

La videoperformance *Tren transiberiano*. Sitio de la mirada y percepción del tiempo

Fabiola de la Precilla

Arkadin (N.º 7), pp. 122-135, agosto 2018. ISSN 2525-085X

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/arkadin>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

LA VIDEOPERFORMANCE *TREN TRANSIBERIANO*

Sitio de la mirada y percepción del tiempo

The Videoperformance *Trans-Siberian Train*

Site of the Gaze and Perception of the Time

FABIOLA DE LA PRECILLA

fabidelaprecilla@gmail.com

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

Argentina / Departamento de Filología de Lenguas Romances. Facultad de Filosofía.

Universidad de Potsdam. Alemania

Recibido: 18/2/2018 | Aceptado: 11/6/2018

RESUMEN

Este artículo trata sobre la videoperformance *Tren transiberiano* (1970), de Joseph Beuys, realizada en el Louisiana Museo de Arte Moderno, en Humlebæk, Dinamarca. La cámara es de Ole John y el film fue expuesto como cierre de la exposición de Beuys denominada *Tabernáculo*. La autora realiza un análisis semiótico de la obra y de los archivos mediales, traduciendo estos textos del alemán. En esta obra, Beuys toma *Tren Transiberiano* como símbolo para la instauración del Estado utópico de Eurasia. Este trabajo aborda la poética del artista, su concepto de «arte ampliado» y de «escultura social».

PALABRAS CLAVE

Performance; ensayo filmico; neovanguardia, dialogismo, alegoría

ABSTRACT

This article is about the video-performance *Trans-Siberian Train* (1970), by Joseph Beuys, made at the Louisiana Museum of Modern Art, in Humlebæk, Denmark. The camera is by Ole John and the film was exposed as the closing of Beuys' exhibition called *Tabernacle*. The authoress conducted a semiotic analysis of the work and the Medial Files, translating these texts from German. In this work, Beuys takes *Trans-Siberian Train* as a symbol of instituting the utopian state of Eurasia. This work reconstruct the artist's poetics, the concept of «expanded art» and «social sculpture».

KEYWORDS

Performance; film essay; neo-vanguard; dialogism; allegory



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribucion-NonCommercial-SinDerivadas
4.0 Internacional

«Absoluto, sin falta será, cuando se describe un film, la pregunta qué se ha expuesto desarrollado en su tiempo. Lo fundamental de un film radica en que él, en un segundo transporta 24 imágenes, entonces el espectador percibe un movimiento frente a sus ojos. Aquí radica no solo la diferencia con la fotografía estática, que él (film) con ella como una técnica de origen y la representación realista se aproximan en la construcción de la imagen, sino en su particular singularidad, que el tiempo se deja percibir estéticamente. En esta perspectiva, el film *Tren transiberiano*, aparece como un antifilm, sin un argumento aprehensible, como lineal y sin los movimientos progresivos del tiempo representado (en imágenes).» Blume (en Beuys & Beuys, 2004, p. 11)¹

Este escrito constituye un ensayo interpretativo sobre la videoperformance de Joseph Beuys titulada *Tren transiberiano* (1970), que corresponde al volumen IV, *Transssibirische Bahn* (2004), de los Joseph Beuys Medien Archivs (Archivos Mediales Beuys), editados por el Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart-Berlin (Museo Contemporáneo de Berlín). Asimismo, forma parte de una investigación más amplia sobre las videoperformances de Beuys desde una perspectiva sociosemiótica (Fischer-Lichte, [1983] 1994; Schechner, 2000). El *corpus* está integrado por los diez volúmenes que conforman la mencionada colección. Cada volumen contiene performances en formato DVD y un libro de texto con fragmentos en alemán y/o inglés cuyos discursos de producción-reconocimiento (Verón, 1993) completan un marco referencial y explicativo sobre dichas videoperformance y de los cuales traducimos al español fragmentos seleccionados, para luego completar el análisis semiótico-interpretativo.²

El objetivo de esta investigación es contribuir a la divulgación del conocimiento sobre la obra de Beuys en la comunidad de habla hispana, a partir de su análisis semiótico y desde los estudios de la performance (Schechner, 2000; Fischer-Lichte, 1994). Partimos de la

1 «Unweigerlich wird, wenn man einen Film beschreibt, die Fragen nach seiner in der Zeit sich entwickelnden Handlung gestellt. Das Wesen eines Filmes besteht darin, daß er in eine Sekunde 24 Bilder transportiert, also dem Betrachter eine Bewegung vor Augen führt. Hierin besteht nur sein Unterschied zur statische Photographie, die ihm durch die ihr zugrunde liegende Technik und ihren wirklichkeitsnahen Bildaufbau nahe ist, sondern seine einmalige Besonderheit, Zeit ästhetisch erfahrbar werden zu lassen. In dieser Hinsicht erscheint "Transsibirische Bahn" beinahe wie ein Antifilm, ohne eine als linear zu begreifende Handlung und scheinbar auch ohne die sich in der fortschreitenden Bewegung abbildende Zeit» (Blume en Beuys & Beuys, 2004).

2 Desarrollo este trabajo con el financiamiento de dos becas de investigación del Servicio de Intercambio Académico Alemán (2013-2017), con el aval académico del Instituto de Filología de Lenguas Romances de la Universidad de Potsdam, Alemania (Prof. Dr. Eva Kimminich), con los aportes del ZKM Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Dr. Dorcas Müller y Dr. Andrea Otte), y con el aval académico y financiero de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (2012-2017).

hipótesis de que cada videofilm de Beuys propone un ensayo sobre diversas problemáticas del arte reciente; en este caso, referente al estadio del arte en su momento de autocrítica (Bürger, 1987; Adorno, 1983). Sus videoperformances conllevan una mirada conceptual, en la que se articulan procedimientos poéticos con componentes *dialógicos* (Bajtín, 1997), *interdiscursivos* (Verón, 1993) y *alegóricos* (Benjamin 1990; Buchloh, 1982; Brea, 1991). Desde un lenguaje encriptado, Beuys interpela en esta obra la complejidad y la relación dialéctica con su procedencia directa: la vanguardia histórica. En este caso, establece un «sitio de la mirada» para la cámara y un tiempo muy lento que direccionan la percepción del espectador.

En *Tren transiberiano* (1970), Beuys interpela las condiciones geopolíticas y culturales de la década del setenta en Europa y en Asia en el contexto de la Guerra Fría y propone la instauración del estado utópico de «Eurasia» (Beuys, 1968; de la Precilla, 2017), para lo cual concibe al *Tren transiberiano* (1970) como su acción programática, instrumental. En este sentido, la obra se enmarca dentro del «concepto de arte ampliado» y opera con el concepto de «performatividad» (Fischer-Lichte, [1983] 1994), trascendiendo el campo artístico para influir sobre el mundo de vida (Adorno, 1983). De este modo, en el movimiento Fluxus y en la neovanguardia consume una obra con implicancias poéticas, estéticas y políticas.

DESCRIPCIÓN DE LA VIDEOACCIÓN TREN TRANSIBERIANO

«Yo entro con un abrigo (tapado) de piel blanca
y me paro delante de dos formas vacías, la parte posterior de dos pinturas.
El objeto está en Darmstadt. Allí existen dos bases con una cuña de grasa,
que son unidas por una línea. Esto es en realidad todo el contenido de la acción.
Acústicamente, hay solo sonidos de golpes de martillo,
pero no son sonidos artísticos de martillo, sino los sonidos originales,
que son necesarios para instalar los objetos en el espacio.
Solo serán montados esos objetos en el espacio.
Solo los objetos serán montados, los objetos serán colocados,
normalmente instalados y, entonces, concluye el videofilm.»
Joseph Beuys (en Beuys & Beuys, 2004, p.11)³

La videoperformance se presenta como un antifilm, como una obra de arte inorgánica (Bürger, 1987; Adorno, 1983). Beuys toma un recinto donde se halla una instalación con

3 «Da trete ich ein einem weißen Pelz auf und stehe vor zwei Leerformen [...] an, das sind Rückseiten von Bildern. Das Objekt ist im Darmstadt. Da stehen so zwei Positionen mit einem Fettkeil, der ist verbunden mit einer Linie. Das ist ganze eigentlich der ganze Inhalt der Aktion. Akustisch gibt es nur Hammerschläge, aber auch nicht künstliche Hammerschläge, sondern die originale Hammerschläge, die nötig sind, um die Objekte in dem Raum anzubringen. Es werden nur diese Objekte in dem Raum anzubringen. Es werde nur diese Objekte angebracht, das Ding wird aufgebaut, ganz normal installiert, und dann ist der Film zu Ende» (Beuys en Beuys, Beuys & Blume, 2004, p.11).

escasos objetos con los cuales desarrollará la acción. El único actor es Beuys, que desde el comienzo de un primer plano dice: «Conversación en una playa muy larga». El punto de partida de la acción se forma en la exposición del trabajo mostrado —y denominado, a posteriori, *Tren transiberiano*—, a saber: dos pinturas de caballete montadas en sendos bastidores dados vuelta; vale decir, con su parte anterior apoyada sobre la pared del fondo. Hay, además, dos bases o montículos de grasa y de madera, pintados de color marrón [Figura 1].



Figura 1. *Tren transiberiano* (1970), de Joseph Beuys . Captura de pantalla (01:08´)

El ritmo de la cámara es muy lento. El punto de vista parece casi estático, salvo por ciertos movimientos oscilantes de la cámara hacia la derecha, mientras transcurre un prolegómeno a la escena. Luego, por obra del montaje fílmico, comienzan a superponerse dos escenas del recinto. En ese momento, vestido con su sombrero y con su abrigo de piel blanca —el mismo que llevaba en la performance *Titus e Iphigenia* (1969)— Beuys aparece y desarrolla la acción. Su primera intervención consiste en clavar los bastidores a la pared. Saca los clavos de ambos bolsillos, inclusive saca el martillo de su bolsillo derecho, y comienza a clavar los bastidores (10:30'). Clava primero el bastidor de la izquierda y luego se dirige al centro (11:40'). Allí clava ambos bastidores por el centro. Luego, se dirige a la derecha y empuja ambos bastidores con los pies (12:30') [Figura 2]. El tiempo de la secuencia de acciones, como en todas las performance de Beuys, aparece muy cronometrado.



Figura 2. Beuys clava dos bastidores al reverso de la pared. Captura de pantalla (12:40')

Acto seguido, Beuys se pone de cuclillas (13:17') y con una tiza (otras versiones describen una barra de azufre), que también saca del bolsillo de su tapado, desde el ángulo inferior izquierdo del bastidor de la izquierda traza una línea en el piso mediante la cual une las cuñas de grasa (*fettkeil*) o los montículos de grasa con bases de madera (como rieles). Primero, la línea describe un recorrido desde el ángulo inferior izquierdo de los bastidores hacia la derecha, hasta alcanzar el primer objeto; luego, se dirige nuevamente hacia la izquierda, uniendo un segundo objeto que se halla en la parte frontal del recinto [Figura 3].

A partir de que la línea dibujada toca el primer objeto, se duplica y se superpone la imagen de Beuys realizando la acción. La línea plasma un recorrido y, a medida que el artista dibuja, realiza un trayecto en el espacio, uniendo los bastidores con estos dos objetos, como dos estaciones intermedias. En esta parte de la acción, gracias a un juego de cámaras y de montaje, la imagen de Beuys también se halla duplicada (como al comienzo, antes de que Beuys hiciera la acción de clavar los bastidores). Solo que aquí la línea que recorre el espacio, ahora duplicada, connota los rieles del Tren Transiberiano, y el movimiento del punto en el espacio que genera la línea evoca el tránsito del transporte que conecta en la vastedad terrestre dos zonas geográficas, Europa del Este y Asia [Figura 4].



Figura 3. Beuys marca una línea que parte de los bastidores y que une ambas torres de la instalación. Captura de pantalla (13:25')



Figura 4. Montaje que duplica la imagen. Beuys continúa dibujando y la línea doble evoca las vías del tren. Captura de pantalla (13:33')

Concluida la acción, desaparecen la imagen de Beuys (13:45') y el juego de imágenes dobles. Solo se muestra el espacio con un juego oscilante de cámara, con movimientos hacia la derecha y hacia el centro, o hacia la izquierda arriba y hacia al centro. Aparentemente, la cámara se halla situada en un punto fijo, un punto de vista desde donde realiza pequeños movimientos oscilantes, sin un campo amplio de acción. Luego constataremos que estos movimientos connotan el movimiento del ojo desde una posición fija en el momento de la percepción visual.

EL SITIO DE LA MIRADA Y EL SENTIDO DE LA VIDEOACCIÓN

«El único actor es Joseph Beuys, que desde el comienzo de un primer plano dice "Conversación en una playa muy larga". Le sigue una vista en una sala, cuyos objetos no son mostrados al espectador, pero que le serán develados a través de una larga secuencia. Esta grabación de un espacio inmóvil y sin palabras, mudo, que será levemente modificado a través de oscilaciones de la cámara, no permite un tiempo "legible", sino que posibilita un tiempo como una sensación del espectador.»

Blume (en Beuys & Beuys, 2004, p. 11)

Tal como describimos con anterioridad, el punto de partida de la acción se forma en la exposición del trabajo mostrado, cuya instalación consiste en un espacio prismático horizontal y de cierta profundidad que presenta en la pared del fondo dos pinturas de caballete, montadas en sendos bastidores dados vuelta. Ambas pinturas —tituladas *115 x 200* y *100 x 180*—, y las dos bases o montículos de grasa y de madera —titulados *Remitente y/o (estación) emisora*⁴ (*x 2 bases de grasa*), *Madera, color y cera*—,⁵ que componen la instalación de esta acción provienen de una instalación anterior (Schneede, 1994).

«El concepto de la toma de la cámara de este videofilm proviene de un trabajo de 1959 que no había sido mostrado, que consistía en un hueco en la pared donde se podía mirar a través de él» (Schneede, 1994, p. 260). La idea fue concebida en 1959 y realizada por primera vez en 1961 (Beuys & Wenzel, 2004) como un espacio con objetos (Merket en Beuys & Beuys, 2004).⁶

Lo cierto es que, según Schneede,

la toma de la cámara en este videofilm fue pensado como una situación primordial o principal, una «Blicksituation», situación de perspectiva o situación de la mirada —según mi opinión, algo

4 «Sender» puede referirse a dos significados en la lengua alemana: «Sender» en el sentido de (Ab)sender, remitente o emisor de un mensaje, y también como (estación) emisora (radio, TV) (<https://de.pons.com/>). En este caso, simbolizaría los nodos o los centros emisores de cultura y de conocimiento.

5 «Den Sendern (2 mal Fettfüße) Holz, Farbe, Wachs». Este ensamble se encuentra en Darmstadt (Beuys, 1990, pp. 305).

6 «Diese Film von Joseph Beuys zeigt ein Einviroment, das scho 1959 als Idee konzipiert und erstnals 1961 als Raum mit dem Objekten konzipiert wurde. Anmerkung der Autoren: als Raum mit allen Objekten erstmals 1970 realisiert» (Merket en Beuys & Beuys, 2004, p. 22).

más abarcativa que el concepto de «enfoque» o de «punto de vista» [Blickpunkt]— y se refiere a la obra de Marcel Duchamp, *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* . . . (1946-1966) (de la Precilla, 2013, p. 144).

Dicha obra consiste en una instalación que es visible solo a través de un par de mirillas (una para cada ojo) en una vieja puerta de madera.⁷

En *Tren transiberiano* (1970), Beuys emplea estrategias poéticas de desplazamiento por metonimia, a través de un procedimiento alegórico de apropiacionismo; una especie de *ready-made* de la esfera del arte (Brea, 2005; Buchloh, 1982; de la Precilla, 2013), pero no ya del objeto o del artefacto en sí, sino referido a la construcción de la mirada, a la situación o al sitio de la mirada desde donde se observa la obra. En el caso de *Tren transiberiano* (1970), a la situación originariamente duchampiana de una instalación Beuys le agrega la acción y rescata el concepto de que todos como espectadores nos transformamos en *voyeurs*.

Esta acción —que se desarrolló en 1970 y fue mostrada en la exposición «Tabernáculo»— comprende:

el pensamiento de un film como medio, como una concepción pensada en tanto que la cámara estaba fijada en un punto, y que daba un ángulo de visión y que luego iban a ser editados las secuencias de los cortes. De este modo, el espectador tenía la sensación de que los objetos estaban en una especie de recinto o de barraca de madera (Schneede, 1994, p. 261).

Esta cuestión evoca, también, el espacio acotado de la instalación que presenta la obra *Étant donnés* (1946-1966). El movimiento o el manejo de la cámara, algo estática y con movimientos oscilantes, intenta refractar, en el sentido bajtiniano, la presión física del ojo en el espacio al observar a través de la mirilla.

En este sentido, Beuys establece una relación dialógica (Bajtín, 1997) con la obra de Marcel Duchamp, uno de los pioneros del arte conceptual vanguardista (Morgan, 2003), y que en este caso se refiere, específicamente, a recrear la situación de la mirada que se propone en la obra *Étant donnés: 1° la chute d'eau / 2° le gaz d'éclairage*, conocida en castellano como *Dados: 1°. La cascada. 2°. La luz de gas, de Duchamp* (1946-1966). Dicha obra consiste en una instalación que es visible solo a través de un par de mirillas (una para cada ojo), vale decir dos pequeños orificios en una vieja puerta de madera.⁸ El sentido primordial de esta obra alude, simbólicamente, al erotismo que genera una mujer yacente, con el sexo lampiño, en un paisaje con una cascada, como generador de energía y como evocación del orgasmo masculino.

7 Al mirar por ellas se observa un gran agujero en una pared de ladrillos y, al otro lado, el cuerpo de una mujer desnuda tumbada boca arriba sobre un montón de ramas. Esta tiene la cara oculta por sus cabellos y está abierta de piernas mostrando su sexo rasurado al espectador; tiene una mano alzada hacia el centro de la escena, con la que sostiene en el aire una lámpara de gas contra el fondo de un paisaje campestre. La lámpara de gas está encendida, y un juego de luces cuidadosamente dispuestas ilumina la escena.

En un segundo nivel connotativo, la obra evoca lo siguiente:

[...] la metáfora de la obra de arte devenida en deseo, como una forma de trascender la muerte. Por lo tanto, el tema del erotismo, el tema de la muerte y la transformación del espectador en *voyeur* constituyen factores que completan el recorrido generativo de los sentidos (de la Precilla, 2013, p. 165).

Excepto el tema del erotismo, los dos tópicos restantes de *Étant donnés* (1946-1966) se replican en la videoperformance de Beuys con otros procedimientos poéticos. De este modo, Beuys retoma los temas de trascender la muerte, que se constatan en la frase inicial: «Conversación en una playa muy larga». La línea de la vida como recorrido y como transformación en los hitos de la vida y la muerte, y de convertir a los espectadores en *voyeurs* a través del sitio de la mirada de la cámara en el film, lo que actualiza en forma alegórica los mismos tópicos duchampianos. En contraposición, no retoma explícitamente el tema del erotismo. Para Beuys, la obra no tiene tanto que ver con el deseo como con el concepto de arte antropológico, con la creatividad como su atributo y con la praxis artística como tarea de transformación [Figura 5].



En el plano de la expresión del enunciado, encontramos que, además de los procedimientos alegóricos de desplazamiento ya citados, Beuys emplea procedimientos alegóricos de yuxtaposición de lenguajes (Brea, 2005; Buchloh, 1982; de la Precilla, 2013) a través de la interacción de la instalación, de la performance, del sentido de la mirada de la cámara y de los juegos de montaje y de duplicación de secuencias.

Con respecto a la instalación, tanto los bastidores invertidos como las bases de grasa y de madera pintadas de marrón oscuro se constituyen en símbolos, en el sentido de Charles Peirce (1987). Pero mientras esas dos bases o hitos en el recorrido del tren simbolizan a Europa y a Asia unidas por el tren en un *sentido metafórico* —vale decir, con una relación de contigüidad (Eco, 1970; Ricoeur, 1975; Kimminich, 2008)— los bastidores invertidos se presentan como *figuras alegóricas* (Brea, 1991; Buchloh, 1982), ya que su relación significante-significado es contravenida y significan más por lo que ocultan que por lo que muestran. En tanto, la acción de Beuys de dibujar en el suelo —el punto en movimiento que genera la línea, que luego une ambos hitos y se desenvuelve en el espacio-tiempo— connota un *índice*, en el sentido peirceano del recorrido del ferrocarril, y un *símbolo*, como vehículo de intercambio y de unión entre ambas culturas. El montaje de la escena duplicada a medida que Beuys dibuja la línea deja una estela de líneas dobles, un recorrido que refuerza la metáfora de los andenes del tren.

Ahora bien, volviendo a los bastidores invertidos como procedimiento poético alegórico, ¿por qué esas pinturas se hallan así ubicadas, negando toda imagen al espectador y tomando el reverso como parte de su mutismo y de su ausencia? En este contexto, «los bastidores invertidos representan las formas del arte precedentes, que ya no son más útiles o no se pueden emplear más, ya que han caducado» (Blume en Beuys & Beuys, 2004, p. 8). Esto significa que las formas de la historia del arte precedente, inclusive las del siglo XIX y las de la vanguardia histórica, han declinado o, en términos de Jürgen Habermas (1980), «han comenzado a envejecer» (p. 23).

Estas formas [del arte] se siguen desarrollando a través de la muerte de [la figura del] artista, desde la pintura de caballete hacia la escultura en un sentido dialéctico. Las torres a la derecha e izquierda, delante de la entrada del espacio en dos bloques, Beuys en Darmstadt marca las evoluciones de transgresión de fronteras que ha llevado a cabo través de su concepto de arte antropológico (Blume en Beuys & Beuys, 2004, p. 8).

Esto es, con el pasaje de la pintura de caballete a su concepto de *arte ampliado* y de *escultura social*.

En el plano del contenido del enunciado, la performance de Beuys toma su nombre de la línea ferroviaria homónima más extensa del mundo, originariamente construida en Rusia a mediados del siglo XIX, y que recorre 9 288 kilómetros, desde los montes Urales hasta el Lago Baikal. El tren transiberiano es el ferrocarril más largo del mundo, con más de 400 estaciones entre Moscú y Vladivostok, en el Pacífico. Es el principal medio de transporte y de mercaderías de Rusia, ya que une la Europa del Este, Rusia, Siberia y desemboca en el Pacífico. En este sentido, el tren transiberiano se constituye en un símbolo de los procesos de *modernización societal* (Berman, 2000), que incluyen el intercambio comercial, cultural y étnico entre Europa y Asia.

Aunque Beuys se inspira en la línea de ferrocarril en el título, habla de él como aquello que recorre un tramo de camino que alude más a los acontecimientos concretos que a la construcción del ferrocarril en el siglo XIX. El tren transiberiano es el camino de Eurasia del este al oeste. Una superación de la ruptura, una reunificación de las grandes culturas como una propuesta histórica, como una de las utopías pensada desde el arte (Blume en Beuys & Beuys, 2004, p. 8).

Por eso la línea que traza Beuys parte desde los bastidores invertidos, de un arte nuevo que se piensa a sí mismo como capaz de unir el arte con la vida, actualizando el contenido utópico de la vanguardia histórica y simbolizando, por un lado, la actualización del concepto de *artisticidad* (Formaggio, 1976) del campo artístico y, por el otro, el poder de influir en el mundo de vida (Adorno, 1983), la utopía de integrar la neovanguardia artística con la política y de trascender fronteras geográficas, culturales, políticas e ideológicas.

Respecto al atuendo, Beuys viste un abrigo de piel blanca que alude a las regiones nórdicas que atraviesa el tren, la Siberia Rusa, y, simultáneamente, asocia este frío a las estrategias violentas y al pensamiento racional que devienen en el arte fundamentalmente conceptual. Beuys hace propia cierta vestimenta de los antiguos y cierto signo de autoridad, que puede relacionarse con la voluntad de esta videoacción como la de «Eurasia» o «El báculo de Eurasia» (1968), que se relaciona con la *performatividad* (Fischer-Lichte, [1983] 1994) de los discursos, como una acción cuasi ritual que intenta emular e instaurar modelos alternativos de mundo.

Asimismo, según Blume (en Beuys & Beuys, 2004), representa el artista que en particular es emisor y receptor, que debe luchar con un entorno violento, y devenido auto-violento, y que transita su praxis en condiciones dificultosas. En este sentido, aparece la noción de *frontera*, también como metáfora no solo del nacimiento y de la muerte, tal como ocurre en la videoperformance. «Cómo explicar las imágenes a una liebre muerta» (de la Precilla, 2016), sino como símbolo del trayecto de los artistas, «de sus actos libres y auto-determinados y sus consecuentes cambios o transformaciones» (Blume en Beuys & Beuys, 2004, p. 8). Esta transformación implica un cambio radical de forma de vida, de praxis artística, subjetiva y social.

A MODO DE CONCLUSIÓN

«Una utopía es, finalmente, una forma vacía que, primero, se concreta a través de procedimientos y que, luego, a través de esos procedimientos, desemboca en una praxis. [...] Las instrucciones dadas por Eva Beuys [...] nos guían hacia los primeros dioses y al drama humano de vivir en la tierra. Primero la muerte nos guía a través del mar en el reino de los muertos, pero si cruzas o atraviesas la tierra entonces la vida es un deber o una tarea de formación o de conformación muy alta. Por lo que, para Beuys, no solamente cimientan las pinturas simbólicas un gran impacto, sino que a partir del arte se desarrollan las fuerzas de dirección, de concentración.»
Blume (en Beuys, E. & Beuys, W. 2004, p. 9)

Hemos desarrollado los diversos niveles de por los cuales el film de Beuys se constituye en una especie de ensayo poético en clave fílmica de una performance. Beuys establece una serie de procedimientos alegóricos de yuxtaposición de lenguajes: instalación, performance, construcción del sitio de la mirada a través de las tomas de la cámara, montaje fílmico con un sentido estético, y un procedimiento inverso en los tiempos y en la construcción de secuencias al interior de la videoacción.

Además, desarrollamos los procedimientos poéticos de desplazamiento, con estrategias de apropiacionismo, *ready-made* de la esfera del arte con relación a la obra de Duchamp *Étant donnés* (1946-1966). Beuys alude a dicha obra emulando el espacio de la mirada para captar la escena y para provocar pequeños movimientos, como los oculares, que deben adaptarse a un espacio reducido para observar la escena. Los montajes de escenas refuerzan ciertos contenidos, como la relación entre el dibujo en el espacio, la acción y la metáfora de las vías del tren.

También es destacable el hecho de que Beuys constituye una relación dialógica (Bajtín, 1997), con un significado ambivalente con la obra artística de Duchamp, al retomar ciertas operatorias del artista y, simultáneamente, al cuestionar otras. En *Tren transiberiano* (1970), Beuys adapta y actualiza algunos de los procedimientos poéticos duchampianos, al tiempo que plasma una especie de crítica (estética-artística); por ejemplo, en la videoacción *El silencio de Marcel Duchamp ha sido sobrevalorado* [*Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überwertet*] (1964). En esta videoacción, Beuys se refiere a las condiciones de producción de *Étant donnés* (1946-1966), obra que Duchamp realizó en silencio, mientras le hacía creer a la opinión pública que había abandonado la actividad artística. Duchamp diseñó y construyó *Étant donnés* (1946-1966) como obra póstuma; vale decir, para ser mostrada tras su muerte, acaecida en 1968. En contraposición, Beuys construye una subjetividad artística implicada con aspectos pedagógicos y difunde su concepto de arte antropológico en los medios de comunicación y por todos los medios posibles. Es así que la relación de Beuys con la vanguardia histórica se torna ambivalente: por un lado, la concibe como un arte caduco; por otro, retoma y actualiza aspectos ligados al arte conceptual.

En la dimensión político-ideológica (Voloshinov, 1976) el videofilm se erige como una metáfora de la unión de las culturas europea y asiática, que parece en la actualidad cada vez más distante. La Guerra Fría, contexto de producción de esta videoperformance, se nos presentaba como un orden tenso, donde un par de bloques políticos sopesaban y medían fuerzas en el escenario del mundo, aunque relativamente más equilibrado que el actual de la globalización, en el que el imperialismo no tiene límites.

Queda aquí distinguir entre los procesos de modernidad cultural y modernización societal (Berman, 2000; Habermas, 1988), donde no corresponde atribuir a la modernidad cultural, artística, teórica y crítica los escarnios del poder societal. El concepto de arte ampliado y de escultura social de Beuys, rescatan al arte de su misión meramente esteticista para volverlo un vehículo de la idea y de la transformación social. Además, para Beuys la potencia del artista radica en involucrarse con la historia de su tiempo y el concepto de *escultura social* tiene como objetivo modelar la historia: la historia es plástica. Y que la utopía, como forma vacía, devenga a través de las prácticas artísticas en una *praxis vital* (Bürger, 1987), que descarte las formas obsoletas del arte y del poder. Nos debemos como artistas, como intelectuales, construir el «sitio de la mirada», como en el film *Tren transiberiano* (1970), toman-

do la praxis vital y su poder transformador a través de estrategias de resistencia colectiva y pública. Acorde a los preceptos de Beuys, las formas del arte actual configuran las fuerzas de dirección, de cohesión, y estas fuerzas también construyen y modifican la historia.

REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (1983). *Teoría estética* (trad. Fernando Riaza). Madrid, España: Orbis.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievsky* (trad. Tatiana Bubnova). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (1997). *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Benjamin, W. (1963) (1972). *Iluminaciones II*. Madrid, España: Taurus.
- Benjamin, W. (1973a). *Tesis de la filosofía de la historia* (trad. Jesús Aguirre). Madrid, España: Taurus.
- Benjamin, W. (1973b). *El arte en la era de su reproductibilidad técnica* (trad. Jesús Aguirre). Madrid, España: Taurus.
- Benjamin, W. (1990). El origen del drama barroco alemán (trad. José Muñoz Millanes). Madrid, España: Taurus.
- Beuys, E. & Beuys, W., Blume, E. (2004). *Transibirische Bahn.Gespräch am Strand zu lang. IV der Schrifreihe des Joseph Beuys Medien Archivs*. National Galerie im Hamburger Bahnhof: Museum für Gegenwart Berlin, VG Bild Kunst, Bonn.
- Beuys, E., Beuys, W., Blume, E. (2005). *Joseph Beuys Eurasientab. V der Schrifreihe des Joseph Beuys Medien Archivs*. National Galerie im Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart. Berlin: VG Bild Kunst, Bonn.
- Brea, J. L. (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid, España: Tecnos.
- Brea, J. L. (ed.). (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, España: Akal.
- Berman, M. (2000). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Coyoacán, México: Siglo XXI.
- Buchloh, B. (1982). Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art. *Art Forum*, 21(1), 43-56.
- Bürger, P. (1987). *Teoría de la vanguardia* (trad. J. García). Barcelona, España: Península.
- de la Precilla, F (2013). *Dialogismo e intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su contexto institucional*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/1645/TEISIS_PRECILLA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- de la Precilla, F. (2016). Performance e iniciación. Ritos de pasaje en la obra de Joseph Beuys. *Metal. Memorias, escritos y trabajos desde América Latina*, (2), 51-62. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/185>
- de la Precilla, F (2017) *El Estado de Eurasia de Joseph Beuys. Performance y utopía política*. Arkadin (6), 125-138. Recuperado de <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin/article/view/446/813>
- Eco, U. (1970). *La definición del arte*. Barcelona, España: Martínez Roca.
- Fischer-Lichte, E. [1983] (1994). *Semiótica del teatro* (trad. Elisa Briega Villarrubia). Madrid, España: Arco/libros.

- Formaggio, D. (1976). *Arte* (trad. José Francisco Ivárs). Barcelona, España: Labor.
- Kimminich, E. (2008). *Metaphern der Macht-Macht der Metapher*. Aachen: Shaker.
- Habermas, J. (1988). «La modernidad, un proyecto incompleto». En H. Foster (ed.), *La posmodernidad* (pp. 9-36). Ciudad de México, México: Kairós.
- Morgan, R. (2003). *Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual* (trad. María Luz Rodríguez Olivares). Buenos Aires, Argentina: Akal.
- Peirce, Ch. (1987). *Obra Lógico Semiótica*, Madrid: Taurus.
- Ramírez, J. A. (1993). *DUCHAMP. El amor y la muerte*. Madrid, España: Siruela.
- Ricoeur, P. [1975] (1980). *La metáfora viva* (trad. Agustín Neira). Madrid, España: Cristianidad.
- Schechner, R. (2000). *Performance. Teorías y prácticas interculturales* (trad. M. Ana Diz). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Libro del Rojas.
- Schneede, U. (1998). *Joseph Beuys, die Aktionen: kommentiertes Werkverzeichnis mit fotografischen Dokumentationen*, Düsseldorf, Alemania: Verlag Gerd Hatje.
- Verón, E. (1993). *La semiosis social*. Barcelona, España: Gedisa.
- Voloshinov, V. (1976). *Signo ideológico y filosofía del lenguaje* (trad. L. Mateyka e I. R. Titunik). Ciudad de Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.