

In deze rubriek zoomen we in op één kunstwerk dat in de diepte wordt besproken, op zoek naar betekenissen die je bij een snelle lezing over het hoofd zou kunnen zien. Deze keer heeft Bas Blaasse het over *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* van Joseph Beuys.

De onzichtbaarheid van Joseph Beuys

*7000 Eichen –
Stadtverwaltung statt
Stadtverwaltung
(1982-1987)*

7000 EICHEN IN KASSEL



JOSEPH BEUYS – 7000 EICHEN
BEGINN DER AKTION: DOKUMENTA VII, 1982

von hier aus

MITWIRKEN DURCH EINE BAUMSPENDE

1 BAUM (+ 1 STEIN) KOSTET 1000 DM

BAUMSPENDEN an:
Magistrat der Stadt Kassel
Stadtparkasse Kassel
BLZ 520 501 81 · Kto.-Nr. 011 098
Verwendungszweck (wie angegeben):
VW 220 „Joseph Beuys 7000 Eichen“

JEDER SPENDER ERHÄLT EIN VON JOSEPH BEUYS
SIGNIERTES ZERTIFIKAT UND EINE
STEUERABZUGSFAHIGE SPENDENBESCHEINIGUNG

Joseph Beuys, affiche *7000 Eichen* in Kassel, 1982, Diethardt Collection, Graz

Beuys zette alles wat in zijn macht lag in werking om het titanische project levensvatbaar te maken. Zijn roem was daarvoor onontbeerlijk. Maar het was de collectieve uitvoering en afronding van het project, tot na zijn dood, die een artistiek idealisme behoedde voor de vluchtigheid van een modeverschijnsel, en omzette in effectieve invloed op de lange termijn.

In Kassel staan ten minste zeventuizend bomen en evenzoveel basalten pilaren, aangeplant en neergezet tussen 1982 en 1987 in het kader van de zevende documenta, die in 1982 plaatsvond. *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* was Joseph Beuys' (1921-1986) laatste bijdrage aan de honderd dagen durende tentoonstelling die elke vijf jaar in de stad wordt georganiseerd. De volgende documenta zou hij, evenals de afronding van zijn roemruchte project, niet meer meemaken. Maar het project dat hij op touw zette was in menig opzicht de apotheose van zijn kunstenaarschap en de boodschap die hij onverzettelijk uitdroeg om met kunst sociale verandering teweeg te brengen. Met de vijftiende documenta voor de deur en als een van de voorlopers om milieuproblemen en onze omgang met onze omgeving te adresseren, bovenop de herdenking van zijn honderdste geboortedag afgelopen jaar, resoneert de vraag wat er over is gebleven van die boodschap bijna als vanzelf.

Schrijven over het werk van Joseph Beuys zonder in te gaan op de persona van de kunstenaar is onmogelijk. Dat heeft alles te maken met de manier waarop hij zijn denkbeelden over kunst gestalte gaf en hoe hij zichzelf inzette als schakel, als medium, als publiek figuur om die denkbeelden wereldkundig te maken. Een legende is in zijn naam gekropen om er nooit meer uit te verdwijnen. Maar in die realisatie ligt ook een probleem besloten.

Vanaf de jaren zestig treedt Beuys meer en meer uit de schaduw van zijn tekeningen en installaties, en zoekt hij als kunstenaar steeds vaker de publiciteit op. Hij wordt de mediator van een kunstidee. Hij geeft lezingen en tv-optredens, gaat urenlang in gesprek met studenten en geïnteresseerden, alles om zijn overtuiging te verspreiden dat kunst geen elitaire bedoeling is, maar een activiteit die iedereen treft. Kunst kan niet alleen bijdragen aan de maatschappelijke veranderingen die hij nodig acht, zoals een directere democratie, maar is de sleutel tot een betere samenleving. Beuys is stellig: alleen kunst kan het leven veranderen. Maar dan moet je kunst wel volledig anders begrijpen dan een niche. Kunst mag niet beperkt worden tot een activiteit voor een select gezelschap.

Zijn boodschap is simpeler uit te leggen dan de enigmatische leuzen waarin hij haar verpakte. *Jeder Mensch ein Künstler. Soziale Plastik. Erweiterter Kunstbegriff*. Voor Beuys was iedereen een kunstenaar omdat in ieder individu de potentie van creativiteit en scheppingskracht schuilgaat om boven jezelf uit te stijgen en bij te dragen aan verandering, aan een collectieve beweging richting een vrijer en democratischer wereld waarin het individu niet langer ten prooi valt aan de dwang van bureaucratische marktwerking, en directer in contact staat met onze niet-menselijke omgeving. Hij begreep de wereld als een sociale sculptuur waaraan iedereen meewerkt. Een sculptuur die niet in brons is gegoten en die iedereen mee kan vormgeven.

Bij Beuys stond veel, zo niet alles, in het teken van een hoger doel. Het filosofische kader dat hij zorgvuldig om zijn praktijk timmerde was een randvoorwaarde, als verdediging tegen het elitaire risico van kunst omwille van zichzelf. Kunst voor Beuys was steeds tegelijk doel én middel; doel, omdat hij zowel in zijn meer symbolisch pregnante installaties als zijn

directere acties, performances, politieke inmenging en publieke optredens, juist het begrip kunst centraal stelde als probleem; middel, omdat hij door middel van zijn praktijk altijd een idealisme nastreefde dat vandaag eerder een relikwie lijkt van het soort utopische denken dat je alleen nog in geschiedenisboeken tegenkomt.

In een kunsthistorische context kun je dit begrijpen als een subversieve poging om de grenzen van de kunst van binnenuit verder op te rekken tot het punt van implosie. Beuys wilde het werkkterrein van de kunst uitbreiden naar het hele leven. Maar je kunt je afvragen wat er nog overblijft van kunst als ze helemaal opgaat in de sociale realiteit, wanneer je het hele leven begrijpt als kunst, juist wanneer het aankomt op sociaal en politiek engagement. Want is die scheiding tussen kunst en leven niet een van de voorwaarden voor de zogenaamde kritische afstand en reflectie waar kunstenaars hun geprivilegieerde positie aan kunnen ontlenuen om zich uit te laten over maatschappelijke misstanden?

Beuys is emblematisch voor het weerspannige streven om met kunst invloed uit te oefenen in de samenleving, waar geen artistieke maar politieke wetten gelden. Hoe verwerf je politieke macht als kunstenaar buiten de kunstwereld? Het zijn de grijsgedraaide klanken van het onoplosbare dilemma tussen maatschappelijke invloed en artistieke vrijheid waarop Beuys een eigen choreografie probeerde te schrijven. De kritische potentie van autonome kunst staat op gespannen voet met een maatschappij die radicale kunstenaars onder het mom van kunst juist kan negeren, omdat het maar kunst is. Beuys probeerde dit knelpunt van geëngageerde kunstenaars die stuklopen op de grenzen van hun zeggenschap buiten de veilige witte museummuren te bedwingen, door de tegenstelling op te heffen.

Hij belichaamde letterlijk zijn eigen verbrede opvatting van kunst. Hij richtte drie politieke partijen op en was medeoprichter van Die Grünen, nam een nummer op gericht tegen het presidentschap van Reagan, ging in gesprek met iedereen die het wilde en droeg zijn activisme naar de klaslokalen. Zijn werk, kunstenaarschap en privéleven waren conceptueel onafscheidelijk. Vanaf 1964 hief Beuys het verschil tussen zijn private,

publieke en professionele bestaan op met wat hij *Werklauf* noemde: de integratie van zijn levensloop in zijn kunstenaarspraktijk als kunstwerk. Beuys begreep als geen ander zijn eigen positie: hij was een integraal en onlosmakelijk onderdeel van zijn werk.

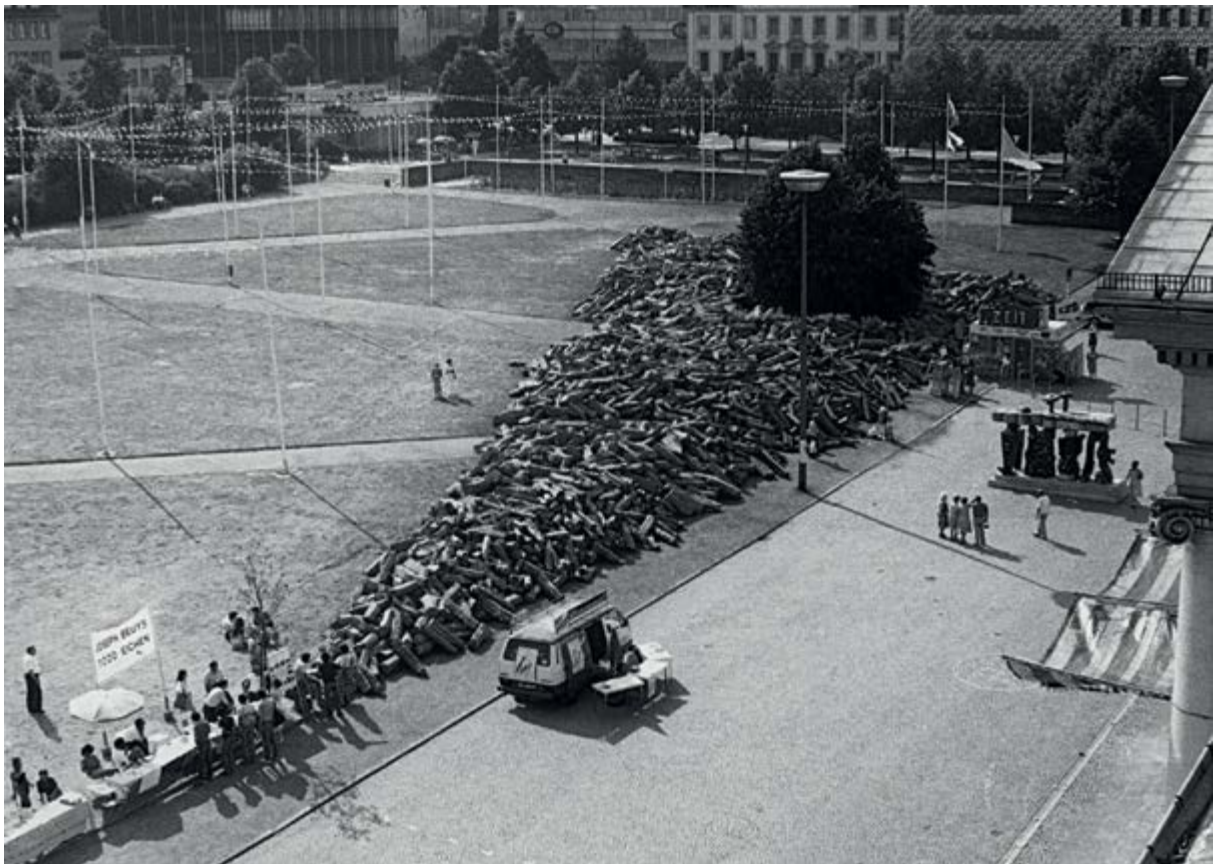
Het nadeel van die centrale rol voor Beuys' persoon is op de eerste plaats natuurlijk dat elke tekst steeds weer dezelfde herbevestiging wordt van zijn aura. Het is moeilijk een tekst te vinden die ingaat op Beuys' *Aktionen* en performances, zijn materiaalgebruik, de ideeën rondom een sociale sculptuur of zijn beroemde uitspraak dat ieder mens een kunstenaar is, zonder vroeg of laat stil te staan bij de man die stevast met vilten hoed en een vissersvest door het leven ging, inclusief de symboliek die erachter schuilgaat. Dat is in zekere zin de logische weerslag van elke sterrenstatus. Dat ik als student in de vroege jaren tien van deze eeuw voor lange tijd eigenlijk veel bekender was met Beuys' gelaat dan met zijn praktijk is in dat opzicht vergelijkbaar met James Dean herkennen zonder ooit een film van hem te hebben gezien.

Lastiger is de geslotenheid en leegte die zijn afwezigheid betekent voor zijn installaties en projecten die hij in zijn vele acties activeerde. Als overblijfselen van zijn optredens zwijgen zij zonder zijn aanwezigheid. Nu liggen installaties als *Straßenbahnhaltestelle* (1976) of *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (1977) in hedendaagse tentoonstellingen als bouwpakketten te wachten op hun nooit meer in te lossen activatie. Hierdoor ontstaat het ironische neveneffect dat zijn werk voor een weinig geïnformeerd publiek grotendeels onleesbaar is zonder introductie, waardoor de installaties met volgeschreven schoolborden, of materialen als vilt en vet en honing en zware metalen onderdelen, hun pragmatische uitwerking en egalitaire ideaal verliezen. De directe communicatie die Beuys

nastreefde heeft plaatsgemaakt voor een moeilijk toegankelijke kunst, precies het soort kunst waar Beuys korte metten mee wilde maken. De stilte wordt zo een antithetische illustratie van zijn eigen kunstopvatting, een herinnering aan een nooit gerealiseerde idee. Een idee die hij evenwel tijdens verschillende edities van de documenta tot het uiterste onderzocht.

Beuys' bijdrage aan de documenta is ongeëvenaard. Zijn eerste deelname was in 1964 aan documenta 3, onder auspiciën van Arnold Bode. Met destijds nog een tussenpoos van vier en geen vijf jaar, was Beuys onder dezelfde artistieke leiding in 1968 eveneens van de partij. In 1972 nam Harald Szeemann de directie over. Hij sloeg een richting in die rijmde met de ontwikkeling van Beuys' politiek activisme. Documenta 5 legde een grote nadruk op het evenement, de happening, geïnspireerd door de Fluxusbeweging, met veel ruimte voor performancekunst gedurende het honderd dagen durende programma. Onder de weinig verhullende naam *Büro für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung*, richtte Beuys gedurende de volledige duur van de documenta een bureau in voor de politieke partij die hij een jaar eerder had gevormd: *Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung*. In het bureau stond Beuys bezoekers te woord over zijn organisatie en ging hij eindeloze gesprekken aan over de vorm en mogelijke realisatie van een directe democratie.

En zoals documenta 6, samengesteld door Manfred Schneckenburger, de verruimde blik op de mogelijkheden van kunst verder verkende, zette Beuys in 1977 zijn huwelijk tussen politiek activisme en performance voort. *Honigpumpe am Arbeitsplatz* was in veel opzichten een typische installatie van Beuys met ruwe, basale materialen. Ze bestond uit twee



Joseph Beuys, 7000 basaltstenen voor het Fridericianum, Kassel, 1982, documenta archiv / Joseph Beuys, foto Dieter Schwerdtle

motoren. De ene pompte honderden kilo's honing door een circulerend buizensysteem van plexiglas in de rotonde van het Fridericianum, dat zich uitstrekte van de vloer tot het dak. De andere was een draaiende koperen as bedekt met margarinevet. In een van de aangrenzende ruimten had Beuys een discussieforum ingericht voor de *Freie Internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung* (1973-1988), waarvan hij medeoprichter was. Op analoge wijze als het *Büro für Direkte Demokratie*, vijf jaar eerder, ging Beuys hier gedurende de honderd dagen van de tentoonstelling met bezoekers in gesprek, over de betekenis van zijn bijdrage, over de romantische symboliek van natuurlijke eenvoud en ongerepte creativiteit, over de toekomst van de maatschappij en de gepropageerde herorganisatie van het onderwijssysteem.

Zowel het bureau als het discussieforum stond in dienst van Beuys' politieke missie. Zoals dat gaat met politiek ingegeven projecten, kun je je afvragen in hoeverre hij zijn kunst opofferde en voor een ideologische kar spande. Je kunt je eveneens afvragen welk maatschappelijk effect hij daadwerkelijk wist te sorteren of hoe groot zijn bereik buiten de kunstwereld echt was. De zachte grens tussen politiek en kunst lag bij Beuys in een drijfzand van ambiguïteit. Het feit dat Beuys zichzelf inzette als motor en voorbeeld voor een verbreed, democratisch kunstbegrip was op zich dubbelzinnig. De route die hij koos om een brug te slaan tussen kunst en maatschappij, en kunstzinnige vrijheid aan te wenden voor politieke ideeën met zijn persona als uitrusting, bleek begrensd.

Als medeoprichter in 1980 van Die Grünen stelde hij zich kandidaat voor het Europees Parlement, maar werd ondanks een verkiezingscampagne geholpen door posters gemaakt door Andy Warhol, niet verkozen door de leden van de partij. Op de Duitstalige wikipediapagina van Die Grünen komt Beuys' naam niet eens voor. Hier stootte Beuys op de grenzen van zijn eigen excentrieke persoonlijkheid, en werd hij geconfronteerd met de betekenis en reikwijdte van zijn artistieke programma in het dagelijkse leven. Het is niet ondenkbaar dat juist zijn kunstenaarsaura hem parten speelde, omdat de rol die hij aannam nooit ondubbelzinnig werd. Het Beuys-kostuum en zijn eigen legendevorming waren voor de politieke vergaderzaal waarschijnlijk simpelweg te frivol. De ruimte waarin Beuys zich onderscheidde bleef een artistieke.

Met de zevende documenta sloeg Rudi Fuchs, de artistiek directeur in 1982, een andere weg in dan zijn voorgangers. Hij wilde in eerste instantie de esthetische autonomie van de hedendaagse kunst op de voorgrond plaatsen. Tegenover de ingezette nadruk van voorgaande edities op meer dan louter het esthetische

register van kunst, bijvoorbeeld op de potentie van kunst als medium voor sociale verandering, stelde Fuchs dus in zekere zin een averechtse beweging voor. Het ging hem om de bevestiging van kunst als waardevol op zichzelf, zonder nood aan een maatschappelijke of andere rechtvaardiging. Fuchs' documenta had een titel noch een theoretisch concept.

Beuys was voor de vijfde keer op rij een van de deelnemende kunstenaars en Fuchs had hem uitgenodigd voor een van de weinige werken in de openbare ruimte. De vraag was nadrukkelijk naar een sculptuur en geen politiek platform. In plaats van zijn politieke ambitie en ideeën over de sociale aard van kunst opzij te schuiven, stelde Beuys voor om door de hele stad zeventuizend eiken te planten, als een manier om de stad te beschermen tegen het oprukkende beleid om stukjes groen in te ruimen voor meer plek voor auto's. Fuchs was direct enthousiast en stemde in. *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* zou de geschiedenisboeken ingaan als een van de duurste kunstprojecten van die tijd.

De vraag naar een sculptuur kreeg in eerste instantie echter niet de vorm van zeventuizend bomen, maar werd een enorme berg van net zoveel basaltstenen die Beuys in een wigvorm voor het Fridericianum op de Friedrichsplatz liet leggen. Op de uiterste punt van het kolossale beeld plantte hij de eerste eik. De opzet was dat naast elk van de zeventuizend bomen die in de loop van het project overal in de stad werden geplant, een van de basaltstenen opgetrokken werd als een soort stèle, een verticaal monolithisch monumentstuk. De sculptuur op de Friedrichsplatz loste dus geleidelijk op naarmate de bomenpopulatie in Kassel groeide. De koppeling van een groeiende boom aan de inertie van een basaltsteen van miljoenen jaren oud, begreep Beuys zelf als een accent op de duurzaamheid van het project. En daar gaat tijd mee gemoeid. Het zou tot lang na de tentoonstelling duren voordat de laatste boom werd aangeplant. Pas op 12 juni 1987, de openingsdag van documenta 8, werd de laatste boom geplant door de zoon van Beuys, naast de eerste boom voor het Fridericianum. Beuys overleed ruim een jaar eerder.

Een van de grootste uitdagingen was de financiering. Voor werken in de openbare ruimte was een budget van 150.000 Duitse mark gereserveerd. Het totale project zou uiteindelijk meer dan vier miljoen Duitse mark kosten – meer dan twee miljoen euro. Nadat de New York Dia Art Foundation tijdens de voorbereiding het project een duwtje in de rug had gegeven, lanceerde Beuys een inzamelingsactie waarbij mensen voor 500 Duitse Mark een van de keien konden weghalen en ergens anders in Kassel een boom konden planten. Die campagne speelde bovendien in op de twee-eenheid van collectiviteit en individuele daadkracht.

Voor Beuys was iedereen een kunstenaar omdat in ieder individu de potentie van creativiteit en scheppingskracht schuilgaat om boven jezelf uit te stijgen en bij te dragen aan verandering.

Hij begreep als geen ander zijn eigen positie: hij was een integraal en onlosmakelijk onderdeel van zijn werk.

Na afloop van documenta 7 was pas een klein begin gemaakt met de aanplanting en dus met het verwijderen van de basaltstenen van de Friedrichsplatz. Er klonk steeds meer onvrede onder de inwoners van Kassel, die het grasveld terug wilden. In zekere zin versterkte dit de collectieve dimensie van het project, doordat de logge sculptuur zonder de hulp en inzet van de bewoners van Kassel niet zou worden ontmanteld. Op een directe manier ontstond een mogelijkheid om als individu letterlijk in te grijpen, in de geest van Beuys' *Soziale Plastik* – toevallig of niet. Zo verenigden de zeventuizend bomen een beroep op de individuele verantwoordelijkheid met de onderkenning dat diezelfde verantwoordelijkheid slechts effectief is wanneer die in een groter geheel van collectieve actie samenkomt.

Toch leverde deze weg maar een fractie op van wat er financieel uiteindelijk nodig zou zijn; naast een grote bijdrage van Beuys zelf en een enorme solidariteitsactie met andere kunstenaars in 1985, waaronder Andy Warhol, Keith Haring, Jörg Immendorff, Anish Kapoor, Cy Twombly en vele anderen, die elk een kunstwerk schonken aan een veiling die meer dan een miljoen Duitse Mark ophaalde, leende Beuys zich voor een televisiereclame voor Japanse whisky waar eveneens bijna een half miljoen mee werd ingezameld. Zijn faam verzegelde de realisatie van de meest drastische uitdrukking van zijn idee van sociale sculptuur.

In het universum van Beuys is kunst een vorm van kapitaal. Onder een kunstzinnige vlag organiseerde Beuys een zeer directe ingreep in de stedelijke organisatie van Kassel op het meest basale, alledaagse niveau. Zoals in alle lagen van zijn werk was ook hier de ironie niet ver weg. Het motto uit de titel van het project – stedelijke bebossing in plaats van stedelijke administratie – was maar mogelijk dankzij de laatste. Zonder de consciëntieuze administratieve organisatie van de stad had het project uiteraard helemaal nooit gerealiseerd kunnen worden. Bovendien was het afhankelijk van de goedkeuring van de gemeentelijke verantwoordelijken voor ruimtelijke ordening. Een plek vinden voor zeventuizend nieuw aan te planten bomen is geen schetsboektekening.

Misschien dat die ironie wel ruimte gaf aan een andere vorm van ironie om naar de achtergrond te verdwijnen: de romantische dubbelzinnigheid in Beuys' praktijk. Aan de ene kant kun je in zijn democratische en emancipatorische dogma's de ontmanteling van de uitverkoren kunstenaar lezen. In ieder individu schuilt een kunstenaar, dus het kunstenaarschap is niet voorbehouden aan een elite, maar wijst in de richting van een levenshouding voor iedereen. Aan de andere kant gedijde het fenomeen Beuys bij de idolatrie van het romantische genie, die gestalte

kreeg in de ongelijke verhouding tussen Beuys' sterrenstatus en zijn publiek, en die grotendeels garant stond voor de financiering. De tegenstelling tussen de collectieve nadruk van zijn artistieke overtuiging en de proporties van zijn kunstenaarsmythe klinkt als krassende nagels over een schoolbord. Maar dat geluid is tussen het ritselende groen zo goed als geruisloos geworden.

Zoals de basalten sculptuur op het grasveld van de Friedrichsplatz voor het Fridericianum langzaam verdween, en in diezelfde beweging overging in concrete interventies verspreid door de stad die als zodanig nog amper te herkennen zijn als kunstwerk, is Beuys' kunstenaarsaura dat het project droeg met die aanplanting grotendeels vervlogen. Want ondanks de minimale artistieke uitspraak in de tegenstelling tussen een basalten steen en een groeiende boom, maakt de alomtegenwoordigheid van die beeldspraak in allerlei uithoeken van de stad het beeld zelf onopvallend. Voor de inwoners van Kassel horen de basalten pilaren als aanduiding vandaag waarschijnlijk meer bij hun stad dan bij Joseph Beuys. Voor de kunstliefhebber blijven ze een aandenken, en zijn er de boeken vol documentatie met Beuys als fotogeniek middelpunt plus de tentoonstellingen die van tijd tot tijd de legendarische posters tonen, hier en daar aangevuld met een treffend citaat. Maar de persoon Joseph Beuys is in deze bomen langs de straten en stoep-randen van Kassel mondjesmaat uit beeld verdwenen, opgegaan in het straatbeeld waar het onderscheid tussen kunst en samenleving onzichtbaar is geworden. En irrelevant bovendien.

Beuys zette alles wat in zijn macht lag in werking om het titanische project levensvatbaar te maken. Zijn roem was daarvoor onontbeerlijk. Maar het was de collectieve uitvoering en afronding van het project, tot na zijn dood, die een artistiek idealisme behoedde voor de vluchtigheid van een modeverschijnsel, en omzette in effectieve invloed op de lange termijn. Anders dan zoveel van zijn installaties, die vandaag slechts een stil aandenken aan een dynamische geschiedenis zijn, hebben deze bomen zich letterlijk geworteld in de ordening van de sociale ruimte. Bovendien bestaan de bomen alleen nog maar als datgene wat ze zijn: bomen. Een van de slimste vondsten van het project was waarschijnlijk dat het nooit een handelswaar zou kunnen worden. *7000 Eichen* is de sublieme demonstratie van de desublimatie van kunst. Een simpeler, treffender beeld voor het paradoxale uitgangspunt van zijn kunstbegrip heeft Beuys nooit gerealiseerd.