

Joseph Beuys



Joseph Beuys (Krefeld, 1921 – Düsseldorf, 1986) encarna, potser a desgrat seu, algunes de les grans dicotomies conjugades per l'art durant el segle XX. *Clown* i xaman, apòstol inaugural i, a la vegada, missatger crepuscular, la seva vida i la seva obra ofereixen, avui dia, un desafiament no sempre llegible per als espectadors contemporanis: fins a quin punt les provocacions reinventen l'esfera pública.

PEDAGOGIA RADICAL, DEMOCRÀCIA DIRECTA I PLÀSTICA SOCIAL

05.03 – 23.05.2021

Joseph Beuys (Krefeld, 1921 – Düsseldorf, 1986) ocupa una posició absolutament fundacional en els relats hegemònics de l'art del segle xx. Així i tot —o potser per això—, la recepció de la seva obra continua interpretant-se des d'una mena de dicotomies maximalistes, alimentades per certes aproximacions historiogràfiques i per aquells estereotips, de caire reaccionari, que llegeixen en clau d'ocàs la producció artística contemporània.

De tota manera, tant si és considerat un xaman com un *clown*, un apòstol de l'art que ha de venir o un missatger sobre la presumpta decadència de les arts, avui dia esdevé necessari restituir els diversos marcs que van estructurar la trajectòria de Beuys. Entre ells, el seu temps històric, el període que va des de finals dels anys cinquanta fins a mitjan anys vuitanta, en plena guerra freda; el seu context cultural, el de la tutela de les institucions alemanyes des d'una perspectiva socialdemòcrata, amb la bretxa ideològica conseqüent respecte a altres visions de la cultura, i, finalment, la seva pròpia evolució com a artista, el trànsit —sovint ignorat— que va portar Beuys des d'una pràctica escultòrica més o menys tradicional, vinculada al primitivisme nòrdic i fins i tot figurativa, durant la primera meitat dels anys cinquanta, fins al seu pas pel moviment Fluxus i l'amplificació mediàtica posterior de la seva figura.

Elaborada a partir dels fons de l'Arxiu Lafuente de Santander, aquesta mostra investiga tres facetes diferents però essencials per comprendre la trajectòria de Beuys. Cadascuna disposa d'un capítol dedicat específicament als diversos projectes que l'artista va presentar a la Documenta de Kassel en les edicions de 1972, 1977 i 1982, els quals resumeixen, per dir-ho d'alguna manera, els tres camps temàtics que articulen l'exposició.

L'apartat «Pedagogia radical» se centra en l'activitat de Beuys en el camp de l'ensenyament artístic, en què promou un veritable desmantellament dels codis, les metodologies i els idearis de la docència normativa per intentar «reconèixer, explorar i desenvolupar el potencial creatiu que cadascun de nosaltres poseeix i que la competitivitat i l'èxit agressiu mantenen ocult», segons descriu el manifest de la Freie Internationale Universität (FIU) —Universitat Internaci-

onal Lliure—, plataforma didàctica i activista de creativitat fundada el 1973 juntament amb Heinrich Böll, Klaus Staeck, Georg Meistermann, Willy Bongard, Caroline Tisdall i Robert McDowell.

L'àmbit «Democràcia directa» explora la construcció d'estructures de contrapoder ciutadà a partir de les quals es pot expandir el paper dels artistes en l'esfera pública: per exemple, el Deutsche Studentenpartei (DSP) —el Partit dels Estudiants Alemanys, autodefinit com a *metapartit*—, impulsat per Beuys el 1967; l'Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung —l'Organització per a la Democràcia Directa a través de Referèndum—, el 1971, així com la implicació de Beuys amb Die Grünen —el Partit Verd Alemany—, de les llistes del qual va formar part en les eleccions al Parlament europeu del 1979.

Finalment, «Plàstica social» al·ludeix a l'elaboració feta per Beuys d'un nou espai simbòlic per a la producció i l'ús de l'obra d'art, tot amplificant-ne la rellevància fora dels protocols legitimadors de les elits teòriques, més enllà dels formalismes i del *ready-made* duchampià o dadaista, sota un règim de creació i difusió en certa manera inapropiable des dels sistemes artístics o mercantils.

WANTED

Ángel González García

1

«Oficialment, soc mort. He viscut trenta-cinc anys enmig del fang [...]. Diuen que soc un criminal perquè he treballat per als nazis. En realitat, jo no tinc res a veure amb la política; soc artista, i a causa del meu talent he rebut grans encàrrecs. Això és tot.

»[...] Alemanya és culpable. Alemanya no té raó. [...] Ja no puc exposar, perquè soc culpable. Des de fa trenta-cinc anys no puc treballar, perquè soc culpable. I si algú m'injurïa a la premsa o a qualsevol altre lloc, m'és impossible defensar-me, perquè no hi ha cap jutge prou audaç per fer-me justícia. Per al meu govern soc mort, i per a la societat soc un home que no va tenir raó: un vençut. Soc un vençut...»

(Arno Breker, *Paris, Hitler et moi*)¹

2

«Ha vingut a casa seva, i els seus no l'han acollit», diu l'Evangeli segons sant Joan.

L'ambigüitat —ja se sap— és un dels atributs més desconcertants i molestos de les profecies i dels auguris. Els jueus, per exemple, esperaven un messies molt diferent, armat i alliberador, i per això no el van reconèixer. Macbeth esperava incrèdul un exèrcit d'arbres, i el bosc de Birnam va començar a avançar...

Les profecies mal-diuen i els auguris con-fonen.

A la frenètica Alemanya de la dècada de 1920, molts ciutadans excel·lents van anunciar esperançats un salvador, i efectivament el salvador va venir, i els va conduir a la mort.

3

El que no sabrem mai és si Beuys es creia predestinat a succeir tots els que havien portat sobre les espatlles el tràgic destí de

la nació alemanya, aquella metàfora estremidora del destí de tots els homes.

4

De petit, a Kleve, Beuys s'havia sentit profundament commogut per la lectura de la saga dels tàrtars i per les sorprenents gestes del seu capitost Temüjin, el Genguis Kan, «emperador de tots els homes». Beuys jugava a tàrtars amb els seus amics, i el 1929, quan tenia vuit anys, aquests jocs devien tenir com a escenari la tomba simulada del Genguis Kan. Dos anys abans, un diari de Londres havia publicat la notícia, desmentida posteriorment, que el professor Kozloff havia descobert la tomba del primer *kan* prop de Kara Khoto, al sud del Gobi.

Però fins ara la tomba del Genguis Kan no s'ha descobert, i probablement no es descobrirà mai. Es devia excavar al bosc, al costat d'un arbre robust, i amb el temps, les arrels dels arbres del voltant en devien anar destruint tots els rastres.

5

Certament, els jocs infantils de Beuys al costat de la tomba del Genguis Kan van ser premonitoris. El 1943, gràcies a un perillós accident aeri, Beuys va anar a caure a les mans dels submisos *kans* tàrtars de Crimea, descendents d'aquella magnífica i temible Horda d'Or que va fundar Batu, fill de Jöçi, el dissortat primogènit del Genguis Kan. Ells el van rescatar, el van cobrir de greix, el van embolcallar amb feltre i el van enterrar al bosc, d'on al cap d'uns dies va tornar transfigurad.

«VIDA-OBRA», diu Beuys el 1964.²

Bergamín deia —i no li faltava raó— que fora de la plaça no hi ha ni toro, ni torero, ni públic. Beuys hi hauria estat molt d'acord: fora de l'art no hi ha artista. No hi ha altra *biografia* que la de les obres. La idea que l'artista existeix sense obres o malgrat les obres és inequívocament calvinista, i ha prosperat amb els romàntics de l'Europa nòrdica i puritana. Sens dubte, Beuys era romàntic i nòrdic, però també era catòlic, i la seva vida només troba fonament en les seves obres, tant si es tracta

6

de jocs escolars —com «l'exposició al costat de la tomba del Genguis Kan»—³ com de jocs de guerra —com la del 1942 a Sebastòpol: «exposició durant la intercepció d'un JU 87».⁴

6

Contrari al mal costum modern de tafanejar i ficar-se en la vida i miracles dels artistes, de delectar-se amb totes les seves coses, fins el detall més picant, Beuys va ocultar o silenciar llargs períodes de la seva vida:

«1956-1957: Beuys treballa al camp».

«1957-1960: Beuys es recupera després de treballar al camp».⁵

Cinc anys entre les ombres... És com si diguéis: fora de l'art, lluny de les obres, no hi ha vida. O pròpiament: la meua única vida és l'art, i tota ella és art, tret de tots aquests llargs períodes secrets, silenciosos... Intervals de penitència i ascési, descansos en el penós camí d'ascensió cap a l'art: obres d'una altra espècie. Res que a nosaltres ens importi.

7

Les biografies antigues no donaven gaires detalls sobre la vida domèstica dels artistes, i alguns que poden semblar trivials o simplement curiosos són, en realitat, testimonis de les virtuts que els convenen, com la liberalitat o la laboriositat, o testimonis del seu caràcter. Però si els biògrafs de Caravaggio ens expliquen amb tots els ets i uts el seu mal geni terrible i la seva condició d'assassí, no és tant perquè, efectivament, fos un homicida, sinó més aviat perquè entre les seves víctimes hi havia la pintura mateixa.

En les biografies antigues tot és significatiu. No hi ha res impertinent ni indiscret.

8

La *biografia* simulada de Beuys no és una obra d'art —ell no era un dadaista—, sinó una espècie de contorn o perfil, de silueta

7

on es poden emmarcar les seves obres. El seu perfil biogràfic no seria altre que la figura que resulta d'encaixar totes les seves obres com les peces d'un trencaclosques amb una disposició general coneguda per endavant, agregat final i necessari de les peces i, al mateix temps, model o guia per a la seva agregació. Això significa que qualsevol episodi censat de la vida de Beuys ha de correspondre a una o diverses peces: forma part de l'esquelètica *vida* de Beuys per contenir o sostenir la carn i el greix de les seves *obres*.

9

Beuys no va declarar l'episodi de Crimea en la seva *biografia*. Eren uns fets que només coneixien els iniciats, per bé que amb els anys cada vegada van ser més nombrosos. Beuys va declarar públicament la cosa més secreta —la seva *Exposició al costat de la tomba del Genguis Kan*— i silenciada, però, tanmateix, no va revelar del tot el camí que l'havia portat fins a aquest secret misteriós. Tothom coneixia el misteri i gairebé ningú no ho sabia, perquè per saber-ho calia conèixer també l'obscur ritu d'iniciació.

De mica en mica, Beuys va anar perfilant la figura probable d'aquest trenat de secret i misteri. Era la figura d'un euroasiàtic dotat de poders excepcionals: un xaman. Però, ben mirat, era això, el misteri? Jo crec, més aviat, que es tracta exclusivament del secret, tal com queda confirmat per la seva difusió a mitja veu i l'ostentació final del títol de xaman per part del mateix Beuys. Aleshores, quin seria el veritable misteri? Potser el que s'ha proclamat des del principi: una cosa que hi ha al costat de la tomba del Genguis Kan.

10

Els mongols tenen una llegenda que diu que cada any apareix un cavall blanc sobre la tomba del Genguis Kan. En una de les accions més cèlebres de Beuys, *Ifigènia / Titus andrònic*,⁶ hi veiem un cavall blanc, però apareix com emparedat entre aquestes dues tragèdies canibalesques. Tanmateix, hi ha una

altra fotografia més explícita en què Beuys ens mostra l'aparició d'aquest mateix cavall blanc sobre una mena de terraplè.

«I vosaltres, qui diu que soc?».

11

«Jesús va arribar a la regió de Cesarea de Filip, i preguntava als seus deixebles: “Qui diu la gent que és el Fill de l'home?”.

»Els respongueren: “Uns diuen que és Joan Baptista; d'altres, Elies; d'altres, Jeremies o algun dels profetes”.

»Ell els pregunta: “I vosaltres, qui diu que soc?”.»

(Mateu, 16:13-15)

12

El 1964 Beuys va fer una obra molt controvertida: *El silenci de Duchamp s'exagera*.⁷ Qui millor que ell ho hauria pogut dir? Ell, que havia silenciats tants episodis de la seva vida i que sabia que el silenci no amaga res d'interessant, res que sigui veritablement significatiu. A primera vista, la frase resulta equívoca, perquè *überbewertet* podria interpretar-se com a «exagera» o «desorbita», però també com a «sobrestima». Així doncs, Beuys podria haver volgut dir que el valor del silenci de Duchamp no és tan gran com de vegades es pretén, però també que la freqüència o la durada d'aquest silenci tampoc no ho són. Se m'acut que la solució bé podria ser aquesta: el silenci val molt poca cosa, però la veritat és que, per fortuna, Duchamp no era gaire silenciós.

D'altra banda, no hi ha necessitat de negar que el silenci s'exagera, i que, a més, és Duchamp qui l'ha exagerat. *With My Tongue in My Cheek* ho demostra. Que vindria a ser «rient per dins» o en secret, «amb la boca ben tancada». Silenci irònic i corpori —la llengua contra la paret de la galta—, exagerat.

Siluetes i perfil exagerats: puixants. Duchamp estava entretingut construint un cos que pogués servir de recipient als episodis llegendaris de la seva obscura biografia simulada. Aquest nu inquietant d'*Étant donnés* i aquest llum de gas que va arruïnar els seus *Jugadors d'escacs* són per a Duchamp el que el greix i el feltre són per a Joseph Beuys: desencadenants

d'una síntesi deliberadament arbitrària, però suggestiva i versemblant, de la seva vida d'artista, el ciment que assegura la solidesa de la seva llegenda. «WANTED».

13

Fa anys, un crític italià es va atrevir a presentar-lo en una entrevista com el «messies d'una nova societat, una espècie de Jesucrist...». Beuys va contestar evasivament, dient que no havia renunciat «a fer visibles les coses». Poc abans de morir, ell mateix va declarar expressament que «Crist no era un creador; no era un pintor».

14

Algú que va ser soldat i després només pastor. Algú com Ignasi de Loiola, a qui el 1966 Beuys va dedicar una de les seves accions: *Manresa*.⁸

Com Beuys, Ignasi de Loiola també va ser soldat i, com ell, va descobrir a les entranyes de la terra, en aquesta cova beneïda de Manresa, el poder afirmatiu, benèvol, de la seva militància. Com Beuys, Ignasi de Loiola tampoc no va voler renunciar a fer visibles les coses, i els seus *Exercicis espirituals*, «redactats amb llum sobrenatural infusa», com diu el pare Rivadeneira, se serveixen de la pintura com a mitjà per «crear la composició de lloc» dels misteris cristians.

Hi havia alguna cosa fantasmal i terrible en l'estampa de l'Ignasi de Loiola que va arribar a Manresa el 1522: vestit amb un saial gris de gerga, malferit, recolzant-se en un bordó de canya. Molt aviat van començar a anomenar-lo «el pobre home del sac...».

15

El 1919 els carrers de les ciutats alemanyes es van poblar d'espectres lamentables i amenaçadors: soldats mutilats i vestits amb parracs van arribar de tots els fronts de batalla per donar testimoni que Alemanya estava malferida i incompleta.

Eren culpables, i sobre les seves culpes es va erigir després la redempció nacionalsocialista. Va ser Hitler qui els va prometre cames noves i braços nous: el seu implacable cirurgià, el fantàstic mirall en el qual van deixar de veure les seves ferides i les seves mutilacions. El nou art oficial no va ser altra cosa que la imatge simulada, reconstruïda, de tots aquests cossos torturats, que, tanmateix, no havien après res dels seus patiments passats.

Alguns historiadors es pregunten per què a Itàlia l'art modern va comptar amb la benevolència del feixisme, mentre que a Alemanya va ser qualificat —titllat— d'«art degenerat» i perseguit violentament. La resposta és senzilla: perquè aquells cossos eren reals.

16

En una discussió amb Kounellis, Kiefer i Cucchi, Beuys declarava que eren els anglesos, i no els alemanys, els que havien perdut la guerra. I deia una altra cosa que fa cinquanta anys hauria resultat una blasfèmia en boca d'un bon alemany: «A Alemanya, el caràcter eslau s'ha infiltrat fins a Hamburg. Es tracta d'un fenomen molt interessant des del punt de vista espiritual. L'esperit de l'Est i l'esperit de l'Oest es troben a l'Europa Central. La comesa d'Alemanya hauria d'haver estat crear harmonia, però com que els alemanys no van comprendre la seva missió, van fer esclatar la guerra».⁹

17

Quan el 1964 Beuys va recomanar elevar cinc centímetres l'alçada del mur de Berlín, no estava dient cap bajanada. «Més bones proporcions!», era el seu argument.¹⁰ Una Alemanya dividida és més proporcionada. El mite de l'«espai vital» —un mite que explica la gesta dels cavallers teutons— ha portat Alemanya a catàstrofes successives i innecessàries. I encara més: com més gran era l'espai que Alemanya ambicionava ocupar —o, fins i tot, que arribava a ocupar i a *civilitzar* per la força de les armes—, més gran i estrepitosa era la seva derrota.

El 9 d'abril de 1241, prop de Liegnitz, els exèrcits mongols del Genguis Kan que operaven a Polònia sota les ordres de dos dels seus nets, Kaidu i Baibars, van destrossar les forces conjuntes d'Enric el Pietós, rei de Polònia, i l'orde Teutònic. El gran mestre i cinc-cents homes d'armes van morir en aquesta batalla, lliurada contra un oponent que no coneixia cap altra frontera ni cap altre «espai vital» que les tendes de feltre dels seus campaments.

No és que Beuys fos partidari de la divisió d'Alemanya. Simplement, era partidari que es reconegués que el país sempre havia estat dividit, i en molts més fragments.

Els estats moderns, fruit d'una compressió violenta, tot i que potser raonable, de fragments heterogenis —de nacions o nacionalitats llegendàries—, el repugnaven, i per això defensava la independència d'Euzkadi.¹¹

Efectivament, l'extensió i la unitat dels estats moderns, aquesta isotropia que es posa de manifest en la xarxa integrada de comunicacions, no és res més que submissió a les instàncies d'extensió i universalitat de la mercaderia. I si Hitler es va obstinar a construir una gran xarxa d'autopistes, no va ser perquè hi circulessin les seves divisions cuirassades, com han cregut alguns ingenus, sinó *Das Kapital*, com hauria dit Beuys.

«Voldria començar, una vegada més, per la ferida. Partim del fet que jo també puc morir, que ja he mort i he de baixar a la tomba. Doncs bé, en aquesta tomba hi hauria una promesa de resurrecció. Si avui soc aquí per parlar del meu país, és perquè crec que el principi d'aquesta resurrecció no és altra cosa que el que anomenem la “llengua alemanya”».

(Joseph Beuys, *Discurs sobre el meu país: Alemanya*, 1985)¹²

El perfil de Beuys —aquest que ell mateix es va traçar deliberadament— no resulta pas més enigmàtic ni més significatiu a l'indret més recòndit del bosc original alemany que al soterrani més profund de l'Acadèmia de Düsseldorf o en una galeria d'art de Berlín. I, de la mateixa manera, les seves imatges botàniques o cinegètiques no són pas més suggestives que les seves imatges industrials. Beuys no era un xaman perquè actués com a mediador entre els homes i els esperits de les plantes i els animals, sinó perquè obrava prodigis, perquè materialitzava —feia visible— i encomanava als qui l'envoltaven aquesta mateixa voluntat i capacitat de materialitzar.

Però que potser no passa amb qualsevol altre artista, això? Només fins a cert punt. Un quadre de Matisse, per exemple, produeix sobretot sensacions; una peça de Duchamp, interpretacions. Una imatge de Beuys, tanmateix, produeix noves imatges. I no em refereixo al fet, una mica còmic, que durant anys milers de joves alemanys radicals vestissin com ell, sinó a una extensió i multiplicació genuïna d'imatges, com si a les de Beuys els faltés alguna cosa, com si estiguessin incompletes. No es tracta, doncs —o en tot cas no m'ho sembla—, d'un cas d'hipnosi pedagògica, sinó d'exhibició persuasiva d'una cosa imperfecta, insuficient, no resolta... I això no té res a veure, o ben poc, amb l'art de participació dels anys seixanta o amb la creació col·lectiva. Té a veure amb la repetició tràgica d'una cosa tràgicament incompleta, una cosa, potser, més semblant a una iniciació múltiple i diferent en una tragèdia misteriosa que no pas a una cerimònia religiosa o un ritu comunitari.

En efecte, les imatges de Beuys semblen incompletes, però l'artista no espera que ningú les hi completi, tot i que —això sí— procura no allunyar-se gaire de les seves imatges incompletes mentre espera que es reproduïxi el commovedor *misteri de la cosa incompleta*. Les imatges de Beuys esperen la seva collita d'imatges, i gairebé arribem a escoltar la pulsació d'aquesta espera. Segurament per això, Beuys es va procurar deixebles. Fixeu-vos que dic «deixebles», no «alumnes»: companys en el seu descens als inferns d'un destí tràgic, companys

necessàriament propers, però lluny, tanmateix, dels camins vertiginosos pels quals creia que circulaven les novetats, és a dir, les promeses edificants de l'avantguarda artística i l'avantguarda política.

Els ha rentat els peus. Els ha donat menjar.

«Tots en van menjar i quedaren saciats. Després van recollir els bocins de pa que havien sobrat i n'ompliren set paneres.»

(Mateu, 15:37)

22

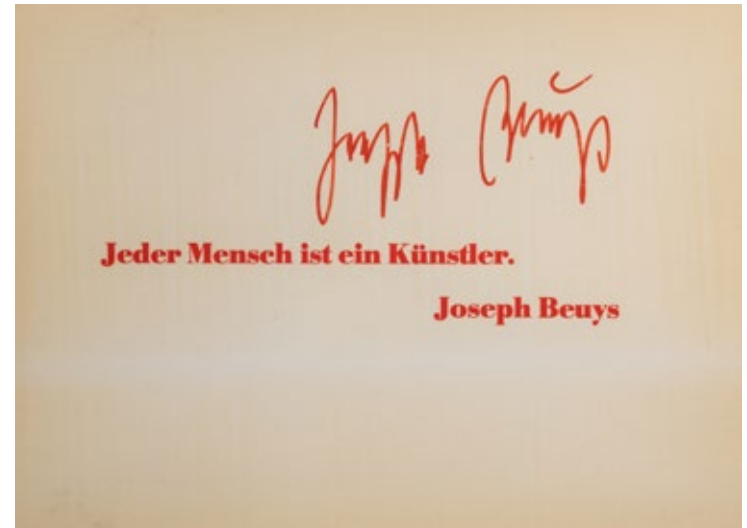
Beuys va semblant al seu pas la tràgica consciència d'allò que és *incomplet*, i ens tiba cap allà. Però no va gaire lluny, i potser tampoc no era la seva intenció. A peu, com un captaire: aquest va ser el seu últim somni. Desconfiava dels mitjans tant com desconfiava d'un estat extens i isòtrop. L'horitzó de les seves obsessions i de les seves maquinacions era virtualment il·limitat, com ho va ser el del Genguis Kan: tot un món per saquejar, més que per conquerir. Com el Genguis Kan, s'aturava i s'entretenia a cada pas. De fet, l'univers de tots dos era estret, meticulós i complicat, per més que les seves ordres arribessin a una distància incalculable. Incalculable, sobretot, perquè els espais immensos que havien de travessar no estaven sotmesos a mesura, i de fet tampoc no haurien tolerat res tan veloç com el pas d'aquestes mateixes ordres de posta en posta.

23

Quan Beuys va arribar a Nova York el 1974, emmascarat i tremebund, Harold Rosenberg el va prendre per un agitador professional. Fins i tot va fer algunes bromes respecte a la seva «santedat», i en va donar la culpa a Sartre pel seu *Saint Genet*.¹³

24

El problema no rau a decidir si Beuys va ser o no revolucionari, o si ho va ser Picasso, sinó a determinar l'estatus simbòlic d'alguns



Tota persona és artista [Jeder Mensch ist ein Künstler]
Colonia: Westkunst, 1981

La democràcia és divertida [Demokratie ist lustig]
Heidelberg: Staeck, 1972



A la classe de Beuys, 5-6 de desembre de 1969.
Acció *Panganese*, de Stüttgen, Anatol i Verhufen.
Beuys oferint ajuda a Verhufen. Foto: Bernd Jansen.



artistes moderns, com ara Beuys i Picasso, precisament, o com Duchamp i Malèvitx. Tots ells, i sens dubte també alguns altres, han estat objecte d'un culte heroic, i encara més: d'una certa veneració supersticiosa de la qual trobem nombrosos i prestigiosos precedents en la tradició occidental. En aquest context llegendari —o mític, en alguns casos—, el qualificatiu de «revolucionari» s'ha d'entendre com una mera versió moderna —profana— de l'antic qualificatiu de «diví», o bé com un aspecte més, tot i que gens irrellevant, del seu caràcter excepcional. Ser «revolucionari», per analogia amb els herois llegendaris de l'acció política armada, constitueix, en definitiva, un atribut, per bé que no sempre l'únic, del geni modern.

Warhol només seria una estrella.

25

Des dels orígens llegendaris de l'art, trobem artistes excepcionals embrancats en disputes llegendàries sobre els seus respectius *podors de realització*. No en va, Apollinaire va recordar la més cèlebre de totes —la que va enfrontar Protògenes i Apelles— al seu llibre *Les peintres cubistes*.¹⁴

26

Des de fa més de cent anys, Europa sospira per un artista redemptor, un tirà benèvol que imposi les seves lleis artístiques, un gran reformador. Algú molt més poderós que Giotto, perquè si aquest va salvar la pintura de la decadència, l'esperat redemptor modern de la pintura haurà de salvar-la d'una cosa mil vegades pitjor que la decadència: l'heterogeneïtat.

Ara s'assegura que això no és cap dissort, sinó una cosa bona, que la pluralitat i l'heterogeneïtat d'estils i tendències són atributs joiósos i inevitables de la nostra condició, però tant si aquesta fortuna és certa com si no —que això tan joiós resulti inevitable—, la veritat és que, fins fa molt pocs anys, la diversitat i la confusió de l'art, que es remunten a l'eclecticisme vuitcentista, semblaven insofribles, i les avantguardes històriques van dedicar tots els esforços possibles a posar

19

remei a aquest desordre mitjançant la introducció de criteris de certesa i una tràgica aspiració a la «veritat en art» que alliberés els artistes, i sobretot el públic, d'aquesta incertesa i aquesta perplexitat contínua.

De fet, l'avantguarda no es proposava mantenir el conflicte entre tradició i innovació, sinó suprimir-lo, la qual cosa ve a ser convertir la innovació en tradició. Però no una tradició de diversitat i desordre, sinó d'elements indistints i ordenats, cosa que constitueix un projecte paradoxal, tal com es va demostrar posteriorment, perquè el *nou ordre*, fos quin fos, només es podia bastir sobre un cert desordre anterior, i mentre que alguns consideraven que per garantir la transformació de la innovació en tradició calia que els orígens de la innovació —o de l'ordre de la certesa en l'art— quedessin a la zona fosca de la llegenda i el mite —cosa que implicava un cert desordre: el desordre de la incertesa—, altres, com el Cocteau de *Le rappel à l'ordre*, consideraven legítimament que aquest cert desordre llegendari dels orígens de l'ordre era, purament i simplement, desordre, i concebien l'ordre, doncs, com l'oposat a la innovació.¹⁵

27

En ocasions, l'ocultació o mistificació dels orígens del *nou ordre* artístic propiciat per les avantguardes ha estat deliberada, i en altres, fruit de l'atzar, o d'una sèrie de circumstàncies incontrolables, però, en tot cas, sembla clar que s'ha aconseguit mitjançant dos procediments diferents, per bé que no excloents: fent circular llegendes sobre l'origen de determinades obres d'art, com la primera *Improvisació* de Kandinski, *Les senyorettes d'Avinyó* de Picasso, *El gran vidre* de Duchamp o *El bastó d'Euràsia* de Beuys, o atribuint la reforma de l'art modern, la iniciativa d'aquell *nou ordre* artístic, a artistes dotats d'atributs heroics, gairebé sobrehumans, i envoltats de llegendes fosques sobre la seva vida i els seus poders de realització.

Els reformadors llegendaris de l'art són —o pretenen ser— molts, cosa que sembla convertir aquest projecte de regeneració en una empresa col·lectiva a l'estil de la guerra

de Troia o l'expedició dels agronautes, i desmentir, en conseqüència, la secreta aspiració que fos obra d'un de sol. Però no és així, perquè els veiem discutint entre ells sense descans i rivalitzant per erigir-se com a successors legítims d'aquell que molts estarien d'acord a reconèixer com el primer de tots: Cézanne.

28

Les disputes per la successió de Cézanne han estat alguna cosa més que raons entre germans a cal notari. Recorden, més aviat, aquelles genealogies agòniques que posen en escena alguns mites grecs associats a la fundació de ciutats i a l'establiment d'aliances entre elles, o les sanguinàries disputes dinàstiques que expliquen els drames de Shakespeare... Imagineu-vos, per exemple, un dels pretendents al tron negant la legitimitat de qui l'ocupava —per primera vegada, segons els seus rivals— i dient-se hereu d'un altre, sense renunciar per això a erigir-se com a successor d'aquell al qual nega.

Duchamp, en efecte, no es va voler reconèixer com a successor de Cézanne, sinó de Redon; va condemnar Matisse, i va acusar Picasso de superxeria. Com a contrapartida, aquell que tots tenien pel seu successor legítim, Joseph Beuys, el va escarnir anomenant-lo «antigalla», i es va declarar hereu d'un capítol dissortat, Malèvitx, que, malgrat que sempre es va mantenir lluny del camp de batalla, no va poder concebre cap altre successor de Cézanne que ell mateix, pobre, desarmat, desterrat... També Picasso creia que era l'únic hereu legítim de Cézanne i, efectivament, va aconseguir succeir-lo, però la seva sobirania va ser durament disputada per Matisse, a qui temia... Ha de ser necessàriament novel·lesca o llegendària, la història de l'art? La veritat és que no sabia respondre aquesta pregunta, tot i que sí que podria dir algunes coses:

1. Que els models llegendaris, com *Les vides* de Vasari, han resultat fèrtils, i no només perquè hagin produït un cert ordre en el discurs historicocrític, sinó també perquè han induït o afavorit la producció d'art.

2. Que en aquest segle, segurament més que en cap altre, han prosperat les simulacions i les mistificacions fèrtils: construccions o formacions llegendàries deliberades, i sens dubte intrigants, com les que André Breton va intentar amb Vaché, Cravan i Rigaut, o les que Duchamp i Dalí van intentar amb ells mateixos.

3. Que aquestes formacions llegendàries no sempre han estat deliberades, sinó també —i molt sovint, per cert— fruit de les avaries contínues en els *sistemes de transmissió de les novetats*.

En què es diferencia Dvorák de Vasari? En el fet que Dvorák no va ser capaç de sostenir d'una manera persuasiva el caràcter inevitablement novel·lesc dels seus arguments, com sí que van fer Bellori, Diderot, Baudelaire o el mateix Vasari. Dvorák no és cap d'ells. I si fos cert, tal com afirmava Jauss, que tota la historiografia moderna està inspirada en les novel·les de Walter Scott, el llibre de Dvorák sobre el manierisme no seria *Ivanhoe*,¹⁶ sinó *Vida de Napoleó*: la projecció d'un prejudici nacional.

29

«Tatlin i Malèvitx tenien el seu propi i particular destí. No sabia dir quan va començar tot, però des que tinc memòria de tots dos, ja s'havien repartit el món —la Terra, el cel i l'espai interplanetari—, establint arreu la seva esfera d'influència. Habitualment, Tatlin es reservava la Terra, i s'esforçava per empènyer Malèvitx a l'espai exterior de la no-figuració. Però Malèvitx, sense renunciar per això als planetes, no volia cedir la Terra, perquè, amb raó, considerava que la Terra també és un planeta i que, per tant, també podia ser no figurativa...»

(Nikolai Punin, *Iskousstvo i Revolioutsia*)¹⁷

1. BREKER, Arno. *Paris, Hitler et moi*. París: Presses de la Cité, 1970.
2. *Lebenslauf-Werklauf*, currículum redactat per Beuys per al programa del Festival der neuen Kunst celebrat a Aquisgrà el 20 de juliol de 1964. Reproduït al catàleg de l'exposició *Joseph Beuys*, que es va poder veure al Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, del 30 de juny al 3 d'octubre de 1994 (París: Éditions du Centre Pompidou, 1994, p. 244-245). Traducció al castellà: LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Joseph Beuys* (traducció d'Edison Simons). Madrid: Ediciones Siruela, col. «Biblioteca azul», 1994, p. 50-55.
3. *Ibid.*, p. 244: «1929. Exposició al costat de la tomba del Genguis Kan».
4. *Ibid.*, p. 244: «1942. Exposició del meu amic a Sebastòpol. Exposició a Sebastòpol durant la intercepció d'un JU 87».
5. *Ibid.*, p. 244.
6. Acció basada en la *Ifigènia a Tàurida* de Goethe i el *Titus andrònic* de Shakespeare, presentada els dies 29 i 30 de maig de 1969 al festival de teatre Experimenta 3, organitzat per l'Acadèmia Alemanya d'Art Dramàtic a Frankfurt del Main.
7. *Das Schwigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*: acció de Beuys retransmesa en directe pel segon canal de la televisió alemanya l'11 de desembre de 1964.
8. *Manresa*: acció de Beuys, juntament amb Henning Christiansen i Bjørn Nørgaard, duta a terme a la galeria Alfred Schmela de Düsseldorf el 15 de desembre de 1966. Aquell any, en un viatge per Espanya, Beuys va visitar Manresa en companyia de Per Kirkeby per guarir-se d'una malaltia del pit. Vegeu el catàleg de l'exposició *Joseph Beuys. Manresa - Hauptbahnhof. Una experiència de Joseph Beuys a Catalunya inspirada en Ignasi de Loiola i Manresa*, sala Plana de l'Om de Manresa (del 4 al 27 de novembre de 1994), Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona (del 17 de gener al 5 de març de 1995) i Fundació Caixa de Manresa, Generalitat de Catalunya, 1995.
9. BURCKHARDT, Jacqueline (ed.). *Bâtissons une cathédrale. Entretien*. París: L'Arche, 1988 (*Ein Gespräch*. Zuric: Parkett-Verlag, 1986. Debat a la Kunsthalle de Basilea el juny i l'octubre de 1985 entre Beuys, Cucchi, Kiefer, Kounellis i Jean-Christophe Ammann), p. 207-208.
10. *Lebenslauf-Werklauf*, *op. cit.*, p. 244. El Ministeri de l'Interior de Renània-Westfàlia adreça a Beuys un qüestionari sobre aquesta declaració del seu currículum, que ell respon en un informe el 7 d'agost.
11. Vegeu *Bâtissons une cathédrale*, *op. cit.*, p. 225-235.
12. BEUYS, Joseph. «Discours sur mon pays» (*Reden über das eigene Land: Deutschland 3*, Munic, 1985). A: *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art*, *op. cit.*, p. 19. Discurs pronunciat el 20 de novembre de 1985 a la Kammerspiele de Munic. Traducció al castellà a BEUYS, Joseph. *En torno a la muerte de Joseph Beuys...*, *op. cit.*, p. 37-58.
13. Vegeu ROSENBERG, Harold. «On the Edge: Documenta 5». A: *Art on the Edge. Creators and Situations*. Chicago i Londres: The University of Chicago Press, 1983, p. 162-273 (271).
14. Vegeu APOLLINAIRE, Guillaume. *Meditaciones estéticas. Los pintores*

cupistas (Méditations esthétiques. Les peintres cubistes. París: Eugène Figuière, 1913). Madrid: Visor, col. «La Balsa de la Medusa», 70, 1994, p. 18-19.

15. COCTEAU, Jean. *Le Rappel à l'ordre*. París: Librairie Stock, 2a ed., 1926.

16. DVORÁK, Max. «Über Greco und den Manierismus» (1920).
A: *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung* [Història de l'art com a història de l'esperit] (edició de K. M. Swoboda i J. Wilde). Munic: R. Piper, 1928, p. 259-276.

17. PUNIN, Nikolai. *Iskousstvo i Revolioutsia (Art i revolució)*, memòries inèdites. Cit. a MARCADÉ, Jean-Claude. *Malévitch*. París: Nouvelles Éditions Françaises/Casterman, 1990, p. 18.

Text extret del llibre *El Resto. Una història invisible del arte contemporáneo*, d'Ángel González García, publicat pel Museo de Bellas Artes de Bilbao i el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el 2000.

CURRÍCULUM DE LA VIDA / CURRÍCULUM DE L'OBRA

Joseph Beuys

- 1921 Kleve, exposició d'una ferida tancada amb un esparadrap.
- 1922 Exposició a la lleteria de Rindern, prop de Kleve.
- 1923 Mostra d'un bací de barber (el contingut era cafè amb ou).
- 1924 Kleve, mostra oberta de nens pagans.
- 1925 Kleve, documentació de *Beuys als Aussteller* [Beuys com a expositor].
- 1926 Kleve, mostra d'un conductor de cervols.
- 1927 Kleve, mostra d'una irradiació.
- 1928 Kleve, primera mostra d'un solc excavat amb la intenció d'obrir una trinxera.
- Kleve, mostra per precisar la diferència entre la sorra argilenca i l'argila sorrenca.
- 1929 Mostra al costat de la tomba del Genguis Kan.
- 1930 Donsbrüggen, mostra de bruc i herbes medicinals.
- 1931 Kleve, exhibició de connexions.
- Kleve, connexió d'exhibicions.
- 1933 Kleve, exhibició subterrània (excavada a poca profunditat).

- 1940 Poznan, mostra d'un arsenal (en col·laboració amb Heinz Sielmann, Hermann Ulrich Asemissen i Eduard Spranger).
Mostra d'un camp d'aterratge, Erfurt-Bindersleben.
Mostra d'un camp d'aterratge, Erfurt-Nord.
- 1942 Sebastòpol, mostra del meu amic.
Sebastòpol, mostra durant la intercepció d'un JU 87.
- 1943 Oranienburg, exposició provisional (en col·laboració amb Rolf Rothenburg i Heinz Sielmann).
- 1945 Kleve, mostra de fred.
- 1946 Kleve, mostra càlida.
Kleve, associació d'artistes Profil Nachfolger [Perfil del Successor].
Happening a l'Estació Central de Heilbronn.
- 1947 Kleve, associació d'artistes Profil Nachfolger [Perfil del Successor].
Kleve, exposició per a durs d'orella.
- 1948 Kleve, associació d'artistes Profil Nachfolger [Perfil del Successor].
Düsseldorf, exposició a la Pillen Bettenhaus.
Krefeld, exhibició *Kullhaus* (amb A. R. Lynen).
- 1949 Heerdt, exposició total tres vegades successives.

- Kleve, associació d'artistes Profil Nachfolger [Perfil del Successor].
- 1950 Lectura a càrrec de Beuys de *Finnegans Wake* a la Haus Wylmermeer.
Kranenburg, casa Van der Grinten, *Giocondologia* [Giocondologia].
Kleve, associació d'artistes Profil Nachfolger [Perfil del Successor].
- 1951 Col·lecció de Beuys a Kranenburg, propietat dels Van der Grinten: escultura i dibuix.
- 1952 Düsseldorf, dinovè premi a Stahl und Eisbein [Acer i garró] (com a explicació a un ballet lumínic de Piene).
Wuppertal, Museu d'Art, *Beuys: crucifixos*.
Amsterdam, exposició en honor del canal Amsterdam-Rin.
Nimega, Museu d'Art, *Beuys: escultura*.
- 1953 Kranenburg, col·lecció propietat dels Van der Grinten, *Beuys: pintura*.
- 1955 Dissolució de l'associació d'artistes de Kleve Profil Nachfolger [Perfil del Successor].
- 1956 Beuys treballa al camp.
- 1957
1960 Beuys es recupera després d'haver treballat al camp.

- 1961 Joseph Beuys és nomenat professor d'escultura a l'Acadèmia Estatal d'Art de Düsseldorf.
- 1962 Beuys, *Erdklavier* [El piano de terra].
- 1963 Fluxus a l'Acadèmia d'Art de Düsseldorf. En una tarda càlida de juliol, amb motiu d'una lectura d'Allan Kaprow a la galeria Zwirner de Colònia, Kolumbakirchhof, Beuys exhibeix el seu objecte de greix calent.
- Exposició estable Fluxus de Joseph Beuys a la casa Van der Grinten, Kranenburg, Baix Rin.
- Addició de dos capítols d'*Ulisses*, per part de Beuys, a petició de James Joyce.
- 1964 Kassel, Documenta III, escultura i dibuix.
- Beuys recomana que l'alçada del mur de Berlín s'elevi cinc centímetres (millors proporcions!).
- Beuys, *Vehicle Art* [Art del vehicle].
- Beuys, *Die Kunstpille* [La píndola artística], Aquisgrà, Festival de Copenhaguen.
- Beuys, *Filzbilder und Fettecken* [Obres de feltre i cantonades de greix]. WARUM? [PER QUÈ?].
- Amistat amb Bob Morris i Yvonne Rainer.
- Mausezabnhappening* [Happening de la dent del ratolí], Düsseldorf - Nova York.
- Beuys, Berlín, *Der Chef* [El cap]; Beuys, *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* [El silenci de Marcel Duchamp se sobrevalora].

Beuys, *Braunräume* [Habitacions marrons]; *Beuys Hirschjagd* [Caça del cérvol de Beuys] (darrere); 1965, *und in uns... unter uns... landunter* [i en nosaltres... sota nostre... per sota de la terra], galeria Parnass, Wuppertal; *Project Westmensch* [Projecte de l'home occidental]; galeria Schmela, Düsseldorf: *...irgendein Strang...* [...qualsevol soga...]; galeria Schmela, Düsseldorf, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* [Com explicar les obres d'art a una llebre morta]; 1966, *und hier ist schon das Ende von Beuys: Per Kirkeby "2,15"* [i vet aquí el final de Beuys: Per Kirkeby "2,15"]; *Euràsia 32a sèrie*, 1963—galeria René Block, Berlín—, *...mit Braunkreuz* [...amb una creu marró]; Copenhaguen, *Traekvogn Eurasia*; afirmació: el millor compositor contemporani és el nen-talidomida; *Division of the Cross* [Divisió de la creu]; *Homogen für Konzertflügel (Filz)* [Homogeni per a piano de cua (feltre)]; *Homogen für Cello (Filz)* [Homogeni per a violoncel (feltre)]; *Manresa*, amb Bjørn Nørgaard, galeria Schmela, Düsseldorf; Beuys, *Der bewegte Isolator* [L'aïllador mogut]; Beuys, *Der Unterschied zwischen Bildkopf und Bewegkopf* [La diferència entre cap d'imatges i cap motor]; dibuixos a la Galerie nächst St. Stephan, Viena; Darmstadt, Joseph Beuys i Henning Christiansen, *Hauptstrom* [Corrent principal]; Darmstadt, *Fettraum* [Habitació greixosa], galeria Franz Dahlem, Aha-Strasse; Viena, Beuys i Christiansen, *Eurasiensstab 82 min fluxorum organorum* [Bàcul euroasiàtic 82 minuts fluxorum organum]; Düsseldorf, 21 de juny, Beuys funda el DSP, Deutsche Studentenpartei [Partit dels Estudiants Alemanys]; Mönchengladbach, *Prozès paral·lel 1* (Johannes Cladders); Karl Ströher, *Das Erdtelefon* [El telèfon terrós]; Anvers, galeria Wide White Space: cap d'imatges i cap motor (*Bàcul euroasiàtic*); *Prozès paral·lel 2*; *Der grosse Generator* [El gran generador], 1968, Eindhoven, Stedelijk Vanabbemuseum, Jean Leering; *Prozès paral·lel 3*;

Kassel Documenta 4, *Procés paral·lel 4*; Munic, Neue Pinakothek; Hamburg, ALMENDE (Unió de l'Art); Nuremberg, HABITACIÓ 563 x 491 x 563 (greix); Earjom Stuttgart, Karlsruhe, Braunschweig, Würm-Glazial (*Procés paral·lel 5*); Frankfurt: televisió de feltre, *Das Bein von Rochus Kowallek nicht in Fett ausgeführt (Jom!)* [La cama de Rochus Kowallek no elaborada amb greix (Jom!)]; Düsseldorf, televisió de feltre III, *Procés paral·lel*; galeria Intermedia, Colònia: VAKUUM-MASSE (FETT) [Massa buida (greix)]; *Parallelprozess... Gulo Boreales... für Bazon Brock* [Procés paral·lel... Gulo Boreales... per a Bazon Brock]; Johannes Stüttgen, FLUXUS ZONE WEST, *Parallelprozess* [Zona FLUXUS oest, Procés paral·lel], Acadèmia d'Art de Düsseldorf, Eiskellerstrasse 1: *LEBERVERBOT* (Prohibició de fetge); galeria Intermedia, Colònia: dibuixos 1947-1956; Nadal de 1968: *Überschneidung der Bahn von BILDKOPF mit der Bahn von BEWEGKOPF im ALL (Space) Parallelprozess* [Intersecció de l'òrbita de cap d'imatges amb l'òrbita de cap mòbil en l'ESPAI procés paral·lel], 1969, galeria Schmela, Düsseldorf, FOND III; 12 de febrer de 1969, presentació de *Cap mòbil* a l'Acadèmia d'Art de Düsseldorf; Beuys assumeix la culpa de la nevada del 15 i el 20 de febrer; Berlín, galeria René Block: concert de Joseph Beuys i Henning Christiansen: *Ich versuche dich freizumachen-Konzertflügeljom (Bereich Jom)* [Intento fer-te lliure, Piano de concert Jom (zona de Jom)], Berlín, Galeria Nacional.

Berlín, Akademie der Künste: *Sauerkrautpartitur-Partitur essen!* [Acadèmia de les Arts: partitura de xucrut, menja't la partitura!]; Mönchengladbach: *Veränderungskonzert* [Concert de transformacions], amb Henning Christiansen.

Düsseldorf: exposició a la Kunsthalle (Karl Ströher).

Lucerna, *Fettraum (Uhr)* [Habitació greixosa (rellotge)].

Basilea, dibuixos al Museu d'Art.

Düsseldorf, PROSPEKT ELASTISCHER FUSS PLASTISHER FUSS [Prospecte: peu elàstic, peu plàstic].

Basilea, Museu d'Art, obres de la Col·lecció Karl Ströher.

1970 Copenhaguen, obres de la Col·lecció Karl Ströher. Hessisches Landesmuseum.

Darmstadt, Col·lecció Karl Ströher.

Lebenslauf/Werklauf es va escriure per al programa de mà del Festival der Neuen Kunst (Festival del Nou Art), celebrat a l'Escola Tècnica Superior d'Aquisgrà el 20 de juliol de 1964. Fins a l'any 1969, amb motiu d'una exposició al Museu d'Art de Basilea, es van anar fent afegits a aquest text.

Comissari: Valentín Roma

DL B 4375-2021

**La Virreina Centre de la Imatge
Palau de la Virreina
La Rambla, 99. 08002 Barcelona**

**Horari: de dimarts a diumenge
i festius, d'11 a 20 h
Entrada gratuïta**



**#JosephBeuys
@lavrreinaci
barcelona.cat/lavirreina**