

Joseph Beuys, le miroir de l'âge technicien

Joseph Beuys

Mirror of the Technical Age

Helen Duffy and Marie-Sylvie Fortier-Rolland

Volume 25, Number 100, Fall 1980

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54594ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Duffy, H. & Fortier-Rolland, M.-S. (1980). Joseph Beuys, le miroir de l'âge technicien. *Vie des Arts*, 25(100), 50–53.

Joseph Beuys, le miroir de l'âge technicien

Helen DUFFY

Joseph Beuys, un artiste de Düsseldorf, est en voie de devenir l'un des personnages les plus intéressants et les plus controversés d'Allemagne. Au Canada, où aucun musée n'a encore exposé ses ouvrages (La Galerie A Space, de Toronto, en a déjà présenté quelques-uns), sa réputation repose sur des renseignements imprimés, des bandes vidéo et sur les fréquentes discussions que soulèvent ses idées parmi les artistes qui ont entendu parler de lui ou qui l'ont rencontré en Europe.

Son nom surgit fréquemment dans les conférences sur l'art d'avant-garde, l'art avancé, l'art gestuel, le happening; parfois aussi, à propos de la sculpture et des multiples.

Il a représenté son pays à la Biennale de Venise de 1976 ainsi qu'à la XV^e Biennale de São Paulo de 1979. Cette même année, il tenait une exposition de ses dessins au Musée des Beaux-Arts de Lucerne, en Suisse, et une rétrospective au Musée Guggenheim de New-York.

La carrière de Beuys a atteint un sommet enviable. Ses sculptures, ses dessins, ses gravures, ses objets trouvés choisis et ses multiples, ses installations en salle, ses œuvres gestuelles et ses réalisations sur vidéo attirent internationalement l'attention. Les musées se disputent ses expositions, veulent organiser des rétrospectives et, souvent, passant outre aux protestations des donateurs et des contribuables, ils achètent des pièces particulières pour leur collection permanente. Le problème des acquisitions peut avoir de sérieuses conséquences quand un conservateur de musée est appelé à choisir entre l'achat d'un Beuys et la ferme opposition du riche donateur. Une remarquable collection privée dut être récemment vendue aux enchères à Londres lorsque le Musée des Beaux-Arts de Bâle perdit ses plus riches bienfaiteurs à la suite d'un conflit semblable. Cela peut également conduire à des problèmes d'un autre ordre. Ainsi, il y a deux ans, on utilisa par erreur l'un de ses objets trouvés, *Bathtub* (datant de 1960 et appartenant à une collection privée), pour rafraîchir de la bière lors d'une réunion politique au Musée de Leverkusen où il était entreposé. Aucun dommage apparent n'en était résulté, mais son propriétaire intenta une poursuite en justice, et la Cour lui accorda une indemnité de 94.000 dollars américains.

Beuys est très en demande comme conférencier. Lorsque l'on apprit son intention d'assister à l'ouverture de sa rétrospective du Musée Guggenheim, pas moins de trente universités américaines lui firent parvenir des invitations. Il dut refuser. Il est devenu un mythe, une distinction généralement accordée aux artistes après leur mort, lorsque la valeur de leur apport s'accorde avec les normes établies par l'analyse rétrospective de leur époque. Il est plus facile de citer le mythe Beuys que l'homme qui préfère se dire activiste plutôt qu'artiste. Son monde est semblable à un labyrinthe: on y entre ou non, mais il est présent dans toute sa complexité, et on ne peut l'ignorer.

L'importance de Beuys est aujourd'hui réelle, parce qu'il tente sincèrement de montrer à d'autres ce qu'il a appris à connaître sur lui-même. Il transmet cette connaissance par son œuvre et par ses actions: par le langage qu'il juge indispensable parce qu'il fait partie intégrante des formations sculpturales et, de manière apparente ou non, devient admissible au sein d'un vocabulaire plastique. Sa capacité de s'exprimer clairement, logiquement et volontairement rend sa philosophie accessible à des gens qui n'auront peut-être jamais l'occasion de voir sa sculpture. Elle peut être aussi acceptable chez ceux qui ont vu et rejeté ses ouvrages.

À tous les niveaux, Beuys communique la croyance en la pensée créatrice de l'homme en sa qualité d'être spirituel doué de la capacité d'étendre ses vues au delà des frontières socio-politi-



1. Joseph BEUYS peignant l'affiche de son exposition à la Ronald Feldman Gallery, Novembre 1979.

ques de son environnement. Sa propre exploration personnelle de la relation entre la réalité et le symbole, entre la vérité et l'hypocrisie, entre la mémoire et l'exercice de la pensée coïncide avec des préoccupations semblables, hors d'Allemagne.

Une grande partie de ce qu'il prône fut exprimé à divers moments au cours de l'histoire par des créateurs animés d'une même motivation, mais par des moyens qui se sont heurtés à une résistance considérablement plus grande. Cela correspond également aux efforts courageux faits par ses prédécesseurs, les artistes et les écrivains dont les œuvres furent détruites parce qu'ils parlaient des mêmes droits à la liberté individuelle pour la pensée créatrice. Enfant, Beuys avait vu brûler publiquement des livres. Aussi tente-t-il par son art et son action publique de faire comprendre les problèmes moraux que soulèvent la politique, le christianisme, l'éducation, l'écologie et les autres domaines connexes. Il s'est mis en évidence en disant au bon moment ce qu'il ne devait pas dire, et il l'a fait de manière si constante, au cours des vingt-cinq dernières années, que même ses adversaires les plus obstinés reconnaissent sa grande persévérance.

Même si sa philosophie et le symbolisme anthropomorphique qu'il utilise dans une grande partie de son œuvre prennent racine dans l'histoire de l'Europe occidentale ou dans la mythologie eurasiatique, l'essence de son message peut être lu et interprété comme une idéologie qui, si personnelle qu'elle soit, n'en est pas moins universelle. Dans son pays, l'opinion se partage nettement entre ceux qui la comprennent et l'appuient et d'autres qui se sentent menacés par elle. La plus farouche opposition que rencontre Beuys provient des artistes qui œuvrent dans d'autres domaines que le sien et d'historiens et d'universitaires soucieux de la tradition. La majorité du grand public n'éprouve, en général, qu'un certain ahurissement. C'est au tour des œuvres de Beuys de subir les vieilles plaisanteries qui étaient faites sur celles de Picasso.

Toute œuvre de Beuys reproduite hors de son contexte semble étrange et même absurde; tout compte rendu journalistique textuel d'un de ses spectacles se lit comme le scénario d'une pièce dont les problèmes dramatiques n'ont pas été résolus. La confrontation physique directe entre le spectateur et l'objet crée un rapport unique. Le gras, le feutre, la fourrure et le cuir ou les matières flexibles comme les couvertures industrielles et le feutre produisent des réactions prévisibles, et l'intention première de Beuys était de les utiliser afin de provoquer un effet de choc comme base de discussion sur le potentiel de la sculpture et de la culture. Qu'est-ce que cela signifie? De quoi s'agit-il et quelle est la relation avec le langage? Que sont la production et la création? En réalité, l'artiste met le public au défi de poser la question type que chaque enfant, au cours de l'histoire de l'humanité, a demandé: «Qu'est-ce que vous faites, Monsieur?»

Le gras est en soi une substance banale et périssable qui n'a aucune relation avec l'art... Entre les mains de Beuys, il devient une sculpture sociale.

Le gras est en soi une substance banale et périssable qui n'a aucune relation avec l'art (excepté l'art culinaire et les sculptures en beurre dressées par les cordons-bleus). Entre les mains de Beuys, il devient une sculpture sociale. Il l'utilise pour obtenir les formes désirées, pour des fins symboliques et dans le but d'engager une discussion.

Le gras, en tant que source d'énergie primaire, est un ingrédient essentiel à la survie. Les objets qu'en fit Beuys au cours des années cinquante découlent de la pénurie des vivres pendant la guerre, alors que le gras était rare et donc précieux, et le beurre ou le saindoux, plus importants que l'argent. La fabrication du feutre remonte aux tribus nomades, il y a plusieurs milliers d'années, et le feutre a continué depuis à servir comme isolant efficace et matériau thermique.

Beuys utilise ces matériaux à l'état brut, sans les orner ou les colorier artificiellement. Le gris et le brun ternes veulent, au

moyen d'une anti-image, évoquer dans l'âme du spectateur, un monde coloré. Ce concept est fondé sur le phénomène des couleurs complémentaires: si l'on regarde une lumière rouge et qu'on la regarde ensuite après avoir fermé les yeux, la couleur passe au vert. Beuys rejette fermement toute insinuation qu'il ne tient pas compte du facteur de la couleur. A l'aide d'une anti-image, il offre un accès au monde transcendantal et spirituel implicite mais non exprimé en tant que sensation visuelle.

Vers le milieu des années soixante, d'éminents théologiens d'Europe commencèrent à prendre très au sérieux l'approche ritualiste de Beuys à la création et virent dans son processus de transsubstantiation la révélation symbolique de l'Eucharistie. (Les sentiments religieux personnels de l'artiste sont exposés dans le catalogue et dans une entrevue qui accompagnent l'exposition *Traces in Italy*, de 1979, publiés par le Musée de Lucerne, en Suisse, mais l'original allemand n'a pas encore été traduit.)

Il est regrettable que, dans l'effort de compréhension intellectuelle que suscite son œuvre, l'on n'ait pas pris en considération la chaleur et la vraie joie de vivre de Beuys. La qualité de son esprit est sujette à se perdre dans la traduction et l'édition de ses entrevues en d'autres langues. Son sens de l'humour et, à l'occasion, sa moquerie de lui-même court sur tout ce qu'il entreprend. C'est ainsi que son utilisation du gras sous-entend un jeu de mots sur le sens où on utilise le terme dans le langage, une plaisanterie que le visiteur méticuleux n'apprécie guère lorsque, se promenant dans un musée, il aperçoit les coins d'une galerie enduits d'une épaisse couche de saindoux.

La philosophie de Beuys dépasse ce qu'il appelle «le petit ghetto pseudo-intellectuel» du monde artistique. Bien qu'il insiste sur son manque d'intérêt pour les manipulations du marché artistique, on ne trouve, de sa part, aucune objection, à ce qu'un important conglomerat américain, au moins, collectionne ses principales œuvres sculpturales. René Block, son agent, a eu beaucoup de mal à le gagner à l'idée du multiple, qui commença de susciter l'intérêt du public, il y a quatorze ans. Beuys réalisa, en 1968, ses premiers multiples *utilisables*, dont les bouteilles *Eversess Club Soda*, remplies d'eau que vous aimeriez boire; le *Traineau*, utilisable en hiver; la boîte *Intuition*, contenant des traits au crayon et des additions manuscrites, dont plus de 10.000 se sont depuis vendues.

Le traîneau faisait également partie de *The Pack*, de 1969, un montage humoristique où l'on en voit vingt qui jaillissent de l'arrière d'un autobus Volkswagen, chacun d'eux étant muni d'un équipement de survie comprenant une couverture enroulée, une lampe de poche et un morceau de gras. On publie présentement, sous forme de livre, le catalogue raisonné de ses objets de collection. Contrairement à Andy Warhol, aux États-Unis, Beuys n'est pas intéressé à créer pour la grande masse des œuvres qui étonnent et brillent de couleur. Il ne cherche pas, avec ses multiples à décorer une suite de président de compagnie ou à orner une table à café dans un décor luxueux. C'est une condamnation du bel objet, de celui qui présente un attrait *esthétique*. La somme approximative de ses réalisations de l'année 1975 se chiffre par plus de 2158 de ses signatures sur diverses surfaces allant du papier, du métal et du polythène au galet de basalte, au verre et aux microsillons. Ces multiples sont essentiellement des objets fétiches ou des reliquaires chargés de la signification symbolique d'un quelconque lien intrinsèque entre le propriétaire et le créateur. Antenne, aide-mémoire, ancre, Beuys aime à en parler aussi en termes de lien commun avec les gens qui se rattachent à sa cause et à la signification de son œuvre. Dans le catalogue de 1970, publié par le Musée de Bâle, l'on fait dire à Beuys: «Celui qui regarde mes œuvres, me voit.»

L'utilisation que fait Beuys de sa personne en tant qu'exécutant constitue en soi une force. Narrateur du mythe et de la réalité, il adopte une forme primitive de rituel dans laquelle l'activité mentale inconsciente guide le déroulement d'une imagerie visuelle. A l'exemple du porte-parole d'une tribu ou du conteur d'histoires celte d'une société ignorant l'écriture, il envoie son auditoire. Il se révèle au cours d'une action qui se

déroule lentement et emploie pour code des symboles choisis. Ses symboles de base — le lièvre, l'élan, le bâton et la croix — deviennent des métaphores pour la pensée et le sous-entendu. Ils se rattachent à certaines expériences de sa vie qui allaient prendre de la signification dans un contexte beaucoup plus large et composent un leitmotiv fidèle dans l'œuvre de l'artiste. Beuys a donné intentionnellement de l'importance à cette forme ancienne de comportement. Il estime que dans un monde où tous sont portés à agir et à parler de manière rationnelle, il devient nécessaire qu'une sorte de chaman ou d'enchanteur opère un changement et leur donne libre champ. Ses réalisations confirment que l'aura qui entoure la personnalité d'un artiste constitue un élément inséparable de sa présence. L'intensité de sa sincérité et de sa spiritualité doit maintenir l'équilibre qui pourrait brusquement basculer à l'opposé même de la balance, jusqu'à une simple mise en scène et un faux rituel.

Dans le domaine du symbole choisi et du symbolisme sous-entendu de sa représentation dans l'œuvre de Beuys, les significations verbales prennent de l'importance. L'interprétation personnelle que donne l'artiste de ses symboles se distingue du vaste éventail des autres interprétations et associations possibles que le spectateur peut connaître. Les systèmes de coordonnées sont uniquement ceux de l'artiste et correspondent à la somme totale de son passé propre, qui a laissé une marque indélébile, non seulement sur Beuys, en tant qu'artiste, mais sur toute une génération de ses contemporains. Qu'on le tienne pour un chaman, un grand prêtre, un messie, un guru, un révolutionnaire, un contre-révolutionnaire, un guérisseur eurasiatique, il faut convenir qu'il est avant tout un moraliste politique. Pour comprendre son originalité, il importe de connaître certains détails biographiques et les circonstances qui l'on conduit à la place qu'il occupe présentement dans le monde.

Joseph Beuys est né le 12 mai 1921, à Krefeld, près de Düsseldorf. Il a grandi à Clèves, près de la frontière hollandaise. C'est un pays plat qui, pendant des siècles, au cours de l'histoire, a servi de champ de bataille. Depuis les Romains jusqu'à Napoléon et la Seconde Guerre mondiale; depuis Henri VIII, qui épousa Anne de Clèves pour des raisons politiques, jusqu'à Richard Wagner qui plaça l'action de l'opéra *Lobengrin* dans l'imposant château de Schwaneburg, à Clèves, la région est imprégnée de légendes, de mythes et de superstitions locales.

Beuys a grandi parmi des travailleurs laborieux qui n'avaient pas beaucoup de temps à consacrer à l'art et à la haute politique. Sa famille possédait une entreprise de farine et de fourrage. Ses parents étaient des catholiques rigides, et Joseph était leur unique enfant. Lâché en grande partie à lui-même, il développa très jeune un grand intérêt pour la botanique et la littérature, surtout pour l'histoire et la mythologie nordiques qui allaient plus tard le conduire à l'étude des écrivains et des philosophes scandinaves.

Comme tous les enfants qui ont grandi durant la crise, il percevait les inquiétudes de ses parents mais ne pouvait les partager. Il commença à se considérer comme un étranger à la maison et à l'école. Comme tous les autres, il se joignit aux Jeunesses hitlériennes et rêva d'un avenir consacré à des études en médecine ou en sciences naturelles. En lisant son autobiographie, on se rend compte que ses souvenirs d'enfance et d'adolescence sont essentiels pour la compréhension de son œuvre ultérieure et de l'iconographie de ses symboles.

En 1940, Beuys, âgé de 19 ans, s'engagea dans la Luftwaffe et, formé d'abord comme opérateur de radio, il devint par la suite pilote d'avion de bombardement. Il était posté dans le sud de la Russie, en Ukraine et en Crimée, et c'est là que son avion s'écrasa, touché par le feu de la défense anti-aérienne. Il fut recueilli par une tribu de pasteurs tartares qui le découvrirent dans les débris de son JU87 et lui appliquèrent le traitement de premiers soins qui se pratique encore aujourd'hui dans les établissements primitifs nordiques: ils enduisirent le blessé d'une épaisse couche de graisse animale avant de l'envelopper dans des couvertures pour le garder au chaud près du feu. Après plusieurs jours, Beuys reprit lentement conscience. Dans la hutte, les fortes odeurs de

feutre humide, de suif et de gras s'allièrent dans son esprit au miracle de son retour à la vie, aux anciennes habitudes auxquelles il devait sa survie et aux images des rêves que son subconscient conservait de sa petite enfance. Au cours de la guerre, les pilotes de la Luftwaffe furent envoyés de temps à autre dans le sud de l'Italie pour faire l'essai des armes de leurs avions. Dans les montagnes de Gargano, près de la mer Adriatique, Beuys découvrit un monde infiniment plus fascinant que les exercices de tir à la cible qu'on lui ordonnait d'exécuter. Il partit seul en exploration. Là-haut, dans les montagnes, la vie calme des paysans n'avait guère changé au cours des siècles, et il découvrit des fragments d'un passé lointain enfoui dans l'argile et le roc. C'est là qu'il commença à se poser des questions plus philosophiques au sujet de son but futur dans la vie. Il se prit à aimer profondément l'histoire méditerranéenne et les arts qui s'y rattachent. De ces pensées surgirent un grand nombre de dessins délicats et des travaux sur papier qui furent exposés, au printemps 1979, au Musée de Lucerne, sous le titre de *Traces in Italy*.

Les expériences du temps de guerre, vécues comme un traumatisme collectif des manipulations de la masse des peuples et des droits humains, lui laissèrent une méfiance permanente de l'autorité, du pouvoir bureaucratique et des intrigues de la politique. En 1946, il rentra à Clèves après un séjour dans le camp de prisonniers de guerre britannique de Cuxhaven. Encouragé par sa famille et ses amis du milieu artistique, il commença à étudier la sculpture aussi bien que les sciences. Entre 1948 et 1951, des pierres tombales grossièrement taillées marquèrent ses premiers succès de fabricant d'images religieuses.

Un nouvel avenir s'ouvrait graduellement devant lui, accompagné d'une prise de conscience grandissante de la liberté dans les arts, une liberté qui était une condition première de l'expression de pensées et de concepts qui ne pouvaient se transmettre d'une autre manière. Il s'inscrivit comme étudiant à l'Académie de Düsseldorf. En 1961, on l'y nomma professeur de sculpture. On lui retira son poste en 1972, en raison, principalement, de son inobservation du «*numerus clausus*» (inscriptions limitées), une clause qui faisait partie du droit éducatif allemand. Il enseigna à 400 étudiants dont 142 avaient été refusés par d'autres membres de la faculté. Beuys entreprit contre le ministère des poursuites judiciaires qui durèrent pendant plusieurs années et devinrent une cause célèbre en Allemagne. Sa position était claire et ferme: l'État agit de manière répressive en empêchant ceux qui veulent apprendre et ceux qui veulent enseigner de se réunir. (Il est bien connu qu'en Allemagne les écoles d'art sont surpeuplées et que l'étudiant doit poser sa candidature dans plusieurs académies avant d'être accepté, s'il a de la chance). L'œuvre de Beuys des années soixante-dix est fortement influencée par cette lutte contre la bureaucratie. Il avait l'appui de ses étudiants qui organisèrent démonstrations et grèves et apportèrent leurs travaux devant l'Académie de Düsseldorf où Beuys dirigeait des séminaires dans la rue. (En 1978, il gagna finalement sa cause en Cour Suprême. Malgré la terminaison de son contrat d'enseignement, il put à nouveau utiliser son atelier à l'Académie et on lui permit de conserver son titre de professeur.)

Au printemps de l'année 1973, eurent lieu les premières mesures pour fonder un syndicat pour l'avancement d'un Collège international libre de la Créativité et de la Recherche interdisciplinaire, et Beuys posa sa candidature au poste de recteur fondateur. Les premières grandes lignes de la FIU (Free International University) parurent dans un manifeste composé par Beuys et par l'écrivain Heinrich Boell, récipiendaire du Prix Nobel et cofondateur en 1972. L'extrait suivant du manifeste permettra peut-être aux Canadiens qui ne connaissent pas l'expansion d'après-guerre de l'Allemagne de les situer plus clairement: (. . .) «Les fondateurs de l'école ont décidé de procéder parce qu'ils savent que, depuis 1945, en plus de la sauvagerie de la période de reconstruction, des privilèges excessifs issus de réformes monétaires, de l'accumulation grossière des biens et d'une éducation qui inculque une mentalité de comptes de dépenses, beaucoup d'idées et d'initiatives ont été prématurément écartées.



On a traité de sophisme romantique l'attitude réaliste de ceux qui ont survécu, la pensée que vivre est peut-être le but de l'existence. La doctrine de la Race et du Pays des Nazis, qui a ravagé le monde et fait couler le sang, a rompu notre lien avec la tradition et l'environnement. Aujourd'hui, cependant, on ne considère plus comme romantique mais comme excessivement réaliste la lutte pour chaque arbre, chaque espace libre, chaque cours d'eau non encore pollué, chaque ancien centre des vieilles villes, et contre chaque projet irréfléchi de reconstruction. De plus, on ne considère plus que ce soit du romantisme que de parler de la nature. En raison de la concurrence commerciale et de la rivalité permanente du rendement optimum entre les deux pouvoirs politiques d'Allemagne qui se sont évertués avec succès à se faire bien voir du public, on a perdu le sens des valeurs de l'existence. C'est là la voix d'une génération qui a vécu l'expérience traumatisante d'une nation qui passa du fanatisme politique au rejet agressif de sa culpabilité et remplaça les valeurs spirituelles perdues par une avidité totalement matérialiste.

A l'heure actuelle, Düsseldorf, avec son Kunsthalle, ses galeries élégantes, sa moderne académie d'art et ses riches mécènes, représente l'un des monuments du miracle économique dans cette région de la Rhénanie qu'est la vallée minière de la Ruhr. Il est difficile, aujourd'hui, de concevoir que dans cette capitale du plus riche territoire de la République fédérale, on pouvait, pendant la période immédiate d'après-guerre, payer son entrée au théâtre avec un morceau de charbon. Le phénomène de Düsseldorf ne se serait jamais produit sans la contribution dynamique de ses artistes. Sans eux, elle serait probablement devenue pareille à toute autre ville industrielle prospère d'Europe.

Si les artistes de Düsseldorf ont, au 19^e siècle, exercé une grande influence sur la peinture américaine de paysage de la région de la rivière Hudson, ils ont, par leurs activités, de nouveau renoué des liens avec le monde artistique américain, peu après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, mais, cette fois, ils n'ont pas émigré pour le faire. Au lieu de tomber dans la stagnation académique dans laquelle s'est enlisée la scène artistique britannique à cette époque, ils se sont tournés vers des techniques qui pouvaient amener la réalisation de nouveaux concepts artistiques. Les problèmes de structure remplacèrent le souci de la composition. Il fallait moderniser la relation de l'homme avec la nature et la technologie. La question des problèmes urbains, des processus sociologiques et de la menace d'un matérialisme grandissant devenait urgente. Soudainement, l'Allemagne devenait l'endroit où l'on pouvait faire de telles expériences, et les Américains en comprirent rapidement les possibilités. Entre autres, des artistes comme Rauschenberg, Oldenburg, Kline, Morris et Brecht s'y rendirent. Des groupes influents, comme Zero et Fluxus, étendirent un réseau de contacts entre nations parmi les artistes qui travaillaient dans les domaines de l'art conceptuel et

2. Beuys en compagnie d'Andy Warhol, lors de l'ouverture de son exposition *Aus Berlin: Neues vom Kojoten*, Novembre 1979, à la Ronald Feldman Gallery de New-York. (Phot. Barbara Goldner).

3. Beuys lors de l'installation de son environnement, *Aus Berlin: Neues vom Kojoten*, 1979. (Phot. Eeva Inkeri).

de l'événement. Le happening se développa en même temps que le Néo-Dada, l'art minimal et, en Italie, l'art pauvre. Par delà l'ambition bornée par l'objet fini, l'art devint, à l'époque de l'électricité, un instrument pour exprimer l'âpre besoin de comprendre les prédictions que l'avenir permet d'inférer. L'uniformité de conduite de Beuys tout au long de ces périodes prend une place grandissante parce qu'on peut maintenant retracer pas à pas dans sa carrière le développement d'un tel art. Ce sont les poursuites personnelles de l'artiste qui les rendent uniques et pertinentes à notre époque.

Tout artiste qui devient trop grand pour les cercles ésotériques locaux de ses admirateurs et parvient jusqu'à un auditoire international composé de gens prêts à regarder, écouter, discuter, accepter ou rejeter, est soumis à une très lourde responsabilité. Il doit défendre des normes et parfois s'empêcher d'exprimer sa pensée par égard pour les susceptibilités d'autrui. Partisans et adversaires ne sont pas lents à découvrir dans sa conduite toute faiblesse ou tout déviationnisme.

La signification des actions de Beuys influence directement ou non la conduite future d'artistes étrangers à l'Allemagne. Il ne s'agit pas de succès ou d'échec, d'une percée ou d'une soudaine éclipse. La question est beaucoup plus grave: Où, de nos jours, dans notre monde occidental, se situent les frontières pour l'artiste de tout premier plan qui est motivé par un idéal?

En tant qu'artiste, Beuys pourrait facilement tirer profit de sa réputation bien établie et continuer indéfiniment à produire des œuvres que s'arracheraient les collectionneurs et les musées, et en verser le produit à son projet d'université internationale gratuite. Quoi qu'il fasse à l'avenir, cela ne saurait diminuer la crédibilité de ses réalisations passées. Il se pourrait que Beuys, l'artiste, l'activiste et le moraliste politique, atteigne un jour les sommets où était parvenu le philosophe Bertrand Russell lorsque, à l'âge de 89 ans, il disait: «Avant de mourir, je dois trouver un moyen d'exprimer la chose essentielle qui est en moi et que je n'ai jamais encore dite, une chose qui n'est ni amour, ni haine, ni pitié, ni mépris mais le souffle même de la vie, qui brille et vient de loin, qui liera dans la vie humaine l'immensité, les forces menaçantes, prodigieuses et implacables du surhumain.»

(Traduction de Marie-Sylvie Fortier-Rolland)