

Joseph Beuys



Joseph Beuys (Krefeld, 1921 – Düsseldorf, 1986) encarna, tal vez a su pesar, algunas de las grandes dicotomías conjugadas por el arte durante el siglo xx. Chamán y *clown*, apóstol inaugural y, a la vez, mensajero crepuscular, su vida y su obra ofrecen, hoy, un desafío no siempre legible para los espectadores contemporáneos: hasta dónde las provocaciones reinventan la esfera pública.

PEDAGOGÍA RADICAL, DEMOCRACIA DIRECTA Y PLÁSTICA SOCIAL

05.03 – 23.05.2021

Joseph Beuys (Krefeld, 1921 – Düsseldorf, 1986) ocupa una posición absolutamente fundacional en los relatos hegemónicos del arte del siglo xx. Aun así —o quizás por ello—, la recepción de su obra persiste en interpretarse desde una suerte de dicotomías maximalistas, alimentadas por ciertas aproximaciones historiográficas y por aquellos estereotipos, de corte reaccionario, que leen en clave de ocaso la producción artística contemporánea.

De todas formas, sea considerado un chamán o un clown, un apóstol del arte por venir o un mensajero sobre la supuesta decadencia de las artes, hoy se hace necesario restituir los diversos marcos que estructuraron la trayectoria de Beuys. Entre ellos, su tiempo histórico, el período que va desde finales de los cincuenta hasta mediados de los ochenta, en plena Guerra Fría; su contexto cultural, el del tutelaje de las instituciones alemanas desde una perspectiva socialdemócrata sobre lo público, con la consecuente brecha ideológica respecto a otras visiones de la cultura, y, finalmente, su propia evolución como artista, el tránsito —a menudo ignorado— que llevó a Beuys desde una práctica escultórica más o menos tradicional, vinculada al primitivismo nórdico e incluso figurativa, durante la primera mitad de los años cincuenta, hasta su paso por el movimiento Fluxus y la posterior amplificación mediática de su figura.

Hecha a partir de los fondos del Archivo Lafuente de Santander, esta muestra investiga tres facetas diferentes pero esenciales para comprender la trayectoria de Beuys. Cada una de ellas posee un capítulo específicamente dedicado a los distintos proyectos que el artista presentó en la Documenta de Kassel para las ediciones de 1972, 1977 y 1982, los cuales resumen, por así decirlo, los tres campos temáticos que articulan la exposición.

El apartado «Pedagogía radical» se centra en la actividad de Beuys dentro del campo de la enseñanza artística, donde promueve un verdadero desmantelamiento de los códigos, las metodologías y los idearios de la docencia normativa, tratando de «reconocer, explorar y desarrollar el potencial creativo que cada uno de nosotros posee y que está oculto por

la competitividad y el éxito agresivo», según describe el manifiesto de la Freie Internationale Universität (FIU) —Universidad Internacional Libre—, plataforma didáctica y activista de creatividad fundada en 1973 junto a Heinrich Böll, Klaus Staack, Georg Meistermann, Willy Bongard, Caroline Tisdall y Robert McDowell.

El ámbito «Democracia directa» explora la construcción de estructuras de contrapoder ciudadano a partir de las cuales expandir el papel de los artistas en la esfera pública: por ejemplo, el Deutsche Studentenpartei (DSP) —el Partido de los Estudiantes Alemanes, autodefinido como metapartido—, impulsado por Beuys en 1967; la Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung —la Organización para la Democracia Directa a través de Referéndum—, en 1971, así como la implicación de Beuys con Die Grünen —el Partido Verde Alemán—, de cuyas listas formó parte en las elecciones al Parlamento europeo de 1979.

Por último, «Plástica social» alude a la elaboración hecha por Beuys de un nuevo espacio simbólico para la producción y el uso de la obra de arte, amplificando la relevancia de esta fuera de los protocolos legitimadores de las élites teóricas, más allá de los formalismos y del ready-made duchampiano o dadaísta, bajo un régimen de creación y difusión en cierta forma inapropiable desde los sistemas artísticos o mercantiles.

WANTED

Ángel González García

1

«Oficialmente estoy muerto. He vivido treinta y cinco años en el fango [...]. Dicen que soy un criminal porque he trabajado para los nazis. En realidad, yo no tengo nada que ver con la política; soy un artista, y a causa de mi talento he recibido grandes encargos. Eso es todo.

»[...] Alemania es culpable. Alemania no tiene razón. [...] No puedo ya exponer, porque soy culpable. Desde hace treinta y cinco años no puedo trabajar, porque soy culpable. Y si alguien me injuria en la prensa o en cualquier otro lugar, me es imposible defenderme, pues no hay un juez tan audaz como para hacerme justicia. Para mi gobierno estoy muerto; y para todo el mundo soy un hombre que no tuvo razón: un vencido. Soy un vencido...».

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

2

«A lo suyo vino, y los suyos no le recibieron», dice el Evangelio de Juan.

La ambigüedad —ya se sabe— es uno de los atributos más desconcertantes y molestos de las profecías y de los augurios. Los judíos, por ejemplo, esperaban a un Mesías muy distinto, armado y liberador, y por eso no lo reconocieron. Macbeth esperaba incrédulo un ejército de árboles, y el bosque de Birnam se puso en macha...

Las profecías mal-dicen y los augurios con-funden.

En la frenética Alemania de los años veinte muchos y excelentes ciudadanos anunciaron esperanzados a un salvador, y vino, en efecto, y los llevó a la muerte.

3

Lo que no sabremos nunca es si Beuys se creía predestinado a suceder a todos los que llevaron sobre sus hombros el trágico

destino de la nación alemana, esa metáfora estremecedora del destino de todos los hombres.

4

De niño, en Kleve, Beuys se había sentido profundamente conmovido por la lectura de la saga de los tártaros y por las asombrosas hazañas de su caudillo Temujin: Gengis Khan, «emperador de todos los hombres». Beuys jugaba con sus amigos a los tártaros, y en 1929, a los ocho años, esos juegos debieron tener por escenario la tumba simulada de Gengis. Dos años antes, un periódico de Londres había dado la noticia, más tarde desmentida, de que el profesor Kozloff había descubierto la tumba del primer Khan cerca de Kara Khoto, al sur del Gobi.

Pero la tumba de Gengis no ha sido encontrada, ni lo será probablemente nunca. Debió ser excavada en el bosque, junto a un árbol corpulento, y con el tiempo, las raíces de los árboles circundantes destruirían todas las huellas.

5

Los juegos infantiles de Beuys junto a la tumba de Gengis Khan han sido, ciertamente, premonitorios. En 1943, y gracias a un peligroso accidente aéreo, Beuys venía a caer en manos de los sumisos Khanes tártaros de Crimea, descendientes de aquella magnífica y temible Horda Dorada que fundara Batu, hijo de Juchi, el desdichado primogénito de Gengis Khan. Ellos lo rescataron, lo cubrieron de grasa, lo envolvieron en fieltro y lo enterraron en el bosque, de donde al cabo de unos días regresó transfigurado.

«VIDA-OBRA», dice Beuys en 1964.²

Decía Bergamín, y no le faltaba razón, que fuera de la plaza no hay ni toro, ni torero, ni público. Beuys hubiera estado muy de acuerdo: fuera del arte no hay artista. No hay otra *biografía* que la de las obras. La idea de que el artista existe sin obras o a pesar de ellas es inequívocamente calvinista, y ha prosperado con los románticos de la Europa nórdica y puritana. Beuys era, sin duda, romántico y nórdico; pero también era católico, y su

6

vida sólo encuentra fundamento en sus obras, sean éstas juegos escolares, como la «exposición junto a la tumba de Gengis Khan»,³ o juegos de guerra, como aquella de 1942, en Sebastopol: «exposición durante la interceptación de un JU 87».⁴

6

Contrario a la mala costumbre moderna de curiosear y entrometerse en la vida y milagros de los artistas, de saborearlo todo de ellos y saborear hasta el detalle más picante, Beuys ha ocultado o silenciado largos períodos de su vida:

«1956-1957: Beuys trabaja en el campo.»

«1957-1960: Beuys se recupera del trabajo en el campo.»⁵

Cinco años entre las sombras... Es como si dijera: fuera del arte, lejos de las obras, no hay vida. O propiamente: mi única vida es el arte; y toda ella es arte, salvo todos esos largos períodos secretos, silenciosos... Intervalos de penitencia y ascesis; descansos en el penoso camino de ascensión hacia el arte: trabajos de otra especie. Nada que a nosotros nos importe.

7

Las biografías antiguas no daban muchos detalles sobre la vida doméstica de los artistas, y algunos que pueden parecer triviales o simplemente curiosos son, en realidad, testimonios de las virtudes que les convienen, como la liberalidad o la laboriosidad, o testimonios de su carácter. Pero si los biógrafos de Caravaggio nos cuentan con pelos y señales su malísimo genio y su condición de asesino, no es tanto porque fuera, en efecto, un homicida, como porque entre sus víctimas se contaba la pintura misma.

En las antiguas biografías todo es significativo. Nada es impertinente ni indiscreto.

8

La simulada *biografía* de Beuys no es una obra de arte—él no era un dadaísta—, sino una especie de contorno o perfil, de silueta

7

en la que sus obras encuentran acomodo. Su perfil biográfico no sería otro que la figura que resulta de encajar todas sus obras como las piezas de un rompecabezas cuya disposición general conocemos de antemano; agregado final y necesario de las piezas, y al mismo tiempo, modelo o guía de su agregación. De suerte que cualquier episodio censado de la vida de Beuys debe corresponder a una o varias piezas; está en la esquelética vida de Beuys para contener o sostener la carne y la grasa de sus obras.

9

Beuys no ha declarado en su *biografía* el episodio de Crimea. Eso es algo que sólo conocían los iniciados, por más que con los años fueran cada vez más numerosos. Beuys ha declarado públicamente lo más secreto —su *Exposición junto a la tumba de Gengis Khan*— y silenciado, sin embargo, aunque no del todo, el camino que le había llevado hasta ese misterioso secreto. Todos conocían el misterio y casi nadie lo sabía, porque para saberlo había que conocer a su vez el oscuro rito de iniciación.

Poco a poco, Beuys ha ido perfilando la figura probable de ese trenzado de secreto y misterio. Es la figura de un euroasiático dotado de poderes excepcionales: un chamán. Pero ¿acaso era ése el misterio? Yo creo, más bien, que se trata exclusivamente del secreto, como lo confirma el hecho de su difusión a media voz y de la ostentación final del título de chamán por parte del propio Beuys. ¿Cuál sería entonces el verdadero misterio? Tal vez, lo que ha sido proclamado desde el principio: algo que está junto a la tumba de Gengis.

10

Existe una leyenda entre los mongoles según la cual un caballo blanco aparece cada año sobre la tumba de Gengis Khan. Podemos ver un caballo blanco en una de las acciones más célebres de Beuys: *Ifigenia / Tito Andrónico*,⁶ pero aparece como emparedado entre esas dos tragedias canibalescas. Hay, sin embargo, otra fotografía más explícita en la que

Beuys nos muestra la aparición de ese mismo caballo blanco sobre una especie de terraplén.

«Y vosotros, ¿quién decís que soy yo?».

11

«Y viniendo Jesús a las partes de Cesarea de Filipo, preguntó a sus discípulos, diciendo: “¿Quién dicen los hombres que es el Hijo del Hombre?”.

»Y ellos dijeron: “Unos, Juan el Bautista; y otros, Elías; y otros, Jeremías, o alguno de los profetas”.

»Él les dice: “Y vosotros, ¿quién decís que soy yo?”.»

(Mateo, 16,13-15)

12

Beuys realizó en 1964 una obra muy controvertida: *El silencio de Duchamp se exagera*.⁷ ¿Quién mejor que él podría decirlo? Él, que ha silenciado tantos episodios de su vida, y que sabe que el silencio no esconde nada que interese; nada verdaderamente significativo. La frase resulta, por de pronto, equívoca, porque *überbewertet* podría entenderse por «exagera» o «desorbita», pero también por «sobrestima». Así que Beuys podría haber querido decir que el valor del silencio de Duchamp no es tan grande como a veces se pretende, pero también que su frecuencia o duración tampoco lo son. Se me ocurre que la solución bien podría ser ésta: el silencio vale muy poca cosa, pero lo cierto es que, por fortuna, Duchamp no era muy silencioso.

Por otra parte, no hay por qué negar que el silencio se exagera; y que es además Duchamp quien lo ha exagerado. *With My Tongue in My Cheek* lo demuestra. Algo así como «riéndome para mis adentros»; o en secreto: «con la boca bien cerrada». Silencio irónico y corpóreo —la lengua contra el carrillo—, exagerado.

Silueta y perfil exagerados: pujantes. Duchamp andaba entretenido en construir un cuerpo que pudiera servir de recipiente a los episodios legendarios de su oscura biografía.

fía simulada. Ese desnudo inquietante de *Étant donnés*, esa lámpara de gas que arruinó sus *Jugadores de ajedrez*, son a Duchamp lo que la grasa y el fieltro son a Joseph Beuys: desencadenantes de una síntesis deliberadamente arbitraria, pero sugestiva y verosímil, de su vida de artista; el cemento que asegura la solidez de su leyenda. «WANTED».

13

Hace años, un crítico italiano se atrevió a presentarlo en una entrevista como el «mesías de una nueva sociedad; una especie de Jesucristo...». Beuys contestó evasivamente, diciendo que no había renunciado «a hacer visibles las cosas». Poco antes de su muerte él mismo declaró expresamente que «Cristo no era un creador; no era un pintor».

14

Alguien que fue soldado y luego sólo pastor. Alguien como Ignacio de Loyola, a quien Beuys dedicó en 1966 una de sus acciones: *Manresa*.⁸

Como Beuys, Ignacio de Loyola fue soldado; y como él, descubrió en las entrañas de la tierra, en esa bendita cueva de Manresa, el poder afirmativo, benévolo, de su militancia. Como Beuys, Ignacio de Loyola tampoco quiso renunciar a hacer visibles las cosas; y sus *Ejercicios espirituales*, «redactados con luz sobrenatural infusa», como dice el Padre Rivadeneira, se sirven de la pintura como medio para «hacerse la composición de lugar» de los misterios cristianos.

Había algo fantasmal y terrible en la estampa del Ignacio de Loyola que llegó a Manresa en 1522; vestido con un sayal de jerga gris, malherido, apoyándose en un bordón de caña; muy pronto comenzaron a llamarlo «el pobre hombre del saco...».

15

En 1919 las calles de las ciudades alemanas se poblaron de espectros lamentables y amenazantes: soldados mutilados y

vestidos de harapos llegaron de todos los frentes de batalla para dar testimonio de que Alemania estaba malherida e incompleta. Eran culpables y sobre sus culpas se levantó luego la redención nacionalsocialista. Fue Hitler quien les prometió nuevas piernas y brazos nuevos; su implacable cirujano; el fantástico espejo en que dejaron de ver sus heridas y mutilaciones. El nuevo arte oficial no fue sino la imagen simulada, reconstruida, de todos esos cuerpos torturados, que nada habían aprendido, sin embargo, de sus pasados sufrimientos.

Algunos historiadores se preguntan por qué en Italia el arte moderno contó con la benevolencia del fascismo, mientras que en Alemania fue calificado —tachado— de «arte degenerado» y violentamente perseguido. La respuesta es sencilla: porque esos cuerpos eran reales.

16

En una discusión con Kounellis, Kiefer y Cucchi declaraba Beuys que eran los ingleses, y no los alemanes, quienes habían perdido la guerra. Y decía algo más, que hace cincuenta años hubiera resultado blasfemo en boca de un buen alemán: «En Alemania, el carácter eslavo se ha infiltrado hasta Hamburgo. Es éste un fenómeno muy interesante desde el punto de vista espiritual. El espíritu del Este y el espíritu del Oeste se encuentran en la Europa Central. El cometido de Alemania debería haber sido el de crear armonía; pero como los alemanes no comprendieron su misión, hicieron estallar la guerra».⁹

17

Cuando Beuys recomendó en 1964 elevar en cinco centímetros la altura del muro de Berlín, no estaba diciendo ninguna tontería. «¡Mejores proporciones!», era su argumento.¹⁰ Una Alemania dividida es más proporcionada. El mito del «espacio vital» —un mito que da cuenta de la gesta de los Caballeros Teutones— ha llevado a Alemania a sucesivas e innecesarias catástrofes. Más aún: cuanto mayor era el espa-

cio que Alemania ambicionaba o llegaba, incluso, a ocupar y *civilizar* por la fuerza de las armas, mayor y más tremenda era su derrota.

18

El 9 de abril de 1241, cerca de Liegnitz, los ejércitos mongoles de Gengis Khan que operaban en Polonia al mando de dos de sus nietos, Kaidu y Baibars, destrozaron a las fuerzas conjuntas de Enrique el Piadoso, rey de Polonia, y la Orden Teutónica. El Gran Maestre y quinientos hombres de armas murieron en esta batalla, librada contra quienes no conocieron otras fronteras ni otro «espacio vital» que las tiendas de fieltro de sus campamentos.

19

No es que Beuys fuera partidario de la división de Alemania. Lo fue, simplemente, de que se reconociera que siempre lo estuvo, y en muchos más pedazos.

Los estados modernos, fruto de una violenta, aunque tal vez razonable comprensión de fragmentos heterogéneos —de naciones o nacionalidades legendarias—, le repugnaban y por eso defendía la independencia de Euzkadi.¹¹

La extensión y unidad de los estados modernos, esa isotropía que se pone de manifiesto en la red integrada de comunicaciones, no es, en efecto, más que sumisión a las instancias de extensión y universalidad de la mercancía. Y si Hitler se empeñó en construir una gran red de autopistas, no fue para que rodaran por ella sus divisiones acorazadas, como han creído algunos ingenuos, sino *Das Kapital*, como hubiera dicho Beuys.

20

«Quisiera, una vez más, comenzar por la herida. Partamos del hecho de que yo también puedo perecer, de que ya he perecido y debo descender a la tumba; pues bien: en esa tumba habría

una promesa de resurrección. Si me encuentro hoy aquí para hablar de mi propio país, es porque creo que el principio de esa resurrección no es otra cosa que lo que llamamos la Lengua Alemana.»

(Joseph Beuys, *Discurso sobre mi país: Alemania*, 1985)¹²

21

El perfil de Beuys —ése que él mismo ha trazado de sí deliberadamente— no resulta más enigmático, ni más significativo, en lo más profundo del bosque original alemán, que en el más profundo sótano de la Academia de Düsseldorf o en una galería de arte de Berlín. Y del mismo modo, sus imágenes botánicas o cinéticas no son más sugestivas que sus imágenes industriales. Beuys no era un chamán porque sirviera de mediador entre los hombres y los espíritus de las plantas y los animales, sino porque obraba prodigios; porque realizaba —hacia visible— y contagiaba a los que le rodeaban de esa misma voluntad y capacidad de realizar.

Pero, ¿acaso no ocurre así en cualquier otro artista? Sólo hasta cierto punto. Un cuadro de Matisse, por ejemplo, produce sobre todo sensaciones; una pieza de Duchamp, interpretaciones; una imagen de Beuys, sin embargo, produce nuevas imágenes. Y no me refiero al hecho, algo cómico, de que durante años miles de jóvenes alemanes radicales vistieran como él, sino a una genuina extensión y multiplicación de imágenes; como si a las de Beuys les faltara algo: estuvieran incompletas. No se trata, pues, o no me lo parece, de un caso de hipnosis pedagógica, sino de exhibición persuasiva de algo imperfecto, insuficiente, no resuelto... Algo que nada, o muy poco, tiene que ver con el arte de participación de los sesenta o con la creación colectiva, sino con la repetición trágica de algo trágicamente incompleto; algo, tal vez, más parecido a una iniciación múltiple y distinta en una misteriosa tragedia, que a una ceremonia religiosa o rito comunitario.

Las imágenes de Beuys parecen, en efecto, incompletas; pero el artista no espera que nadie se las complete, aunque —eso sí— procura permanecer en las cercanías de sus propias imá-

genes incompletas a la espera de que se reproduzca el conmovedor *misterio de lo incompleto*. Las imágenes de Beuys esperan su cosecha de imágenes, y casi llegamos a escuchar la pulsación de esa espera. Por eso, seguramente, Beuys se ha procurado discípulos. Discípulos, digo, que no alumnos; compañeros en su descenso a los infiernos de un trágico destino; compañeros necesariamente próximos, y lejos, sin embargo, de los caminos vertiginosos por los que presumía que circulaba lo nuevo: las promesas edificantes de la vanguardia artística y la vanguardia política.

Ha lavado sus pies. Les ha dado de comer.

«Y comieron todos, y se hartaron; y alzaron lo que sobró de los pedazos, doce cestas llenas.»

(Mateo, 15, 37)

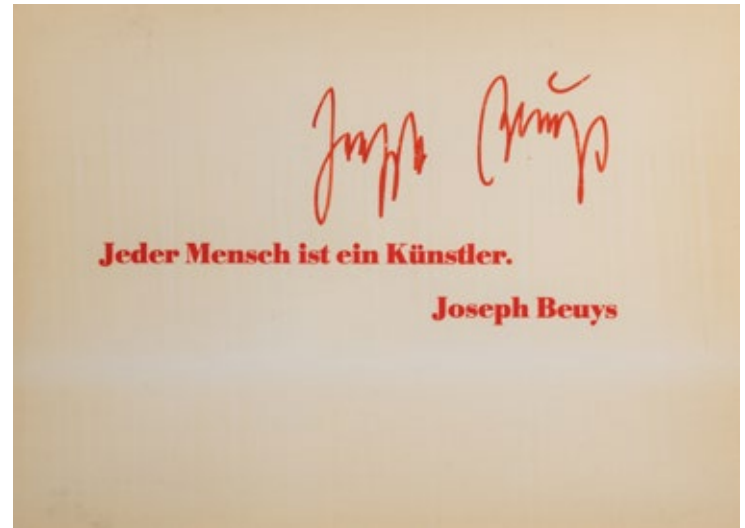
22

Beuys va sembrando a su paso la trágica conciencia de lo incompleto, y tira de nosotros hacia ella. Pero no va muy lejos, ni tal vez lo pretendiera. A pie, como un mendigo; ése fue su último sueño. Desconfiaba de los media tanto como desconfiaba de un estado extenso e isótropo. El horizonte de sus obsesiones y de sus maquinaciones era virtualmente ilimitado, como lo fue el de Gengis Khan: todo un mundo por saquear, más que por conquistar. Como Gengis Khan, se detenía y entretenía a cada paso. De hecho, el universo de ambos era estrecho, prolijo y enredoso, por más que sus órdenes alcanzaran una distancia incalculable. Incalculable, sobre todo, porque los inmensos espacios que debían atravesar no estaban sometidos a medida, ni habrían tolerado, por otra parte, nada tan veloz como el paso de esas mismas órdenes de posta en posta.

23

Cuando Beuys llegó a Nueva York en 1974, enmascarado y tremebundo, Harold Rosenberg le tomó por un agitador profesional. Hizo, incluso, algunas bromas a propósito de su «santidad», y le echó la culpa a Sartre por su *Saint Genet*.¹³

14



Toda persona es artista [Jeder Mensch ist ein Künstler]
Colonia: Westkunst, 1981

La democracia es divertida [Demokratie ist lustig]
Heidelberg: Staeck, 1972



En la clase de Beuys, 5-6 de diciembre de 1969. Acción *Pangnese*, de Stüttgen, Anatol y Verhufen. Beuys ofreciendo ayuda a Verhufen. Foto: Bernd Jansen.



Barrido [Ausfegen]
Hannover: Kunstverein Hannover, 1973

24

El problema no consiste en decidir si Beuys fue o no revolucionario, o si lo fue Picasso, sino en determinar el *status* simbólico de algunos artistas modernos, como Beuys y Picasso, precisamente, o como Duchamp y Malévich. Todos ellos, y sin duda algunos otros, han sido objeto de un culto heroico; más aún: de una cierta veneración supersticiosa, que cuenta con muchos y prestigiosos precedentes en la tradición occidental. En ese contexto legendario, o mítico en algunos casos, el calificativo de «revolucionario» debe entenderse como una mera versión moderna —profana— del antiguo calificativo de «divino»; o bien: como un aspecto más, aunque nada irrelevante, de su carácter excepcional. Ser «revolucionario», por analogía con los héroes legendarios de la acción política armada, constituye, en definitiva, un atributo, y no siempre el único, del genio moderno.

Warhol sólo sería una estrella.

25

Desde los orígenes legendarios del arte, encontramos artistas excepcionales enzarzados en legendarias disputas sobre sus respectivos *poderes de realización*. No en vano ha recordado Apollinaire la más célebre de todas ellas —la que enfrentó a Protógenes y Apeles— en su libro sobre *Los pintores cubistas*.¹⁴

26

Desde hace más de cien años, Europa suspira por un artista redentor; un tirano benévolo que imponga sus leyes artísticas; un gran reformador. Alguien mucho más poderoso que Giotto; porque si éste salvó a la pintura de su decadencia, el esperado redentor de la pintura moderna habrá de salvarla de algo mil veces peor que la decadencia: la heterogeneidad.

Ahora se asegura que eso no constituye una desdicha, sino un bien; que la pluralidad y heterogeneidad de estilos y tendencias son atributos gozosos e inevitables de nuestra

condición; pero sea o no cierta tanta fortuna —que lo gozoso resulte inevitable—, lo cierto es que, hasta hace muy pocos años, la diversidad y confusión del arte, que se remonta al eclecticismo decimonónico, parecía insufrible, y que las vanguardias históricas dedicaron todos sus esfuerzos a remediar ese desorden, introduciendo criterios de certeza y una trágica aspiración a la «verdad en arte» que librara a los artistas, y sobre todo al público, de su incertidumbre y continua perplejidad.

De hecho, la vanguardia no se proponía mantener el conflicto entre tradición e innovación, sino suprimirlo; lo que viene a ser algo así como convertir la innovación en tradición. Pero no una tradición de lo diverso y desordenado, sino de lo indistinto y en orden; proyecto paradójico, tal y como luego se demostró, porque el *nuevo orden*, fuere el que fuere, sólo podía levantarse sobre cierto desorden anterior, y mientras algunos consideraban que para garantizar la transformación de la innovación en tradición era necesario que los orígenes de la innovación —o del orden de la certeza en arte— permanecieran en la zona oscura de la leyenda y el mito —lo que implicaba un cierto desorden: el desorden de la incertidumbre—, otros, como el Cocteau de *Le Rappel à l'ordre*, consideraban legítimamente que ese cierto desorden legendario de los orígenes del orden era puro y simple desorden, y concebían, pues, el orden como lo opuesto a la innovación.¹⁵

27

La ocultación o mixtificación de los orígenes del *nuevo orden* artístico propiciado por las vanguardias han sido en ocasiones deliberadas, y en otras fruto del azar, o de una serie de circunstancias incontrolables; pero, en cualquier caso, parece claro que se han logrado mediante dos procedimientos distintos, aunque no excluyentes: haciendo circular leyendas sobre el origen de determinadas obras de arte, como la primera *Improvisación* de Kandinsky, *Las señoritas de Avignon* de Picasso, el *Gran Vidrio* de Duchamp o *El bastón de Eurasia* de Beuys, o atribuyendo la reforma del arte moderno, la iniciativa de aquel *nuevo orden* artístico, a artistas dotados de

20

atributos heroicos, casi sobrehumanos, y rodeados de oscuras leyendas sobre su vida y sus poderes de realización.

Los reformadores legendarios del arte son, o pretenden ser, muchos, lo cual parece convertir ese proyecto de regeneración en una empresa colectiva, al modo de la guerra de Troya o la expedición de los Argonautas, y desmentir, en consecuencia, la secreta aspiración a que fuera sólo uno. Pero no es así, porque los vemos disputando entre ellos sin descanso, y rivalizando por erigirse en legítimo sucesor de aquel a quien muchos estarían de acuerdo en reconocer como el primero de todos: Cézanne.

28

Las disputas por la sucesión de Cézanne han sido algo más que broncas entre hermanos en casa del notario. Recuerdan, más bien, aquellas genealogías agónicas que ponen en escena algunos mitos griegos asociados a la fundación de ciudades y a la firma de alianzas entre ellas; o las sangrientas disputas dinásticas que cuentan los dramas de Shakespeare... Imaginaos, por ejemplo, a uno de los pretendientes al trono negando la legitimidad del que lo ocupaba, y por primera vez según sus rivales, y diciéndose heredero de otro, sin renunciar por ello a erigirse en sucesor de aquel al que niega.

Duchamp, en efecto, no ha querido reconocerse como sucesor de Cézanne, sino de Redon; ha condenado a Matisse y calificado a Picasso de superchería. A cambio, aquél al que todos tenían por su legítimo sucesor, Joseph Beuys, lo ha escarnecido llamándolo «antigualla», y se ha declarado heredero de un caudillo desdichado, Malévich, que a pesar de haber permanecido siempre lejos del campo de batalla, no pudo concebir otro sucesor de Cézanne que él mismo, pobre, desarmado, desterrado... También Picasso creía ser el único heredero legítimo de Cézanne, y logró, en efecto, sucederle; pero su soberanía le fue duramente disputada por Matisse, a quien temía... ¿Ha de ser necesariamente novelesca o legendaria la Historia del Arte? La verdad es que no sabría responder a esa pregunta; aunque sí podría decir:

21

1. Que los modelos legendarios, como las *Vidas* de Vasari, han resultado fértiles; y no sólo porque hayan producido un cierto orden en el discurso histórico-crítico, sino además porque han inducido o favorecido la producción de arte.

2. Que en este siglo, más que en ningún otro seguramente, han prosperado las simulaciones y mixtificaciones fértiles; construcciones o formaciones legendarias deliberadas, y sin duda intrigantes, como las que André Breton intentó con Vaché, Cravan y Rigaut, o las que Duchamp y Dalí intentaron consigo mismos.

3. Que esas formaciones legendarias no siempre han sido deliberadas, sino también, y muy a menudo por cierto, fruto de las continuas averías en los *sistemas de transmisión de lo nuevo*.

¿En qué se diferencia Dvorák de Vasari? En que Dvorák no fue capaz de sostener de un modo persuasivo el carácter inevitablemente novelesco de sus argumentos, como hicieron Bellori, Diderot, Baudelaire o el propio Vasari. Dvorák no es ninguno de ellos. Y si fuera cierto, tal y como Jauss ha sostenido, que toda la historiografía moderna está inspirada en las novelas de Walter Scott, el libro de Dvorák sobre el manierismo no sería *Ivanhoe*,¹⁶ sino la *Vida de Napoleón*: la proyección de un prejuicio nacional.

29

«Tatlin y Malévich tenían su propio y particular destino. No sabría decir cuándo comenzó todo, pero desde que tengo memoria de ambos, ya se habían repartido el mundo —la Tierra, el Cielo y el espacio interplanetario—, estableciendo por doquier su esfera de influencia. Tatlin se reservaba habitualmente la Tierra, esforzándose por empujar a Malévich al espacio exterior de la no-figuración. Pero Malévich, sin renunciar por ello a los planetas, no quería ceder la Tierra, por considerar con razón que la Tierra también es un planeta y que, por lo tanto, también ella podía ser no-figurativa...»

(Nikolai Punin, *Iskoustvo i Revolioutsia*)¹⁷

1. BREKER, Arno. *Paris, Hitler et moi*. París: Presses de la Cité, 1970.

2. *Lebenslauf-Werklauf, curriculum vitae* redactado por Beuys para el programa del Festival der neuen Kunst en Aquisgrán, el 20 de julio de 1964. Reproducido en el catálogo de la exposición *Joseph Beuys*, Centre Georges Pompidou, Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, 30 junio - 3 octubre 1994 (París: Éditions du Centre Pompidou, 1994, págs. 244-245). Trad. cast. en: LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Joseph Beuys* (traducción de Edison Simons). Madrid: Ediciones Siruela, col. «Biblioteca azul», 1994, pág. 50-55.

3. *Ibid.*, pág. 244: «1929. Exposición junto a la tumba de Gengis Khan».

4. *Ibid.*, pág. 244: «1942. Exposición de mi amigo en Sebastopol. Exposición en Sebastopol durante la intercepción de un JU 87.»

5. *Ibid.*, pág. 244.

6. Acción basada en la *Ifigénia en Táuride* de Goethe y el *Tito Andrónico* de Shakespeare, presentada el 29 y 30 de mayo de 1969 en el festival de teatro Experimenta 3, organizado por la Academia Alemana de Arte Dramático en Fráncfort del Meno.

7. *Das Schwigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*: acción de Beuys retransmitida en directo por el segundo canal de la televisión alemana el 11 de diciembre de 1964.

8. *Manresa*: acción de Beuys, con Henning Christiansen y Bjørn Nørgaard, en la galería Alfred Schmela de Düsseldorf el 15 diciembre 1966. Ese año, Beuys viajó por España realizando una visita a Manresa en compañía de Per Kirkeby para curarse de una enfermedad del pecho. Véase el catálogo de la exposición *Joseph Beuys. Manresa - Hauptbahnhof. Una experiència de Joseph Beuys a Catalunya inspirada en Ignasi de Loyola i Manresa*, sala Plana de l'Om, Manresa (4-27 de noviembre de 1994), Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona (17 de enero - 5 de marzo de 1995) y Fundació Caixa de Manresa, Generalitat de Catalunya, 1995.

9. BURCKHARDT, Jacqueline (ed.). *Bâtissons une cathédrale. Entretien*. París: L'Arche, 1988 (*Ein Gespräch*. Zürich: Parkett-Verlag, 1986. Debate en la Kunsthalle de Basel en junio y octubre de 1985 entre Beuys, Cucchi, Kiefer, Kounellis y Jean-Christophe Ammann), págs. 207-208.

10. *Lebenslauf-Werklauf, op. cit.*, pág. 244. El Ministerio del Interior de Renania-Westfalia dirige a Beuys un cuestionario sobre esta declaración de su *curriculum*, que responde en un informe el 7 de agosto.

11. Véase *Bâtissons une cathédrale, op. cit.*, págs. 225-235.

12. BEUYS, Joseph. «Discours sur mon pays» (*Reden über das eigene Land: Deutschland 3*, Múnich, 1985). En *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art, op. cit.*, pág. 19. Discurso pronunciado el 20 de noviembre de 1985 en la Kammerspiele de Múnich. Trad. cast. en BEUYS, Joseph. *En torno a la muerte de Joseph Beuys...*, *op. cit.*, págs. 37-58.

13. Véase ROSENBERG, Harold. «On the Edge: Documenta 5». En *Art on the Edge. Creators and Situations*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1983, págs 162-273 (271).

14. Véase 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, págs. 18-19.*
15. COCTEAU, Jean. *Le Rappel à l'ordre*. París: Librairie Stock, 2º ed. 1926.
16. DVORÁK, Max. «Über Greco und den Manierismus» (1920).
En *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Studien zur abendländischen Kunstentwicklung* [Historia del arte como Historia del espíritu] (ed. de K. M. Swoboda y J. Wilde). Múnich: R. Piper, 1928, págs. 259-276.
17. PUNIN, Nikolai. *Iskousstvo i Revolioutsia* (Arte y Revolución), memorias inéditas. Cit. en MARCADÉ Jean-Claude. *Malévitch*. París: Nouvelles Éditions Françaises/Casterman, 1990, pág. 18.

Texto extraído del libro *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, de Ángel González García, publicado en el año 2000 por el Museo de Bellas Artes de Bilbao y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

CURRÍCULUM DE LA VIDA / CURRÍCULUM DE LA OBRA Joseph Beuys

- 1921 Kleve, exposición de una herida cerrada con un esparadrapo.
- 1922 Exposición en la lechería de Rindern, cercana a Kleve.
- 1923 Muestra de una bacía de barbero (su contenido era café con huevo).
- 1924 Kleve, muestra abierta de niños paganos.
- 1925 Kleve, documentación de *Beuys als Aussteller* [Beuys como expositor].
- 1926 Kleve, muestra de un conductor de ciervos.
- 1927 Kleve, muestra de una irradiación.
- 1928 Kleve, primera muestra de un surco excavado con la intención de abrir una trinchera.

Kleve, muestra para precisar la diferencia entre la arena arcillosa y la arcilla arenosa.
- 1929 Muestra junto a la tumba de Gengis Khan.
- 1930 Donsbrüggen, muestra de brezo y hierbas medicinales.
- 1931 Kleve, exhibición de conexiones.

Kleve, conexión de exhibiciones.

- 1933 Kleve, exhibición subterránea (socavado a poca profundidad).
- 1940 Poznan, muestra de un arsenal (en colaboración con Heinz Sielmann, Hermann Ulrich Asemissen y Eduard Spranger).
- Muestra de un campo de aterrizaje, Erfurt-Bindersleben.
- Muestra de un campo de aterrizaje, Erfurt-Norte.
- 1942 Sebastopol, muestra de mi amigo.
- Sebastopol, muestra durante la intercepción de un JU-87.
- 1943 Oranienburg, exposición provisional (en colaboración con Rolf Rothenburg y Heinz Sielmann).
- 1945 Kleve, muestra de frío.
- 1946 Kleve, muestra cálida.
- Kleve, asociación de artistas Profil Nachfolger [Perfil del Sucesor].
- Happening* en la Estación Central de Heilbronn.
- 1947 Kleve, asociación de artistas Profil Nachfolger [Perfil del Sucesor].
- Kleve, exposición para duros de oído.
- 1948 Kleve, asociación de artistas Profil Nachfolger [Perfil del Sucesor].
- Düsseldorf, exposición en la Pillen Bettenhaus.

- Krefeld, exhibición *Kullhaus* (junto a A. R. Lynen).
- 1949 Heerdt, exposición total tres veces sucesivas.
- Kleve, asociación de artistas Profil Nachfolger [Perfil del Sucesor].
- 1950 Lectura a cargo de Beuys de *Finnegans Wake* en la Haus Wylmermeer.
- Kranenburg, casa Van der Grinten, *Giocondologie* [Giocondología].
- Kleve, asociación de artistas Profil Nachfolger [Perfil del Sucesor].
- 1951 Colección de Beuys en Kranenburg, propiedad de los Van der Grinten: escultura y dibujo.
- 1952 Düsseldorf, decimonoveno premio en Stahl und Eisbein [Acero y codillo] (como explicación a un ballet lumínico de Piene).
- Wuppertal, Museo de Arte, *Beuys: crucifijos*.
- Ámsterdam, exposición en honor del Canal Ámsterdam-Rin.
- Nimega, Museo de Arte, *Beuys: escultura*.
- 1953 Kranenburg, colección propiedad de los Van der Grinten, *Beuys: pintura*.
- 1955 Disolución de la Asociación de artistas de Kleve Profil Nachfolger [Perfil del Sucesor].
- 1956 Beuys trabaja en el campo.
- 1957

- 1957 Beuys se recupera de haber trabajado en el campo.
1960
- 1961 Joseph Beuys es nombrado profesor de escultura en la Academia Estatal de Arte de Düsseldorf.
- 1962 Beuys *Erdklavier* [El piano de tierra].
- 1963 Fluxus en la Academia de Arte de Düsseldorf. En una cálida tarde de julio, con ocasión de una lectura de Allan Kaprow en la galería Zwirner de Colonia, Kolumbakirchhof, Beuys exhibe su objeto de grasa caliente.
- Exposición establo Fluxus de Joseph Beuys en la casa Van der Grinten, Kranenburg, Bajo Rin.
- Beuys añade dos capítulos de *Ulises* a demanda de James Joyce.
- 1964 Kassel, Documenta III, escultura y dibujo.
- Beuys recomienda que la altura del Muro de Berlín sea elevada en cinco centímetros (¡mejores proporciones!).
- Beuys, *Vehicle Art* [Arte del vehículo].
- Beuys, *Die Kunstpille* [La píldora artística], Aquisgrán, Festival de Copenhague.
- Beuys, *Filzbilder und Fettecken* [Obras de fieltro y esquinas de grasa]. WARUM? [POR QUÉ?].
- Amistad con Bob Morris e Yvonne Rainer.
- Mausezahn happening* [Happening del diente del ratón], Düsseldorf - Nueva York.

Beuys, Berlín, *Der Chef* [El jefe]; Beuys: *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet* [El silencio de Marcel Duchamp se sobrevalora].

Beuys, *Braunräume* [Habitaciones marrones]; *Beuys Hirschjagd*, [Caza del ciervo de Beuys] (detrás); 1965, *und in uns... unter uns... landunter* [y en nosotros... bajo nosotros... por debajo de la tierra], galería Parnass, Wuppertal; *Project Westmensch* [Proyecto del hombre occidental]; galería Schmela, Düsseldorf: *...irgendein Strang...* [...cualquier soga...]; galería Schmela, Düsseldorf, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* [Cómo explicarle las obras de arte a una liebre muerta]; 1966, *und hier ist schon das Ende von Beuys: Per Kirkeby "2,15"* [y aquí llega ya el final de Beuys: Per Kirkeby "2,15"]; *Eurasia 32.ª Serie*, 1963 — galería René Block, Berlín— ...mit Braunkreuz ["...con una cruz marrón"]; Copenhague, *Traekvogn Eurasia*; afirmación: el mejor compositor contemporáneo es el niño-talidomida; *Division of the Cross* [División de la cruz]; *Homogen für Konzertflügel (Filz)* [Homogéneo para piano de cola (fieltro)]; *Homogen für Cello (Filz)* [Homogéneo para violoncelo (fieltro)]; *Manresa*, con Bjørn Nørgaard, galería Schmela, Düsseldorf; Beuys, *Der bewegte Isolator* [El aislador movido]; Beuys, *Der Unterschied zwischen Bildkopf und Bewegkopf* [La diferencia entre cabeza de imágenes y cabeza motora]; dibujos en la Galerie nächst St. Stephan, Viena; Darmstadt, Joseph Beuys y Henning Christiansen, *Hauptstrom* [Corriente principal]; Darmstadt, *Fettraum* [Habitación grasienta], galería Franz Dahlem, Aha-Strasse; Viena, Beuys y Christiansen, *Eurasienstab 82 min fluxorum organorum* [Báculo euroasiático 82 minutos *fluxorum organum*]; Düsseldorf, 21 de junio, Beuys funda el DSP, Deutsche Studentenpartei [Partido de los estudiantes alemanes]; Mönchengladbach, *Proceso paralelo 1* (Johannes Cladders); Karl Ströher,

Das Erdtelefon [El teléfono terroso]; Amberes, galería Wide White Space: cabeza de imágenes y cabeza motora (*Báculo euroasiático*); *Proceso paralelo 2*; *Der grosse Generator* [El gran generador], 1968. Eindhoven, Stedelijk Vanabbemuseum, Jean Leering; *Proceso paralelo 3*; Kassel Documenta 4, *Proceso paralelo 4*; Múnich, Neue Pinakothek; Hamburgo, ALMENDE (Unión del Arte); Núremberg, HABITACIÓN 563 x 491 x 563 (grasa); Earjom Stuttgart, Karlsruhe, Braunschweig, Würm-Glazial (*Proceso paralelo 5*); Fráncfort: TV de fieltro, *Das Bein von Rochus Kowallck nicht in Fett ausgeführt (Jom!)* [La pierna de Rochus Kowallek no llevada a cabo en grasa (Jom!)]; Düsseldorf, Televisión de fieltro III, *Proceso paralelo*; galería Intermedia, Colonia: VAKUUM-MASSE (FETT) [Masa vacía (grasa)]; *Parallelprozess... Gulo Boreales... für Bazon Brock* [Proceso paralelo... Gulo Boreales... para Bazon Brock]; Johannes Stüttgen, FLUXUS ZONE WEST, *Parallelprozess* [Zona FLUXUS oeste, Proceso paralelo], Academia de Arte de Düsseldorf, Eiskellerstrasse 1: *LEBERVERBOT* (Prohibición de hígado); galería Intermedia, Colonia: dibujos 1947-1956; Navidades de 1968: *Überschneidung der Bahn von BILDKOPF mit der Bahn von BEWEGKOPF im ALL (Space) Parallelprozess* [Intersección de la órbita de cabeza de imágenes con la órbita de cabeza móvil en el ESPACIO proceso paralelo], 1969, galería Schmela, Düsseldorf, FOND III; 12 de febrero de 1969, presentación de *Cabeza móvil* en la Academia de Arte de Düsseldorf; Beuys asume la culpa de la nevada del 15 y el 20 de febrero; Berlín, galería René Block: concierto de Joseph Beuys y Henning Christiansen: *Ich versuche dich freizumachen-Konzertflügeljom (Bereich Jom)* [Intento hacerte libre, Piano de concierto Jom (zona de Jom)], Berlín, Galería Nacional.

Berlín, Akademie der Künste: *Sauerkrautpartitur-Partitur essen!* [Academia de las artes: partitura de chucrut, ¡cómete la partitura!]; Mönchengladbach: *Veränderungskonzert* [Concierto de transformaciones], con Henning Christiansen.

Düsseldorf: exposición en la Kunsthalle (Karl Ströher).

Lucerna, *Fettraum (Uhr)* [Habitación grasienta (reloj)].

Basilea, dibujos en el Museo de Arte.

Düsseldorf, PROSPEKT ELASTISCHER FUSS PLASTISHER FUSS [Prospecto: pie elástico, pie plástico].

Basilea, Museo de Arte, obras de la colección Karl Ströher.

1970 Copenhague, obras de la Colección Karl Ströher. Hessisches Landesmuseum.

Darmstadt, Colección Karl Ströher.

Lebenslauf/Werklauf fue escrito para el programa de mano del Festival der Neuen Kunst (Festival del Nuevo Arte), celebrado en la Escuela Técnica Superior de Aquisgrán el 20 de julio de 1964. Hasta el año 1969, con motivo de una exposición en el Museo de Arte de Basilea, se fueron realizando adiciones a este texto.

Comisario: Valentín Roma

DL B 4377-2021

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

**Horario: de martes a domingo
y festivos, de 11 a 20 h
Entrada gratuita**



#JosephBeuys

@lavrreinaci

barcelona.cat/lavirreina