutul epic*

Artistul își povestește propriile desene unui iepure mort (*Cum să explici imaginile unui iepure mort*, 1965). În timpul vernisajului, Joseph Beuys, purtând bocanci potcoviți cu table de fier și având fața acoperită cu o mască de miere de albine și foite de aur, s-a plimbat prin

galeria, separată de public printr-un perete de sticlă, ținând în brațe un iepure mort. Din când în când, se oprea în fața vreunui dintre desene, șoptindu-i iepurelui la ureche explicații doar de el știute. Toate elementele folosite au semnificații profunde pentru performerul atât de încercat în viață, atât de deschis experiențelor spirituale înalte. Simbolurile purtau sensuri plumbuite pentru întreaga sa sensibilitate: avea de reabilitat memoria neamului său, avea de recreat din cenușa vinovățiilor colective, o memorie curată și plină de o nouă viață. Fierul cu care pășea pe obrazul gliei, al patriei mamă, însemna bărbăția și puterea fiului și, poate, deopotrivă, durerea și tristețea imensă. La capătul celălalt, fruntea înnobilită de metalul solar, rostul tutor alchimiilor și căutărilor, fața *înbărburată* (unsă cu miere, simbolul matricei societății ideale) și vorbele șoptite erau semnul neostoitelor speranțe de salvare. Poate că iepurele n-a înțeles mare lucru din explicațiile artistului și nici din desenele pe care ochii săi stinși oricum n-ar fi putut să le aprecieze singur dar, cu siguranță, publicul care privea întregul spectacol de partea cealaltă a nisipului translucid, sublimat în sticla protectoare dar dureros de sinceră, a înțeles gravitatea mesajului. Unora le-a plăcut, altora nu, pe alții i-a revoltat de-a dreptul. Nici vorbă despre indiferență.

Aproape zece ani mai târziu, în 1974 (*Îmi place America și America mă place pe mine*) Beuys a zburat la New York, a fost preluat de o ambulanță direct din avion și dus spre galeria unde era anunțată expoziția. În încăperea goală se afla un lup sălbatic de prerie. Au stat împreună trei zile, timp de 8 ore pe zi și au sfârșit prin a se îmbrățișa. Cu gesturi de păstor ori șaman, sprijinindu-se în bătă, învelit într-o pătură groasă de păslă, descriind cercuri cu mișcările sale, expozantul a petrecut acest timp al supunerii fiarei, al vindecării după ritualuri Navajo, după care a fost dus înapoi la aeroport, așa cum sosise, tot cu o ambulanță și urcat în avion, părăsind America fără s-o fi atins.

Pe ce bază aceste două performance-uri citate devin ingrediente mitice? Care este rețeta care ar putea rezolva hipertrofia postbelică a intelectului colectiv?

Teoretic, principiul fundamental al mitului corespunde unor necesități fundamentale ale individului și, așa cum spune Mircea Eliade (1968, p.139), ”recitând miturile noi ne reintegrăm în timpul fabulos al originilor, devenim într-un anumit fel contemporani cu evenimentele evocate, ne împărtășim cu prezența zeilor și a eroilor”.

Al doilea principiu în arhitectura mitului se referă la atitudinea comunității față de un astfel de narațiune (Coman, 2008). În acest caz, sensurile mesajului transmis și percepțiile miezul artistic transmis migrează de la un strat social la altul, cutremurând o întreagă

societate. ”Migrațiile asigură propagarea tuturor acestor forme de socialitate și tind să schițeze modele desprinse din ele, mai mari, virtual (mincinos) universale. Dar contactul dintre culturi comportă întotdeauna un șoc al cărui traumatism, pe termen mediu, le va ucide pe cele mai puțin înarmate”(Zumthor, 1998, p. 129).

Pentru a exprima adevărul, pentru a-i face pe ceilalți să vadă și să înțeleagă realitatea, să deschidă barierele sentimentelor, intuiției, imaginației, orice este permis și aici intervine arsenalul ”artistului-șaman”.

Din toate elementele folosite, vom trece în revistă doar trei dintre cele fondatoare de trup, cele care redau viață corporalității în prezentul acțiunii, a modului de a exista în lumea aceasta, cu adresabilitate directă către posibilitatea de a percepe a *celuilalt*: oasele, grăsimea și mierea.

Osul este considerat, în tradițiile multor popoare ale lumii, ca un fel de ”sămânță a vieții”, fiind cu grijă conservate, cu credința că ele se vor acoperi din nou cu carne (M. Eliade, 1976, p. 25). Culoarea albă a oaselor evocă puritatea și lumina. Ele simbolizează forța, substanța corpului și perenitatea sa, renașterea. Oasele îmbrăcate în straturi succesive de grăsime și carne vie devin umblătoare, formează popoare cu minte, voință și determinare.

Grăsimeea are un simbolism și o valoare rituală. La popoarele de vânători și agricultori, grăsimea animală e simbolul bogăției, constituie o întruchipare a animalului de la care provine.

Mierea este un aliment sacru ce se află în relație cu laptele matern și reprezintă simbolul înțelepciunii; miezului lucrurilor în *Upanișade*. Ea este simbol al vieții veșnice, datorită incoruptibilității sale (Evseev, 1997), folosită pentru prepararea hidromelului, băutura imortalității, este hrana zeilor și a înțelepților, ofrandă destinată strămoșilor și divinităților, medicament magic, substanță cu virtuți apotropaice.

Cum însuși afirmă, artistul a dorit înainte de toate să ordoneze haosul, prin mișcare și formă. ”Ca într-un fel de antropologie”, a fost organic implicat în problema individului, societății, umanității. Convins, precum dadaștii că absurdul este un posibil răspuns la ororile istoriei, propriile experiențe din apropierea morții l-au transformat fizic și psihic și i-au format o adevărată strategie de supraviețuire pe care a dorit cu ardoare să o împărtășească. Arsurile care i-au marcat chipul umbrat de emblematice sa pălărie sunt parte în destinul omului dar și în destinul operei: amprenta sacrificiului de sine.

Pactul cu eternitatea

”O poveste complicată a experiențelor sale de război explică folosirea texturilor materiale ca instrumente ale mântuirii. Să aduni pe șezutul unui scaun grăsimi, să înfășori un pian în fetru, să te mânjești cu miere - toate acestea, printr-un raționament proclamat în diagrame notate pe tablă, reprezentau pași prin care traumele războiului, mergând spre o societate viitoare în care *oricine este artist*” (Bell, 2004, p. 432).

Auto-terapia îl trece pe creator prin toate straturile rituale vindecătoare, urcând și coborând în superlative. Paralel cu proiectele gigant (așa cum a fost cel ecologic de la Kessel, prin sădirea celor 7000 de stejari), el lucrează obiecte mici cu simboluri creștine ori sculpturi reprezentând animale, delicate talismane inspirate din mitologia și folclorul german: iepurele (purător de semnificații duale: când erou lunar, civilizator, când vietate impură, paznic al morții), cerbul (animal totemic și strămoș mitic), stejarul (arbore axial, menit să asigure comunicarea dintre lumi, dar și arbore ale cărui frunze au fost folosite de către naziști, din păcate, în decorarea Crucii de Fier). ”În Germania anilor șazeci și șaptezeci, trecutul a fost tabu”, spune Tisdall (1998). Pământul, sângele, stejarul, toate elementele mitologice germane peste care au fost suprapuse elemente naziste au făcut un tabu până și din cântecele populare, iar Beuys este unul dintre aceia care stăruie în salvarea și primenirea memoriei neamului său, bătălie deloc ușoară în sânul unei Germanii care nu voia decât să uite, să-și uite istoria (o națiune care ar fi ales să se îndrepte către un viitor "historyless"). Ori Beuys știa că, tocmai pentru a nu fi periculos, un popor trebuie să-și cunoască rădăcinile, să știe cum să-și vindece rănilor și să aibă curajul asumării responsabilității faptelor sale. "Gânditorul vede propriile sale acțiuni ca și cum ar fi permanente experimente și întrebări, încercări de a afla ceva" scria Nietzsche, poate cel mai provocator dintre toți gânditorii germani, mesaj preluat și dat mai departe cu rostul de a sensibiliza, de a îmbăia dionisiac spectatorul.

Artistul de performance nu doar transfigurează banalul, el participă în chimia societății timpului său, aducând-o la rang de artă. A expune artiști precum Joseph Beuys ori discipoli de-ai maestrului, înseamnă a decupa felii din realitatea emoțională, senzitivă a unei epoci. Cultura materială și imaterială, însuși obiectul de studiu al etnologilor își adaugă astfel în patrimoniu un nou tip de creație care invită la dialog interdisciplinar. A face istorie, istorie a artei ori antropologie culturală, presupune o justă angajare scopică în punerea în relief a celuilalt, pe care îl vedem, dar căruia îi cerem să și înțeleagă deși, deontologic, doar ar trebui observăm și atât.

Bibliografie selectivă

- Bell**, Julian. 2004, *Oglinda lumii. O nouă istorie a artei*, Vellant
- Borer**, Alain. 1996, *The Essential Joseph Beuys*. London: Thames and Hudson,
- Buchloh**, Benjamin H.D.1980: 'Beuys: The Twilight of the Idol,' *Artforum*, vol.18, no.5 (January 1980), pp. 35–43.
- Cohen**, Percy.1969, 'Theories of Myth' in *Man*, vol.4, nr.3
- Eco**, Umberto. 2009, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn și interpretare*, Polirom
- Coman**, Mihai.2008, *Introducere în antropologia culturală. Mitul și ritul*, Polirom
- Eliade**, Mircea. 1968. „Mythe” in Yves Bonnefoy (coord.), *Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique*, Flammarion
- Eliade**, Mircea. 1976. *Histoire des croyances et des idées religieuses I. De l'âge de la pierre aux Mystères d'Eleusis*, Payot
- Evseev**, Ivan.1997, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Amarcord
- Gombrich**, Ernst. 2102, *Istoria artei*, ed. Art
- Gompertz**, Will. 2014, *O istorie a artei moderne*, Polirom, p.19.
- Götz**, Adriani, Konnertz, Winfried and Thomas, Karin. 1979: *Joseph Beuys: Life and Works*. Trans, Barron's Educational Series
- Lamarche-Vadel**, Bernard.1985, *Joseph Beuys: Is it about a bicycle?*, Marval
- Severi**, Carlo. 2007, *Le principe de la chimère : Une anthropologie de la mémoire*, Easthetica
- Vernant**, Jean-Pierre. 1974, *Mythes et pensées chez les Grecs*, Maspero
- Vidal**, Laurent. 2010, *Faire de l'anthropologie – Santé, science et développement* Paris, La Découverte, 292 p.
- Tisdall**, Caroline.1998, *Joseph Beuys: We Go This Way*, Violette Editions
- Valentin**, Eric. 2014, *Joseph Beuys. Art, politique et mystique*, L'Harmattan
- Zumthor**, Paul. 1998. *Babel sau nedesăvârșirea*, Polirom