

Joseph Beuys
Un poète en temps de détresse

Joseph Beuys
A Poet in Times of Distress

Nathalie Daniel-Risacher

Number 30, Winter 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/9920ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Daniel-Risacher, N. (1995). Joseph Beuys : un poète en temps de détresse / Joseph Beuys: A Poet in Times of Distress. *Espace Sculpture*, (30), 35–38.

J O S E P H

U n p o è t e e n t e m p s d e d é t r e s s e

B E U Y S

A p o e t i n t i m e s o f d i s t r e s s



Paris a vécu l'été dernier la première grande exposition consacrée à l'artiste allemand Joseph Beuys. Cet événement vient mettre un terme à plusieurs décennies de valse-hésitations entre l'Allemagne et la France et fait aboutir un projet envisagé plusieurs fois du vivant de l'artiste mais toujours repoussé.

La grande rétrospective présentée par le Centre Georges Pompidou retrace la carrière artistique de Beuys sans faire l'économie des problèmes inhérents à l'exposition d'un art vivant : problèmes d'organisation, car les matières utilisées par Beuys présentent d'importantes contraintes d'exposition (notamment en ce qui concerne la température des salles) et problèmes de conservation car l'oeuvre suscite de fortes réactions affectives qui s'expriment parfois au détriment des installations. En utilisant des matériaux inhabituels et troublants, des matériaux vivants tels que la graisse, le feutre, le bois et l'acier qui se transforment, fondent, se dilatent à la chaleur, l'oeuvre de Beuys dérange et somme le spectateur de réagir. Mais, bien que provocante, son oeuvre sculptée reste difficile d'accès et mystérieuse à bien des égards.

L'objet d'art est pour Beuys un objet qui se transforme et qui, par sa malléabilité, témoigne de son étroit rapport avec la vie spirituelle et organique. La notion du vivant gouverne l'oeuvre de cet artiste dont la vie même est dominée par l'énigme meurtrière de la grande guerre de 39-45.

Alors qu'il est étudiant en médecine, le parcours de Joseph Beuys est interrompu en 1940 par sa mobilisation dans l'armée allemande. Il est envoyé sur le front russe en tant que pilote et participe à plusieurs missions dangereuses en territoire ennemi. Son avion est finalement abattu au-dessus de la

Nathalie Daniel-Risacher

Paris was the site earlier this year of the first major exhibition devoted to the German artist Joseph Beuys.

The event was the culmination of a decade-long hesitation between Germany and France over a project that, though contemplated many times during the lifetime of the artist, never came to fruition.

The large scale retrospective presented at the Centre Georges Pompidou retraces Beuys's artistic career without sidestepping the problems inherent in the exhibition of a "living" art: organizational problems deriving from the use of materials presenting physical constraints (with temperature levels especially) and problems of conservation. By using uncommon and disquieting materials, living materials such as grease, felt, wood and iron that expand and melt with the heat, Beuys disturbs the viewer and summons his/her responses. Although provocative in nature, Beuys's sculptures are not easily accessible, and remain mysterious in many ways.

In the eyes of Beuys, the art object is something that transforms itself and acquires, through its malleability, a close link with spiritual and organic life. The notion of survival governs the entire work of an artist whose life was dominated by the deadly enigma of the second World War.

While still a young man attending medical school, Joseph Beuys was inducted into the German army. Trained as a pilot, he was despatched to the Russian front where he took part in several enemy raids. His plane was finally shot down while on a mission in Crimea and, as he himself relates in writing, he was rescued from the cold by a tribe of Tatars who dressed him up in felt after covering his body with grease. Where does truth end and legend begin?...No one will ever know, not even Beuys himself who

Portrait de Joseph Beuys. Photo : Harry Shunk.

Crimée et Beuys, comme il le racontera souvent par la suite en guise d'exégèse à son oeuvre, est recueilli par des Tatars qui, dans ce désert de glace, lui sauvent la vie en l'oignant de graisse et en le recouvrant de feutre. Où s'arrête la vérité, où commence la légende? Nul ne le saura sans doute jamais, pas même Beuys qui avoue parfois n'avoir retrouvé ses esprits que dans l'hôpital britannique où il fut soigné.

Toujours est-il que l'histoire de sa vie comme le rayonnement de sa personnalité charismatique font de lui un homme exceptionnel, un homme qui draine derrière lui la foule des étudiants de l'Académie de Düsseldorf, puis nombre de groupes artistiques ou politiques (Fluxus, le Parti Étudiant, l'Université Internationale Libre, les "Verts"...) et enfin ses admirateurs anonymes. Car Beuys construit son personnage, travaille ses apparitions et se considère lui-même comme une sculpture vivante. *Chaque homme est un artiste*, se plaît-il à répéter, car chacun possède une puissance de mise en forme qu'il doit connaître et développer. Chaque être vivant est en lui-même une oeuvre potentielle et Beuys le premier qui, de son corps, de son visage, de sa vie, fait une éternelle mise en scène.

Dans son oeuvre aussi Beuys vise une totalité. Chaque homme doit être un artiste car le monde doit devenir, par la volonté de chacun, une oeuvre totale. C'est pourquoi Beuys travaille à une création d'un nouveau genre qui puise dans toutes les disciplines artistiques traditionnelles et explore les matières les plus inusitées. Ce travail, Beuys l'appelle la "sculpture sociale", car c'est une oeuvre qui vise l'autre: le spectateur-acteur qui, lui aussi, joue un rôle actif dans le devenir de l'humanité. La sculpture de Beuys est donc politiquement engagée, non au sens restreint du terme moderne, mais parce qu'elle espère rassembler au sein de la polis la totalité des citoyens, ceux qui s'efforcent de vivre ensemble dans l'objectif d'un devenir commun. L'art chez Beuys est mouvant, changeant, d'abord orienté vers un sens immédiat et effectif plutôt que vers un espoir d'éternité.

Ainsi l'installation *Straßenbahnhaltestelle* (Arrêt de tramway) a été présentée sous plusieurs formes différentes et réutilisée à de nombreuses reprises de 1961 à 1976. Cet ensemble est constitué de plusieurs pièces: une lourde colonne de bronze, quatre formes cylindriques provenant de mortiers anciens, un rail de tramway, une barre de fer coudée initialement utilisée comme trépan de forage. D'abord installée verticalement à la Biennale de Venise, cette installation renvoyait aux trois directions principales de l'espace: hauteur, profondeur et largeur; actuellement présentée horizontalement, cette oeuvre voit sa symbolique radicalement transformée.

La colonne est surmontée d'une tête, celle de Cloots, révolutionnaire prussien, anarchiste, qui immigra en France avant la Révolution et fit partie des hébertistes, ces extrémistes partisans de la déchristianisation et partisans du règne de la Raison. Cloots et ses compagnons furent à l'origine de la Terreur et comme les monarchistes et nombre de leurs opposants, ils furent guillotins en 1794.

Cloots était originaire de Clèves, ville où Beuys prétend être né (il est en réalité né à Krefeld) et se présentait comme l'orateur du genre humain, celui qui prend le risque de la parole afin de sauver l'humanité du danger du silence.

Beuys, en tant qu'artiste, se propose le même objectif: dire, exprimer, montrer car la parole est une réminiscence qui délivre et qui, en même temps, chemine vers la vérité. «Ceux qui risquent le plus sont les poètes, et qui plus est, ceux dont le chant tourne notre être sans abri face à l'ouvert», écrit Heidegger dans *Pourquoi des poètes?* Le dire artistique n'a pas pour Beuys valeur de message objectif mais de *contre-image*, c'est-à-dire qu'il a pour

claims he recovered his wits only after being treated in a British hospital.

It remains that the story of his life, coupled with his extraordinary charisma, set Beuys definitely apart from common men; he drew the attention of his students at the Düsseldorf Academy, the admiration of artistic and political enclaves (Fluxus, the Student Party, the Greens, etc.) and the esteem of numerous fans. The reason for this large following is that Beuys worked hard at constructing a self-image, preparing each public appearance carefully, and conceiving his own persona as a living sculpture. *Each man is an artist*, he claimed, because it is in the power of each of us to shape and develop ourselves in the form we wish. Each living being is a potential work of art; Beuys himself constantly arranged his



body, face and very life into a perpetual *mise en scène*. This search for totality is evidently manifest in Beuys's oeuvre. Each individual must develop into an artist so that the world may become the sum product of accumulated individual wills, a total work of art. This is the source of Beuys's effort to create a new genre which dips into all of the traditional artistic disciplines, while exploring new, esoteric materials. Beuys labels this "social sculpture" because it is directed towards the "other", the spectator-actor who (also) plays an active role in the future of humanity. Beuys' sculpture answers thus to a political objective, not in the narrow sense of the word "political", but because it seeks to unite around the "polis" the totality of those citizens who choose to live together while pursuing a common future. With Beuys, art is always moving and changing, its subject matter being the here and now, not the far removed or even the eternal.

One of Beuys's installations, *Straßenbahnhaltestelle* (Subway Stop), was presented in various forms and in various locations from 1961 to 1976. The ensemble comprises numerous elements: a large bronze column, four cylindrical mortar vessels, subway rails and a bent iron bar used in boring mine shafts. In the initial version presented at the Venice Biennial in 1961, the installation was shown in a vertical position. In its recent horizontal mode, the work takes on a radically transformed symbolic meaning.

The iron column is surmounted by a head, that of a Prussian revolutionary and anarchist, Cloots, who emigrated to France before the Revolution, and who joined the radical Hebertist movement, dedicated to the ascendance of Reason and the eradication of Christianity. The members of this group initiated the reign of terror and, along with their opponents and a good many monar-

Joseph Beuys, *Plight*, 1985.
Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou,
Paris. Photo: Musée national
d'art moderne, Centre
Georges Pompidou.
Copyright: ADAGP.

objectif de rendre présent à la conscience ce qui ne peut être ni montré, ni énoncé. Ainsi, dira Beuys, il est impossible d'exprimer l'horreur d'Auschwitz autrement que par la contre-image que constitue, par exemple, une collection d'objets dans une vitrine ou un vêtement de feutre gris. La création artistique est assimilée à une parole qui sauve de l'oubli en permettant un dépassement au sens hégélien du terme (*Aufhebung*), car toute expérience, si négative soit-elle, doit être à la fois conservée et surmontée. *Cette horreur n'a été représentée que lors de son propre processus, au moment où elle a eu lieu [...] Ces événements ne peuvent être mémorisés qu'à partir d'une contre-image positive [...].*

Beuys est donc bien le poète dont parle Heidegger ; celui qui, par sa création, manifeste le mystère du monde à défaut de pouvoir le montrer. Dans son oeuvre se rencontrent la violence et le besoin de protection, le froid et le chaud, la technique face à la nature, des oppositions brutales qui sont à l'origine de l'humanité et de toute existence individuelle. Par la matière minérale (la pierre, l'acier, le bronze) et la matière animale (le feutre, la graisse, le sang), Beuys tend à retrouver l'essence de la vie et de son émergence. Il est en quête d'une mémoire historique, humaine, qui se nourrit d'abord de ses souvenirs personnels pour fonder un passé commun.

Straßenbahnhaltestelle est à ce titre une oeuvre exemplaire évoquant à la fois le souvenir d'une démocratie née dans le sang, l'injustice et la terreur, et celui de l'enfance de l'artiste. La station de tramway est un paysage familier qui exprime la nostalgie de l'attente en plein hiver ; des visages s'y rencontrent et s'y reconnaissent sous l'oeil devenu protecteur de Cloots. Les rails rouillés, usagés, ne sont pas ceux qui, flambant neufs, pourraient symboliser la technique, mais ils rappellent la routine du labeur quotidien. *Straßenbahnhaltestelle* agit donc sur le spectateur comme un paysage contrasté, fait à la fois de violence avec la tête de Cloots dressée au bout d'un pic et de l'histoire individuelle d'un parcours, d'une vie qui se reconnaît dans la douceur d'une mémoire collective.

Ces sculptures sont pour Beuys *une sorte de support au ressouvenir [...] au cas où quelque chose d'autre adviendrait dans l'avenir; c'est-à-dire qu'elles ont une mission de conservation de la mémoire qui doit servir de base à la construction d'un monde meilleur.*

Après la Biennale de Venise où cette oeuvre avait été montrée dans le pavillon allemand (celui-là même qui avait servi aux expositions du troisième Reich), Beuys demanda que la colonne ne soit plus érigée mais couchée à l'horizontale. Comme si ce qui témoignait à Venise d'une sorte de résistance active et même agressive à toute forme de totalitarisme avait définitivement livré son message et devait se tourner vers un sens nouveau. L'installation a désormais l'apparence d'un véhicule qui, sans effacer son cheminement passé, est en marche vers le futur. Elle délivre une image dynamique renforcée par les supports cylindriques de la colonne et la présence du rail. Néanmoins la violence n'en est pas absente puisque l'image qui s'impose est celle d'un bélier s'apprêtant à enfoncer quelque obstacle.

Toute création, réutilisable et modulable à l'infini, semble, chez Beuys, échapper à la stagnation et au statut d'oeuvre tel que nous l'entendons couramment, d'où la difficulté à l'exposer, les organisateurs devant souvent faire appel à leur imagination pour savoir ce que Beuys aurait fait à leur place...

À la tête coupée de *l'orateur du genre humain* fait écho le piano fermé de *Plight*. Cette installation, créée en 1985, deux mois avant la mort de Beuys, est l'une des

chists, ended under the guillotine in 1794.

Cloots was born in Kleve, where Beuys himself claims to have been born (his real birthplace is Krefeld), and he saw himself as the spokesman of humankind, the one who takes on the risk of the spoken word in order to save humanity from the danger of silence.

As an artist, Beuys invests himself with the same objective: to name, express, and point the way, because the spoken word is the reminiscence that delivers and leads slowly to truth.

Those who risk the most in this respect are the poets. They are those whose song turns our being towards the open, writes Heidegger in *Paths that Lead to Nowhere: the Why of Poet?* Artistic expression, according to Beuys, has no message value as such, it can only serve up a counter image that seeks to imprint

upon the conscience that which can neither be explicitly shown nor enunciated. It is hence impossible, says Beuys, to express the horror of Auschwitz except through the counter image—for example—of a window display or a piece of grey felt clothing. Artistic creation is assimilated to the spoken word that thwarts oblivion by providing a Hegelian *dépassement* or overstep. No matter how negative, each and every experience must at the same time be preserved and surmounted. *The horror of Auschwitz was represented but once, in the process of its unfolding [...]. These events can only be memorized if we start from a positive counter image [...].*

Beuys is thus the poet evoked by Heidegger, he whose creation manifests the mystery of the world, though

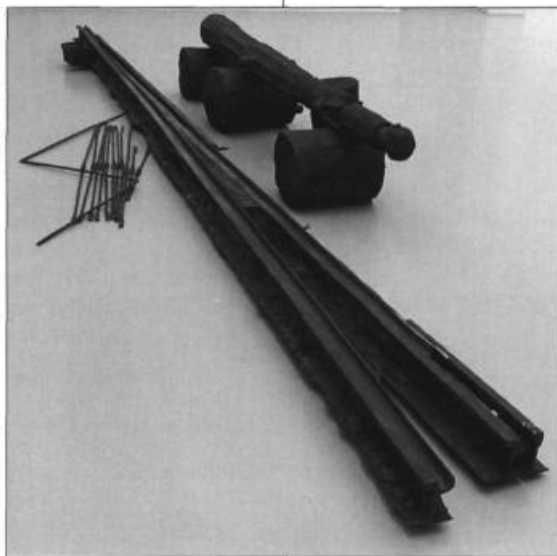
powerless to show it.

Beuys' oeuvre is an amalgam of violence and the need for protection, warmth and cold, technical feats versus natural phenomena, brutal oppositions that are at the origin of humanity and all individual existence. By exploring mineral matter (stone, steel, bronze) and animal matter (felt, grease, blood), Beuys moves toward the essence of life and its emergence. He is in search of a historical memory, a human memory that feeds on his own personal remembrances, to establish a common past.

Straßenbahnhaltestelle offers the contrasted landscape of a shorn head (that of Cloots) with the evocation of personal souvenirs subsumed into the sweetness of the collective memory. These sculptures are then *some kind of mnemonic support [...] in case something other were in store for the future.* Their's is a mission of memory conservation that should serve as the basis for the future construction of a better world.

Following the Venice Biennial where Beuys's construction appeared in the same German pavilion as the one used under the third Reich, Beuys requested that the column be switched from the vertical to the horizontal. It is as if the artist wanted his sculpture, once it had delivered its full measure of resistance to totalitarianism, to turn towards a new meaning. In its horizontal mode, the installation is reminiscent of a large vehicle which, without obfuscating the past, is on the road to a new future. The dynamism of this new image is conveyed by the column's cylindrical supports and the presence of the iron rails. There is, nevertheless, a remnant of violence in the image of a large ram battering obdurately against an obstacle.

It would seem that, for Beuys, artistic creations are forever pliable and reusable, with the capacity to escape commodification and stagnation. Exhibition organizers find themselves hard-pressed when they try to follow



Joseph Beuys, Arrêt de tramway (*Straßenbahnhaltestelle*), 1976. Collection Marx, Berlin. Photo: Jacques Faujour. Copyright: ADAGP.

plus sobres et des plus riches de sens qu'ait conçue l'artiste. Dans une pièce tapissée de colonnes de feutre trône un piano laqué noir. D'entrée de jeu, le spectateur se sent isolé, ses facultés sensorielles sont déroutées par l'absorption du feutre et la profondeur d'un silence qui, étrangement, résonne. La température à l'intérieur de la pièce est plus élevée que dans le reste de l'exposition. La vue, le toucher, l'odorat, l'ouïe sont comme déroutés par les proportions des salles et la matité du feutre.

L'intrusion dans *Plight* évoque le souvenir d'une vie utérine chaude et rassurante, une vie à l'abri de tout danger et de toute agression extérieure.

Le feutre, matière chère à l'artiste, qui symbolise d'une certaine manière sa propre résurrection, est constitué de poils d'animaux tassés et agglutinés avec de la laine; il est traditionnellement utilisé dans la construction de tentes chez les Tatars et d'autres peuples d'Asie Centrale. Pour *Plight*, Beuys a choisi d'utiliser des rouleaux de feutre de dimensions régulières (150 cm pour un diamètre de 40 à 50 cm) dont le bourrage est composé de laine et de feutre grossièrement traités. Les rouleaux sont étroitement superposés de manière à couvrir la totalité de la surface murale des deux pièces, du sol jusqu'au plafond.

Les salles sont séparées par une cloison faite d'une rangée de rouleaux, ce qui ne laisse au spectateur qu'une hauteur d'environ 150 cm pour pénétrer dans la seconde salle. Ce dernier est donc contraint à se baisser pour pénétrer dans l'installation puis de nouveau lorsqu'il entre dans la deuxième pièce. Ce geste peut être perçu comme un signe de soumission, il est plus certainement un geste d'abandon : le spectateur laisse à l'entrée le masque de sa vie sociale et retrouve une certaine forme de liberté primitive qui lui permet de crier pour tester la portée de sa voix, de palper la matière des rouleaux, voire (comme s'en plaignent les responsables du Centre Georges Pompidou) d'y donner coups de poing et coups de pied dans d'étonnants accès de violence.

Comme par contraste avec cette énergie primitive, un élégant piano de salon noir évoque autant la résonance métallique dans un univers assourdi que la vie bourgeoise et sociale. À la différence près que cet instrument, qui rappelle à Beuys son enfance, est verrouillé. Son ouverture est doublement condamnée par un lourd tableau noir comme si l'instrument issu du passé de l'artiste n'était plus autorisé à jouer pour le présent.

Cette oeuvre ne manque pas d'en rappeler une autre plus connue : *Infiltration homogène pour piano à queue*. Pour réaliser cette installation, Beuys avait entièrement revêtu un piano d'une peau de feutre ornée d'une croix rouge et par là témoignait de la volonté de faire du piano une véritable sculpture. Car chez Beuys, l'oeuvre d'art et sa forme priment devant la fonction d'objet. Le piano sous sa peau n'est plus perçu en tant que tel mais suggère quelque pachyderme tel que l'artiste aime parfois à les représenter : lourd et inoffensif.

Plight peut être compris comme la perception intérieure de *Infiltration homogène pour piano à queue* comme si, nous glissant sous la peau, nous retrouvions le piano isolé dans un univers de feutre, le thermomètre posé sur le tableau noir venant alors faire écho à la croix rouge collée sur la peau. Le thermomètre, qui rappelle les études interrompues de l'artiste ainsi que son terrible accident, évoque aussi la chaleur, la température qui varie dans une pièce où des hommes se côtoient et influent autant les uns sur les autres que sur l'oeuvre même. Car l'oeuvre de Joseph Beuys est une oeuvre humaniste qui tient toujours compte du spectateur comme l'homme, de son vivant, se souciait de ses concitoyens et s'engageait à leurs côtés n'hésitant pas, jusqu'au dernier moment, à militer pour le parti écologiste qu'il considérait comme une sauvegarde du monde.

Espérons que les spectateurs parisiens auront su percevoir le côté optimiste de l'oeuvre de Joseph Beuys, injustement réputée sombre et que, en cet été qui fêtait le cinquantième anniversaire de la Libération de Paris, ils auront appris à connaître et à apprécier l'oeuvre d'un des plus grands artistes allemands de l'après-guerre. ■

Beuys in this direction, as they try to imagine what new modes of presentation he himself would have come up with...

Opposite the shorn head of the *spokesman of humankind* is another of Beuys's works, a locked piano entitled *Plight*. Created only two months before he died, in 1985, *Plight* occupies a central position in his oeuvre by virtue of its density and sobriety. Picture if you will an empty room bedecked with felt-covered columns and a black-lacquered piano. Upon entering the hall, the viewer is immediately assailed by a feeling of isolation, his senses led astray by the absorbancy of the felt columns and the resonate silence of the room, whose temperature is slightly higher than the other room. Sight, touch, smell and hearing are played upon by the unique deadness of the felt surroundings and the particular dimensions of the hall. *Plight* is a veritable plunge into a warm and reassuring uterine life, a life safe from danger and aggression.

Because it is the artist's personal symbol of resurrection, felt is Beuys's favorite material. Used by the Tatars and other Central Asians to construct their tents, felt is a cloth made of animal mixed with wool. In setting up *Plight*, Beuys used regular size rolls measuring 150 cm in length and 50 cm in diameter to cover the entire surface of the walls, ceilings and floors of the exhibition halls. The rooms are partitioned off by a row of felt rolls, which leaves a barely sufficient 150 cm height to the opening entrance. The visitors are thus forced to crouch, not once but twice, which may be seen as a gesture of submission, or more certainly a gesture of abandon: they are invited to shed their social masks and regain a certain measure of primitive freedom by letting out with shouts, punches and kicks which, to the surprise and annoyance of the Pompidou Center, the felt material obviously invites.

As if in contrast to this excess of primitive abandon, the elegant black piano evokes the metallic resonance of a muffled universe, as well as the bourgeois values of property and propriety. There is a trifling difference: the piano is locked shut. Reminiscent of a gilded youth, the piano suffers a double interdiction: a forbidding blackboard stands before it, as if the instrument were no longer relevant and thus relegated to the artist's past.

Plight is not without recalling a better known work by Beuys, *Homogeneous Infiltration for a Grand Piano*, in which Beuys dressed an entire piano with felt material adorned with a red cross. As always, Beuys's work of art gives precedence to the form over the object itself. Under his hand, the piano is no longer perceived as such; it becomes a pachyderm-like representation that is both heavy and inoffensive.

Plight may be interpreted as some internal perception of *Homogeneous Infiltration for a Grand Piano*, one in which the isolated piano is lost in a felt-dominated matrix, the thermometer on the blackboard serving as an echo to the red cross decorating the felt skin. In the same way that the thermometer represents the artist's interrupted studies, the varying degrees of temperature from one room to the next evoke the interchanging influences among human beings and on the work itself.

Beuys's work is impregnated with a deep humanism that takes account of the spectator, just as Beuys himself was deeply solicitous of his fellow-man, never hesitating, even to the last, to militate in favor of the Greens, whom he considered the saviors of humanity.

It is to be hoped that the Parisian public was able to decipher the deep-lying optimism of Beuys, who has been unjustly accused of morbidity. In this, the 50th anniversary of the Liberation, the French have had the chance to discover one of Germany's leading postwar artists. ■

Translation: Roch Fortier

REPÈRES BIOGRAPHIQUES / BIOGRAPHICAL NOTES :

Martin Heidegger, dans *Chemins qui ne mènent nulle part : Pourquoi des poètes ?*, Gallimard, Paris, 1962.

Joseph Beuys, *Joseph Beuys Multiples*, Munich, New York, 1985.

Joseph Beuys, *Dernier espace avec introspecteur*, Édition de l'Arche, Paris, 1988.

Joseph Beuys, catalogue édité par le Centre Georges Pompidou sous la direction de Fabrice Hergott, Paris, 1994.